

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte

**FOTOGRAFIA NA REPRESENTAÇÃO DA
ARQUITETURA, CIDADE E TERRITÓRIO**

Stepan Norair Chahinian

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte para obtenção do título de mestre em Estética e História da Arte, na Linha de Pesquisa História e Historiografia da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Nestor Goulart Reis Filho

São Paulo
2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte

**FOTOGRAFIA NA REPRESENTAÇÃO DA
ARQUITETURA, CIDADE E TERRITÓRIO**

Stepan Norair Chahinian

São Paulo
2007

RESUMO

A fotografia é, seguramente, uma das mais importantes fontes iconográficas em pesquisas de arquitetura e urbanismo. As documentações, sistemáticas, objetivas ou mesmo espontâneas de cidades, se consolidam como registros recortados e enquadrados de um determinado lugar, por determinado observador num determinado tempo, materializando em um suporte a imagem que não volta mais.

A fotografia como linguagem de representação da arquitetura e do urbanismo é o foco da presente dissertação. Para entender a aplicação prática do material fotográfico, apresentam-se diversos trabalhos de natureza distinta, objetivos e técnicas diferentes, resultando em imagens que não somente atendem a demanda da pesquisa ou publicação, mas aparecem com certa poesia, como arte.

A duplicidade da fotografia está entre a arte e o documento, entre a interpretação de um fotógrafo e a necessidade de representação de algum conceito. A fotografia está presente em todas as escalas: do micro ao macro; de um detalhe arquitetônico a uma foto de satélite. Pode ser um instrumental, capaz de representar projetos, cidades e territórios.

PALAVRAS-CHAVE/KEY WORDS

Fotografia; Arquitetura; Cidade; Território

SUMÁRIO

Apresentação

1. A Escrita de Luz: A Imagem Fotográfica

1.1. O Advento da Fotografia

1.2. A Dualidade da Fotografia

1.3. A Experiência em Fotografia

2. A Cidade, A Fotografia e as Interfaces

2.1. A São Paulo dos Engenheiros-Militares e Viajantes

2.2. A São Paulo de Militão Augusto de Azevedo

2.3 Gaensly e as Obras em São Paulo

2.4 Farkas e Bresson: Dois Contextos Sociais

2.5. A Obra de Cristiano Mascaro

3. A Aplicação da Fotografia em Arquitetura e Urbanismo

APRESENTAÇÃO

Razões e respostas deste trabalho.

*admiro aqueles que têm o domínio da
palavra e penso numa certa identidade
entre a atividade do fotógrafo e do escritor.
Ambos contam histórias dedicando-se à
construção de um universo de imagens e
fantasias que evocam a vida*

Cristiano Mascaro.

Escrever um trabalho acadêmico não é tarefa fácil. O arquiteto Vilanova Artigas dizia que admirava os poetas que escreviam com poucas palavras aquilo que os arquitetos fazem com milhares de tijolos. Henry Cartier Bresson, um dos mais consagrados fotógrafos do século XX, teve sua obra estudada exaustivamente por críticos especializados, influenciou gerações e ficou conhecido mundialmente por suas fotografias instantâneas: flagrantes simples e emocionantes. Bresson escrevia com a luz. Tijolos e luzes para mim são linguagens mais próximas, daí o porque considerar o trabalho acadêmico um desafio.

A fotografia é uma linguagem de representação, uma “reapresentação da realidade” – mais adiante, na pesquisa, essa afirmação será abordada com maiores detalhes –, no meu caso, a fotografia é o método pelo qual estudo os edifícios, a cidade e o território, portanto, é o meu instrumental para o desenvolvimento da arquitetura e do urbanismo.

Nesse cotidiano, a imagem da cidade é uma metamorfose constante, não somente pelas mudanças físicas do espaço urbano, mas principalmente pela interpretação do observador que tenta interpretá-la. Nesse sentido, considera-se que:

As imagens ambientais são o resultado de um processo bilateral entre o observador e seu ambiente. Este último sugere especificidades e relações, e o observador – com grande capacidade de adaptação e à luz de seus próprios objetivos – seleciona, organiza e confere significado àquilo que vê.¹

É importante mencionar que, especificamente, trabalho com arquitetura e fotografia. A pesquisa acadêmica teve início, em minha trajetória, através de uma bolsa nível iniciação científica pelo LAP

¹ LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p.7

[Laboratório de estudos sobre urbanização, arquitetura e preservação da Universidade de São Paulo]. Durante os 4 anos, nos quais fui bolsista, descobri, através da fotografia, o meu interesse pela investigação científica. Participei de diversos projetos coordenados pelo Professor Nestor Goulart Reis Filho, estabelecendo contato direto com a produção e o conhecimento científico. Ilustrei, por meio da fotografia, diversas publicações do LAP, o que me levou a perceber a importância da fonte iconográfica, principalmente a fotografia, nas pesquisas sobre história e teoria da arquitetura e do urbanismo.

De acordo com o repertório de minhas experiências profissionais e acadêmicas, a presente pesquisa pauta-se em duas grandes vertentes ou divisões: a primeira, de caráter mais técnica e documental, baseia-se em minha experiência no LAP e em trabalhos profissionais realizados para a Universidade de São Paulo e, a segunda direciona-se para um aspecto mais artístico e pessoal, sustentado em trabalhos profissionais desenvolvidos ao longo dos últimos anos.

Nas duas vertentes, o observador é comum, o objeto é variável e os resultados e interpretações dependem de fatores e particularidades relatados em cada distinta situação. Nesses exercícios, diversos conceitos de arquitetura e de fotografia são adotados como referenciais na metodologia do estudo. No âmbito, desta pesquisa, trabalhos de outros fotógrafos são de extrema importância para a perspectiva histórica e comparativa da evolução urbana, bem como, a elaboração de um estudo sobre a iconografia, anterior ao advento da fotografia na cidade de São Paulo.

Como produto dessa reflexão, apresenta-se uma série de ensaios fotográficos que tentam traduzir tais conceitos. São ensaios fotográficos com diversos enfoques, técnicas e recursos que possibilitam a criação de uma “história ilustrada de São Paulo”, através de fotografias e analogias. Enfatiza-se que, o objetivo não é descrever as imagens ou explicar o seu contexto, tão pouco situação ou técnica utilizada: é, acima de tudo, valorizar a *fotografia enquanto linguagem*, nos estudos de arquitetura e urbanismo.

Como estratégia metodológica, parto das linguagens que, de certa forma, domino e estou familiarizado: a fotografia e a arquitetura, num contexto urbano que sempre me fascinou, a cidade de São Paulo.

A dissertação *Fotografia na Representação da Arquitetura, Cidade e Território* traz, em sua primeira parte: uma análise da fotografia, um breve histórico e uma conceituação que possa, de certa maneira, justificar as imagens, que se seguem na segunda parte, para que possam ser examinadas de modo mais pertinente e organizado. Através, portanto, da fotografia, início a investigação, em busca do desconhecido e do desafio a ser superado. Na perspectiva de encontrar conexões com a história e encontrar respostas em teorias e trabalhos consagrados que justifiquem as minhas fotos.

Por fim, assinalo, ainda, que o fotógrafo por natureza se identifica com a solidão, necessita dela para realizar seu trabalho. A fotografia é mais do que documentação ou ilustração. É a própria materialização das sensações e anseios – uma procura incessante pela descoberta dos mistérios de um objeto a ser fotografado. Porém, a fotografia é, principalmente, o conhecer a si próprio.

1. A ESCRITA DE LUZ: IMAGEM FOTOGRÁFICA

1.1. O Advento da Fotografia

O surgimento da fotografia apresenta acirradas discussões até os dias atuais. Apesar de alguns críticos e historiadores divergirem sobre datas e nomes, nesse estudo, adota-se a mais consagrada e propagada “fundação” da técnica de fotografia: em 1827, a fotografia (escrita de luz) foi criada pelo francês Joseph Nicéphore Niépce, misto de artista e inventor, que em seus experimentos com a litografia substituiu a placa metálica e o lápis de gravura pela luz solar. Na época, a motivação em descobrir novos meios de reprodução da realidade era grande e, em um curto espaço de tempo, a divulgação da descoberta foi tamanha que aparecem alguns inventores da fotografia, podemos citar: Louis Jacques Mendé Daguerre (padrinho da técnica do daguerreotipo) e o brasileiro Hercules Florence para não nos estendermos na história.

No princípio a fotografia era um ofício caro e complexo. Demandava investimento e dedicação plena, já que os equipamentos eram verdadeiros “trambolhos” e muito pesados, dificultando a mobilidade e a produção de fotos externas. A técnica da fotografia era muito mais utilizada para retratos em detrimento, por exemplo, ao ofício de documentar arquitetura.

Muitos pintores e retratistas, que no início trataram a fotografia como um “processo sem espírito e sem alma”, ao sentirem a queda nos pedidos e encomendas para retratos e pinturas dedicadas aos ricos e famosos do período, logo empregaram a técnica fotográfica como forma de trabalho. Eram momentos de transição.

O mais expressivo nome deste movimento foi Felix Nadar, responsável por fotografar diversas personalidades, intelectuais e boêmios durante a segunda metade século XIX na França. Nadar era dotado de extremo apuro técnico e, ao mesmo tempo, possuía uma forte sensibilidade artística, valorizando a personagem retratada.

A fotografia, porém, continuava sendo um ofício caro e, portanto, de acesso restrito. Era tratada, então, como um luxo, um artigo de prestígio e glamour para quem fotografava e, principalmente, para quem era fotografado. Mas isso começou a mudar a partir de intensos debates. O surgimento da fotografia trouxe consigo uma nova e importante discussão que deixaria reflexos até hoje: a fotografia era ou não uma derivação das artes? E, principalmente, a utilização da fotografia, como meio de reproduzir obras de arte, era válida. E foi justamente por essas indagações que, em 1860, a fotografia iniciou seu processo de “democratização”.

Adolph-Eugene Disdéri e Adolphe Braun foram os precursores do movimento que pretendia levar a fotografia ao alcance de todos. Disdéri – até então um fotógrafo sem expressão – desenvolveu um sistema de

baixo custo que tornou a fotografia acessível à população em geral. O formato de cartão postal e, especialmente o negativo de vidro, permitiram um processo de revelação mais rápido e uma maior possibilidade multiplicação do número de cópias a partir de um mesmo original.

Disdéri, de grande vivacidade e tino comercial, pôde documentar em seu estúdio uma grande massa de público: desde uma nova burguesia endinheirada em busca de status até pretendentes a intelectuais. O fotógrafo produzia cenas com objetos característicos de cada profissão ou ofício do cliente, estereotipando as imagens e fazendo com que a expressão da figura humana, tão valorizada por Nadar, cedesse lugar a uma quantidade imensa de objetos que desviavam a atenção do observador para as riquezas, artefatos, apetrechos e acessórios que configuravam a imagem.

(...) a fotografia então já não se limitava ao valor apenas de documento: se tornou um símbolo de democracia. Será verdadeiramente um bom fotógrafo aquele que com seu aparato, assim como o pintor com seu pincel, saiba espelhar a grandeza da burguesia vestida de escuro.²

Essa era a ordem daquele momento. Por outro lado, e simultaneamente Adolphe Braun iniciou, com o auxílio de Daguerre, das placas de colódio úmido cada vez mais sensíveis e dos papéis de carvão, uma metódica reprodução de acervos de diversos museus europeus. Logo empreendeu um grande negócio, o de criar catálogos com as imagens das obras de arte dos acervos dos museus, levando o museu ao alcance de todo mundo. O estúdio de Braun chegou a ter centenas de funcionários, número impressionante para o ano de 1867, passando o ofício de fotografar de geração para geração. A família Braun imprimiu sua marca na história da fotografia.

Os governos dos países europeus souberam tirar proveito da imagem e da técnica fotográfica, como forma de propaganda de suas riquezas, através dos cartões postais. Esses países disseminaram sua imagem pelo mundo afora, na França, por exemplo, em 1910 foram impressos 123 milhões de cartões postais – marca expressiva para os moldes da época.

A Kodak também deu sua contribuição para a popularização da fotografia. Em 1890, a empresa lança uma câmera de baixo custo com o slogan “Aperte o botão. Nós fazemos o resto”. Encerrou-se, assim o cenário propício para popularização da fotografia.

O contexto histórico criado até esse momento possibilita a visualização de um sucinto panorama do surgimento e da expansão da fotografia. Existem inúmeros trabalhos publicados sobre a história da fotografia, como por exemplo, vasta gama de publicações e artigos de autores, tais como Boris Kossoy e Gilberto Ferrez. A idéia central na reflexão implementada até aqui é mostrar justamente que desde sua criação a fotografia apresenta uma série de vertentes e interpretações.

O tipo de fotografia que abordaremos nesse estudo é umas das formas possíveis de representação do objeto documentado e deve ser analisado imerso no contexto histórico, no qual foi produzido, levando em

² FREUND, Gisèle. *Photographie et Société*. Paris: Editions du Seuil, 1974, p. 65.

consideração aspectos da técnica empregada, as condições e premissas para qual o trabalho foi solicitado, bem como, a análise mais aprofundada das razões que levam a determinada forma de apresentação do objeto fotografado.

Nesse sentido, considera-se que:

(...) fotografia ainda é [e certamente sempre será] o resultado do emprego de instrumentais muito simples e atitudes cuidadosas e discretas, na busca de uma representação sensível da realidade. Não deixa de ser também um processo de criação resultado da média harmônica [aplicada aqui no sentido puramente poético] entre doses exemplares de razão e intuição.³

1.2. A Dualidade da Fotografia

Aos estudarmos a fotografia, como linguagem de representação da realidade, deparamos-nos com o que, talvez, seja o grande divisor deste trabalho: o interesse pessoal e a prática profissional. A documentação fotográfica pode resultar em diversos tipos de produtos/ensaios. Porém, basicamente, são divididos em duas grandes realidades: uma de caráter técnico/documental, seguindo padrões e normas pré-estabelecidas e, outra de caráter autoral/artístico, incorporando conceitos próprios e expressão particular.

Brassäi, um dos grandes fotógrafos do século XX, explicita melhor essa idéia:

A fotografia tem um sentido duplo (...) Ela é filha do mundo do aparente, do instante vivido, e como tal guardará sempre algo do documento histórico ou científico sobre ele; mas ela é também filha do retângulo, um produto das belas-artes, o qual requer o preenchimento agradável ou harmonioso do espaço com manchas em preto e branco ou a cores. Neste sentido, a fotografia terá sempre um pé no campo das artes gráficas e nunca será suscetível de escapar deste fato.

É justamente nesta duplicidade que se concentra o trabalho do fotógrafo. Os trabalhos se destacam por alguns fatores, tais como: qualidade documental, sentido artístico e espírito inventivo. Há dois tipos de fotógrafos: aqueles que produzem a imagem com meio de expressão, através de seus próprios sentimentos, com as preocupações de nosso tempo, tocados por assuntos humanos e sociais e que vivem comprometidos

³ MASCARO, Cristiano. *O uso da imagem fotográfica na interpretação do espaço urbano e arquitetônico*. 1985. Dissertação de Mestrado - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP, São Paulo, p 44.

com a fotografia, e outros que tem a fotografia como meio de realizar suas aspirações artísticas. Em ambos os casos, podem ser criadores inventivos ou simples artesãos, manuseando equipamentos mais ou menos sofisticados.

Examinaremos em outro momento nesse estudo, porque determinada foto exige certos tipos de equipamentos, alertando sempre para o fato de que possuir tal equipamento não qualifica um fotógrafo. A percepção, o manuseio e o domínio, não somente da técnica, mas da linguagem fotográfica, são alguns dos fatores para obtenção da imagem.

O presente trabalho, nos próximos capítulos, torna mais clara esta dualidade, pois a observação das imagens e das razões de sua existência fornece subsídios para a análise do processo fotográfico.

As técnicas empregadas, os suportes escolhidos, o contexto histórico e social deram suporte aos distintos ensaios realizados em diferentes circunstâncias e com conteúdos ligados à cidade de São Paulo. Em um segundo momento da reflexão, pretende-se uma atenção especial à arquitetura no Brasil.

Trabalhos de fotografia, “escritos”, portanto, com a luz, exigem sensibilidade e percepção. Possibilitam a sensação de poder recortar a realidade, enquadrando-a num fotograma e perpetuando uma imagem de representação do instante vivido, inserida num contexto histórico, no momento fotográfico, na fração de segundo.

Pontuam-se, aqui, as sensações de Bresson:

Fui a Marseille. Um pequeno subsídio me permitia sobreviver, e trabalhei com prazer. Acabara de descobrir a Leica. Ela se tornou uma extensão de meu olho e, desde que a descobri, jamais me separei dela. Vagava pelas ruas o dia inteiro, sentindo-me muito alerta, pronto para dar um bote, determinado a “capturar” a vida – a preservar a vida no ato de viver. Acima de tudo, eu ansiava captar, no âmbito de uma só foto, toda a essência de uma situação que estive em processo de desdobramento diante dos meus olhos, da minha vida.⁴

Na constituição da imagem fotográfica, entende-se a fotografia como a simbiose de três elementos básicos:

1. O fotógrafo
2. A câmera
3. O momento decisivo

O fotógrafo-observador: mentor da imagem a ser obtida; responsável por eleger o recorte da realidade, a fração geométrica do espaço visual até então imaginário que será, numa proporção determinada pelos limites do fotograma e pelo enquadramento escolhido, capturada e eternizada.

⁴ BRESSON, Henri Cartier. *À propos de l' URSS*, Editions du Chêne. Paris.1973, p. 32.

A câmera-instrumento: instrumento de captura; ferramenta de trabalho, não importando no primeiro instante o seu formato, tipo de filme, modelo e especificação técnica. Nessa primeira instância, talvez mais romântica, até a lata de leite em pó na conhecida técnica do *pin-hole* pode ser utilizada. Vale apenas dizer que o instrumental é responsável por viabilizar o transporte da ação ou intenção do fotógrafo para um suporte fotográfico, seja ele um filme, um papel, um sensor digital ou outro meio que possa capturar o momento escolhido. Segundo André Kertész “*a câmera é meu instrumento. Através dela dou razão a tudo que me rodeia*”.⁵

O momento decisivo – o disparo do obturador: a fração de segundo, eleita pelo acionamento repentino do disparador da câmera por intermédio do fotógrafo, que irá eternizar a imagem eleita. Segundo Bresson “*no decorrer de toda ação há um instante em que todos os elementos estão em equilíbrio: a fotografia deve capturar esse momento, para tornar visível a harmonia que o rege*”.

= **fotografia:** momento de luz, captado por uma câmera e sensibilizado sobre um suporte, que em um determinado tempo, sob certa condição de luz e aparato técnico, representou uma pequena fração de tempo dos últimos **180 anos**.

Roland Barthes assinala, ainda:

(...) o que a fotografia reproduz para o infinito unicamente teve lugar somente uma vez: a fotografia repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir existencialmente. Nela o acontecimento não se modifica jamais para tornar outra coisa: a fotografia materializa o que vejo, é o particular absoluto, a contingência soberana, precisa e elementar (...) a ocasião, o encontro, o real em sua expressão infatigável.⁶

Ao adentrar em exame mais minucioso relativo à fotografia, verifica-se que existem muitos outros fatores técnicos que irão influir no resultado final. Pode-se dizer que em cada fotografia algo de novo é captado, a câmera sempre permitirá ao fotógrafo uma nova maneira de enquadrar a realidade. A câmera, como instrumento interlocutor entre observador e objeto, viabiliza a imagem, a partir da escolha do momento decisivo.

Boris Kossov reforça esse argumento:

(...) toda fotografia representa em seu conteúdo uma interrupção do tempo e, portanto, da vida. O fragmento selecionado do real, a partir do instante

⁵ KERTÉSZ, André. *J'aime Paris*, THAMES and HUDSON, London. 1974

⁶ Roland Barthes. *La Câmera Lúcida*, Notas sobre Fotografia, Paidós Comunicação, p.29.

em que foi registrado, permanecerá para sempre interrompido e isolado na bidimensão da superfície sensível. Um fotograma de um assunto do real, sem outros fotogramas a lhe darem sentidos: um fotograma apenas, sem antes, nem depois.⁷

A frequência do uso da câmera, em busca do domínio, pode trazer ao fotógrafo a oportunidade de aprimorar ou obter determinadas fotos e também dar sentido pessoal ao trabalho ou ensaio que está sendo desenvolvido. Não basta ter o melhor equipamento e tão pouco sair fotografando aleatoriamente. É preciso compreender a câmera como o instrumento de trabalho do ofício de fotógrafo, e não como a razão ou condicionante da qualidade da imagem e da capacidade do fotógrafo.

O envolvimento e a intensificação da prática dita a velocidade da obtenção de experiência. Certamente, existem fatores de ordem emocional e sensitiva que contribuem para esse processo. O estudo aprofundado da técnica, dos tipos de equipamentos, do domínio da luz natural e artificial, além da observação de fotos de autores consagrados e da curiosidade intelectual também se integra ao processo.

1.3. A Experiência em Fotografia

Meu contato com a fotografia se deu por razões hereditárias e óbvias. Claro que poderia não me interessar, mas a presença da linguagem fotográfica e, particularmente, o papel que as imagens desempenharam em minha vida direcionou os meus contatos e interação com a fotografia.

Meu avô foi fotógrafo profissional na Síria, proprietário de um grande e renomado estúdio em Aleppo, era o fotógrafo oficial do governo Sírio, representante da Kodak no Oriente Médio e colaborador da

⁷Boris Kossoy, *Fotografia & História*, Ateliê editorial, 2 ed. p.44.

National Geographic Society. Migrou para o Brasil por razões políticas e familiares. Em território nacional não conseguiu encontrar mercado para o tipo de fotografia que realizava, seguiu fotografando, porém, de maneira informal. Meu pai arquiteto teve a fotografia, como meio de interação com a sociedade e cultura brasileira, pois era um jovem imigrante. Além disso, meu pai fotografava como forma de estudar arquitetura em Brasília, onde se graduou.

Tornei-me arquiteto em 2001. Aprendo e estudo arquitetura fotografando. A partir das duas experiências aprendi, ao menos a parte essencial e poética da fotografia. Em 1998, consegui uma bolsa de iniciação científica, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU USP). A bolsa destinava-se ao desenvolvimento de trabalhos no laboratório fotográfico do **LAP (Laboratório de Estudos Sobre Urbanização, Arquitetura e Preservação)**. Nesse local e atividade que consegui realmente fazer uma “imersão” na técnica fotográfica.

O LAP tem desempenhado fundamental papel no auxílio técnico, acadêmico e institucional para o desenvolvimento de diversas pesquisas realizadas por alunos, professores e pesquisadores da Universidade de São Paulo. Um dos setores do LAP é o laboratório de fotografia, responsável pelas imagens que ilustram as publicações do LAP. Esse setor existe a mais de 20 anos. Num primeiro momento, estava ligado diretamente ao departamento de história da faculdade e era utilizado, também, por alunos da graduação – pelo laboratório passaram algumas gerações de fotógrafos.

O espaço físico do laboratório sofreu, ao longo dos anos, sucessivas reformas e adaptações, para se adequar às novas necessidades e configurações do trabalho fotográfico. Meu ingressei às atividades do laboratório, se deu em um desses momentos. À época, a reforma consistia numa redução drástica de espaço, já que os alunos passariam a utilizar o laboratório do edifício anexo da FAU. Uma das alterações seria a alteração do local da porta de entrada. A partir dessas modificações, a ocupação do laboratório teve que ser otimizada e organizada.

No laboratório, a rotina do trabalho, em geral, é realizado pelos pesquisadores e fotógrafos do LAP. As tarefas dividem-se em quatro grandes partes:

- **Pesquisa em acervos públicos e privados** em busca das fontes iconográficas necessárias para a ilustração de determinado projeto, podendo ser originais ou cópias, raras ou comuns, quadros, mapas, plantas, desenhos, fotografias, coleções de negativos, álbuns de família, entre outros materiais.

Nesta etapa o fotógrafo costuma acompanhar o pesquisador, arquiteto ou historiador responsável pelo levantamento iconográfico. O fotógrafo, geralmente, preenche fichas catalográficas, com dados referentes à imagem [data, acervo, dimensões, estado de conservação, entre outras informações] do objeto a ser fotografado.

Para o fotógrafo, é importante ter a idéia do tamanho da imagem, se existe moldura, vidro, se está colada em álbum encadernado, enfim ter um primeiro contato com o objeto de estudo que

irá reproduzir, para saber qual a melhor maneira de trabalhar e quais equipamentos escolher. Muitas vezes, as imagens não podem sair do acervo do qual pertencem, então, é fundamental a presença do fotógrafo, para saber como irá trazer e instalar o equipamento no local a ser utilizado para tal documentação.

- **O processo da captura em si.** A fotografia pode ser realizada no laboratório ou em instituições e acervos externos que disponham de espaço para receber os equipamentos necessários.

Após o primeiro contato, o fotógrafo já sabe que suporte e qual a técnica que deverá utilizar (como por exemplo, chapas 4x5, chassis com filmes 6x9,6x7 ou até mesmo 6x12). Caso seja uma imagem panorâmica, raramente se faz reproduções em 35 mm, salvo para ilustrar as aulas de professores do departamento. Verifica-se há necessidade de filtros de correção. Caso haja vidro diante da imagem, o uso ou não do flash. O fotógrafo já conhece a necessidade de uma ou várias fotos do mesmo original, pois é possível fotografar detalhes da imagem ou fazer fotos em partes a montagem digital posteriormente. O profissional, também, pode optar pela reprodução em mesa estática, caso a imagem atinja a dimensão de 30x45cm – formatos maiores se utiliza parede ou outra superfície lisa. Pondera-se, ainda, o emprego do tripé.

Num passado próximo, se reproduzia cada imagem em filmes preto e branco e cromo. No entanto, porém, com a utilização do sistema digital, não são utilizadas reproduções em preto e branco, agilizando o processo de revelação e de produção de contatos que hoje são substituídos por “index” de softwares digitais para facilitar a catalogação e localização das fotos no banco de imagens. O cromo, ainda, apresenta-se como fundamental, pois através deles, tem-se total controle da cor e dos meios tons, mesmo o original em preto e branco, a reprodução realizada em cromo, pois este material guardar a mais fiel reprodução de cores possível, bem como, latitude nas fotos externas.

Cabe lembrar que a maioria das imagens necessita fotometragem especial para um ajuste afinado das tochas de flash quando utilizado. Isso determina a abertura necessária, uma vez que a velocidade de sincronia do obturador com o disparo do flash apresenta-se fixa.

- Após a obtenção da imagem, parte-se para a terceira etapa que, no caso dos filmes, **consiste na revelação das fotos.**

No caso dos cromos, torna-se imprescindível acondicioná-los de maneira correta e seqüencial, em porta negativos e pastas especiais – sempre em locais climatizados e desumidificados, além de fazer a correspondência com as fichas de catalogação.

Arquivos digitais devem ser organizados, segundo padrões estabelecidos e devem ser duplicados em arquivos digitais por medida de segurança. Os arquivos digitais podem ter sua resolução reduzida para se trabalhar de maneira mais rápida. Posteriormente, para uso gráfico de impressão, utilizam-se cromos ou arquivos digitais, em grande dimensão e resolução. Nessa etapa, executa-se a correção de imperfeições do original e, principalmente, examina-se detalhadamente cada imagem, ampliando detalhes que fornecem subsídios para a pesquisa.

- A quarta etapa pode ser classificada como independente, pois compreende documentação de origem diversa das anteriores. **Trata-se de documentação oriunda de pesquisa de campo.**

É uma fase na qual o fotógrafo tem mais liberdade de composição e tematização. Diferentemente, das fotos em estúdio e das reproduções é nesse tipo de fotografia que é possível revelar aspectos mais artísticos e pormenores de arquitetura. Esta documentação pode ocorrer em diversas etapas de um projeto desenvolvido pelo LAP: na esfera do levantamento para um projeto de restauro; numa publicação sobre algum arquiteto ou alguma cidade em estudo ou como forma de apresentação de algum projeto que necessite de captação de recursos. **A razão principal deste trabalho é fonte e meio de estudo da arquitetura, da cidade e do território.**

Nesse contexto, vale refletir sobre o pensamento de Boris Kossoy:

(...) as fontes fotográficas são uma possibilidade de investigação e descoberta que promete frutos na medida em que se tenta sistematizar suas informações, estabelecer metodologias adequadas de pesquisa e análise para a decifração de seus conteúdos e, por consequência da realidade que os originou (...) não podem prescindir dos conhecimentos advindos das histórias da técnica fotográfica e dos fotógrafos aqui entendidos enquanto autores daquelas fontes que no país atuaram em diferentes períodos.⁸

Apresentam-se, a seguir, quatro trabalhos que exemplificam essas etapas no processo de fotodocumentação que desenvolvemos ao longo dos anos no LAP. Trata-se de projetos distintos, realizados a partir de diferentes técnicas e em momentos distintos. É possível apreciar, caso a caso, o modo **como a fotografia pode ser aplicada ao estudo e à representação da arquitetura**. Observam-se desafios que exigiram diferentes técnicas e soluções para obtenção do resultado esperado: a aplicação da fotografia como fonte e instrumento em diversas funções sociais e acadêmicas.

- **Restauração do Palácio Campos Elíseos. 2002.**

Um marco na história de São Paulo.

⁸ Idem, p. 32

O Palácio é um dos principais exemplos de arquitetura nos primeiros anos do período republicano em São Paulo. Fruto da pujança alavancada pela cultura do café no interior do Estado, era a residência de uma das mais tradicionais famílias da cidade. O palacete Elias Chaves, ora Palácio Campos Elíseos, por suas dimensões, refinamento técnico e acabamento artístico, foi tombado pelo CONDEPHAAT.

Com o falecimento do Sr. Elias Chaves, o palacete foi adquirido pelo governo do Estado de São Paulo, no sistema “porteira fechada” com todos os móveis e ornamentos, para abrigar a residência do Presidente do Estado. O projeto de autoria do Matheus Häussler é datado entre os anos de 1890 a 1892. O palacete foi ocupado pela família Chaves até 1911. O uso desgastante, as sucessivas pequenas reformas e um incêndio, durante obras de manutenção em 1967, comprometeram o edifício que abrigou importantes secretarias de Estado. Esses problemas afetaram severamente o prédio e implicou na necessidade urgente de um projeto de restauro e recuperação, cuja execução resultou no resgate da originalidade do conjunto arquitetônico, tornando-o um belo exemplar das residências burguesas de São Paulo do início do século XIX.

O projeto de recuperação e restauro desenvolvido pelo LAP consistiu em duas etapas que culminaram numa publicação: a primeira foi o trabalho de pesquisa em acervos, em face da necessidade de imagens antigas do palacete, desenhos do projeto original, fotos internas e externas, bem como, imagens do entorno, para o exame da dimensão do trabalho e detalhes arquitetônicos, além da obtenção de uma correta leitura da planta e de seus ambientes.

A segunda etapa implicou um levantamento cadastral atualizado do edifício e terreno, assim como a realização da **documentação fotográfica**. Esta se subdividiu em duas partes: a primeira de caráter específico, incluindo fotos que foram utilizadas por restauradores e técnicos na recuperação dos ornamentos, pinturas e detalhes do edifício; a segunda, que se apresenta neste trabalho, teve conotações estéticas, valorizando a arquitetura e o significado histórico do edifício, como forma de sensibilizar órgãos públicos e empresas na busca de financiamento do restauro do conjunto. Para esse registro foram utilizadas câmeras de médio formato para reprodução dos desenhos de época e fotos antigas, além de filmes cromo e equipamento 35mm [nikon] e 6x6cm [rolleiflex] para a documentação atual.

- **Parque Cientec, restauração do conjunto arquitetônico. 2003.**

Note-se que este trabalho apresenta semelhança com o anterior. Este projeto visava captar recursos para a execução do restauro e readequação do espaço físico do Instituto Astronômico e Geofísico da Universidade de São Paulo. O conceito básico do projeto era tornar a área aberta ao público – não somente pesquisadores e alunos da Universidade. A idéia era torná-lo uma espécie de parque temático, adaptando alguns edifícios para diversas utilizações, tais como: museus, cinemas, observatórios astronômicos,

restaurantes, entre outros. Configura-se, dessa forma, a intenção de ampliar o uso do espaço, propiciando maior interatividade.

O caráter da documentação empregada neste projeto diferenciava-se do trabalho Palacete Campos Elíseos. O complexo do IAG abrange mais de 19 edifícios, dentro de uma extensa área cerca por exuberante vegetação. Na arquitetura da década de 1940 nota-se a influência do estilo *art-decô*. As fotos precisavam transmitir essa idéia. Assim foi realizado maior número de fotos externas, já que internamente os ambientes seriam redistribuídos e teriam suas funções alteradas. A luz da manhã foi escolhida por ser mais agradável e por expressar harmonia entre a natureza e a arquitetura. O contraste entre o céu azul, a arquitetura pintada de branco e a mata verde, recriava a idéia do ambiente e a sensação de se estar num oásis bem no meio da cidade de São Paulo. Para esse exercício foi utilizado equipamento 35 mm para as fotos de campo com filmes cromo.

- **VICTOR DUBUGRAS, precursor da arquitetura moderna na América Latina. 2004.**

O projeto para a publicação do segundo livro sobre a obra do arquiteto Victor Dubugras foi um dos mais interessantes e, ao mesmo tempo, de grande complexidade para se trabalhar. A pesquisa consagrou o arquiteto como precursor da arquitetura moderna. O projeto da estação ferroviária de Mayrink (1906), de Victor Dubugras, apresenta linhas modernas e estrutura em concreto armado. O emprego dessas linhas é quase simultâneo aos primeiros edifícios, ditos modernos, construídos em Paris por Auguste Perret em 1904 e 1906.

É certo que o termo protomoderno possui certa correspondência à fase de transição ao movimento moderno, pois a estação Mayrink apresentava algumas soluções usuais à época e outras modernas. Eram dias experimentais. Quando se fala de modernismo deve-se compreendê-lo como um conteúdo do racionalismo e que este sim, pode-se dizer que é uma linha teórica e prática de arquitetura.

Diante disso, vale ressaltar os estudos Nestor Goulart Reis:

(...) o modernismo é uma das fases e uma das faces do racionalismo. Não foi a primeira e não será a última. O racionalismo é o geral, o modernismo é o particular.⁹

Victor Dubugras, arquiteto de formação racionalista e da verdade construtiva, viveu o período de transição da arquitetura e sua obra refletiu a metamorfose e as experimentações do momento. O trabalho pretendia situar o arquiteto e sua obra junto ao momento de transição do país que entrava na era industrial, da construção “racionalizada” e do movimento moderno que se formava.

O papel da fotografia, nesse projeto, era de extrema importância e se dividia em duas partes: a elaboração do material que ilustraria o livro, reproduzido a partir dos desenhos originais do escritório,

⁹REIS, Nestor Goulart. *Imagens de vila e cidades do Brasil colonial*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1999, p.33

pertencentes ao acervo da FAUUSP, e a realização de algumas fotos da estação de Mayrink, obra chave na história do arquiteto, para exposição.

Os desenhos originais, mais de 200, ficaram à disposição por quase um mês para que se realizasse minuciosa documentação fotográfica que permitisse a análise do resultado e, posterior correção, o que nem sempre é possível.

A reprodução foi realizada no próprio laboratório do LAP, onde se revelaram os cromos 6x9cm e analisaram-se as provas. Foi fundamental a execução deste trabalho simultaneamente a redação do livro que forneceu subsídios e orientação à reprodução determinados detalhes construtivos, aos desenhos e a algum conceito contido nas plantas ou fachadas.

A dificuldade estava no estado de conservação de alguns desenhos, que não apresentavam contraste suficiente entre o traço e o papel, além de estarem danificados, o que pôde ser corrigido com filtros e através de computador. O projeto gráfico do livro foi muito oportuno. Valorizou ainda mais a qualidade dos desenhos e dos projetos, norteando analogias através de detalhes e ampliações do próprio desenho.

A exposição, realizada na Avenida Paulista, exatamente no local onde existiu uma obra de Dubugras, foi valorizada por grandes painéis fotográficos, com forte apelo visual além de textos explicativos sobre os desenhos do arquiteto e um painel com fotos recentes da estação do Mayrink. Acrescente-se que a estação encontra-se, hoje, em estado que carece de restauro, que possam resgatar o significado de uma das mais importantes obras na formação do movimento moderno no país.

- **ESTAÇÃO CULTURA, patrimônio ferroviário do povo de Campinas. 2005.**

A estação ferroviária de Campinas foi um dos principais pólos de articulação do Estado de São Paulo. A partir deste pólo seguiram as ramificações que conectavam a cidade São Paulo ao porto de Santos e todo o interior do Estado. Símbolo arquitetônico de sua época, construída em 1884, a estação é um dos principais cartões-postais da cidade. Com o apoio do governo municipal e empresas privadas, a intenção do projeto priorizou a transformação do espaço da estação em um pólo cultural para a cidade.

A base para a pesquisa sobre o edifício e seu projeto foram plantas e desenhos históricos e, principalmente, cartões-postais e fotografias antigas da estação. O trabalho de documentação atual foi realizado em cromo 35 mm e toda a reprodução de acervos, plantas e coleções de cartões-postais e fotografias foram produzidas no LAP em cromo de médio formato, alinhando ao conceito de imagens engendrado por Nestor Goulart Reis:

(...) as imagens não são, portanto, simples ilustrações do texto, mas documentos selecionados para demonstrar as características construtivas originais, que deverão ser restauradas ou conservadas, em cada parte da edificação.¹⁰

¹⁰ Nestor Goulart Reis. *Estação cultura patrimônio ferroviário de campinas*, p.22

2. A CIDADE, A FOTOGRAFIA E AS INTERFACES

A iconografia aplicada aos estudos de arquitetura e urbanismo é algo de extrema importância. O registro visual em qualquer forma de suporte, de técnica ou de linguagem, consiste em fundamental fonte de pesquisa. A fotografia, certamente, está entre as mais significativas fontes iconográficas. Para essa reflexão, tem-se como ponto de partida os primeiros registros anteriores ao advento da fotografia, estabelecendo um percurso linear e histórico da presença da imagem, no contexto da expansão urbana da cidade de São Paulo.

Para Boris Kossoy, a fotografia, como fonte de pesquisa, é:

(...) uma das tarefas mais importantes, provavelmente a futura elaboração do trabalho histórico, é o rastreamento dos fotógrafos que atuaram numa região e em determinado período, assim como a localização do que sobreviveu de sua produção fotográfica original (...).¹¹

Após o dito “rastreamento”, é válido uma triagem para cobrir um percurso maior. A exclusão das fontes iconográficas, nesse trabalho, não se dá pelo viés da qualidade – esse não é o objetivo dessa pesquisa. Também não se trata de levantar a totalidade da documentação de todos os períodos, nos quais ocorreu o emprego da fotografia em São Paulo. Para esse estudo, se elegeu alguns “fotógrafos-chaves” para a apresentação, com a finalidade de contextualizar a importância da documentação, no momento em que foi produzida, permitindo também uma análise mais criteriosa da técnica, dos equipamentos e do resultado obtido, bem como, ter uma aplicação prática da diversidade das formas da documentação fotográfica.

2.1. A São Paulo dos Engenheiros-Militares e Viajantes

¹¹ KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. 2 ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 45.

O conhecimento das imagens, de sua origem, suas leis é uma das chaves de nosso tempo.

[...] É o meio também de julgar o passado com olhos novos e pedir-lhe esclarecimentos condizentes com nossas preocupações presentes, refazendo uma vez mais a história à nossa medida, como é direito e dever de cada geração.¹²

A compreensão do processo de documentação fotográfica, invariavelmente, passa por um estudo iconográfico que inclui a cartografia, antigos mapas cadastrais elaborados por engenheiros militares, desenhos dos viajantes e pinturas de artistas diversos, que durante os séculos XVII, XVIII e até meados do XIX, representaram os únicos documentos imagéticos que registraram aspectos de caráter social, urbano e cultural da formação histórica e evolução urbana da região em estudo.

No Brasil, o advento da fotografia data de 1833 - quando de modo artesanal, Hercules Florence fez as primeiras tentativas no país. Em 1850, surgem fotografias de caráter comercial e realizadas a partir de técnicas popularizadas. Em 1862, Militão Augusto de Azevedo implementa técnicas fotográficas na documentação da cidade, porém, sem anular ou desmerecer, o apelo descritivo dos desenhos.

Dessa forma, tem-se espaço para as seguintes indagações: como era documentada a cidade até então? Quais são os materiais gráficos que fornecem subsídios ao estudo da cidade, sua dinâmica e seu processo de evolução urbana? A tentativa de resposta a essas questões concentra-se no exame das contribuições legadas, basicamente, por engenheiros militares e por viajantes e pesquisadores de diversas nações.

Os engenheiros militares, alguns deles formados pelas Aulas de Arquitetura ministradas na Bahia e em Pernambuco, e outros oriundos de Portugal, com formação técnica e experiência para elaboração de plantas cartográficas e planos urbanísticos de vilas e cidades do Brasil-Colônia, possuem indiscutível e imensurável valor na iconografia brasileira, em especial, porque foram deles os primeiros registros imagéticos do urbanismo no Brasil.

Ao contrário do que se diz sobre a ausência de projetos urbanos no período colonial, o trabalho e o legado dos engenheiros militares comprova, que não somente existia planejamento de intervenção nas cidades, como também havia projetos de urbanização de vilas, na tentativa destas assumirem a condição de cidade. Acrescente-se que a especialidade dos engenheiros-militares eram desenhos de caráter militar utilizados como instrumentos de planejamento de técnicas e edificações de defesa, tais como os fortes e fortalezas, cuja iconografia é muito extensa e rica.

Quanto à produção de desenhos realizada por viajantes, deve-se dizer que o maior legado deixado por estes é composto, em geral, por representações de vistas panorâmicas das cidades. Assinala-se que muitas

¹² FRANCASTEL, Pierre. *Arte e técnica*. Valencia, 1961.

vezes os desenhos contém informações de caráter mais social, expondo o cotidiano e alguns costumes da sociedade local.

A título de uma descrição genérica e global para explanação da importância da documentação fotográfica na cidade de São Paulo, na presente pesquisa, dividiu-se a produção destes projetos e desenhos (ou vistas das cidades) em duas grandes etapas: os viajantes e os engenheiros militares.

Inúmeros foram os viajantes que passaram pelo Brasil, e por São Paulo, e deixaram como registro desenhos e relatos descritivos – um material gráfico de extrema valia para estudos históricos, abordando aspectos analíticos e sociais da evolução urbana nas cidades do Brasil colonial. Destacam-se os trabalhos de: Thomas Ender (missão austríaca), Burchell e Landseer (missão inglesa), Arnaud Julien Pallière, Saint Hilaire, Debret entre tantos outros.

Esses desenhos apresentam variadas técnicas gráficas, tais como; aquarelas, desenhos de bico de pena, coloridos ou monocromáticos. Muitas vezes, em trânsito, eram produzidos apenas esboços que eram finalizados, posteriormente, quando do regresso à Europa.

Geralmente, os desenhos eram vistas panorâmicas das cidades, particularmente, morros ou pontos estratégicos da cidade, que mostravam os acessos, as principais edificações, as igrejas, o casario, a natureza ao redor. Algumas vezes o artista desenhava adornos e enfeites ao redor do quadro, numa espécie de moldura, na qual encontram-se as frutas típicas da região, escravos em seus ofícios, o senhorio com seus figurinos, os animais, e outros detalhes pitorescos do cotidiano das cidades da colônia.

Os desenhos de Thomas Ender, no Rio de Janeiro, por exemplo, retratam com extrema qualidade de detalhes os interiores das residências, com seus móveis, enfeites, utensílios domésticos, mas que implicitamente retrataram a sociedade colonial de uma maneira peculiar e com informações sociais de extrema relevância.

As duas vistas gerais de São Paulo realizadas por Pallière, em 1821, registram o aspecto “rural” da cidade, com as lavadeiras esfregando roupas no rio Tamanduateí, com um casario modesto, e apenas as igrejas com um certo destaque na paisagem. A cartografia relativa a São Paulo, publicada, recentemente, no livro *São Paulo, vila, cidade e metrópole*, de autoria de Nestor Goulart Reis Filho, consolidou-se, cada vez mais, como fonte iconográfica de importância no estudo da evolução urbana da cidade. O trabalho da pesquisadora Beatriz Bueno faz um estudo minucioso da importância e da presença dos engenheiros militares no Brasil. Nesse âmbito, destacam-se os trabalhos de José Rufino da Costa, do engenheiro Jules Martin, de José Felizardo da Silva (?), entre outros.

Durante os séculos XVI e XVII, as representações das cidades eram de cunho profundamente esquemático porque o interesse inicial dos colonizadores era, basicamente, a localização “macro” das novas terras conquistadas, sem muita preocupação com escalas, distâncias, nomes e definições exatas das fronteiras das novas conquistas.

Com o aumento do interesse de Portugal sobre o Brasil e com o conseqüente crescimento do fluxo de viagens, informações e, principalmente, o acréscimo nas relações extrativistas, o processo de intercâmbio entre colônia e colonizador ganhou ênfase e atenção por parte dos colonizadores. O aumento do risco de invasões por inimigos (holandeses e franceses) e o advento da União Ibérica entre as coroas Portuguesa e Espanhola embotaram certa “sofisticação” na produção dos desenhos relacionados ao Brasil, seja pelos próprios portugueses, seja pelos holandeses que possuíam uma marinha muito equipada e que, portanto, produziam uma cartografia de alta qualidade, em especial do nordeste brasileiro que tentaram invadir por diversas vezes.

Como em qualquer relação de perigo eminente, a reação de Portugal configurou-se em um cuidado maior com seus territórios. Daí a execução de diversos fortes e fortalezas de defesa, bem como, o incentivo ao povoamento e à interiorização e desbravamento do território, não somente para sua manutenção, como também numa tentativa de ampliar suas fontes de riqueza e exploração.

A descoberta do ouro em Minas Gerais e o desenvolvimento dos portos e das cidades portuárias tornaram-se outros fatores de relevante significado. Em uma leitura crítica da produção “gráfica” dos desenhos realizados pelos engenheiros, sugerindo, cada vez mais, a fundação de novas cidades percebe-se o incentivo a projetos urbanos que atendessem tal demanda. É possível notar que a sofisticação, gradual, na qualidade dos desenhos, ao longo do século XVIII, indica o nascimento de uma preocupação em regular e normatizar o desenvolvimento urbano das cidades.

2.2. A São Paulo de Militão Augusto de Azevedo

Militão Augusto de Azevedo nasceu no Rio de Janeiro, em 18 de junho de 1837. Aos 21 anos, o jovem iniciou-se na carreira de ator. Em 1862 em viagem com a companhia para uma série de espetáculos, Militão chegou a São Paulo acompanhado de sua esposa e de seu filho recém-nascido. Em São Paulo reencontrou colegas cariocas, tais como: Joaquim Feliciano Alves Carneiro e Gaspar Antonio da Silva Guimarães. Esses amigos eram sócios no estúdio fotográfico Carneiro e Gaspar, renomado no Rio e que iniciava suas atividades em São Paulo, como estúdio de retratos pessoais e de família.

Nesses dias Militão conciliou os ensaios para a estréia da peça dramática com uma febril atividade de documentação fotográfica nas ruas e monumentos da cidade. Esse trabalho objetivava montar um álbum que, no entender de Militão, teria enorme aceitação pelos alunos da Academia de Direito de São Paulo, no largo de São Francisco.

No ano seguinte (1863), Militão associou-se ao estúdio de seus colegas, deixando para segundo plano sua carreira de ator. Publica no Correio Paulistano o esboço de seu intenso trabalho de documentação da cidade, contendo 30 vistas “*tiradas a photographia (...) dos principaes edificios e ruas desta cidade*”.¹³ O objetivo central era vendê-las aos estudantes de Direito, contudo, não obteve sucesso em nenhuma de suas empreitadas naquele momento. Apesar do insucesso, Militão seguiu firme com a fotografia. Nos anos seguintes até 1868, realizou diversas fotos de São Paulo, Santos e da construção da ferrovia Santos – Jundiá. Assinala-se que esses álbuns também não obtiveram sucesso algum.

O fotógrafo dedicou-se, então, a fotografia de estúdio e retratos junto ao estúdio Carneiro e Gaspar. Em 1875, tornou-se sócio do estúdio ao comprar a parte de Carneiro. Logo em seguida, com a morte de Gaspar, o estúdio denominou-se “Fotografia Americana”. Entre 1876 e 1886, realizou um incansável trabalho de retratista, no qual registrou cerca de 12.000 habitantes de São Paulo, diga-se de passagem: quase a metade da população da época.

¹³ LAGO, Pedro Correa do. *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860*. Rio de Janeiro: Ed. Capivara, 2001, p. 12.

Cansado de retratos, em 1886, o fotógrafo embarcou para a Europa, onde se deparou com produtos fotográficos mais avançados que incluíam álbuns comparativos e de evolução urbana de outras cidades inclusive de Paris. Nesse período, concebeu a idéia de realizar um álbum comparativo de São Paulo.

Em 1887, regressou ao país com a idéia do álbum comparativo de São Paulo 1862-1887, procurou as chapas de vidro antigas, realizou aproximadamente 40 novas chapas de pontos semelhantes aos de 1862. Porém, como das outras vezes o álbum encontrou fria recepção em São Paulo, o que fez Militão se desiludir com a fotografia e abandoná-la. Retornou ao Rio em 1889, vivendo de seus rendimentos adquiridos na atividade de retratista. Nos seus últimos anos, voltou a São Paulo para viver ao lado de seu filho advogado bem-sucedido. Militão morreu em 24 de maio de 1905.

O insucesso nas vendas dos álbuns de Militão apresenta suas razões: São Paulo, na década de 1860, era uma cidade provinciana de características toscas e modos grosseiros. Cidade colonial rural de pouca importância no contexto econômico, político e social até então. São Paulo não atraía viajantes, comerciantes e ou fotógrafos, que preferiam os encantos e as belezas naturais e arquitetônicas do conjunto urbano do Rio de Janeiro. Segundo o historiador Affonso Taunay (1876-1958): “até 1860, data em que nos aparece a providencial série de, alias, ótimas fotografias, de Militão Augusto de Azevedo, os arrolamentos de peças de iconografia paulistana mantém-se insignificantes.”¹⁴

O reconhecimento da obra de Militão aconteceu tardiamente, apenas na década de 1970, com artigos publicados no suplemento literário do jornal *Estado de São Paulo*, exposições no MASP e no MIS de São Paulo, bem como, na tese de mestrado de Boris Kossoy.

Militão era um fotógrafo excepcional. Conciliou perfeitamente o trabalho de retratista e o de documentação daquilo que julgava relevante, como por exemplo, a documentação da vida urbana de São Paulo. Sua fotografia não era imbuída de ângulos inusitados, composições inesperadas ou enquadramentos diferentes. Era uma fotografia que procurava o real (o retrato fiel da realidade), em composições e tomadas simples. A maioria das fotografias apresenta em formato horizontal e panorâmico, abrangendo o máximo de informações. São imagens que primam pela espontaneidade e pelas proporções de enquadramento, o que as torna relevantes no contexto da fotografia relacionada à arquitetura e ao cotidiano da vida urbana da cidade.

Atualmente, sem sombra de dúvida, as fotografias de Militão são uma fonte iconografia de valor inestimável para o estudo histórico de uma São Paulo que não pertence ao nosso tempo e, que hoje muito pouco ou quase nada nos resta em termos de edifícios e características urbanas que possam nos remeter a este tempo. Portanto, parafraseando o arquiteto Benedito Lima de Toledo, quando este se refere a São Paulo, dizendo que existiram três cidades em um século de história, a cada “cidade” que passa as fotos de Militão se tornam mais informativas e valorosas.

Apesar de São Paulo ter recebido renomados artistas viajantes nos séculos XVII, XVIII, XIX, tais como, Thomas Ender, Burchell, Paillere, Landseer, Debret e Saint Hilaire, cuja qualidade e importância das

¹⁴ Idem, p. 20.

telas, pinturas, gravuras, mapas e cartografias são indiscutíveis, foi somente na década de 1860, com a sensibilidade de Militão e o advento da fotografia, que a cidade surgiu como meio urbano exato e real, trazendo consigo um atestado de veracidade e informações relativas à vibração cotidiana.

A fotografia documental, como fonte informativa de aspectos socioculturais, tornou-se, sem dúvida, um marco fundamental no estudo e na contextualização histórica da cidade. A fotografia de Militão materializou uma cidade que até então era abstrata e completamente impensável. Militão registrou não somente o centro histórico de São Paulo, mas também, seus limites, as saídas para outras cidades, os rios e as várzeas. Fotografou a cidade e o porto de Santos e, ainda, a estrada de ferro Santos-Jundiaí.

Nesse ponto, vale ressaltar que raros documentos resistiram as mais diversas intempéries, ao longo desses quase 150 anos existência dos originais. Hoje existem apenas 12 exemplares em bom estado do *Álbum Comparativo-1862-1887*. Nesse álbum, as fotos são, na sua maioria, datadas de 1887 (37 imagens) em contraposição as datadas de 1862 (22 imagens). Porém o exercício da comparação se torna mais difícil ainda pela ausência de sensibilidade de construtores, de governantes, de investidores, que arrasam a cidade para a construção de novos edifícios. Das edificações documentadas por Militão somente a casa da Marquesa de Santos e o Museu de Arte Sacra conservam características próximas às originais.

Comprovou-se, ainda, que o primeiro levantamento elaborado por Militão, em 1862, foi o mais importante levantamento fotográfico realizado em qualquer cidade brasileira no período do Império, excetuando a cidade do Rio de Janeiro, que como sede da corte, foi exaustivamente documentada.

A São Paulo retratada por Militão era diversa da realidade paulistana atual. Em cada etapa do desenvolvimento urbano da cidade, seu patrimônio edificado foi projetado e adequado a uma determinada escala de população e dinâmica social. A São Paulo de Militão possuía cerca de 25.000 habitantes. Constituíam-se em uma velha cidade de taipa, construída, na sua totalidade pelas mãos de escravos. Era dotada de um urbanismo colonial sem um traçado lógico, com ruas tortuosas, ladeiras que terminavam em várzeas de rios e uma fisionomia que pouco ou em nada se assemelha aos dias de hoje.

São Paulo era uma cidade sem atrativos, sem vida social, e muito menos cultural. Talvez, por este motivo o jovem ator Militão, passou a se apaixonar pela fotografia. Porém a cidade possuía algo que a capital não dispunha: a Academia, a Faculdade de Direito no Largo São Francisco. Era a Academia o grande centro de convergência, discussões, novidades e financeiro. Os estudantes pertenciam às famílias abastadas da cidade, do interior da província e também de outras capitais. Em torno da Academia giravam os movimentos sociais, econômicos e culturais da cidade. Militão imaginou que nesse local concentrava-se o público disposto a adquirir seus álbuns, mas se enganou.

O clima, o provincianismo, o recato feminino, a falta de intelectualidade, a ausência de belezas naturais e de vida social, sempre constituíram motivos de escárnio nos escritos dos próprios estudantes que muito depois, assim como Militão, se tornariam famosos: Castro Alves e Álvares de Azevedo eram alguns deles.

A cidade fotografada por Militão era uma São Paulo que vivia ainda nos tempos do açúcar. A cidade era somente um posto de parada das tropas provenientes do sul, não possuía a riqueza e tão pouco a atenção das cidades litorâneas. A arquitetura da cidade era, no seu conjunto, constituída a partir dos recursos do “quadrilátero do açúcar”. Era uma cidade pacata, confinada entre as calhas dos rios Tamanduateí e o Anhangabaú, em torno da praça da Sé e das ruas da Imperatriz (atual XV de Novembro) São Bento e Direita, que formavam o tão popular triângulo.

São Paulo era uma cidade de barro: as construções feitas a partir da taipa de pilão; as ruas não possuíam calçamento de pedras eram de “barro pisado”; as casas com paredes de taipa dispunham de amplos beirais, para as coberturas de telhas de barro, também chamadas de telhas paulistas.

Talvez, a mais detalhada descrição realizada por um viajante referente a São Paulo tenha sido a de Saint Hilaire, no início do século XIX, na qual o relato descritivo pretende ser fiel à realidade paulistana à época.

Saint Hilaire descreve que:

(...) As ruas da cidade, situadas no flanco da colina e pelas quais se desce ao campo, são as únicas em declive, as outras se estendem sob o terreno plano. Todas são largas, bastante retas, e os veículos podem pelas mesmas circular facilmente (...) a pouca distância da cidade existe uma praça muito espaçosa, denominada Curro (atual praça da Republica) cujo nome que significa arena para touradas indica o fim a que se destina.¹⁵

É possível perceber que a Praça da República era considerada uma extensão fora do âmbito da cidade, e somente após a explosão do café e a ocupação do outro lado da Anhangabaú que esta passou a compor-se como parte integrante da cidade.

A arquitetura era assim descrita por Saint Hilaire:

(...) as casas construídas de taipa muito sólida, são todas brancas e cobertas de telhas côncavas; nenhuma delas apresenta grandeza e magnificência, mas há um grande número que, além de andar térreo, tem um segundo andar e fazem-se notar pelo aspecto de alegria e limpeza. Os telhados não avançam desmesuradamente além das casas, mas têm extensão para dar sombra e garantir as paredes contra chuvas. As janelas não se fecham umas com as outras, como é comum no Rio de Janeiro. As casas de um andar possuem quase todas as vidraças e são guarnecidas de balcões e postigos pintados de verde. As outras casas têm venezianas que se erguem de baixo para cima, formadas de travessas de madeira cruzadas obliquamente. Vi moradias dos principais habitantes tão limpas por dentro como por fora. As visitas são recebidas em um salão muito limpo e mobiliado com gosto.¹⁶

¹⁵ Idem, p. 30.

¹⁶ Idem, p. 55.

Era esse o cenário no qual Militão atuava. Além das dificuldades que a cidade oferecia, deve-se refletir sobre os procedimentos para a produção das fotos. O ato de produzir uma fotografia ou vista da cidade, exige uma relação de lugares distintos e diversificados em distâncias e sensações. O fotógrafo, no ato de seu ofício, envolveu-se com os sentidos e as sensações provocados pelo ambiente que o circunda. O equipamento chegava a pesar cerca de 100 quilos, o deslocamento, portanto, era muito lento e era necessário o auxílio de carregadores, carroças ou mulas.

Para produzir suas vistas Militão utiliza a técnica do colódio úmido aplicado sobre placas de vidro com nitrato de prata, após sua sensibilização à luz, através de obsoletas lentes e longas exposições, por essa razão, é possível perceber pessoas que parecerem “fantasmas”. A chapa era impressa em papéis albuminados, como albúmem, substância proveniente da clara do ovo, que dava a liga com os sais de prata e o suporte (papel). O colódio, por sua vez, obrigava ao fotógrafo a imediata revelação, sob pena de se perder a imagem sensibilizada. Dessa forma, em um dia de trabalho era inviável a produção de várias vistas, além de ter de se contar com o auxílio do tempo. O material era importado e caro. Militão chegou a produzir algumas substâncias químicas que necessitava para seu trabalho.

O encontro visual com a cópia fotográfica, entretanto, é percebido de forma bastante real. É essa infinita alternância entre a realidade e a representação que se constitui como paradoxo essencial da experiência fotográfica – esse paradoxo foi caracterizado por Roland Barthes, como a “loucura do signo fotográfico”.

O reconhecimento do trabalho documental e artístico de Militão, mesmo que tardiamente, é indiscutível. Suas imagens constam de diversas publicações de vários autores que tratam da história da cidade de São Paulo, da fotografia e de outros temas correlatos.

2.3. Gaensly e as Obras em São Paulo

Guilherme Gaensly, imigrante suíço, estabeleceu-se em Salvador com sua família, em 1848, quando o fotógrafo tinha somente 5 anos de idade. Estrangeiro e de religião protestante, Gaensly custou a se adaptar aos costumes e ao cotidiano baiano. Iniciou seu aprendizado em fotografia com Alberto Henschel, que atuava em Salvador desde o princípio de 1860. Em 1871, ao lado de Waldemar Lange, Gaensly abriu seu próprio estúdio denominado Maison Gaensly & Lange.

Neste ponto vale mencionar a descrição do estúdio anotada no cartão de visitas dos fotógrafos:

(...) novo estabelecimento montado com muito gosto.
Photographia do Commercio.
De Guilherme Gaensly – ladeira de São Bento 1”.
Na localidade que ocupava a illm. Sociedade recreativa tendo sido todos os utensílios para esta nova galeria, como instrumentos, mobílias, fundos, decorações, etc., escolhidos pessoalmente na minha última viagem a Europa onde visitei os maiores estabelecimentos d’este gênero, venho offerecer ao respeitável público o ATELIER melhor montado d’esta capital garantindo trabalhos perfeitos e de DURAÇÃO visto que adoptei todos os melhoramentos feitos n’estes últimos annos.
A optima collocação do ATELIER permite boa luz tirar constantemente bons resultados ainda que dias chuvosos
Sempre tem um trem especial prompto para sahir a qualquer chamado mediante prévio ajuste
PREÇOS REDUSIDOS
A maior coleção de vidros [vistas] da Bahia, cartões de visita, cartões imperiaes, cartões bombé, retratos maiores.¹⁷

Após um próspero período, atuando intensamente em Salvador, em 1894 Gaensly chegou a São Paulo para abrir um Estúdio na Rua XV de novembro. A cidade iniciava sua expansão para além da colina central, buscando o outro lado do Anhangabaú, dando início ao período de maior expansão e de mudanças jamais vistos até então.

Gaensly mantém sua especialidade de fotografar vistas urbanas e começou a publicar álbuns com as vistas da cidade – trabalho no qual Militão não obtivera público comprador. Iniciou, também, sua carreira de fotógrafo-documentarista para diversos órgãos do governo. Em 1902, Gaensly já era considerado um fotógrafo consagrado. Nesse período, foi chamado pela companhia LIGHT, para se tornar o fotógrafo oficial da empresa, responsável pela documentação das obras e transformações urbanas que a cidade estava atravessando. Gaensly fotografava em negativos de vidro de grande formato (18x23 e 24x30) e adotou esta prática até o fim de sua carreira, mesmo quando a maioria dos fotógrafos já utilizava chapas menores e, portanto, equipamentos mais práticos. O equipamento utilizado por Gaensly garantiu uma qualidade excepcional na realização da documentação para Light, some-se a isto a grande experiência que o fotógrafo possuía ao longo dos seus 56 anos.

¹⁷ GAENSLY, Guilherme. *Imagens de São Paulo no acervo da Light - 1899 -1925*. São Paulo: Fundação Patrimônio Histórico da Energia de São Paulo, 1999.

A documentação que Gaensly registrou a mutação da cidade. Seus registros focalizaram as explosões demográfica, territorial e infra-estrutural de São Paulo. A importância de Gaensly reside na compreensão dos objetivos pretendidos: a valorização da documentação e o estudo da história da cidade. O fotógrafo documentava, não somente implantação de trilhos e sistema de bondes elétricos, fotografava todo o processo de produção da energia elétrica, as estações e subestações de energia, as represas, usinas, as pontes, as enchentes, os bondes, enfim todas as faces da cidade em transformação. Registros das etapas e partes envolvidas, no processo de urbanização, inclusive belas vistas noturnas, valorizando a iluminação pública. Gaensly foi, sem dúvida, um “fotógrafo-chave” na formação urbana da metrópole paulista.

2.4 Farkas e Bresson: Dois Contextos Sociais

O exercício analógico entre duas referências reconhecidas na história da fotografia não é a intenção dessa pesquisa. A compreensão da documentação realizada por ambos, por si só já seria uma tarefa digna de trabalhos monográficos muito interessantes. A escolha de colocar esses dois fotógrafos lado a lado advém da necessidade de se obter, uma certa, continuidade na análise da aplicação prática da fotografia. Ambos os fotógrafos atuaram no clima de pós-guerra, em sociedades distintas e com técnicas, conceitos e equipamentos inovadores.

As fotos de Farkas, em São Paulo, entre os anos de 1940 e 1950 e o ensaio fotográfico de Bresson na ex-URSS, em 1968, representam um novo momento da fotografia. A afirmação do fotógrafo como profissional, a valorização do momento instantâneo decisivo são características desses dois homens. Assim

como é esteriótipo do trabalho desses dois personagens a imagem do fotógrafo que busca uma imagem ou que domina a luz de maneira a obter pré-determinado resultado – a câmera na mão e uma idéia ou ideal na cabeça.

Thomas Farkas nasceu na Hungria e imigrou para o Brasil, naturalizando-se em 1949. Porém, sua identificação com o Brasil aconteceu instantaneamente, como um foto. Farkas dirigiu diversas produções de cinema sobre a realidade brasileira. Sua empresa a FOTOPTICA foi durante sua existência uma referência para todos os tipos de fotógrafos, além de fomentar o ramo fotográfico, fornecendo materiais, serviços e equipamentos. Farkas sempre foi um grande incentivador de exposições, reuniões e discussões que pudessem, cada vez mais, trazer à tona discussões que envolvessem a fotografia – sempre no sentido de valorizar o registro fotográfico.

O trabalho de Farkas sempre foi marcado pela liberdade do olhar, visões simples e puras. O material produzido materializava a paixão de fotografar e de conviver com o que estava sendo fotografado. Ensaio mais abstratos e de intenção construtiva aconteciam paralelos a uma documentação de caráter mais narrativo e descritivo. O equipamento utilizado (35 mm ou 6x6cm), permitia essa liberdade visual. A técnica estava totalmente a favor do fotógrafo “ilimitando” sua possibilidade de atuação, assim descrita pelo crítico Lorenzo Mammi:

(...) na fotografia de Thomas Farkas, mais talvez do que em qualquer outra, ecoa um Brasil que poderia ter sido: uma terra de elegância doce, divertida e discreta. Popular sem demagogia e moderna sem violência. As fotos falam disso da maneira mais adequada: como numa conversa, sem retórica e sem impor opiniões. Nenhuma dessas imagens funcionaria como manifesto – e essa é apenas uma de suas qualidades.¹⁸

Mesmo em fotos abstratas realizadas por Farkas, a realidade não se transmitiu mascarada. Se existem mensagens escondidas na imagem, ela própria fornece subsídios de como desvendá-las, jogando sempre com os enquadramentos, o contra luz e as texturas que revelam cotidianos simples, mas até então não revelados.

Farkas quebra as regras clássicas da composição herdadas do pictorialismo. Seu trabalho instaura uma postura em que a escolha de temas corriqueiros afirma a liberdade do fotógrafo e indica a possibilidade da arbitrariedade do ato fotográfico.

Henri Cartier Bresson nasceu na França, em 1908. Estudou pintura em Paris junto com André Lothe. Depois Filosofia em Cambridge. Influenciado pelo Surrealismo, iniciou seu trabalho de fotógrafo em 1931. Preso durante a II Guerra Mundial, fugiu e teve passagem pela produção de filmes no cinema. Porém essa experiência dura pouco, pois para Bresson o cinema não fornecia total controle sobre todo o processo.

¹⁸ FARKAS, Thomas - São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo EDUSP, 2002 (título).

Dessa forma, o retorno à fotografia aconteceu em 1947. Nesse contexto, alia-se a outros fotógrafos e fundou a agência de imagens MAGNUM.

Bresson tornou-se o grande nome mundial desse momento inovador da fotografia: o homem, a câmera e o mundo para fotografar. O texto de apresentação de uma exposição sua teve o título de *O Momento Decisivo*, assinala-se que essa passou a ser o lema principal de seu trabalho. O “estilo” Bresson configura-se na captura do imprevisível e, portanto, deve ser andar sempre a câmera na mão por todos os lados, sempre em busca da imagem ideal. A câmera Leica e os filmes sempre em preto e branco 35 mm eram suas ferramentas, ele dizia que fotografar era “colocar na mesma linha de mira de mira, a cabeça, o olho e o coração”.¹⁹

Bresson, ainda, explicou o desafio de mais uma de suas viagens, por ocasião de seu retorno a ex-URSS, em 1968:

(...) não sou economista nem fotógrafo de monumentos e tão pouco jornalista. O que procuro, sobretudo, é estar atento à vida. Dezenove anos depois da minha primeira viagem a União Soviética, nada mais passível de comparação que voltar e compará-lo a ele mesmo, medindo suas diferenças, tentar se surpreender com o fio de sua continuidade. O aparelho fotográfico não é um instrumento apto a responder os porquês das coisas, ele é mais para enaltecer, e nas melhores condições a sua maneira própria, intuitiva, questiona e às vezes responde. Então eu me sirvo num passeio sem destino, ativo à perseguição da objetiva do acaso.²⁰

Bresson representou a pura emoção de fotografar. Era o romântico da fotografia, suas fotos revelam essa poesia. Documentar o regime socialista, em momento do seu ápice econômico e político, foi um trabalho significativo para as questões sociais, serviu àqueles que não possuíam as dimensões do poder de persuasão do regime. As fotos de Bresson ao mesmo tempo são belas e esclarecedoras.

Transitar durante meses por repúblicas, tão diferentes em suas culturas e histórias, mas ao mesmo tempo atadas pela economia e pelo regime político, foi um grande desafio assumido pelo fotógrafo e as imagens dessa viagem correspondem à altura, se tornando hoje, sem a sombra daquele regime, um retrato de um momento único duas vezes eternizados pela luz captada por olhos de um atento e vivaz observador, que curioso, intelectualmente, sabia o que queria e se dirigia ao seu encontro, onde quer que fosse. Com a câmera sempre.

¹⁹ BRESSON, Henri Cartier. *À propos de l' URSS*, Editions du Chêne. Paris. 1973

²⁰ Idem.

2.5. A Obra de Cristiano Mascaro

Formado em arquitetura pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU USP), em 1968, Cristiano Mascaro (1944-), atualmente, é o primeiro nome na fotografia de arquitetura e, principalmente, no que toca à questão das cidades. O trabalho de Mascaro pode ser entendido como uma chave para compreensão de toda a técnica que deve estar por trás da composição de uma boa foto de arquitetura e, simultaneamente, da criação e da emoção que uma fotografia pode revelar.

Fotografar arquitetura exige uma certa produção, não é o “click” desprezioso e espontâneo que retratará com apuro necessário as qualidades de determinados projetos e edifícios. Câmeras complexas, normalmente, de médio e grande formato, lentes de correção de perspectiva para evitar e corrigir as distorções e deformações ópticas, robustos tripés, são equipamentos e requisitos básicos. Porém de nada adiantaria tudo isso se não houvesse a grande virtude do fotógrafo.

Mascaro tem total domínio da técnica, assim como, grandes nomes da fotografia que se especializaram em arquitetura, tais como: Julius Shulman (1910 -), Marcel Gautherot (1910-1996), o grande fotógrafo de Brasília e das obras de Oscar Niemeyer e, G.E. Kidder Smith (1913-1997), responsável pela documentação dos projetos modernos brasileiros que compuseram o clássico “BRAZIL BUILDS” – publicação que teve ampla divulgação do movimento moderno brasileiro.

A fotografia de Cristiano está além: existe um domínio da luz e da composição que transcendem a técnica; são fotos sempre compostas com muita expressão; o preto e branco, quando adotados, tornam-se mais extremos, é possível ver todas as outras cores em suas escalas de cinzas e, nos opostos de cada contraste é possível perceber os volumes, os materiais e as dimensões de cada projeto documentado.

Na obra Mascaro é possível observar os temas mais cotidianos, banais e desordenados se transformarem em símbolos, ganhando ordem e hierarquia própria, fornecendo subsídios para a determinação de valores com o intuito conhecimento total do habitat (as cidades). O poder inventivo na composição, nas formas de luz e sombra, na geometria pura das construções, no domínio da luz – sempre natural – transmite

uma sensação de satisfação e de orgulho da arquitetura brasileira. Tudo sempre parece mais belo através de seu olhar.

Assinala-se que a obra de Cristiano é a chave para a compreensão da São Paulo de hoje. A obra de Militão retratou uma cidade com cara de vila. Gaensly fotografou a vila que se tornava cidade com ânsia de ser metrópole. Farkas e muitos outros fotógrafos documentaram a cidade nos “tempos áureos”, a São Paulo européia do bonde, dos edifícios clássicos e dos modernos, do romantismo e do cotidiano escondidos nos bairros e pormenores da cidade.

As fotos de Mascaro, principalmente, as de São Paulo, mostram uma cidade de todos esses tempos e dos tempos atuais: o patrimônio conservado e o destruído, em forma de ruínas, que ganham vida com as suas composições fotográficas. A metrópole, ensandecida e voraz, é retratada com maestria e até detecta-se uma certa dose de harmonia, fazendo do caos uma imagem bela. Assim é sua expressão fotográfica definida pelo próprio Mascaro:

(...) estou convencido que sua intensidade [a expressão fotográfica] encontra-se, paradoxalmente, em suas incríveis limitações e, em essência, na capacidade transfiguradora do olhar. E de que a fotografia é resultado de uma atitude drástica e intuitiva. Assim sendo, fotografo nossas cidades certo que elas são as mais relevantes testemunhas das transformações do país, o cenário mais amplo e diversificado por onde se manifesta o brasileiro. Enfim, o retrato mais fiel de nosso caráter.²¹

Suas fotos de São Paulo, publicadas no livro *Luzes da Cidade*, foram assim introduzidas por Antonio Candido:

Ruas, casas, arranha-céus, veículos, pessoas, vistos de longe e de perto, isolados ou em conjunto, claros ou escuros, no todo ou em parte, na madrugada, no dia, na noite são deste modo manipulados pela imaginação do fotógrafo, com a mirada criadora revestida pelo olho da máquina. E nós percebemos que a cidade foi reinventada, oferecendo ao nosso olhar desarmado uma realidade que não suspeitávamos, porque é a realidade tornada essencial graças à seleção operada pela maestria do artista. Isto é, Cristiano Mascaro.²²

A produção dos fotógrafos, acima mencionados, é apenas uma parte de extensas documentações e interpretações pessoais sobre a cidade. O olhar fotográfico e a fotografia como forma de representação sempre estarão presentes em trabalhos que sejam relativos às analogias ou aos estudos que tentam recompor a história, estudar as novas configurações urbanas, a evolução ou destruição de cidades, arquitetura e urbanismo em sua essência, a materialização do espaço edificado ou do espaço como único território que inimaginável, a não ser quando referenciado cientificamente.

²¹ MASCARO, Cristiano. *Cidades reveladas: São Paulo*, BEI comunicação, 2006, p.p.178-179

²² CANDIDO, Antonio. “Luzes da Cidade” (catálogo de exposição), 1999.

3. A APLICAÇÃO DA FOTOGRAFIA EM ARQUITETURA E URBANISMO

Por ser uma técnica de representação, a fotografia, geralmente, é empregada em diversos campos do conhecimento que exijam o registro em imagem de algo que possa auxiliar, justificar, reforçar ou, simplesmente, ilustrar conceitos e teorias. A documentação ou ensaio fotográfico tem um motivo. O fotógrafo quando sai a campo para seu trabalho tem a consciência da missão a cumprir, seja em um trabalho pessoal ou em um trabalho que lhe foi encomendado. Não que o olhar seja viciado ou esteja treinado para realizar determinada foto, ao contrário, a fotografia não se repete, não pode ser analisada sob manuais de instrução ou regras de uso e aplicação. Genericamente, é possível afirmar que cada caso é um caso e cada foto é uma história.

Como forma de enriquecer essa reflexão a partir de conceitos já trabalhados em outros momentos desse estudo, se apresenta, nesse momento, duas propostas de caráter bem distinto, realizadas em momentos e circunstâncias diversas, contemplando realidades ímpares provenientes de uma necessidade acadêmica de pesquisa universitária. **O primeiro caso é constituído por fotos elaboradas, especialmente, para um livro a ser editado por contrato fechado por uma grande empresa. O segundo caso são(?)**

As duas representam propostas diferentes que utilizam a mesma técnica de representação e resultam em fotos específicas para cada caso, permitindo a afirmação que no primeiro caso são fotos mais próximas da escala “macro” da cidade de São Paulo e do território adjacente e, portanto, do *urbanismo*. São fotos muito mais descritivas e de contexto técnico, no sentido de ilustrar teorias e comprovar o *movimento da dispersão urbana* que é objeto de estudo.

No outro ensaio depara-se, estritamente, com a escala do edifício, do projeto a ser fotografado, assinalando os detalhes construtivos e arquitetônicos, as soluções projetuais que deixam as fotos muito mais próximas da *arquitetura*, os estilos e os momentos históricos. São fotos de caráter criativo em que o grande desafio esteve sempre determinado, pois representou o que já é conhecido, no caso projetos arquitetônicos consagrados por todo o Brasil. Porém, é um momento em que o fotógrafo pode, usando a técnica e a experiência adquirida, criar imagens e composições pessoais que ilustraram uma publicação de nível nacional, tornando-se um trabalho autoral.

3.1 A urbanização dispersa.

O estudo de caso, focalizado nesse projeto, debruçou-se mais detidamente nas mudanças que ocorrem no tecido urbano da região metropolitana de São Paulo e das suas regiões adjacentes (Campinas, baixada Santista e Vale do Paraíba).

Compreende-se como tecido urbano a relação física e jurídica entre espaços públicos e espaços privados, entre espaços de uso privado e espaços de uso coletivo, condominial ou não, constituído pela “*superposição ou imbricação de três conjuntos: a rede de vias ou sistema viário, os parcelamentos fundiários e as edificações*”.²³

As mudanças do tecido urbano implicam em uma série de transformações físicas nas áreas, pertencentes ou não, ao perímetro urbano dos municípios envolvidos. Essas alterações, nas chamadas regiões metropolitanas, ocorrem intensamente nos últimos 30 anos. Essas mudanças estão presentes e podem ser consideradas como um processo de “urbanização dispersa”.²⁴ Em regiões densamente urbanizadas com níveis elevados de industrialização, tornou-se comum dispersão das unidades de produção e consumo - ao longo dos eixos de transporte - e a busca, pela população, de melhores condições de vida (qualidade de vida), habitando em núcleos de porte médio.

A padronização do consumo nos “shoppings”, nos centros de lazer e serviços, permitiu um deslocamento crescente dos jovens casais e de aposentados para núcleos de porte médio, onde reúnem as vantagens da menor escala urbana e o acesso aos bens e serviços urbanos.

O ensaio fotográfico é parte integrante desse projeto que vem sendo desenvolvido pelo LAP, sob coordenação do Professor Nestor Goulart Reis. A fotografia revelou e demonstrou o processo da urbanização dispersa, bem como, serviu de fonte para analogias e estudos específicos e provou que a importância da fotografia não reside somente como fonte iconográfica nas pesquisas acadêmicas, mas principalmente, como um instrumento de estudo nas mudanças das configurações físicas do território. Isto é, torna-se, cada vez mais, significativo fotografar as aplicações práticas de uso e ocupação do solo, em diversos níveis de intervenção nas diversas camadas da sociedade.

Como objetivos específicos do grande projeto que está em desenvolvimento, é possível levantar alguns aspectos revelados e estudados através da fotografia:

1. Formulação de tipologias de conjuntos urbanísticos de usos múltiplos que podem contribuir para uma caracterização das novas formas de tecido urbano.
2. Identificação de exemplos significativos de novas formas condominiais que ocorrem no Estado de São Paulo em áreas de urbanização dispersa e em áreas de urbanização consolidada.

²³ Philippe Panerai em *Análise Urbana* p.77/78

²⁴ Ver melhor no livro *Urbanização Dispersa e Mudanças no Tecido Urbano de autoria* de Nestor Goulart Reis, apresentado no I Seminário internacional sobre o tema realizado em março de 2006 na Universidade de São Paulo.

3. Análise comparativa dos diferentes tipos de conjuntos urbanísticos de usos múltiplos, identificados como significativos em termos de: desenho urbano; formas de participação de arquitetos; tipos de usos, ocupações e dimensões dos espaços públicos coletivos e individuais das áreas internas dos núcleos; ocupações dos espaços intermediários entre os conjuntos estudados e as áreas envoltórias; localizações em diferentes períodos nos últimos 30 anos.

Para esse ensaio as imagens estão assim organizadas:

- ***SISTEMAS VIÁRIOS***
- ***CONJUNTOS RESIDENCIAIS NA BAIXADA SANTISTA, ALPHAVILLE e GRANJA VIANA***
- ***A CIDADE DE SÃO PAULO***
- ***A DIVERSIDADE DA OCUPAÇÃO [voracidade, mobilidade e multiplicidade]***

As fotografias elaboradas a partir de novas configurações urbanas criam não somente um panorama da situação territorial em São Paulo, mas também configuram-se em um produto final que pode servir de orientação para a produção de projetos e planos que não sejam acometidos pelos mesmos erros e modelos, ou ainda, que não condizem com a cultura e a necessidade das áreas em questão. Desse modo, essas fotografias podem servir de modelo de documentação para futuros estudos urbanos.

E por que não, numa estância mais poética, sentir e observar a cidade em ângulos e enfoques que suscitem incontáveis formas de discussão, até porque a interpretação da imagem e do desenho é e sempre será uma leitura pessoal, pois se nota que a imagem tem a capacidade de influenciar, porém, não é determinante ou condicionante do olhar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ARTIGAS, Vilanova. *Caminhos da arquitetura: Vilanova Artigas*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

AZEVEDO, Fernando J. A. *São Paulo 25.000 habitantes* (catálogo da exposição), sd.

BARTHES, Roland. *A câmara clara, nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *Câmera Lúcida*. New York: Hill and Wang, 1994.

BRESSON, Henri Cartier. *À propos de l' URSS*, Paris: Editions du Chêne, 1973

CADERNOS DE FOTOGRAFIA BRASILEIRA. *São Paulo 450 anos*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nº 2, 2004.

CULLEN, Gordon. *Paisagem urbana coleção arquitetura e urbanismo*. Lisboa: Edições 70, 1983.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FARKAS, Thomas - São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo EDUSP, 2002 (título).

FERREZ, Gilberto. *A Fotografia no Brasil, 1840-1900*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

FERREZ, Gilberto. *A Fotografia no Brasil*. Revista do IPHAN, Rio de Janeiro 1953, v.10, n.5.

FRANCASTEL, Pierre. *Arte e técnica*. Valencia, 1961.

FREUND, Gisèle. *Photographie et Société*, Paris: Editions du Seuil, 1974.

- GAENSLY, Guilherme. *Imagens de São Paulo no acervo da Light - 1899 -1925*. São Paulo: Fundação Patrimônio Histórico da Energia de São Paulo, 1999.
- GAUTRAND, Jean-Claude. *Brassai*. Köln: Taschen, 2003.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- KERTÉSZ, André. *J'aime Paris*, London: THAMES and HUDSON, 1974
- KOSSOY, Boris. *Álbum de photographias do estado de São Paulo, 1892: estudo crítico*. São Paulo: Kosmos, 1984.
- KOSSOY, Boris. *Dicionário de fotógrafos e do ofício fotográfico no Brasil [1840 -1910]*. São Paulo: Tese de livre docência.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- KOSSOY, Boris. *Origens e expansão da fotografia no Brasil século XIX*. Rio de Janeiro: MEC/ FUNARTE, 1980.
- KOSSOY, Boris. *São Paulo, 1900*. São Paulo: Kosmos, 1988.
- LAGO, Pedro Correa do. *Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos 1860*. Rio de Janeiro: Capivara, 2001.
- LEMOS, Carlos A C. *O álbum de Afonso /a reforma de São Paulo*. São Paulo: Pinacoteca, 2001.
- LIMA, Solange de Ferraz. *Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica de consumo: álbuns comparativos de São Paulo 1887-1954*. São Paulo: Mercado das Letras/FAPESP, 1997.
- LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- MASACARO, Cristiano. *Luzes da Cidade*, São Paulo:DBA. 1996.
- MASCARO, Cristiano. *A fotografia e a arquitetura*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo FAUSP, 1994 (Doutorado).

MASCARO, Cristiano. *O uso da imagem fotográfica na interpretação do espaço urbano e arquitetônico*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo FAU USP, 1985 (Dissertação de Mestrado).

MASCARO, Cristiano. *Cidades reveladas*: São Paulo, BEI Comunicação, 2006

MONTANER, Josep Maria. *Arquitectura y Crítica colección GC Básicos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1999.

MORSE, Richard M. *Formação Histórica de São Paulo. Corpo e alma do Brasil*. São Paulo: DIFEL, 1970.

MUSA, João Luiz; JARDIM, Evandro Carlos; MENDES Ricardo. *São Paulo, anos 20: andar, vagar, perder-se*, São Paulo: Melhoramentos de São Paulo, 2003.

PANERAI, Philippe, *Análise urbana*, Brasília: UNB, 2006.

PANOFSKI, Erwin. *O significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PIGNATARI, Décio. *Informação, Linguagem, Comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

PORTAS, Nuno. *A cidade como arquitetura*. Lisboa: Livros Horizonte, 1969.

RAPOPORT, Amos. *Vivienda y Cultura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1972.

REIS, Nestor Goulart. *Evolução urbana*. São Paulo: Pini, 2000.

REIS, Nestor Goulart. *Imagens de vila e cidades do Brasil colonial*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1999.

REIS, Nestor Goulart. *Quadro da arquitetura no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

REIS, Nestor Goulart. *São Paulo e outras cidades*. São Paulo: Hucitec, 1994.

REIS, Nestor Goulart. *São Paulo: Vila, cidade, metrópole*. São Paulo, edição limitada, comemorações de 450 anos da cidade.

REVISTA DO IPHAN – Fotografia nº 27, IPHAN, 1998. Organização Maria Inêz Turazzi.

RYKWERT, Joseph. *A história e o futuro da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SANTOS, Milton. *A urbanização brasileira*. São Paulo: EDUSP, 2005.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Dom Quixote, 1986.

SONTAG, Susan. *Questão de ênfase: ensaios*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

TOLEDO, Benedito Lima de. *São Paulo: Três cidades em um século*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

TOLEDO, Benedito Lima de; KOSSOY, Boris; LEMOS, Carlos. *Militão Augusto de Azevedo - Álbum comparativo da cidade de São Paulo 1862- 1887*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1981.

XAVIER, Alberto (org.) *Arquitetura Moderna - Depoimento de uma geração*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)