

UNIVERSIDADE PAULISTA – UNIP

**SIGNOS EM TONS DE CINZA: A FOTOGRAFIA
E AS TRANSFORMAÇÕES URBANAS
NA CAPITAL PAULISTA**

LUCIANA FÁTIMA DA SILVA

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

SÃO PAULO

2010

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

LUCIANA FÁTIMA DA SILVA

**SIGNOS EM TONS DE CINZA: A FOTOGRAFIA E AS
TRANSFORMAÇÕES URBANAS NA CAPITAL PAULISTA**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientadora: Profa. Dra. Carla Reis Longhi.

**UNIVERSIDADE PAULISTA – UNIP
SÃO PAULO
2010**

Silva, Luciana Fátima da

Signos em tons de cinza : a fotografia e as transformações urbanas na capital paulista / Luciana Fátima da Silva – São Paulo, 2010.

146 f.:il.

Dissertação (mestrado) – Apresentada ao Instituto de Ciências Sociais e Comunicação da Universidade Paulista, São Paulo, 2010.

Área de Concentração: Comunicação visual

“Orientação: Profa. Carla Reis Longhi”

1. Fotografia. 2. São Paulo. 3. Cidade. 4. Urbanismo. 5. Imaginário. I. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

LUCIANA FÁTIMA DA SILVA

SIGNOS EM TONS DE CINZA: A FOTOGRAFIA E AS TRANSFORMAÇÕES URBANAS NA CAPITAL PAULISTA

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Área de concentração: Comunicação e Cultura Midiática.

Aprovado em _____

Banca Examinadora

Profa. Dra. Carmen Lúcia José
PUC-SP
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Prof. Dr. Milton Pelegrini
UNIP
Universidade Paulista – UNIP

Profa. Dra. Carla Reis Longhi
Orientadora
Universidade Paulista – UNIP

DEDICATÓRIA

Ao amado companheiro de vida e de jornada Arlindo Gonçalves, que compartilhou todos os momentos vividos e sofridos durante a elaboração desta pesquisa. Sem seu inestimável apoio, compreensão e inspiração, nada disso seria possível.

AGRADECIMENTOS

À orientadora Professora Dra. Carla Reis Longhi, por acreditar em mim e em minha pesquisa, guiando-me pelos caminhos acadêmicos e fazendo-me descobrir, dentro de mim, as respostas para todos os questionamentos e angústias.

A todos os professores da UNIP que fizeram parte da minha formação, ajudando-me a apurar meu raciocínio para os aspectos mais importantes desta pesquisa.

A meus pais, pela paciência em lidar com minha ausência e pelo apoio incondicional e absoluto.

Aos poucos amigos verdadeiros que estiveram sempre torcendo pelo meu sucesso.

A Arlindo, pela – sempre presente – companhia silenciosa e acalentadora; pela paciência em discutir meus pontos de vista; e por dividir comigo um pedacinho de sua preciosa biblioteca.

*Os meios de comunicação tomaram o lugar do mundo antigo.
Mesmo que quiséssemos recuperar esse mundo antigo,
só poderíamos fazê-lo por meio de um estudo intensivo
das maneiras como os meios de comunicação o engoliram.*

Marshall McLuhan

Resumo

A cidade de São Paulo passou por inúmeras transformações ao longo de sua história. Algumas dessas transformações foram registradas em fotografias que permitem analisar como o ambiente impactou o imaginário de certos fotógrafos em diferentes momentos históricos, contribuindo para o desenvolvimento da leitura de imagens urbanas e para seu registro de forma particular. Como a fotografia reflete não apenas a reconstituição do passado, mas também a intenção de ressignificação do espaço urbano por parte do autor da imagem, foram escolhidos para o estudo três fotógrafos representativos de suas épocas que registraram as transformações urbanas ocorridas na cidade de São Paulo ao longo do tempo: Militão Augusto de Azevedo, Guilherme Gaensly e Cristiano Mascaro. Esta pesquisa procurará compreender por meio da interpretação das imagens produzidas por esses três profissionais a relação existente entre as imagens fotográficas da cidade em transformação e as mensagens deixadas pelos fotógrafos. Buscar-se-á descobrir se as transformações urbanas são responsáveis pela criação de uma linguagem fotográfica e como esta interfere na formação de um imaginário que se alimenta das imagens captadas anteriormente para continuar registrando as diferentes visões de uma mesma cidade. Estudar-se-á a relação comunicativa da fotografia enquanto meio na transmissão de mensagens iconográficas de uma época a outra, para, ao final, verificar a fotografia agindo como mediadora das transformações internas dos fotógrafos (imaginário) e externas (transformações urbanas).

Palavras-chave: Fotografia; São Paulo; cidade; urbanismo; imaginário.

Abstract

The city of São Paulo has passed for several transformations throughout its history. Some of these transformations were registered in photographs that allow analyzing how the environment has affected the imaginary of some photographers in different historical periods, contributing to the reading development of urban images and to the register of these in particular. As the photography reflects not only the reconstitution of the past, but also the intention of resignification of urban space by the author of the image, were chosen three representative photographers of their times who registered, through their photographs, the urban transformations that have occurred in São Paulo city over time. This research will seek to understand – in interpreting the images of Militão Augusto de Azevedo, Guilherme Gaensly and Cristiano Mascaro – the relationship between photographic images of the city in transformation and the messages left by the photographers. It will search find out if the urban transformations are responsible for the creation of a photographic language and how this interferes with the formation of an imaginary that feeds on the images taken earlier to continue register the different views of the same city. This research will study the communicative relationship of photography, as a media, in transmission of iconic messages from one period to another, for, at the end, to check the photography acting as a mediator of internal transformations of the photographers (imaginary) and external (urban transformations).

Keywords: Photography; São Paulo; city; urbanism; imaginary.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Vestimentas de São Paulo, 1825.....	20
Figura 2: Imagem vista da janela, 1826.....	26
Figura 3: Retrato de Antoine Hercule Romuald Florence, Campinas, c. 1875.....	27
Figura 4: Retrato de Álvares de Azevedo, c. 1848.....	37
Figura 5: Descida do Palácio, atual rua General Carneiro, esquina do Pátio do Colégio (c. 1862).....	53
Figura 6: Rua da Constituição, atual rua Florêncio de Abreu, em 1862.....	57
Figura 7: Rua da Constituição, atual rua Florêncio de Abreu, em 1887.....	58
Figura 8: Cartão-postal com vista da rua Florêncio de Abreu.....	63
Figura 9: Vista do ateliê de Guilherme Gaensly.....	63
Figura 10: Vista do Palacete Martinico, São Paulo.....	64
Figura 11: A imagem zero. Obras na rua 25 de Março, em 05 de julho de 1899.....	66
Figura 12: Praça da Sé, São Paulo, 1969.....	70
Figura 13: Viaduto do Chá, 1986.....	71
Figura 14: Vista do centro da cidade a partir da avenida Cásper Líbero, 2003.....	71
Figura 15: Vista do Largo da Memória, por Militão A. de Azevedo.....	81
Figura 16: Vale do Anhangabaú, 1920, por Guilherme Gaensly.....	85
Figura 17: Largo da Memória, 1993, por Cristiano Mascaro.....	90
Figura 18: Ladeira da Memória, 1827, por William John Burchell.....	96
Figura 19: Ladeira da Memória, 1862, por Militão A. de Azevedo.....	96
Figura 20: Largo da Memória, 1930. A modernização chega à cidade.....	97
Figura 21: Vista do Largo da Memória, 1862, por Militão A. de Azevedo.....	98
Figura 22: Vista do Largo da Memória, 1910, por Aurélio Becherini.....	99
Figura 23: Reinauguração do Largo da Memória em 1922.....	99
Figura 24: Largo da Memória, 1993, por Cristiano Mascaro.....	100
Figura 25: Avenida São João, 1887.....	103
Figura 26: Avenida São João durante a implantação dos trilhos de bonde, 1900, por G. Gaensly....	104
Figura 27: Avenida São João, 1986, por Cristiano Mascaro.....	106
Figura 28: Rua Direita, a mais rica de São Paulo, em 1862, por Militão A. de Azevedo.....	109
Figura 29: Rua Direita, em 1887, por Militão A. de Azevedo.....	110
Figura 30: Rua Direita, em 1916, por Guilherme Gaensly.....	111
Figura 31: Rua Direita, ao cair da tarde, em 2003, por Cristiano Mascaro.....	113
Figura 32: Pátio do Colégio, 1862, por Militão A. de Azevedo.....	116
Figura 33: Largo do Palácio durante desfile de 7 de Setembro, por Guilherme Gaensly.....	118
Figura 34: Pátio do Colégio, na década de 1990, por Cristiano Mascaro.....	120
Figura 35: Estação da Luz, 1887, por Militão A. de Azevedo.....	122
Figura 36: Estação da Luz recém-inaugurada, em 1902, por Guilherme Gaensly.....	124
Figura 37: Estação da Luz, em 1998, por Cristiano Mascaro.....	126
Figura 38: Local do futuro Viaduto do Chá, 1887, por Militão A. de Azevedo.....	128
Figura 39: Viaduto do Chá, século XIX, por Guilherme Gaensly.....	130
Figura 40: Viaduto do Chá, em 1986, por Cristiano Mascaro.....	132

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I – FOTOGRAFIA E CIDADE.....	17
1.1 A cidade.....	17
1.2 A fotografia.....	23
1.3 Fotografia urbana.....	30
1.4 A fotografia em São Paulo.....	32
1.5 A fotografia urbana em São Paulo.....	38
1.6 Transformações urbanas e imaginário.....	41
CAPÍTULO II – OS FOTÓGRAFOS.....	52
2.1 Militão Augusto de Azevedo.....	52
2.2 Guilherme Gaensly.....	60
2.3 Cristiano Mascaro.....	69
CAPÍTULO III – ANÁLISE DE IMAGENS.....	76
3.1 Desmontagem do signo fotográfico.....	76
3.2 Largo da Memória, por Militão Augusto de Azevedo.....	81
3.2.1 Análise iconográfica.....	81
3.2.2 Interpretação iconológica.....	82
3.2.3 Análise conjunta.....	84
3.3 Vale do Anhangabaú, por Guilherme Gaensly.....	85
3.3.1 Análise iconográfica.....	85
3.3.2 Interpretação iconológica.....	86
3.3.3 Análise conjunta.....	88
3.4 Largo da Memória, por Cristiano Mascaro.....	90
3.4.1 Análise iconográfica.....	91
3.4.2 Interpretação iconológica.....	92
3.4.3 Análise conjunta.....	93
3.5 Outras leituras.....	95
3.6 Análises temáticas.....	102
3.6.1 O transporte na avenida São João.....	103
3.6.2 O comércio na rua Direita.....	108
3.6.3 As reconstruções do Pátio do Colégio.....	114
3.6.4 A luz da Estação da Luz.....	121
3.6.5 As passagens do Viaduto do Chá.....	127
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	135
BIBLIOGRAFIA.....	140

INTRODUÇÃO

Desde a primeira imagem fotográfica de que se tem notícia, datada de cerca de 1826, até os dias atuais, os fotógrafos dedicam-se a registrar as cidades. Antes mesmo do lançamento oficial da fotografia, o francês Nicéphore Niépce já havia captado uma imagem que seria reconhecida como a primeira fotografia urbana da história.

No Brasil, na cidade de Campinas, outro francês – Hercule Florence – fazia experimentos para impressão gráfica, atividade esta que o levou a descobertas sobre formas de impressão por meio da luz solar. Todavia, assim como aconteceu com o 14-Bis de Santos-Dumont, a fotografia brasileira também não foi reconhecida mundialmente, sendo seu inventor oficial Louis Daguerre, cujo nome daria origem ao famoso daguerreótipo.

Enquanto isso, em terras brasileiras, o grande benfeitor da arte, D. Pedro II, investia na nova descoberta. O imperador apreciou-a tanto, que se transformou em colecionador, mecenas e praticante da fotografia, tornando-se fotógrafo antes mesmo da coroação, com menos de 15 anos de idade. Esse entusiasmo seria responsável pela disseminação da fotografia pelo país.

São Paulo teve – e ainda tem – grandes artistas dedicados a registrar as transformações urbanas ocorridas em sua paisagem. Dentre tantos, escolheu-se, para representar este estudo, apenas três: o carioca Militão Augusto de Azevedo, fotógrafo cujo acervo possui cerca de 12 mil imagens; o suíço Guilherme Gaensly, que iniciou sua produção sobre a cidade por volta de 1892 e trabalhou até 1921, sendo um dos fotógrafos que por mais tempo documentou São Paulo; e o paulista Cristiano Mascaro, que se dedica a uma espécie de arqueologia contemporânea de imagens urbanas.

A despeito de tantos diferentes olhares para retratar a cidade, Melo comenta as transformações da capital paulista:

Se no início do século XX São Paulo despontou como metrópole cosmopolita, povoada por novos bandeirantes, procedentes dos grotões brasileiros ou de longínquas plagas estrangeiras, ela enfrenta, no despertar do século XXI, o desafio de globalizar-se sem perder sua identidade cultural mestiça, ao mesmo tempo lusobrasileira e polipaulistana. (MELO, 2004, p. 32)

Os artistas escolhidos para terem suas imagens analisadas neste trabalho comunicam, por meio de suas fotografias, as grandes mudanças e evoluções urbanas e identitárias ocorridas na cidade de São Paulo ao longo do tempo.

Alguns olhares desatentos podem considerar a fotografia como documento absoluto da verdade ou como reprodução exata da realidade. Para aquele que se debruça sobre o estudo da fotografia, entretanto, ela reflete não apenas a reconstituição de um passado (captado em uma fração de segundo e que nunca mais se repetirá), mas também o ponto de vista, a intenção de ressignificação do espaço urbano por parte do autor da imagem.

A fotografia não pode ser desvinculada do processo criativo do fotógrafo. O autor da imagem, antes do clique final, vislumbrou a cena e desejou transmitir uma mensagem por meio daquela foto. A recepção da imagem, ou a interpretação da fotografia, não necessariamente capta a ideia inicial do artista. Existe uma série de elementos que devem ser levados em consideração antes de se refletir sobre o êxito ou não do fotógrafo na transmissão de sua mensagem. Raramente a imagem em si é interpretada da forma como foi concebida, o receptor sempre descobre algo que lhe chama a atenção. É o que Barthes (2000, p. 46), na imagem fotográfica, chama de “punctum”, algo que “nela me punge [...] me mortifica, me fere”.

O pesquisador que se dispõe a estudar cientificamente algum assunto tem à sua frente um longo caminho a ser percorrido. Inúmeros são os passos que devem

ser seguidos para que sua pesquisa resulte na produção de um novo conhecimento. Epstein (2008, p. 15) afirma que “as teorias científicas [...] pretendem representar, mediante conceitos articulados em linguagens e códigos específicos, as construções que ligam os fenômenos entre si”. Assim, para a compreensão de qualquer fenômeno, é necessário um estudo em profundidade, que resultará em um determinado conjunto de informações que, devidamente interpretadas, gerará um novo conhecimento.

Com o intuito de ampliar continuamente o conhecimento existente, o pesquisador despenderá um grande esforço para que novas informações sejam descobertas, para que suas hipóteses sejam comprovadas. E, dentro das várias áreas do conhecimento científico, há dois tipos de estudos principais que podem ser seguidos: a pesquisa quantitativa e a pesquisa qualitativa.

Essas duas vertentes são o que se chama de “natureza da pesquisa”. A pesquisa de natureza quantitativa é aquela que procura mensurar, enumerar, medir, quantificar, provar estatisticamente uma hipótese anteriormente estabelecida. Já a pesquisa de natureza qualitativa – ao contrário da quantitativa – vai definindo suas proposições à medida que o estudo vai sendo aprofundado. Os focos se definem aos poucos, conforme a pesquisa se desenvolve. Na pesquisa qualitativa – sobre a qual este trabalho assenta suas bases –, é de suma importância a descrição e a observação empírica dos fenômenos.

Para Gephart (2004, p. 455), “Um importante valor da pesquisa qualitativa é a descrição e o entendimento das atuais interações humanas, os significados e os processos que constituem a organização da vida real”. Dessa forma, este trabalho será de natureza qualitativa, por ser uma pesquisa que estudará as relações humanas, históricas e sociais, para entender significados. A busca de significação

das imagens procurará compreender a relação e a interação entre os fotógrafos e a cidade de São Paulo. O processo de interpretação das imagens dentro de cada contexto histórico será de vital importância para a compreensão dos vínculos comunicativos estabelecidos.

Dentro das ciências sociais, os dois principais paradigmas de pesquisa são o positivista e o interpretativista. O primeiro busca descobrir a verdade sobre determinado assunto e estuda a realidade objetiva, controlando variáveis e hipóteses (Gephart, 2004). É mais indicado para pesquisas quantitativas. Por sua vez, a pesquisa interpretativista, ainda para Gephart (2004, p. 456), “descreve significados e conhecimentos; produz a descrição do propósito dos membros e define uma situação: entende a construção da realidade”.

Já que este estudo buscará os significados construídos pelas imagens registradas entre o final do século XIX, início e final do século XX por três fotógrafos específicos, o paradigma de pesquisa deste trabalho será o interpretativista. A interpretação das imagens procurará entender como os artistas viam aquele mundo e qual sentido atribuíam às suas próprias fotografias, bem como ao ambiente urbano de uma cidade em constante transformação. Acredita-se que a pesquisa interpretativista é a mais adequada pela busca do sentido oculto das imagens fotográficas e pelo entendimento de um imaginário urbano existente em São Paulo. Durante o desenvolvimento deste trabalho, será usado o estudo do tipo descritivo, visto que, para a compreensão da relação comunicativa entre as transformações urbanas e a fotografia, será necessário descrever a trajetória profissional e o processo de criação e construção do imaginário do grupo escolhido, no caso, os três fotógrafos.

O método utilizado será o da pesquisa qualitativa interpretativa básica, pois o trabalho proposto exige que se investigue a produção fotográfica de três artistas atuantes em diferentes épocas, interpretando suas imagens, para compreender a relação entre as transformações sofridas pela cidade de São Paulo, ao longo dos anos, e o desenvolvimento do imaginário de cada fotógrafo e período distintos.

Para Moreira (2008, p. 274), “a análise crítica do material encontrado constitui importante fio condutor para a memória de eventos, pessoas e contextos”, portanto, as fotografias de Militão, Gaensly e Mascaro serão analisadas e interpretadas, buscando-se o sentido nas mensagens codificadas em imagens pelos três artistas, pois, de acordo com Coutinho:

É precisamente essa capacidade das imagens de comunicar uma mensagem que reconstitui o aspecto principal de sua análise. Em outras palavras, interessa à análise de imagem compreender as mensagens visuais como produtos comunicacionais. (COUTINHO, 2008, p. 330)

As imagens dos três fotógrafos representam diferentes recortes da cidade de São Paulo. Procurar-se-á reconstituir, com a interpretação do material escolhido, a relação existente entre as imagens recortadas da cidade em transformação e as mensagens deixadas pelos artistas em suas fotografias.

O *corpus* de imagens analisadas será o de algumas fotografias do centro da cidade de São Paulo tiradas por Militão Augusto de Azevedo, Guilherme Gaensly e Cristiano Mascaro. Serão escolhidas imagens das mesmas regiões, quando possível. Far-se-á, assim, uma comparação analítica entre aquelas primeiras imagens com as registradas em momentos posteriores.

Para a análise técnica das imagens, seguir-se-á o modelo proposto por Kossoy¹ (2002a, p. 57) – amplamente discutido na trilogia dos livros *Fotografia & História, Realidades e ficções na trama fotográfica* e *Os tempos da fotografia* – no

¹ Proposição metodológica de análise e interpretação das fontes fotográficas: a desmontagem do signo fotográfico.

qual a análise iconográfica e a interpretação iconológica das imagens buscam “decifrar a realidade interior da representação fotográfica, sua face oculta, seu significado, sua primeira realidade, além da verdade iconográfica” (KOSSOY, 2002a, p. 60).

Partindo do princípio de que a fotografia é capaz de construir um imaginário, ou uma memória social, coletiva, esta dissertação visa problematizar as transformações urbanas no centro da cidade de São Paulo e o impacto dessas transmutações na obra de fotógrafos em três momentos distintos. Buscar-se-á, assim, descobrir se as transformações urbanas são responsáveis pela criação de uma linguagem fotográfica e como esta interfere na formação de um imaginário, que se alimenta das imagens registradas anteriormente para continuar captando as diversas faces de uma mesma cidade.

Já que a imagem fotográfica ocupa lugar especial como mediadora das relações entre homens e cidades, o objetivo desta produção é analisar a obra fotográfica dos três artistas citados para descobrir como as transfigurações urbanísticas no centro da capital paulista impactaram na construção das imagens e do imaginário daqueles, a fim de compreender a relação comunicativa da fotografia, enquanto meio que produz mediação, na transmissão de mensagens iconográficas de uma época a outra.

Para aprofundar a problemática proposta, foram definidos os seguintes objetivos específicos:

- a) Empreender uma reconstrução da trajetória profissional e do processo de criação dos fotógrafos.
- b) Analisar as imagens produzidas pelos artistas, inseridas em suas respectivas realidades.

- c) Estudar como se dá a ressignificação imagética do espaço urbano nos registros fotográficos.
- d) Compreender a relação entre o desenvolvimento do imaginário e as transformações urbanísticas na cidade de São Paulo.
- e) Discutir o papel da fotografia em cada época distinta.

Por ser a fotografia um elemento comunicativo de extrema importância como meio de registro da memória visual, em especial a da cidade – pois esta se transforma com grande rapidez, não permitindo que os futuros habitantes tenham acesso às imagens de seu passado urbano –, este trabalho justifica-se por trazer um estudo analítico-comparativo das imagens de três artistas de distintas épocas, para analisar o comportamento das fotografias no passado e no presente, buscando a compreensão da relação entre fotografia e imaginário.

A discussão sobre imaginário e transformações urbanas contará, como referencial teórico, com reflexões dialógicas a partir dos trabalhos de Maurice Halbwachs (*A memória coletiva*) e Edgar Morin (*Introdução ao pensamento complexo*).

Aqueles que vivem em São Paulo nos dias atuais não têm ideia – senão por meio primeiro das pinturas e posteriormente das fotografias – de como era a cidade a partir do século XVI. Assim, o registro iconográfico contribui de forma definitiva para a construção de imagens mentais e para o preenchimento de possíveis lacunas das paisagens urbanas do passado. Ao final das pesquisas, espera-se que esta dissertação represente uma contribuição ao entendimento da fotografia como mediadora das transformações internas (imaginário) e externas (transformações urbanas).

CAPÍTULO I – FOTOGRAFIA E CIDADE

*A cidade é redundante:
repete-se para fixar alguma coisa na mente.
A memória é redundante:
repete os símbolos para que a cidade comece a existir.*

Italo Calvino

1.1 A cidade

Um dos conceitos mais estudados, quando o assunto é cidade, é o que os gregos chamavam de *polis*. Rolnik (1994, p. 22) afirma que “[...] de todas as cidades é provavelmente a *polis*, cidade-estado grega, a que mais claramente expressa a dimensão política do urbano”. Entretanto, a *polis* para o grego não era exatamente um lugar físico, era um ambiente em que ele podia expressar suas ideias e opiniões e, assim, encontrar a sua real identidade, sendo reconhecido como cidadão pelos outros gregos. Rolnik (1994, p. 22) continua: “se perguntássemos a um grego da época clássica o que era a *polis*, [ela] não designava um lugar geográfico, mas uma prática política exercida pela comunidade de seus cidadãos.”

Bem como Rolnik, Hillman associa a *polis* ao político e, ainda, à aglomeração de pessoas:

A palavra *polis* significa, em suas raízes etimológicas e cognatos, “aglomeração”, “multidão”, “torrente”, associada, por exemplo, a palude (pântano), “aguaceiro”, “correnteza”, “cheia”, “enchente”, “inundação”, “transbordamento”, “nadar”; um significado congenitamente plural, muitos, póli, como no cognato latino *pleo-plere, plenus, plerumque, plebs, plus, plural*. Portanto, *polis* menos como instituições, governos, negócios cívicos, do que como aglomeração, uma comunidade. (HILLMAN, 1993, p. 115)

Arendt (2000, p. 65) também retorna à Grécia antiga para entender a necessidade humana de estar entre os homens, participando ativamente de tudo o que se discutia em sua sociedade. A autora procura reconstituir os espaços públicos

e privados e discorre sobre o quão definidas eram essas duas esferas e como, posteriormente, essa linha tornar-se-ia difusa e tênue. Para ser um cidadão e participar da esfera pública – coisa não permitida a mulheres e escravos, já que eles faziam parte somente da esfera privada –, os gregos necessitavam estar presentes na vida pública, participando dos assuntos de interesse da *polis*, pois isso lhes proporcionava visibilidade entre os outros cidadãos, o que, de certa forma, era garantia de ver preservada sua identidade, sua posição política ante seus iguais.

Hillman explica a importância que os gregos atribuíam à *polis* e a tudo o que ela significava para eles:

A antiga cidade-estado era para os cidadãos a garantia de todos os princípios ideais da vida; significa participar na existência comum. Tem também o simples significado de “viver”. É que ambas as coisas eram uma só. Em tempo algum o Estado se identificou tanto com a dignidade e o valor do Homem. Aristóteles designa o Homem como ser político e, assim, distingue-o do animal pela sua qualidade de cidadão. Esta identificação da *humanitas*, do ser-homem, com o Estado, compreende-se apenas na estrutura vital da antiga cultura da *polis* grega, para a qual a vida em comum é a súpula da vida mais elevada e adquire até uma qualidade divina. (HILLMAN, 1993, p. 146)

Essa busca simbólica por uma identidade ainda se encontra presente nos dias atuais, especialmente quando se trata da fixação de uma imagem de modernidade que pode ser transmitida por meio da arquitetura nas grandes cidades.

Ferrara explica que:

A arquitetura induz, através de materiais, técnicas e formas construtivas, a função, o uso e o valor do espaço e, nesse sentido, constitui o suporte através do qual a cidade se constrói como meio comunicativo que possibilite sociabilidade e interações em constantes transformações. (FERRARA, 2008, p. 41)

Tendo servido de modelo para toda a sociedade ocidental, o pensamento grego tem extrema importância na construção do urbanismo que se desenvolveu até hoje. Termos como *metrópole*, que significa “cidade mãe” (*metro* = matriz, útero, ventre e *polis* = cidade), *acrópole*, “cidade alta” (*acro* = cume, ponta, extremidade,

cimo), ou *megalópole*, “cidade grande e importante” (*megal* = grande), entre outros, foram cunhados tomando por base aquela *polis* da Grécia. É possível, ainda, ligar a origem das cidades a algumas funções urbanas e dividir essa origem em: a) industrial; b) cultural (que se subdivide em religiosas, cidades universitárias, cidades-museus); e c) comerciais, administrativas ou políticas (CARLOS, 2007, p. 56). O conceito tenta explicar que o fenômeno do surgimento das cidades é gerado por um processo histórico combinado com as realizações humanas.

Pode-se crer que a cidade de São Paulo teve uma origem cultural, já que nasceu a partir da construção de um colégio. Os jesuítas José de Anchieta e Manoel da Nóbrega, vindos de São Vicente, decidiram que aquele planalto – onde hoje se encontra o Pátio do Colégio – era um bom lugar, pois dali tinha-se uma boa vista, além de ser uma colina plana e cercada por dois rios: o Tamanduateí e o Anhangabaú, o que era de extrema importância – em uma época bastante violenta – para a segurança. Assim surgiu, em uma *acrópole*, o povoado de São Paulo de Piratininga.

São Paulo, fundada em 1554, inicialmente ganhou *status* de vila – a Vila de São Paulo –, no entanto, até a metade do século XIX não tinha muita importância na economia e na vida brasileira. Nos primeiros tempos, as mulheres – assim como as gregas, que não eram consideradas cidadãs – não possuíam visibilidade alguma. Não eram alfabetizadas, não tinham seus nomes pronunciados fora de casa, não podiam sair às ruas desacompanhadas.



Figura 1: Vestimentas de São Paulo, 1825. Autor: Aimé-Adrien Taunay.

Assim, evoluía São Paulo, lentamente. Após a expulsão dos jesuítas do Brasil, por ordem do primeiro-ministro de Portugal, marquês de Pombal, em 1759, passando pela missão desbravadora dos bandeirantes, tendo sediado, acidentalmente, a proclamação da independência do país, foi somente com o cultivo do café durante o século XIX – no interior do estado – que a cidade começou a se destacar, especialmente com a expansão das ferrovias e do porto de Santos, que viabilizavam o envio do café para os mais diversos lugares do mundo.

O café e o trem ligaram a cidade ao exterior de tal maneira que esta se transformou em polo imigratório para pessoas de todo o mundo em muito pouco tempo. Em apenas 40 anos – de 1880 a 1920 –, São Paulo passou de uma população de 64 mil habitantes para 580 mil. Atraídos pela esperança de riqueza que a cidade em desenvolvimento oferecia, começaram a chegar imigrantes dos

mais diversos lugares: Itália, Portugal, Espanha, Síria, Líbano, Japão, entre outros.

Rolnik fala dessa transformação:

Na década de 1930, a cidade ultrapassaria a marca de um milhão de habitantes, tomando-se uma das metrópoles cosmopolitas da América. É nesse período que a cidade entra nos circuitos culturais internacionais, alinhando-se ao sopro modernista que impactava a produção cultural do Velho Mundo. (ROLNIK, 2001, p. 26)

A partir desse crescimento populacional, as transformações urbanas começam a ganhar destaque. Desenvolve-se o transporte sobre trilhos (trens e bondes) e sobre rodas (ônibus e carros). A verticalização das zonas centrais e a febre da industrialização vão, aos poucos, tornando São Paulo o centro industrial mais importante do país e, algum tempo depois, um centro financeiro tão, ou mais, relevante que a própria capital brasileira, com as consequências que isso tudo tem sobre as pessoas. “A multiplicação ciclópica das escalas do ambiente urbano tinha como contrapartida o encolhimento da figura humana e a projeção da coletividade como um personagem em si mesmo” (SEVCENKO, 1992, p. 19).

Com o *boom* do cultivo e da exportação do café, São Paulo transformou-se, praticamente do dia para noite, em uma das maiores metrópoles da América Latina. A então chamada nova elite paulistana, composta principalmente pelos barões do café, buscava transformar a capital paulista em uma extensão do Velho Mundo, sobretudo da França, que foi o modelo eleito pela burguesia da época: a música regional era posta de lado para se ouvir a requintada música francesa; os barulhentos automóveis surgiam para tumultuar as pacatas ruas; os salões cediam espaço aos glamorosos bailes de máscara; as lojas do Centro passavam a vender todo tipo de produtos importados da Europa.

Inspirados pelo barão Haussmann,² os governantes de São Paulo buscavam a remodelação do ambiente urbano. Era necessário construir locais que pudessem comportar os novos ricos que se multiplicavam na cidade. Entretanto, São Paulo não possuía uma história farta de costumes requintados, como ocorria com a Europa. O Brasil ainda é um país jovem, quando comparado com outros países dos continentes europeu ou asiático. Diante disso, era necessário idealizar uma realidade, imaginar símbolos de grande importância. Movimentos literários e artísticos, como o Romantismo e o Modernismo, procuravam ressaltar as características brasileiras, as belezas naturais do país; assim, também São Paulo sempre buscou evidenciar sua diversidade cultural. Era uma tentativa desesperada de criar uma espécie de identidade nacional; o desejo de assumir seu lugar no mundo. Schwarcz diz que:

Parecia inexorável o caminho rumo ao progresso e à civilização, e era a imagem de uma comunidade branca que se afirmava e seguia o modelo europeu. A ciência, por sua vez, passava de realidade à metáfora, uma vez que simbolizava, por si só, o avanço almejado por essas elites paulistas, tão poderosas economicamente quanto carentes de símbolos de civilização. (SCHWARCZ apud BUENO, 2004, p. 186)

A cidade que havia se transformado em um modelo dinâmico, com uma situação econômica privilegiada, sofria agora com seu crescimento desenfreado. Em uma espécie de ciclo antropofágico, São Paulo começava a perder sua memória, destruindo suas raízes, para reconstruir, com uma roupagem totalmente nova e diferente, um futuro moderno e reluzente. E essa realidade, apesar de trazer inúmeros benefícios à sociedade, vinha também com um ideal de aceleração, de pressa, de falta de tempo, enfim, de “tempo é dinheiro”, que não deixava dúvidas sobre o enfraquecimento de alguns valores. Ferrara comenta essa relação:

Além de construção, a cidade pode ser a representação de um desejo e, mais do que isso, da apropriação e domínio do homem sobre o espaço so-

² Georges-Eugène Haussmann (1809-1891): advogado, funcionário público, político e administrador francês. Foi prefeito de Paris, entre 1853 e 1870, tendo implementado na cidade inúmeras transformações para modernização e embelezamento da urbe.

cial. Misturam-se, na estrutura da cidade, plano e utopia, maestria imaginativa e condição técnica e tecnológica e, sobretudo, apresenta-se como paradoxal estrutura, onde nem sempre é possível encontrar pontos de equilíbrio. (FERRARA, 2008, p. 42)

E Arendt reflete sobre a conseqüente falta de equilíbrio que essa nova realidade traz:

O que torna tão difícil suportar a sociedade de massas não é o número de pessoas que ela abrange, ou pelo menos não é este o fator fundamental; antes, é o fato de que o mundo entre elas perdeu a força de mantê-las juntas, de relacioná-las umas às outras e de separá-las. (Arendt, 2000, p. 62)

Assim ocorre na cidade de São Paulo hodiernamente: ainda que haja mais de dez milhões de pessoas convivendo no mesmo espaço urbano, o que se torna evidente é a falta de capacidade de comunicação, a escassez de atitudes fraternas; a quase total ausência de preocupação com o outro e de respeito por ele. Características que, infelizmente, se tornam cada vez mais comuns e cotidianas na vida dos habitantes da capital paulista no século XXI. Estudar-se-á, a seguir, um pouco da fotografia dentro desses contextos.

1.2 A fotografia

A Revolução Industrial trouxe uma série de transformações. Ocorrida dentro dessa realidade de transmutações, a fotografia – inicialmente com o daguerreótipo,³ os negativos em vidro de colódio úmido, os papéis albuminados e os grandes e pesados equipamentos – significou um enorme avanço em diversos aspectos nunca vistos até então: o registro especular das culturas, das paisagens, das pessoas, entre outros. A fotografia surgiu, inicialmente, a partir de estudos feitos por desenhistas, na tentativa de otimizar meios, principalmente, de impressão e de

³ Chapa de cobre sensibilizada com prata e tratada com vapores de iodo, o que revela a imagem latente, via ação do mercúrio aquecido. Sua fixação ocorria pela simples submersão da placa em uma solução de sal de cozinha.

reprodução de imagens, e sofreu uma infinidade de transformações: desde os diferentes tipos e formatos de negativos, passando pela mudança do preto e branco para o colorido, até chegar ao registro das imagens por meio de pontos luminosos das câmeras digitais.

Independentemente da maneira como é captada, seja por antigas e pouco práticas câmeras, seja por leves e minúsculos equipamentos digitais, a imagem é algo selecionado por seu produtor. Ainda que não totalmente consciente de seu gesto, o fotógrafo buscou – com seu olhar particular, único – um recorte da realidade para expressar seu sentimento em relação àquela visão, antevista em sua imaginação e, depois, registrada em sua fotografia. Wulf⁴ explica:

Na Antiguidade romana, *imaginatio* substitui a *phantasia*. *Imaginatio* caracteriza a força ativa de assimilar imagens, criar imagens. Paracelso traduziu essa palavra para o alemão como *Einbildungskraft* (capacidade imaginativa). Fantasia, imaginação e capacidade imaginativa são três definições da capacidade humana de assimilar imagens de fora para dentro, portanto de transformar o mundo exterior em mundo interior, assim como a capacidade de criar, manter e transformar mundos imagéticos interiores, de origem e significado variados. (WULF, 2000, p. 3)

Então, com a fotografia é possível caminhar por duas vias: o fotógrafo registra primeiro em sua mente, para depois transformar a cena imaginada em algo real – a sua imagem fotográfica. Mas, também, para que haja a captura, pela mente, da realidade externa, é necessário que haja interesse do artista por aquela paisagem. Trata-se da capacidade humana de assimilar imagens de fora para dentro e de transmitir imagens internas para fora. Novaes explica que, no persa antigo, as palavras *imagem* e *mágica* estavam intimamente ligadas: “*Magia*, no grego *mageia*, é a arte de produzir efeitos maravilhosos pelo emprego de meios sobrenaturais”

⁴ Esse texto está disponível na biblioteca virtual do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia – CISC, e foi apresentado no Seminário Internacional Imagem e Violência, promovido pelo CISC, no Sesc Vila Mariana, em São Paulo, durante os dias 29, 30, 31 de março e 1º de abril de 2000. Disponível em: <http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/iv6_fantasia.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2010.

(NOVAES apud SAMAIN, 1998, p. 114). E Morin também teoriza o assunto, quando trata da questão do duplo:

A existência do duplo é atestada pela sombra móvel que acompanha cada um, pelo desdobramento da pessoa no sonho e pelo desdobramento do reflexo na água, quer dizer, a imagem. Desde então, a imagem não é só uma simples imagem, mas contém a presença do duplo do ser representado e permite, por seu intermédio, agir sobre esse ser; é esta ação que é propriamente mágica: rito de evocação pela imagem, rito de possessão sobre a imagem (enfeitiçamento). É aqui que podemos compreender a ligação entre a imagem, o imaginário, a magia, o rito. (MORIN, 2005, p. 98-99)

Imagem e imaginário estão mais ligadas simbolicamente do que apenas na raiz da palavra. Como importante instrumento para preencher lacunas do estudo do passado, a fotografia apresenta oportunidades de análise para diversos aspectos da sociedade; desde os costumes, a arquitetura, a paisagem, a moda, até a geografia urbana e suas transformações ao longo do tempo. Kamper⁵ afirma:

Ambígua desde o começo, “imagem” significa, entre outras coisas, presença, representação e simulação de uma coisa ausente. Se se admitem diversas combinações históricas com diversas pronúncias, a situação oferece motivos suficientes para distinções mais precisas. “Presença” é a dimensão mágica, “representação” reúne forças da imitação, da capacidade de colocar as imagens como imagens, o inteiro arsenal dos disfarces engenhosos e “simulação” é um assunto da ilusão, incluída a autoilusão. (KAMPER, 2002, p. 12)

A fotografia funciona como um mecanismo de ajuda para a memória; ela representa o ausente, recorda o que foi, traz de volta o que não existe mais; enfim, possibilita a ilusão do imaginário. Mas essa engrenagem de pensamentos não é resultado apenas da imagem fotográfica. Antes do lançamento oficial da fotografia, em 1839, na Academia de Ciências de Paris, vários pesquisadores vinham estudando a possibilidade de captar e reproduzir imagens por meio da manipulação de materiais químicos e de papéis especiais. O francês Nicéphore Niépce, por volta de 1826, captou a imagem da paisagem vista pela sua janela, com um material

⁵ Esse texto está disponível na biblioteca virtual do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia – CISC, e foi extraído do livro *Cosmo, corpo, cultura*. Enciclopédia antropológica. A cura di Christoph Wulf. Milano: Mondadori, 2002. Disponível em: <<http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/imagemkamper.pdf>>. Acesso em: 28 abr. 2010.

sensível à luz, conseguindo o que se reconhece como a primeira imagem urbana fotográfica da história, como é visto a seguir.



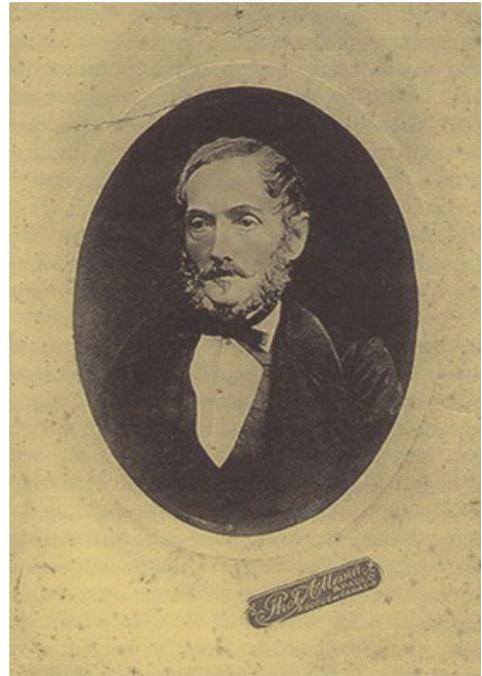
Figura 2: Imagem vista da janela, 1826. Autor: Nicéphore Niépce.

No Brasil, especificamente em Campinas, em 1833, outro francês – Hercule Florence⁶ – trabalhava com experimentos químicos para impressão gráfica, quando descobriu diferentes formas de impressão por meio da luz solar. Todavia, a fotografia brasileira não foi reconhecida mundialmente, sendo seu inventor oficial Louis Jacques Mandé Daguerre, que fez o primeiro daguerreótipo em 1837. Florence, aparentemente, não se importou com isso, tendo publicado no jornal paulistano *A Phenix*, em outubro de 1839, o seguinte comunicado:

[...] acabo de ser informado que na Allemanha se tem imprimido pela luz, e que em Paris, está se levando a fixação das imagens a muita perfeição. Como eu tratei pouco da photographia por precisar de meios mais complicados, e de sufficientes conhecimentos chimicos, não disputarei descobertas a ninguém, porque uma mesma idea pode vir a duas pessoas. (GOULART; MENDES, 2007, p. 70)

⁶ Antoine Hercule Romuald Florence (1804-1879): artista e pesquisador francês, autor de experiências fotoquímicas precursoras da fotografia no Brasil e nas Américas.

Figura 3: Retrato de Antoine Hercule Romuald Florence, Campinas, c. 1875. Autor não identificado.



Como bem enfatiza Hercule Florence, a fotografia não nasceu de uma única mente, mas surgiu como resultado de vários experimentos, advindos de diversos lugares. Fruto de um contínuo trabalho de pesquisas e descobertas, que levava à implementação constante das técnicas e meios, o que talvez justifique a intervenção do Estado francês para colocar a invenção da fotografia sob domínio público.

Interessante notar que, desde os primórdios, a fotografia encontra-se intimamente ligada à cidade, partindo da imagem de Niépce até os dias atuais. Uma possível explicação para esse início com imagens urbanas vem da dificuldade que havia de captar imagens em movimento, o que tornava inconveniente a fotografia com modelos vivos, pois estes deveriam ficar imóveis por um longo período de tempo. Para que o material fotossensível registrasse uma imagem era necessário que o obturador da câmera ficasse aberto por várias horas. Benjamin enfatiza a hiper-realidade dessas imagens:

Tudo nessas primeiras imagens era organizado para durar; não só os grupos incomparáveis formados quando as pessoas se reuniam, e cujo desa-

parecimento talvez seja um dos sintomas mais precisos do que ocorreu na sociedade na segunda metade do século, mas as próprias dobras de um vestuário, nessas imagens duram mais tempo. (BENJAMIN, 1994, p. 96)

E se o objetivo principal dessas imagens era imortalizar seus atores sociais, não havia melhor meio para registrar momentos e paisagens – que, principalmente em São Paulo, se transmutavam com uma velocidade cada vez maior – do que a fotografia.

Um dos fatos que pode ter ajudado o desenvolvimento da fotografia no Brasil foi o grande interesse de D. Pedro II pela arte. Tendo assumido o trono em 1840, além de apoiar a nova técnica de retratos, concedendo honrarias aos praticantes da fotografia, o próprio imperador fez experiências com a daguerreotipia; conforme Vasquez:

Sensível ao prodígio do novo meio de expressão apesar de sua pouca idade [...], um rapazola carioca tornou-se o primeiro brasileiro a adquirir e utilizar um equipamento de daguerreotipia, em março daquele mesmo ano de 1840: Pedro de Alcântara João Carlos Leopoldo Salvador Bibiano Francisco Xavier de Paula Leocádio Miguel Gabriel Rafael Gonzaga de Bragança e Habsburgo. Em virtude do absorvente ofício de imperador, dom Pedro II não teve a oportunidade de se dedicar intensamente à prática da fotografia, o que não o impediu, contudo, de se tornar a figura central da fotografia brasileira oitocentista. (VASQUEZ, 2002, p. 8-9)

Ao longo dos anos, os estudos para o aperfeiçoamento da fotografia atingiram patamares assustadores e, hoje, a técnica pode ser usada em praticamente todos os ramos, desde o simples retratar por entretenimento até por necessidades médicas.

Atualmente, a fotografia está intrinsecamente ligada à vida das pessoas. Não é possível passar um único dia sem olhar para uma imagem fotográfica, seja ela publicitária, jornalística, ou mesmo em movimento, sob a forma cinematográfica. Há uma profusão de imagens disputando a atenção do receptor, que acaba por não conseguir distinguir entre tantas oferecidas. E com o advento e a facilidade das

câmeras digitais, a fotografia enfrenta uma espécie de banalização da imagem, a qual Mascaro descreve:

Na verdade, um dos fatores que tornam duvidosos os valores e as qualidades de uma imagem fotográfica dificultando a identificação de seus elementos básicos de linguagem e sua aceitação como resultado de um esforço criador, é a enorme quantidade de imagens produzidas por uma infinidade de fotógrafos ou simples portadores de câmeras fotográficas espalhada por todos os cantos. (MASCARO, 1994, p. 37)

Especialmente nas grandes cidades, esse fenômeno é observado com uma frequência muito maior, talvez devido à evolução da tecnologia combinada ao maior poder aquisitivo da população que vive nos grandes centros urbanos. Novaes explica:

Phaós é luz, luz dos astros, luz do dia, luz dos olhos, flama, vir à luz, nascente, vivente, ao passo que *phaiós* é sombrio, cinza, escuro, luto. É portanto entre luz e trevas, vida e morte que se situam as palavras do visível. E é desta mesma raiz que se originam palavras como *fantasia*, *fantasma*, *fantástico*. (NOVAES apud SAMAIN, 1998, p. 114)

A fotografia estaria ligada semanticamente ao antagônico par luz-trevas. Ferramenta subjetiva com que os fotógrafos materializam sua imaginação, resultando em imagens fotográficas. A mesma imaginação fantasiosa que, às vezes, – alimentada por uma série de eventos externos combinados com sensações e sentimentos –, efervescendo internamente, anseiam por se tornarem reais. E os fotógrafos, obedecendo a um estímulo talvez involuntário, registram a realidade que os circunda, com o objetivo de comunicar o que veem, como uma maneira particular de transmitir sua ressignificação do mundo. Wulf comenta o caráter intermediário das imagens. “Elas ilustram o mundo, e com isso situam o homem. Pois nada é mais ameaçador do que um mundo sem imagens, do que a escuridão ou a luz brilhante, posto que ambas destroem as imagens” (WULF, 2000, p. 7).

1.3 Fotografia urbana

Mascaro utiliza uma metáfora para descrever as obras arquitetônicas e comenta a atração dos fotógrafos para esse tema:

Como se fossem pegadas deixadas pelos homens em sua caminhada ao longo da história, as obras de arquitetura são marcos significativos da evolução do conhecimento humano e os fotógrafos, desde o início, perceberam a importância de registrá-las. Desta forma, da quantidade imensa de fotografia produzidas naquele tempo, a grande maioria era dos mais variados tipos de edifícios: o Parthenon em Atenas, as pirâmides em Giza, o templo de Amun em Karnak e o de Rajajesvara de Tanjore, o palácio Tirumala Nayak em Madura, o minarete Qutb em Delhi, inúmeros outros monumentos pelo mundo afora e praticamente todas as catedrais da Europa. (MASCARO, 1994, p. 69)

Inicialmente, a fotografia urbana foi usada para registrar as mudanças ocorridas nas cidades. Desde o barão Haussmann até as empresas estrangeiras sediadas no Brasil, a fotografia urbana documentou as grandes transformações e as melhorias das urbes ao longo do tempo. Todos os benefícios realizados nas ruas e nos espaços públicos eram devidamente registrados e arquivados como prova de que o dinheiro – público ou privado – havia sido empregado de maneira satisfatória. Ainda nesse segmento, havia também os álbuns: comemorativos – como o do 4º centenário de São Paulo (1954) – e de vistas – como os produzidos por vários fotógrafos. Esses últimos eram publicações com imagens que pretendiam representar os mais diversos aspectos da cidade. Compunham o conjunto: a capa, geralmente trabalhada artesanalmente, o texto introdutório e as legendas explicativas de cada imagem. Os álbuns eram comercializados, alguns com mais apelo e interesse, outros nem tanto.

Um produto certamente interessante apareceu em um anúncio do jornal *A Província de São Paulo*, no final de agosto de 1876:

Atenção / Lembranças de São Paulo

Collecções de vistas photographicas, em ponto pequeno, dos principaes edificios, ruas e aformoseamentos desta capital. Cada colleção, dobrada em um livrinho em forma de carteira, compõe-se de doze photographias.

Ao contrário dos álbuns de grande formato, este parece ser o registro de uma espécie de *souvenir* para colecionadores ou para o envio pelo correio como lembrança da cidade. O diferencial do formato pequeno, apropriado para caber no bolso, denota que a fotografia, aos poucos, conquistava mais adeptos. Ainda que a capital do país fosse o Rio de Janeiro, a cidade de São Paulo apresentava-se como um potencial mercado tanto produtor quanto consumidor da fotografia.

Seja para a criação de álbuns, documentando obras públicas, ou mesmo para retratar seus lugares prediletos, muitos artistas já registravam a cidade de São Paulo e continuam fazendo isso até hoje. Desde a criação da técnica, entretanto, as formas de olhar para as mesmas coisas têm se modificado acentuadamente. Esses diferentes modos de ver e de interpretar a cidade estão ligados a uma aura de transformações que age no imaginário dos fotógrafos, fazendo-os, ao compor determinada paisagem, transmitir a herança de um ideal que atravessa gerações. Kossoy exemplifica essa ideia e atualiza o conceito:

A criação e a interpretação das imagens (a partir do real ou das fantasias individuais e coletivas que povoam nosso imaginário) inserem-se em processos de criação de realidades. Melhor dizendo, de construção de realidades. A fotografia resulta sempre desta construção, seja ela realizada enquanto expressão do autor (sem finalidades utilitárias), seja como registro fotojornalístico ou meio de criação publicitária, não importando se obtidas segundo tecnologias tradicionais ou digitais. (KOSSOY, 2007, p. 53)

O ato de fotografar uma cidade não pode ser considerado como desprovido de intenção. O registro de uma simples rua é pleno de significados. A imagem resultante do processo fotográfico vai muito além do que consta na superfície do papel (ou da tela de cristal líquido, atualmente). A arquitetura, as pessoas, os automóveis, tudo isso transmite mensagens que extrapolam o que se pode ver na

composição da imagem. Naquele exato momento, consagrado por Cartier-Bresson como o “momento decisivo”, em que o artista viu a cena e imaginou a fotografia, várias outras atividades cerebrais entraram em cena, buscando, em algum lugar desconhecido, uma referência para a construção, primeiro da imagem mental, e depois da tentativa de enquadrar a realidade para que o resultado final fosse o mais próximo possível do que ele antevira.

Como as ruas – especialmente de uma cidade como São Paulo – estão sempre pulsando, congelar um movimento de pessoas, por exemplo, ou uma cena interessante, pode não ser uma tarefa tão simples. Caso a imagem desejada pelo fotógrafo não seja realizada em um primeiro momento, aquela cena pode jamais voltar a acontecer e o trabalho será perdido. Em contrapartida, se o resultado final for o esperado, aquela imagem, aquele recorte feito apenas uma vez, pode ser reproduzido quantas vezes o artista desejar. Barthes (2000, p. 13) reflete sobre isso: “O que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente.”

1.4 A fotografia em São Paulo

A fotografia – e os processos reprodutivos de imagens – já era estudada no Brasil e, simultaneamente, na Europa. Kossoy (2001, p. 36), comentando a motivação desse estudo diz que “em ambas as situações – antes e após o advento da fotografia – o homem buscou destacar do mundo visível um fragmento deste”. Apesar de ainda timidamente, a partir da década de 1840, a cidade de São Paulo buscava estar em contato com o mundo.

Inicialmente, em São Paulo, a fotografia fazia grande sucesso como produtora dos chamados cartões de visita⁷ e retratos. Depois de alguns anos, os fotógrafos passaram a se dedicar à captura de outros tipos de imagem, como demonstra o anúncio em um jornal paulistano de 1859:

VISTAS PHOTOGRAPHICAS da Academia em São Paulo achão-se a venda no Bazar Paulistano nº 36. Aquelles srs. estudantes que dezejarem levar para seus lares uma lembrança do lugar de sua vida acadêmica acharão estes lindos quadros mui próprios para tal fim. (GOULART; MENDES, 2007, p. 83)

Dedicando especial atenção aos estudantes da Faculdade de Direito, que concluíam seus cursos e voltavam para casa, inicia-se o comércio de vistas, mas não eram ainda as da cidade como um todo; o anúncio citado destaca apenas as vistas da Academia de Direito. Um ano depois, o *Correio Paulistano* registra uma coleção mais abrangente de vistas da cidade com o seguinte anúncio, em outubro de 1860:

Álbum com trinta vistas dos principais edifícios e ruas desta cidade. Vende-se por cômodo preço, na Rua Direita n. 26 (loja). Os srs. quintanistas que têm de retirar-se desta cidade para o seio de suas famílias e que quiserem levar consigo este álbum terão assim uma recordação agradável da cidade onde passaram, talvez, a melhor época da vida e onde vieram receber um pergaminho e habilitar-se para ocupar os altos cargos sociais, o que sem dúvida seria também agradável às suas famílias que, não conhecendo a Capital de São Paulo, podem por meio deste álbum fazer uma ideia dos principais edifícios e ruas dela. (GOULART; MENDES, 2007, p. 94)

Acredita-se que essas vistas fotográficas da cidade sejam os primórdios das vistas que culminariam no chamado *Álbum Comparativo da cidade de São Paulo*, que Militão Augusto de Azevedo produziria alguns anos depois. A partir daí, teve

⁷ Pequenos cartões compostos de uma fotografia colada em um cartão rígido. Altamente difundidos por volta de 1860, tornaram-se moda em todo o mundo, sendo produzidos em escala praticamente industrial.

início também a produção dos cartões-postais ilustrados⁸ – muito em moda na Europa na mesma época e bastante explorados por Guilherme Gaensly no Brasil.

Os cartões-postais foram, juntamente com a estereoscopia, uma das formas mais promissoras de circulação e recepção da imagem fotográfica. A estereoscopia era um sistema de projeção de fotografias que permitia a visão de duas imagens do mesmo objeto, uma ao lado da outra, vistas por meio de um visor estereoscópico, o que criava a ilusão de tridimensionalidade. A fotografia estereoscópica fez grande sucesso entre as famílias da capital paulista como forma de divertimento e conhecimento de paisagens, tanto brasileiras quanto de outros lugares do mundo. Já “o postal é, talvez, uma das formas de difusão de imagem que melhor exemplifica a penetração da fotografia na esfera pessoal” (GOULART; MENDES, 2004, p. 418). Além de ter se tornado objeto de troca entre colecionadores, os cartões eram enviados para os lugares mais distantes do mundo, servindo para a transmissão de todo tipo de mensagem, desde notícias da família, passando por assuntos profissionais, até juras e recados amorosos. Era a fotografia no início de sua carreira comunicativa.

Nascida da audácia dos jesuítas, com seu projeto guiado pela Igreja Católica de catequizar os indígenas com o fim de ampliar o número de cristãos, e impelida pela ânsia desbravadora dos bandeirantes, motivada pelo desejo de encontrar minas de ouro e de prata tão ricas quanto as da América espanhola, o que forçou a conquista do interior das matas paulistas, São Paulo possuía a ambição desesperada pelo crescimento e, a partir de um determinado momento, pela modernidade incessante. Os governantes almejavam melhoramentos e

⁸ Cartolinas ilustradas, *souvenirs* com cenas da vida cotidiana, paisagens rurais e urbanas e até nus femininos, cuidadosamente impressas e reproduzidas aos milhares para fins comerciais, destinadas a conter comunicados breves, mensagens íntimas e coloquiais, sem pudores, já que carentes de envelope. (CORNEJO; GERODETTI, 1999, p. 15)

embelezamentos contínuos, pois a aparência da cidade precisava estar à altura de sua posição econômica perante o país. Era uma cidade que tinha grande ligação com a Europa, buscando inspirar-se no velho continente e copiar seus hábitos. Em meados do século XIX, as principais cidades europeias passavam por várias transformações urbanas e muitos fotógrafos eram contratados para documentar a antiga arquitetura que, aos poucos, cedia lugar a novas cidades. Em São Paulo, ocorria uma situação bastante semelhante, conforme afirmação de Lima:

[...] o fenômeno de construção da cidade moderna na segunda metade do século XIX encontra-se intimamente associado à consolidação do mercado e campo profissional da fotografia. Os diversos usos da fotografia nos registros urbanos configuram um terreno fértil de produção de sentido sobre as cidades. [...] Cidade e fotografia se retroalimentaram, de inúmeras maneiras, e com resultados duradouros de implicações concretas para a sociedade contemporânea. (LIMA, 2004, p. 204-205)

Sendo São Paulo a cidade que se originou de um singelo colégio há quase cinco séculos, tendo passado por inúmeras transformações sociais e urbanísticas, sua memória visual vem sendo continuamente criada, destruída e transfigurada ao longo do tempo. À época do seu quarto centenário, 1954, São Paulo se autodenominava a cidade que mais cresce no mundo e, hoje, mais de cinco décadas depois, busca-se ainda compreender as inúmeras transformações do centro da capital paulista por meio, entre outros, da iconografia do passado.

O ambiente em que se vivia na época da invenção da fotografia foi de grande importância para que ela tivesse aceitação imediata em quase todos os círculos. Era um ambiente de várias transformações econômicas, sociais e culturais, no qual o consumo estava em expansão e, como a novidade agradava, o mundo foi, pouco a pouco, recortado e devidamente documentado pelas imagens especulares proporcionadas pela fotografia. Mascaro comenta que:

Paralelamente ao desenvolvimento técnico-científico que contribuiu para a descoberta da fotografia, outro fator fundamental, de cunho ideológico, veio acelerar seu surgimento: a necessidade de materialização, através do retra-

to, da ascensão social da burguesia. Cumpriam esse papel, nos anos que antecederam à fotografia, os retratos miniatura, o fisionotrafo e as silhuetas, processos que exigiam de seus executores nenhuma sensibilidade, apenas habilidade manual. (MASCARO, 1986, p. 7)

Apesar de ser, inicialmente, uma prática complexa e cara, o período era propício à disseminação da nova técnica. A burguesia enriquecida ansiava por ser retratada da mesma forma que o eram os nobres da corte e a fotografia veio para satisfazer esse desejo.

As transformações e novidades tecnológicas trazidas pela Revolução Industrial estavam no imaginário daquele momento. A evolução econômica e social que se processava na Europa, e em outras partes do mundo, abriu caminho para as pesquisas realizadas em torno da fotografia. Diante do aparecimento dos mais diversos tipos de máquinas, o daguerreótipo era apenas mais uma. Especialmente em São Paulo, a primeira notícia da grande aceitação da novidade encontra-se em uma carta que o jovem poeta Manuel Antônio Álvares de Azevedo, então estudante da Academia de Direito, enviou para sua mãe, no Rio de Janeiro, de 26 de maio de 1848:

Por aqui lavrou uma mania de daguerreotipar-se (neologismo que creio necessário tornar-se admitir-se pela aceitação do daguerreótipo). Não há estudante que não se tenha retratado ou não pretenda retratar-se. Além disso é barato. Por 5\$ tem-se um retrato colorido em um quadro singelo, sendo em chapa pequena. E não são só os estudantes os contagiados; a moléstia vai se espalhando e o médico vai lucrando. [...] Isto tudo é um exórdio – apesar de bem cumprido – para lhe dizer que tirei o meu retrato. (AZEVEDO, 1976, p. 76)

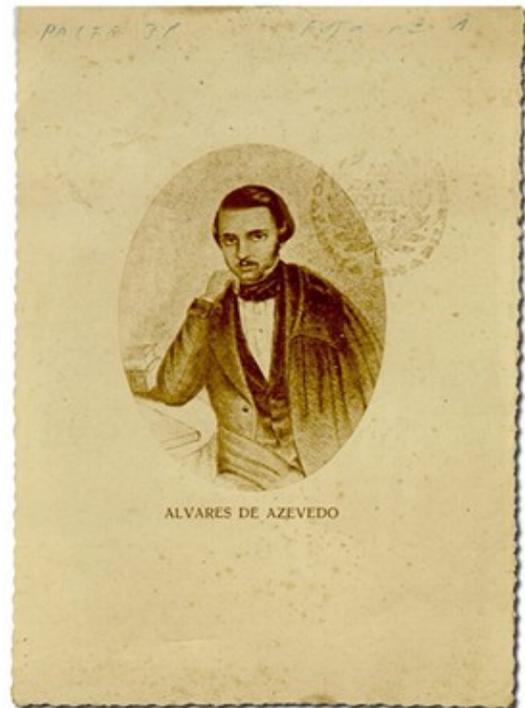


Figura 4: Retrato de Álvares de Azevedo, c. 1848.
Autor não identificado.

Como se pode notar, a fotografia fez grande sucesso no registro de retratos. O desenvolvimento dessa técnica passou por várias etapas, desde retratar o modelo de maneira simples até a criação de cenários e ambientações para cada retratado, contando com fundos pintados artesanalmente e importados da Europa, objetos cênicos, roupas e acessórios especiais para a criação de um personagem que passava a ideia de uma pessoa totalmente diferente. Apesar dos pintores – especialmente os retratistas – serem contra a nova moda, cada forma de arte conseguiu estabelecer seus domínios e conviver pacificamente. Sobre a fotografia como arte, Kossoy afirma que:

A fotografia enquanto forma de expressão artística passou a ocupar espaços cada vez mais importantes, preenchendo as paredes dos museus – e ampliando suas coleções –, dando margem à abertura de galerias especializadas e à introdução de novas publicações, isto sem falar na notável disseminação de seu ensino e pesquisa, através de cursos regulares ou oficinas, além de encontros, seminários e simpósios dedicados aos diferentes aspectos da fotografia tornados frequentes em todas as partes. (KOSSOY, 2001, p. 125)

Mas antes de ocupar as galerias de arte e as paredes de museus, a fotografia ainda teria importante papel na documentação da cidade.

1.5 A fotografia urbana em São Paulo

Comparando a produção iconográfica da então capital do país, Rio de Janeiro, e de algumas cidades do Nordeste, São Paulo não possuía vasto material. Talvez devido ao tamanho e à importância, a cidade só tenha começado a ser fotografada compulsivamente no final do século XIX. As primeiras vistas – antes do advento da fotografia – foram feitas por europeus que por aqui passavam em suas viagens. Pintores, desenhistas e gravadores registraram imagens de uma São Paulo muito diferente. Escravos, tropeiros, mulheres totalmente cobertas, comerciantes, animais e uma cidade com poucas construções e muita vegetação eram o mote dos desenhos deixados.

As primeiras fotografias urbanas produzidas em São Paulo logo após a invenção da técnica eram muito próximas dos desenhos arquitetônicos praticados na época. Havia grande preocupação com o realismo e a tridimensionalidade das imagens. As perspectivas estavam sempre presentes, evidenciadas pelas linhas retas das ruas e pelos retratos das construções.

Um dos primeiros e mais importantes fotógrafos da cidade foi o carioca Militão Augusto de Azevedo, que se dedicou a um importante e grandioso trabalho de documentação das ruas de São Paulo – especialmente em uma época em que todos estavam interessados nos retratos pessoais – sem o qual, hoje não seria possível conhecer a aparência da arquitetura, aspectos do urbanismo e de alguns costumes antigos.

Sobre a fotografia como trabalho, Lima (2004, p. 207) afirma que “merecem menção as fotografias produzidas sob encomenda para integrar relatórios técnicos sobre obras viárias, edificações, infraestrutura e saneamento básico da cidade”. E dentre os fotógrafos contratados para registrar obras viárias, está o suíço Guilherme Gaensly, cujo trabalho para a Light and Power Co. também deve receber atenção especial, principalmente por ser o grande momento das transformações urbanas na capital paulista. Em comparação entre a então capital do país e a cidade de São Paulo, afirma Kossoy:

Durante o século XIX concentrava-se no Rio de Janeiro o maior número de estabelecimentos. Era, pois o mais importante centro para a atividade fotográfica no país [...]. Na década de 1900 concentravam-se no Rio de Janeiro cerca de 16% dos fotógrafos. São Paulo viria logo atrás, com 14%. Neste momento o interior do Estado de São Paulo já oferecia um considerável mercado para a atividade em virtude de sua economia em constante ascensão, tendência que ocorria desde a última década do século XIX. (Kossoy, 2002b, p. 27-28)

Todas as imagens feitas entre os séculos XIX e XX são responsáveis pela representação de uma São Paulo em busca de um caminho a seguir. A fotografia demonstra o rumo de crescimento acelerado da cidade, o que vem ao encontro desse desejo tácito da população pelas mudanças rápidas. O ambiente prolífero de transformações, combinado com as imagens consumidas pelos paulistanos, comprovando uma realidade transitória, culmina em uma espécie de retroalimentação, sobre a qual Lima reflete:

Pensar nas funções ativas da fotografia implica adentrar um campo específico de conhecimento que vem se delineando já há alguns anos e que procura, de forma transdisciplinar, fornecer instrumentos teóricos e metodológicos para compreender o impacto e os efeitos das imagens na sociedade. As preocupações, no caso, estão diretamente ligadas a uma história da cultura e, mais especificamente, a uma cultura visual. (LIMA, 2004, p. 210)

Essa cultura visual foi sendo atualizada com o passar do tempo. A linguagem fotográfica transformou-se com a cidade e a forma de retratá-la deixou de ser

apenas documental. Hoje, as imagens de São Paulo refletem o ritmo desenfreado, a dissociabilidade, a solidão e a incomunicabilidade. São fotografias de sombras, contraluzes, minúsculas pessoas perto de prédios gigantescos, como será visto e analisado nas fotografias de Cristiano Mascaro.

Dentro dessa vertente, as imagens do Centro urbano, que anteriormente representavam a centralidade da cidade, hoje já não são mais tão atraentes e não refletem a escolha do imaginário do fotógrafo. Mascaro, ao contrário dos fotógrafos dos primeiros tempos, não se limita ao chamado triângulo mais importante da capital, delimitado pelas ruas XV de Novembro, São Bento e Direita. Quando registra a cidade, ele busca as ruas mais distantes do Centro ou mesmo as periferias. Essa descentralização pode ser explicada por Contrera:

O “centro do mundo”, que era o centro da cidade, a praça, o marco zero, o espaço de convergência social, resíduo mítico do espaço sagrado das culturas primitivas (cf. M. Eliade), é transportado, por meio de uma operação simbólica social, para a mídia terciária e seu não espaço. (CONTRERA, 2005, p. 118)

Cristiano Mascaro, fotógrafo aqui escolhido para representar a contemporaneidade fotográfica paulistana, possui uma mensagem fotográfica na qual se pode confirmar essas impressões. É possível perceber em suas fotografias a tênue fronteira entre o real e o imaginário; as sombras que se alongam, causando estranhamento e efeitos fantasmagóricos; a complexa relação entre os habitantes e a urbe. A perda da espacialidade da cidade, que se transforma em um não espaço ou em um não lugar, conforme definição de Augé (2007, p. 73): “Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar.”

1.6 Transformações urbanas e imaginário

O imaginário, como afirma Wunenburger (2007, p. 7), “remete a um conjunto bastante flexível de componentes”. De acordo com o autor, devido à amplitude do termo – geralmente relacionado a coisas não verificáveis, como fantasia, lembrança, devaneio, sonho, entre outros –, o imaginário pode ser tanto apenas de um indivíduo, quanto de um povo, e expresso nas crenças deste ou daquele. Dada a abrangência de definições, o imaginário será representado aqui segundo o conceito de memória coletiva.

A partir do pensamento de Halbwachs (2006), estabelecer-se-á uma relação com algumas teorias de Morin (2005) para, embasada nos estudos dos dois pesquisadores, criar referenciais teóricos que darão suporte a esta pesquisa. Para iniciar as reflexões sobre a interferência do meio social na memória individual, Halbwachs explica:

É comum que imagens [...] impostas pelo meio em que vivemos, modifiquem a impressão que guardamos de um fato antigo, de uma pessoa outra conhecida. Essas imagens talvez não reproduzam muito exatamente o passado, o elemento ou a parcela de lembrança que antes havia em nosso espírito talvez seja uma expressão mais exata do fato – a algumas lembranças reais se junta uma compacta massa de lembranças fictícias. (HALBWACHS, 2006, p. 32)

Se as lembranças individuais não são compostas unicamente do que ocorreu no passado, pode-se crer que se trata de uma mistura entre um fato vivido e, também, de uma série de impressões de outras pessoas, uma série de coisas imaginadas, criadas, contadas; não somente vividas. O resultado dessa mescla de recordações vividas e fictícias é o que Halbwachs chama de memória coletiva – o que seria, então, o conjunto das memórias individuais mais os acontecimentos sociais interagindo no indivíduo. Morin também fala sobre essa interação que ocorre entre ser e sociedade, agindo em constante processo de retroalimentação:

A sociedade, por exemplo, é produzida pelas interações dos indivíduos que a constituem. A própria sociedade, como um todo organizado e organizador, retroage para produzir os indivíduos pela educação, a linguagem, a escola. Assim, os indivíduos, em suas interações, produzem a sociedade, que produz os indivíduos que a produzem. Isto se faz num circuito espiral através da evolução histórica. (MORIN, 2005, p. 87)

Aqui, Morin comenta o princípio utilizado para fundamentar a pesquisa do presente trabalho, que é o princípio por ele chamado de “recursão organizacional”. Nele, os produtos e os efeitos são, ao mesmo tempo, causa e produtor daquilo que o produz. Este princípio pode ser usado para explicar o ciclo entre: a) transformações urbanas; b) a ação destas no imaginário do fotógrafo; c) captação ou registro daquelas transformações pela imagem fotográfica; e d) análise das imagens em sua volta para a primeira parte, ou seja, a das transformações. Continuando a explanação, diz Morin:

Temos o exemplo do indivíduo, da espécie e da reprodução. Nós, indivíduos, somos os produtores de um processo de reprodução que é anterior a nós. Mas, uma vez que somos produtos, nos tornamos os produtores do processo que vai continuar. Esta ideia é válida também sociologicamente. A sociedade é produzida pelas interações entre indivíduos e os produz. (MORIN, 2005, p. 74)

A análise pode ser feita da seguinte maneira: as transformações urbanas ocorrem causando determinada impressão no fotógrafo; este capta as imagens representando o ambiente e transmitindo recortes de transformações em suas fotografias. A sociedade, por meio da recepção das imagens, internaliza esta noção. O grupo social perpetua uma visão de que a cidade não pode ficar estática, não pode parar, dando continuidade a essas transformações. Assim, volta-se ao começo. Morin explana a relação cíclica entre o indivíduo que produz a sociedade que produz os indivíduos, isto é, o indivíduo é, ao mesmo tempo, produto e produtor, perpetuando a recursividade ou a dinâmica da cultura. Esse processo se dá, também, por meio da

memória. Dentro da contextualização da memória coletiva, Halbwachs discorre sobre os planos que compõem a memória:

No primeiro plano da memória de um grupo se destacam as lembranças dos eventos e das experiências que dizem respeito à maioria de seus membros e que resultam de sua própria vida ou de suas relações com os grupos mais próximos, os que estiverem mais frequentemente em contato com ele. (HALBWACHS, 2006, p. 51)

Atualizando o conceito para o produto desta pesquisa, pode-se afirmar que o imaginário do fotógrafo é composto daquilo que acontece individualmente em sua vida, mas, também, do que ocorre ao seu redor. Neste caso específico, tudo o que ocorre na cidade objeto de seus estudos e de seu trabalho: São Paulo. Em se tratando de uma cidade singular como a capital paulista, os três artistas escolhidos representam três momentos distintos da vida da metrópole. Cada fotógrafo viu e viveu coisas diferentes, mas que impactaram de forma semelhante a obra de cada um. Há uma conexão entre os elementos mentais e as imagens reais; entre a representação e o ambiente. Morin comenta que a sociedade reflete o sujeito e este reflete aquela, em um fluxo perpétuo e ininterrupto, que também pode ser perfeitamente aplicado à fotografia dos artistas:

Este tema do reflexo é, entretanto, muito mais rico do que parece [...] Ele levanta o paradoxo do duplo espelho. De fato, o conceito positivista de objeto faz da consciência ao mesmo tempo uma realidade (espelho) e uma ausência de realidade (reflexo). E pode-se efetivamente adiantar que a consciência, de uma maneira incerta, sem dúvida, reflete o mundo: mas se o sujeito reflete o mundo, isto pode também significar que o mundo reflete o sujeito. (MORIN, 2005, p. 42)

Para a composição de cada imagem, houve uma espécie de atração, ou reconhecimento do objeto retratado – a paisagem urbana – com algo que estava no imaginário do fotógrafo, algo ligado a uma sensação, a um sentimento que, quando da visão da cena que viria a ser a fotografia, causou uma imediata reação interna, uma conexão de pensamentos, e o artista decidiu (quase intuitivamente) que

necessitava registrar aquele momento para refletir como ele via a cidade e como aquela cena o atingia diretamente. Pode-se interpretar este desejo como a vontade de ressignificar o mundo à sua maneira e transmitir suas imagens mentais por meio da fotografia.

O fotógrafo, em um ambiente propício, sofre grande influência do meio social em seus pensamentos, e isso faz com que ele deseje, intimamente, retratar determinada cena. Dessa forma, ele pode colaborar com o resultado de suas imagens para reafirmar na sociedade uma opinião que já esteja em voga naquele momento. Tudo que está ao redor do artista também atinge sua sensibilidade, provocando-o, fazendo com que ele registre, às vezes inconscientemente, o que está em volta e transmita aquela realidade (adicionando também sua própria visão, sua interpretação, sua ressignificação do mundo) em suas imagens fotográficas. Morin exemplifica essa relação sujeito-objeto:

Por que “nosso Ego sentindo, perseverando e pensando não é reencontrado em nenhum lugar de nossa visão do mundo (*world picture*)” perguntava Schrödinger? E ele respondia que é “porque ele próprio é esta visão do mundo: ele é idêntico ao todo e deste modo não pode ser contido como uma parte deste todo”. Assim tanto pode ser o objeto o espelho para o sujeito como o sujeito para o objeto. E Schrödinger mostra a dupla face da consciência do sujeito: “De um lado, é o palco e o único palco onde o conjunto do processo mundial acontece, de outro, é um acessório insignificante que pode estar ausente sem afetar em nada o conjunto”. (MORIN, 2005, p. 42)

O fotógrafo reproduz, nas pessoas das suas fotografias, a sua própria imagem, em uma espécie de relação especular, como citado anteriormente por Morin, na relação do reflexo e do duplo espelho. Os sujeitos que habitavam a São Paulo de Militão possuíam um ritmo de vida diferente dos que habitavam a cidade de Gaensly, e essa diferença é ainda maior com os habitantes das imagens de Mascaro. Os três fotógrafos, contudo, vivendo na mesma cidade e interagindo com ela e com seus cidadãos, não podem se destacar da sua realidade, sendo parte

integrante do imaginário que ajudam a construir por meio de suas fotografias. Dessa forma, Halbwachs conclui:

Quando muitas correntes sociais se cruzam e se chocam em nossa consciência, surgem esses estados que chamamos de intuições sensíveis e que tomam a forma de estados individuais porque não estão ligados inteiramente a um e a outro ambiente, e então os relacionamos a nós mesmos. (HALBWACHS, 2006, p. 58)

Alguns acontecimentos coletivos agem mais diretamente nas ações individuais do que se pode supor. Aparentemente, isso pode soar – como sugere Halbwachs – como coincidência, mas é certo que o sujeito é parte do meio que o circunda, isto é, do todo. E este todo é composto de vários sujeitos individuais. As transformações urbanas na cidade de São Paulo influenciaram a maneira de cada fotógrafo perceber o seu ambiente, convertendo suas experiências e impressões particulares em imagens. Cada imagem reflete a maneira – individual em um primeiro momento e coletiva, quando pensado no imaginário dos fotógrafos – de percepção e ressignificação da cidade. O fotógrafo é, ao mesmo tempo, o sujeito que reflete a cidade e também a cidade refletida no sujeito fotográfico.

Morin (2005, p. 85) afirma: “Um todo é mais do que a soma das partes que o constituem,” entretanto, o todo não existe sem as partes e vice-versa. O fotógrafo seria uma parte das transformações urbanas, pois perpetua nas suas imagens, que ficarão para a posteridade, essa ideia de transformação. O registro de determinadas ruas da cidade não é mera coincidência. Somente as ruas mais importantes e que recebiam as grandes melhorias é que ficavam mais conhecidas e eram veiculadas em postais, vistas da cidade e na mídia, de maneira geral. Cada artista se propõe a contribuir, com seu trabalho, de alguma forma, com a sociedade que o circunda. E o resultado disso é um conjunto de imagens realmente expressivo, que conta a

história da cidade e de seus habitantes sob vários e diferentes aspectos, permitindo inúmeras leituras.

As pessoas criam uma imagem de si e a transmitem à sociedade. Dessa forma, a sociedade recebe uma imagem recriada de cada indivíduo; uma imagem desenvolvida para satisfazer outros sujeitos sociais. Halbwachs (2006, p. 61) explica esta relação quando diz que “A partir daí compreenderemos melhor que a representação das coisas, evocada pela memória individual, não é mais do que uma forma de tomarmos consciência da representação coletiva relacionada às mesmas coisas”.

Tanto o fotógrafo quanto o fotografado estão em contato direto com a cidade; todos esperam determinada atitude na hora do registro fotográfico. E isso fica aparente em alguns dos personagens das fotografias de Militão e de Gaensly, analisadas posteriormente; os habitantes daquele lugar estão vivenciando a realidade de transformações, eles querem estar presentes, fazem pose, querem fazer parte daquele acontecimento. Se a cidade está em transformação, é esta imagem que a sociedade espera ver e não qualquer outra. Novamente, Halbwachs elucida esta teoria ao afirmar que há uma lógica de percepção impondo-se a determinado grupo social, ajudando-o a compreender e a combinar as impressões que chegam do mundo exterior, traduzindo a sua representação das coisas no espaço.

E estando em vários grupos, é Morin quem explica sobre os vários e diferentes papéis sociais que os fotógrafos vivenciam:

[...] a vida mais cotidiana é, de fato, uma vida onde cada um joga vários papéis sociais, conforme esteja em sua casa, no seu trabalho, com amigos ou desconhecidos. Vê-se aí que cada ser tem uma multiplicidade de identidades, uma multiplicidade de personalidade de identidades, uma multiplicidade de personalidades em si mesmo, um mundo de fantasias e de sonhos que acompanham sua vida. (MORIN, 2005, p. 57)

Os ambientes interagem em cada indivíduo, impactando seu comportamento e seu pensamento, levando-o à criação de um ser individual e único. Halbwachs (2006, p. 79) explica: “São fatos singulares em seu gênero que modificam a existência de um grupo. Entretanto, por outro lado, esses fatos se transformam em uma série de imagens que trespassam as consciências individuais.”

Não podendo deixar de ser apenas um, independentemente do ambiente em que se encontre, o fotógrafo reage ao meio, captando e retransmitindo suas impressões da cidade por meio de imagens fotográficas. No mundo contemporâneo, são essas imagens que retratam uma realidade – ainda que não totalmente livre de interferências externas – de uma parte do passado. Ecléa Bosi explica essa atuação do passado no presente:

O passado conserva-se e, além de conservar-se, atua no presente, mas não de forma homogênea. De um lado, o corpo guarda esquemas de comportamento de que se vale muitas vezes automaticamente na sua ação sobre as coisas: trata-se da memória-hábito, memória dos mecanismos motores. De outro lado, ocorrem lembranças independentes de quaisquer hábitos: lembranças isoladas, singulares, que constituiriam autênticas ressurreições do passado. (BOSI, 2003, p. 48)

Os fotógrafos constantemente pesquisam o trabalho de seus predecessores. Essas fotografias alimentam o repertório fotográfico, segundo o qual os futuros artistas também desenvolverão sua linguagem pessoal, cumulativamente. É um ciclo ininterrupto de retroalimentação. E Halbwachs comenta essa função da fotografia como auxiliar da memória:

A história, mesmo contemporânea, frequentemente se reduz a uma série de ideias abstratas demais – mas posso completá-las, posso trocá-las pelas ideias de imagens e impressões, quando olho os quadros, os retratos, as gravuras daqueles tempos, quando sonho com os livros que apareciam, com as peças representadas, etc. (HALBWACHS, 2006, p. 77)

Este é um dos papéis da fotografia, principalmente a fotografia documental, objeto de pesquisa deste trabalho: completar as lacunas do que é imaginado, do que

foi vivido, em uma época passada. Busca-se, a partir dessas imagens antigas, preencher vazios, interpretar uma realidade que pode até não ter sido vivenciada.

Halbwachs analisa esta relação passado-presente quando diz que:

[...] o passado deixou na sociedade de hoje muitos vestígios, às vezes visíveis, e que também percebemos na expressão das imagens, no aspecto dos lugares e até nos modos de pensar e de sentir, inconscientemente conservados e reproduzidos por tais pessoas e em tais ambientes. [...] basta que a atenção se volte desse lado para notarmos que os costumes modernos repousam sobre camadas antigas que afloram em mais de um lugar. (HALBWACHS, 2006, p. 87)

Isso pode ser notado no trabalho dos três artistas: a realidade de uma São Paulo colonial vista por Militão e de uma São Paulo em crescimento desenfreado, vista por Gaensly, interfere também na obra de fotógrafos como Mascaro, e ainda impacta na fotografia contemporânea de cidades. Acredita-se que haja uma espécie de diálogo entre o que foi feito no passado com o que existe atualmente; principalmente entre a maneira de interpretar as transformações urbanas da cidade de ontem e a de hoje. Bosi (2003, p. 53) embasa a teoria de que o guardar a memória de ontem é a garantia que manterá o hoje vivo no imaginário de amanhã: “Importa, porém, reter o seu princípio central da memória como conservação do passado; este sobrevive, quer chamado pelo presente sob as formas da lembrança, quer em si mesmo, em estado inconsciente.”

O fotógrafo contemporâneo, Cristiano Mascaro, sofre as mesmas influências que Militão Augusto de Azevedo e Guilherme Gaensly em seu trabalho. Militão registrava as cenas que a cidade lhe apresentava: uma São Paulo pacata, com pouco movimento e quase nenhuma novidade. Gaensly vivia um turbilhão de transformações da cidade que buscava ser a capital europeia no Brasil: muitas melhorias, várias tecnologias, uma infinidade de coisas acontecendo rapidamente. Aquelas fotografias já retratavam as alterações da cidade, pois ela era interpretada

segundo a ótica, a época e a releitura de cada um. Adicionando-se a esta São Paulo atual a interpretação de Cristiano Mascaro, é possível verificar como o fotógrafo representa a cidade de hoje. Mascaro assiste, atualmente, à cidade transmutada em caos. Suas imagens refletem a impessoalidade e o distanciamento a que se sujeitam os habitantes da urbe do século XXI. Como fotógrafo e arquiteto, suas imagens buscam uma reorganização estética por meio de perspectivas e de linhas perfeitas. Uma possível explicação a esta sobreposição de impressões é dada por Halbwachs (2006, p. 91): “A lembrança é uma reconstrução do passado com a ajuda de dados tomados de empréstimo ao presente e preparados por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora já saiu bastante alterada.” E o pensador completa (2006, p. 108), com uma afirmação que exemplifica o resultado da fotografia contemporânea: “No momento em que examina seu passado, o grupo nota que continua o mesmo e toma consciência de sua identidade através do tempo.”

As imagens fotográficas do passado constituem o imaginário fotográfico da cidade de São Paulo. As transformações urbanas foram e ainda são responsáveis pela maneira como cada fotógrafo ressignifica a cidade em seu momento. Halbwachs (2006, p. 109) afirma que: “Para a história tudo está ligado, por isso cada uma dessas transformações deve reagir sobre as outras partes do corpo social e preparar aqui ou ali uma nova mudança.” Essas transformações do ambiente, da sociedade, entre outras, impactam na forma de ver de cada fotógrafo e como ele pretende representar e/ou recortar um fragmento da paisagem, mostrando como determinada ação social mexeu com ele. A fotografia será uma espécie de reação, de resposta ao que o artista sente ou capta (com a mudança, consciente ou inconscientemente) do ambiente ao seu redor. Halbwachs (2006, p. 133) explica

como se desenrola esta relação: “a memória coletiva tem de esperar que os grupos tenham desvanecido, para que se preocupe em fixar a imagem e a ordem de sucessão de fatos que agora só ela é capaz de conservar.”

A fotografia de hoje – assim como a de outrora já fez isso – vai guardar para as gerações futuras fragmentos textuais do contexto atual. Esse é o papel da imagem documental: mostrar como se comporta determinada sociedade, seus hábitos e costumes, refletidos em suas roupas, em sua arquitetura, enfim, a alma do lugar. Halbwachs demonstra esta necessidade:

Para encontrar uma cidade antiga no labirinto das ruas novas que pouco a pouco as circundaram e transformaram, as casas e monumentos que ora descobriram e apagaram bairros antigos, ora encontraram seu lugar no prolongamento e no intervalo das construções de outrora, não voltamos do presente ao passado seguindo em sentido inverso e de modo contínuo a série de obras, demolições, etc. que modificaram progressivamente a aparência desta cidade. (HALBWACHS, 2006, p. 152)

Novamente o ciclo, a cadeia em movimento do signo. As imagens de ontem mostram como era a cidade antigamente; as imagens de hoje mostrarão às gerações futuras como é a cidade hoje, e assim sucessivamente. Ainda é Halbwachs (2006, p. 159) quem afirma: “Quando inserido numa parte do espaço, um grupo o molda à sua imagem, mas ao mesmo tempo se dobra e se adapta a coisas materiais que a ela resistem.”

A memória (ou imaginário) coletiva está ligada ao grupo que ocupa um determinado espaço, em um determinado tempo. O imaginário do fotógrafo está ligado àquele ambiente que o artista se dispôs a registrar. A lembrança não está apenas dentro de cada indivíduo, mas em um conjunto de fatos que marcaram a história individual e como este fotógrafo, no papel de sujeito histórico, compartilhou isso com seu ambiente, por meio de suas fotografias. Bosi (2003, p. 411) salienta: “Por muito que deva à memória coletiva, é o indivíduo que recorda. Ele é o

memorizador e das camadas do passado a que tem acesso pode reter objetos que são, para ele, e só para ele, significativos dentro de um tesouro comum.”

Militão, como o primeiro fotógrafo deste estudo, apenas registrava o que via ao redor; retratava o que sentia da cidade, os atrativos da pequena vila que dava indícios de transformações iminentes. Já Gaensly estava em um momento de grandes transformações, não apenas urbanas, mas também sociais; e, além de vivenciar, queria mostrar em suas imagens toda essa efervescência, os atrativos da transformação da vila e do espaço urbano. Mascaro, contemporaneamente, enfrenta outros tipos de transformação; aqui não se têm mais as transformações físicas da urbe (até existem, mas em menor escala); as mudanças são percebidas pelos fotógrafos de maneira muito mais subjetiva. Atualmente, percebem-se mudanças de comportamentos, de atitudes, de valores, entre outras. Enquanto lá atrás Militão e Gaensly registravam uma cidade física, real, concreta, hoje, Mascaro tenta captar o imaterial, o efêmero, o abstrato, o fugidio, e isso sem abdicar do registro formal da arquitetura; utilizando-a como elemento de criação de uma atmosfera muito particular retratada em suas fotos. A cidade não é mais a personagem principal da imagem; há outros atrativos, como o uso e a ocupação do espaço, enfim, a cidade em constante interação com seus habitantes. No entanto, apesar das diferenças, a busca é a mesma: todos querem estabelecer um diálogo entre suas fotografias e a cidade de São Paulo; todos buscam – cada um à sua maneira – retratar a “alma da cidade”.

CAPÍTULO II – OS FOTÓGRAFOS

Quem observar os movimentos de um fotógrafo [...] estará observando movimento de caça. O antiquíssimo gesto do caçador paleolítico que persegue a caça na tundra. Com a diferença de que o fotógrafo não se movimenta em pradaria aberta, mas na floresta densa da cultura [...] A selva consiste em objetos culturais, portanto, de objetos que contêm intenções determinadas [...] Os caminhos tortuosos do fotógrafo visam a driblar as intenções escondidas no objeto. Ao fotografar, ele avança contra as intenções da sua cultura.

Vilém Flusser

2.1 Militão Augusto de Azevedo

O jovem carioca chegou a São Paulo em 1862, aos 25 anos. Tendo trabalhado como ator de teatro no Rio de Janeiro, foi lá que manteve seu contato inicial com a fotografia. Entretanto, seria na capital paulista onde produziria suas mais famosas e reconhecidas imagens. De forma praticamente amadora, ainda em 1862, registrou suas primeiras e imortais imagens da cidade. Trabalhou, inicialmente, como retratista da casa Carneiro & Gaspar e, com experiência suficiente, após a morte de Gaspar, assumiu o negócio, em 1874, passando a chamar o ateliê de Photographia Americana.

Militão registrou uma cidade pequena e sem muitos atrativos. Um lugar de costumes arraigados, onde as mulheres não saíam às ruas, nem se mostravam para receber os visitantes de suas casas. Fernandes Júnior (apud LAGO, 2001, p. 8), explica que “por isso mesmo, não atraía os viajantes, os comerciantes e muito

menos fotógrafos. [...] Na década de 1850, a cidade contava com apenas dois fotógrafos: Manuel José Bastos e Ignácio Mariano da Cunha Toledo”.

Talvez pela escassez de profissionais da fotografia, Militão tenha se dedicado a registrar, de maneira tão completa, aquela acanhada São Paulo que, no alto do planalto e longe do litoral, reinava pacatamente. Havia nas fotografias do artista um profundo desejo de compreender o espaço urbano com intimidade. Os fotógrafos que por aqui passavam eram, em grande parte, retratistas; portanto, não se fixavam nas cidades e não poderiam querer entender aquela quase vila. A cidade, quando do início da produção fotográfica de Militão, guardava ainda traços bastante ligados à arquitetura colonial; conforme Lima:

Os sinais materiais da fisionomia colonial de São Paulo eram perceptíveis nas fotografias produzidas em 1862 por Militão Augusto de Azevedo: o aruamento irregular, os muros de taipa isolando as residências da rua, as fachadas pouco ou nada ornamentadas, a falta de mobiliário urbano ou tratamento paisagístico. (LIMA, 2004, p. 211)



Figura 5: Descida do Palácio, atual rua General Carneiro, esquina do Pátio do Colégio (c. 1862).

E sobre esse estilo arquitetônico característico de pequena vila, durante mais de três séculos, explica Deaecto:

Do ponto de vista arquitetônico, observa-se que, até às últimas décadas do século XIX, houve o predomínio da arquitetura colonial, com um só pavimento, como bem registrou o fotógrafo Militão. Era comum a construção de paredes com espessuras que variavam de 40 a 80 centímetros, o que permitia o acúmulo de calor durante o dia. [...] É compreensível que não exista o domínio de um estilo urbano – cujo exemplo mais próximo é o da cidade do Rio de Janeiro – uma vez que os limites entre a cidade propriamente dita e o meio rural foram se desenvolvendo em conformação com o desenvolvimento de uma nova infraestrutura. A permanência do estilo, vindo de dois séculos antes, resultava em um conjunto arquitetônico peculiar ao das outras províncias. (DEAECTO, 2008, p. 40)

Esse material tão comum utilizado na construção das casas paulistas dessa época era a taipa de pilão⁹ – espécie de argamassa de argila, que, apesar de caracterizar a arquitetura da cidade, também a vinculava a um certo desprestígio com relação a outras cidades brasileiras, como afirma Cavenaghi:

No caso arquitetônico, a taipa de pilão – característica marcante dos edifícios paulistas nesse período – era considerada como um elemento construtivo que vinculava a cidade à antiga pobreza da região, devendo ser substituída. (CAVENAGHI, 2008, p. 63)

A preocupação com o que se produzia em outras regiões e, sobretudo, na Europa era constante naquele momento. Nascia ali o embrião de um desejo incontrolável de modificar a cidade, incluindo a arquitetura, seus hábitos e costumes. Daí, talvez, o início das transformações urbanas. Cavenaghi explica novamente:

Esse padrão de visualidade, já conhecido por Militão, é transportado para o novo universo que é a cidade de São Paulo: a superação do “novo” sobre o “velho”, enfocada pelas transformações em progresso na urbe. Nesse momento, seu *Álbum Comparativo* ganha uma base concreta de inserção socioeconômica, pois faz da comparação de um local em dois momentos distintos – antes e alguns anos depois – um referencial do progresso material da Província. (CAVENAGHI, 2008, p. 64)

Militão, atento ao progresso que começava a despontar na capital, especialmente pela chegada da ferrovia e do crescimento do cultivo do café, decide

⁹ Técnica de construção utilizada em paredes e muros que consiste em socar, geralmente com um pilão, a terra úmida entre duas pranchas de madeira removíveis que, como uma fôrma, se mantêm de pé e afastadas entre si graças a escoras.

captar imagens dos mesmos locais fotografados anteriormente, para registrar as transformações por que passava a cidade em tão curto espaço de tempo. Suas fotografias não apresentam ângulos inusitados, nem arroubos estéticos. A cidade é registrada como ela é: o cotidiano, as pessoas, as ruas, as calçadas, os comércios. Não há, aparentemente, montagem, por parte do fotógrafo, de cenas ou cenários. São imagens documentais e com um tom narrativo que proporcionam ao leitor de hoje a tradução em imagens mentais de como era a cidade ao final do século XIX.

Em períodos anteriores, havia os desenhos, as gravuras e os relatos de viajantes, mas é com a fotografia de Militão Augusto de Azevedo que se pode detectar mais claramente esse processo de transformação de São Paulo, como afirma Lago:

A fotografia documental, essencialmente referencial, impregnada de conteúdo sociocultural, é um documento decisivo para a reconstrução imaginária dos espaços urbanos e sua contextualização histórica. E São Paulo é um dos melhores exemplos para se tentar entender a paisagem urbana e seu contínuo processo de transformação. (LAGO, 2001, p. 11)

E graças à obra documental de Militão, tem-se hoje um precioso documento histórico do passado da cidade de São Paulo, sua vida, sua gente, seus costumes. O dia a dia de um lugar que viria a se transmutar completamente em tão pouco tempo.

Especificamente sobre os personagens urbanos, a obra do fotógrafo também ocupa lugar de destaque, pois, ele retratou “do imperador ao escravo, do militar ao funcionário público, do literato ao estudante da Academia de Direito, do ator ao maestro, do lavrador ao comerciante urbano, da senhorita de alta classe à corista imperial” (KOSSOY, 2002b, p. 68), sendo conservados, ainda hoje, aproximadamente 12.500 retratos dessa época.

Contudo, a partir de 1878, insatisfeito, Militão tentou vender seu estabelecimento, colocando anúncios em jornais e enviando cartas para conhecidos, tanto na capital, quanto em outras cidades, como Santos e Rio de Janeiro. Sem obter sucesso, fez algumas viagens à Europa, onde manteve contato com o que se produzia de novidades no campo fotográfico. Após mais alguns anos de trabalho, finalmente, em 1886, consegue vender o ateliê e, em carta a um amigo, escreve: “Como deves saber, estou hoje vagabundo. Liquidei mal e porcamente a photographia, fazendo leilão no qual só vendi os trastes (vendi é um modo de dizer porque quase os dei...)” (KOSSOY, 2002b, p. 71).

Mesmo com a venda do ateliê, entre o final de 1886 e início de 1887, o fotógrafo incrementou a venda de vistas da cidade, o que deve tê-lo animado a produzir uma nova série de imagens de São Paulo. Porém, essas novas fotografias não seriam registradas aleatoriamente. A partir daquelas primeiras imagens, captadas 25 anos antes – em 1862 – Militão fez novas fotos, dos mesmos lugares, com o intuito de evidenciar as transformações pelas quais a cidade passou nesse intervalo de tempo. Nascia o *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo*. E, sobre este, escreveu a um amigo:

Como Verdi despedindo-se da musica escreveu o seu Othelo, eu quis despedir-me da photographia fazendo o meu. É um album comparativo de São Paulo de 1862 e 1887. Parece-me um trabalho util e talvez o unico que se tem feito em photographia, pois ninguem terá tido a pachorra de guardar cliches de 25 annos [...]. Neste trabalho andam um bocadinho de amor próprio do artista e gratidão ao lugar em que estou a 25 annos. (KOSSOY, 2002b, p. 71)

O *Álbum* é composto de 60 fotografias, sendo apenas 18 os pares de imagens comparativas das duas épocas. No entanto, o valor desse trabalho é incalculável para os pesquisadores da atualidade. Nesse segundo momento de

captura das imagens, isto é, em 1887, é possível notar a diferença da arquitetura, em comparação com os registros de 1862. Pires comenta essa mudança:

A cidade, usufruindo os benefícios do café, tem já um aspecto mais rico. As calhas nos beirais, quase exceção em 1862, agora em 1887, estão presentes na maioria das casas. As edificações de três pavimentos também se tornaram comuns em vários pontos da cidade. O calçamento das ruas foi renovado com paralelepípedos e a calçada levantada; no centro da nova pavimentação, os trilhos evidenciam um novo meio de transporte que é o bonde puxado a burro. (PIRES, 2006, p. 100)

Na época em que foi produzido, o *Álbum* já apresentava um resultado peculiar. Atualmente, aquelas imagens servem não apenas como registro visual de uma cidade que não existe mais, mas, também, como fonte de pesquisa para o entendimento da vida em iminente transformação de uma cidade como São Paulo, destinada a crescer sempre e cada vez mais.



Figura 6: Rua da Constituição, atual rua Florêncio de Abreu, em 1862. Ao fundo, a torre da igreja de São Bento.



Figura 7: Rua da Constituição, atual rua Florêncio de Abreu, em 1887. Ao fundo, a torre da igreja de São Bento.

Anteriormente a esse trabalho, Militão já havia produzido outros álbuns – como o da cidade de Santos e o da construção da estrada de ferro, por exemplo –, sem, ao que tudo indica, obter boas vendas, como explica Lago:

É fácil compreender por que o “Álbum Comparativo” suscitou tanto interesse: descobriu-se que o que tornou possível sua realização foi o fato de que Militão conservava uma parte dos negativos em vidro da série de vistas da cidade, que havia dobrado de tamanho em 1887, decidira tirar novas vistas de ângulos semelhantes para comparar a evolução urbana naqueles 25 anos. Publicou então, artesanalmente, o “Álbum Comparativo”, composto de 60 fotos, que, conforme esperava, faria grande sucesso pela curiosidade dos habitantes em comprovar o notável desenvolvimento de sua cidade. O empreendimento foi um fracasso comercial, pois poucos exemplares do álbum parecem ter sido vendidos. (LAGO, 2001, p. 18)

Outros fotógrafos antes dele já haviam tentado, por volta de 1850 e 1860, vender as famosas vistas de São Paulo aos estudantes da Faculdade de Direito. Militão, além de registrar as ruas mais famosas e movimentadas da capital, também fotografava algumas ruas mais afastadas do Centro e com menor movimento. Uma possível explicação para o interesse por esses lugares mais distantes pode ser também a de conquistar os estudantes, já que naquelas regiões havia uma série de pensões e repúblicas estudantis. Como a grande maioria dos rapazes vinha de

outras cidades e outros estados, seria natural que, ao concluir seus cursos e retornar ao seio da família, quisessem levar uma lembrança do lugar onde passaram, talvez, momentos inesquecíveis. Esse raciocínio, no entanto, não pareceu muito lógico, pois as vistas de Militão, acrescidas do diferencial de estarem belamente encadernadas em um álbum e de trazer a grande evolução da cidade em tão pouco tempo, não obtiveram a procura desejada.

Havia na cidade mais de 500 alunos que cursavam a Faculdade de Direito, na maioria vindos de outros estados, que, ao se formar, certamente gostariam de levar de volta para suas famílias vistas da cidade onde acabavam de passar vários anos. Antevendo essa demanda (que previa como potencialmente muito grande) [...] No entanto, talvez pelo leque demasiado amplo de opções ou, mais provavelmente, devido ao preço relativamente elevado dos álbuns e as mesadas apertadas dos estudantes [...] o fato é que aparentemente a iniciativa de Militão teve pouco sucesso, tanto que pouco depois optou pela atividade, muito mais lucrativa, de retratista, na qual, como sabemos, finalmente teve sucesso e encontrou certa prosperidade. (GOU-LART; MENDES, 2007, p. 19-20)

É possível que Militão tenha tido a ideia de confeccionar os álbuns durante sua viagem à Europa, mas os jovens da capital não deviam ter o poder aquisitivo dos europeus, o que fez seus planos malograrem, no entanto, exatamente essa iniciativa do fotógrafo também pode tê-lo ajudado a despertar o interesse das empresas estrangeiras em documentar a transformação da urbe em uma metrópole com grande potencial de investimento, como Afirma Lago:

A iniciativa de Militão [...] pode ter resultado de uma encomenda oficial da companhia inglesa São Paulo Railway que construiu a estrada de ferro, mas também é possível que tenha partido da iniciativa do próprio fotógrafo, que antecipava que um álbum com as vistas do maior empreendimento de engenharia que estava prestes a revolucionar a economia da província poderia ter uma saída garantida junto a uma classe de clientes prósperos e bem mais informados. (LAGO, 2001, p. 224)

Independentemente da origem dessa iniciativa, é de extrema importância o registro dessas vistas da cidade, pois a intervenção de companhias estrangeiras – e até do poder público – na arquitetura paulistana fez com que aquela cidade inicialmente fotografada por Militão se tornasse, agora, apenas parte de um

repertório – dele e de outros fotógrafos. Não existindo, a não ser em cópias de papel fotográfico, percebe-se quão grande é a importância da documentação imagética do lugar. Depois de Militão, outros fotógrafos vieram, com o mesmo intuito, mas não mais com a originalidade do carioca, que tão bem representou a São Paulo daquele tempo. Conectadas às transformações urbanas, vieram as empresas, que trariam a inovação tecnológica, capaz de, definitivamente – e vinda ao encontro do desejo de uma burguesia em evolução –, sepultar o atraso, a pobreza e a ignorância da Vila de São Paulo. A São Paulo Tramway, Light & Power Co. Ltd. foi uma das empresas que investiu na documentação de implementação de suas obras na cidade e, conseqüentemente, das ruas da capital paulista, possibilitando que hoje seja possível, senão entender completamente, ao menos, preencher as lacunas de como era a realidade cotidiana daquele tempo e das impactantes transformações pelas quais a cidade passaria pouco tempo depois.

Artistas como Militão Augusto de Azevedo e Guilherme Gaensly absorveram as tendências transformadoras de um determinado momento e acabaram por também participar, de maneira corresponsável, dessas transformações, influenciando, por meio da disseminação de suas imagens, a nova visualidade de uma nova São Paulo, justificando, mais ainda, os investimentos nessas modificações urbanísticas.

2.2 Guilherme Gaensly

Nascido na Suíça em 1843, Guilherme Gaensly¹⁰ chegou ao Brasil aos 5 anos de idade, em 1848. Cresceu em Salvador, cidade onde trabalhou como fotógrafo por mais de 20 anos. Tendo iniciado cedo, ainda adolescente, Gaensly atuou como auxiliar de fotografia no estabelecimento Henschel & Cia. Era costume na época

¹⁰ Originalmente registrado com o nome de Wilhelm Gaensly.

desenvolver as atividades aos poucos, para, com o passar do tempo, aprimorar-se na profissão e abrir seu próprio negócio. Já mais velho, tornou-se sócio da Photographia Gaensly & Lindemann que proporcionou – graças ao aumento da concorrência local – a abertura de uma filial em São Paulo e a vinda do fotógrafo suíço para a capital paulista.

Em fevereiro de 1894, Gaensly muda-se para a cidade, com o intuito de administrar a filial de sua empresa, que ficava “à Rua XV de Novembro n.º 28, então uma das principais artérias da cidade; esta rua reúne as empresas e associações de mais destaque, bem como o comércio de alto padrão” (MENDES, 2001a, p. 58). Os serviços oferecidos aqui eram similares aos da matriz baiana: vistas da cidade e retratos de todo tipo. A urbe paulistana, entretanto, seria palco de sua obra mais conhecida e reconhecida. Tendo chegado com 51 anos, viveu por mais 34 anos na metrópole e faleceu aos 85, não sem antes tornar-se um dos principais responsáveis pela produção iconográfica da São Paulo do século XX.

O fotógrafo trabalhou para diversas empresas registrando as transformações urbanas que invadiam as ruas, trazendo modernidade a uma cidade que até pouco tempo não passava de uma pequena vila sem muita importância para o resto do país. Conforme Ferraz:¹¹

Em Salvador, descobre a fotografia como profissão, e se agrega à vertente da foto de paisagem. Em São Paulo, amplia seu potencial não só como reconhecido paisagista, mas também como autor de extensa documentação para as diversas instituições públicas e empreendimentos particulares, moldando a imagem contemporânea sobre a São Paulo do início dos noventa. (FERRAZ, 2001, p. 17)

Essa contemporaneidade urbanística da cidade foi, em parte, produzida por empresas estrangeiras que viam na metrópole uma oportunidade de investimento do seu capital e, em parte, pelo poder público que queria transformar a pequena vila em

¹¹ Vera Maria de Barros Ferraz, Presidente Executiva da Fundação Patrimônio Histórico da Energia de São Paulo.

uma grande potência. Especificamente a The São Paulo Tramway, Light & Power Co. Ltd. (ou São Paulo Light, como viria a se chamar depois), que dava início às obras de instalação da rede de energia elétrica, encomendava – não só a Gaensly, mas também a outros profissionais – a tarefa de documentar fotograficamente suas ações em São Paulo. Esse trabalho servia para manter os acionistas estrangeiros informados sobre como seus recursos eram aplicados.

Dentre os fotógrafos contratados pela Light, Guilherme Gaensly será o principal responsável pela quase totalidade das imagens produzidas nas primeiras décadas de trabalho da empresa em São Paulo. E enquanto trabalha nessa documentação fotográfica, Gaensly também acompanha as mudanças tecnológicas da fotografia. Nessa época de transição para o novo século, os retratos – inicialmente difundidos pelos daguerreótipos – ainda eram sucesso, no entanto, Gaensly passava a se dedicar ao registro e ao comércio das paisagens urbanas, em diversos formatos, como as vistas da cidade, os álbuns e os bilhetes postais.

Mendes afirma ser comum:

O envio de álbuns e fotos às redações dos jornais como propaganda dos fotógrafos e de seus estabelecimentos. São constantes na imprensa notas comentando imagens de eventos ou retratos de personalidades encaminhadas desta forma aos jornais. Essa prática complementa os mostruários e vitrines que os fotógrafos instalam em seus estabelecimentos. Corresponde mesmo, no caso de fotos de eventos, a um fotojornalismo embrionário neste momento em que as condições gráficas impossibilitavam ainda o uso de imagens fotográficas impressas. (MENDES, 2001a, p. 61)

Além do início do fotojornalismo, vê-se também o nascimento dos cartões-postais, que Gaensly passa a editar. No mesmo ano em que chega a São Paulo, o fotógrafo dá início à produção de cópias com dimensões aproximadas de 20 por 25 centímetros, às quais chama de “vistas de São Paulo”.

Como editor de cartões-postais, Gaensly experimenta técnicas diferenciadas para impressão. São várias e diferentes impressões e edições que atendem à

crescente demanda de seus clientes, incluindo a procura de empresas interessadas em oferecer essas imagens como brindes a seus clientes. Diversificando os produtos, “essas atualizações e reedições irão apresentar variações atendendo a modismos e à necessidade de combater a concorrência oferecendo diferenciais como colorização e papéis metalizados” (MENDES, 2001a, p. 66).



Figura 8: Cartão-postal com vista da rua Florêncio de Abreu.

Finalmente, a partir de 1900, Gaensly passa a trabalhar sozinho em sua empresa, denominada agora Photographia Gaensly, mas ainda localizada na rua XV de Novembro.

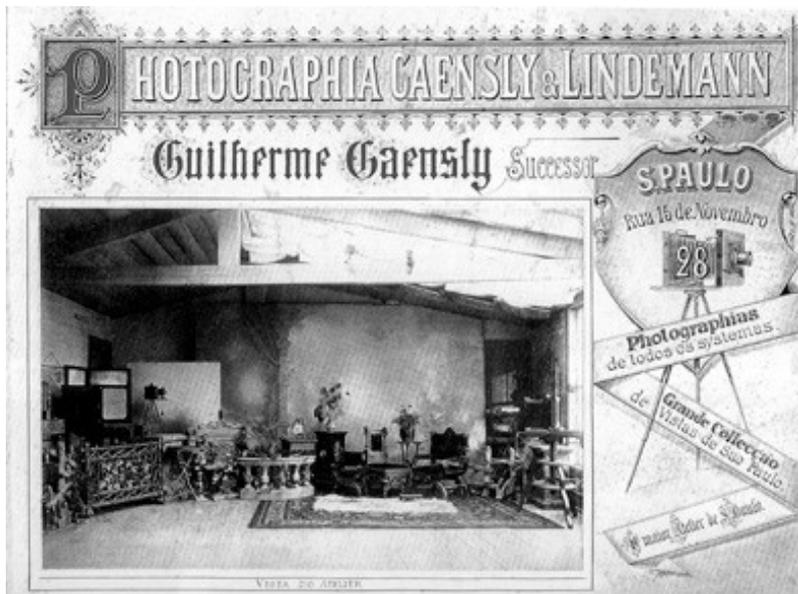


Figura 9: Vista do ateliê de Guilherme Gaensly.

No início do novo século, a cidade passa a contar com a modernização dos meios de transporte, com a chegada da energia elétrica e uma série de outras transformações. Simultaneamente, Gaensly vê a procura por suas imagens aumentar consideravelmente. Passa, então, a prestar serviços à Secretaria de Agricultura, à Comissão Geográfica e Geológica, à Escola Politécnica, entre outras. O cultivo do café, um dos principais responsáveis pelo crescimento acelerado da metrópole, também teve influência na fotografia de Gaensly. De acordo com Mendes:

O fotógrafo, como outros profissionais, permaneceu atento às necessidades de documentação sobre o café. Tema já presente em suas estampas e postais, essas imagens são reutilizadas em propagandas de fazendas e empresas exportadoras. Essa presença estende-se pela expressiva bibliografia publicada no período sobre o tema, destinada à propaganda no exterior e análise econômica do setor. (MENDES, 2001a, p. 65)

Gaensly foi inovador em sua área, buscando diversificar os usos para sua fotografia. Em São Paulo, com as transformações urbanas em constante expansão, havia espaço propício para suas experimentações, incluindo estudos sobre novas formas de impressão de imagens, para seu conjunto de bilhetes postais e principalmente:

Após 1905, Gaensly edita nova série sobre São Paulo, agora adotando uma técnica de impressão que permite melhor resultado visual, próximo ao da cópia fotográfica. Trata-se da série A, como seria conhecida posteriormente, com 50 imagens. Um novo conjunto, a série B, com igual número de fotos, será iniciado no começo da década de 1910. (MENDES, 2001a, p. 66)



Figura 10: Vista do Palacete Martinico, São Paulo.

Independentemente da técnica, Gaensly dedicava-se sempre ao mesmo tema: as ruas da cidade de São Paulo; dirigindo suas objetivas para o Centro, já que ali se encontravam os nobres prédios comerciais de dois, e até três andares, bem como o público de alto poder aquisitivo que frequentava aqueles estabelecimentos. Registrava também as construções públicas de maior interesse no momento: o Museu Paulista, o Palácio do Governo, a Escola Normal ou o Teatro Municipal. Essa escolha de paisagens não era aleatória, conforme Mendes:

Gaensly atende assim a um gosto médio. Não se trata de uma documentação da cidade de São Paulo, mas de um certo segmento urbano. Constrói uma imagem da estrutura física da cidade, da paisagem, da estrutura urbana mais central e elegante, dos edifícios públicos, desinteressada da dinâmica urbana ou do trabalho em suas diferentes manifestações. Neste aspecto é relevante apontar que essa produção imagética é paralela à atividade do escritório de arquitetura de Ramos de Azevedo. (MENDES, 2001a, p. 67)

Na mesma vertente de Gaensly, o arquiteto Ramos de Azevedo¹² dedicava seu trabalho à transformação urbana da cidade de São Paulo. Os edifícios mais importantes e imponentes da capital levam a assinatura do escritório de Azevedo.

Ainda durante a primeira década do século XX, a paisagem urbana não teve presença tão significativa na produção iconográfica local. Tratando-se especificamente de fotografia, afora a edição de 1887 do *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo*, de Militão, não havia trabalhos de edições de imagens representativas sobre a cidade. Essa situação, contudo, muda completamente com a chegada de Guilherme Gaensly, bem como com o crescimento da publicação de estampas e de cartões-postais.

Extremamente ativo, o fotógrafo prestava serviços a entidades públicas e privadas e, paralelamente, fazia inúmeros retratos da cidade, buscando a

¹² Francisco de Paula Ramos de Azevedo (1851-1928), arquiteto brasileiro, formado na Bélgica.

disseminação das imagens de uma cidade em constante mudança. Mendes destaca a longevidade de sua atividade:

O longo período de atividade de Gaensly é excepcional, mas além da mera longevidade, a consciência clara dos mecanismos de difusão de imagens em estampas, cartões e álbuns, associada à prestação de serviços contínuos para órgãos públicos garantiram um predomínio de sua obra sobre o panorama geral. [...] O caráter de fotógrafo oficial da cidade parece ter aderido à sua obra, embora nunca tenha atuado formalmente como tal. [...] Suas imagens registram a paisagem urbana da cidade em crescimento explosivo, não registram o passado modesto. Apenas aliam o novo – edifícios e obras de infraestrutura – a uma linguagem visual rigorosa, atendendo ao sonho de uma cidade em permanente construção, aos anseios de parte de suas elites e governantes. (MENDES, 2001a, p. 70)

As várias facetas de uma São Paulo que não parava de crescer eram motivo mais que suficiente para todo tipo de registro fotográfico. A cidade crescia e se expandia em vários sentidos. Desde o crescimento físico, passando por transformações na paisagem humana até chegar à mudança de atitudes de seus habitantes.

De seu trabalho para a Light, que durou de 1899 até 1925, Mendes destaca e analisa a chamada imagem zero:

A imagem zero, primeiro registro de Gaensly para a Light, revela o caráter simbólico da produção fotográfica, indicando que esta documentação obedece a um olhar, não apenas do fotógrafo, mas igualmente à intenção do cliente, a empresa que encomendou o serviço a este profissional. (MENDES, 2001b, p. 85)



Figura 11: A imagem zero. Obras na rua 25 de Março, em 05 de julho de 1899. Gaensly & Lindemann.

Vários outros artistas foram importantes na divulgação das imagens de São Paulo, entretanto, Gaensly, durante esse período, era considerado o fotógrafo oficial da cidade, difundindo seu trabalho não apenas com as vistas e os postais, mas também com a publicação de imagens em revistas, livros e periódicos. Mendes comenta a importância dessas imagens:

A passagem de Gaensly pela São Paulo Light como prestador de serviço terá como característica a geração de uma documentação de obras que apresentam um repertório formal já associado ao fotógrafo. Entre alguns aspectos desse trabalho, destacam-se a ênfase nas qualidades espaciais do registro, a busca do relevo e a inserção espacial do tema central, tópicos em que o cuidado com a luz e a angulação são chaves. É característico seu pouco interesse pelo humano, pelo fático, pelo registro da interação do habitante e da cidade. As edificações surgem em sua plenitude, enfatizando-se a relação entre elas, mas pouco espaço é dado para a presença humana. (MENDES, 2001b, p. 93-94)

O poder público também começa a investir no crescimento da cidade e precisa de alguém para registrar fotograficamente todas as mudanças ocorridas na evolução da pequena e bucólica paisagem para a grande metrópole, comparável às mais belas da Europa. Esta é a primeira impressão que Gaensly capta em suas imagens. Uma cidade em expansão acelerada, que substitui as antigas igrejas de taipa pelos monumentais edifícios públicos arquitetados pelo escritório Ramos de Azevedo. Conforme Mendes (2001b, p. 96), “Essa transformação era sinal do esforço da administração em ‘aformosear’ a cidade, eliminando qualquer traço caipira”.

Caracterizar a cidade era uma necessidade emergencial. O contraste entre o portentoso e importado Viaduto do Chá em estrutura metálica e o casario simples e modesto destaca-se. O moderno sistema de transporte e as plantações de chá em plena área central revelam o crescimento desenfreado e heterogêneo. Nota-se a transformação do perfil urbano sem muitas diretrizes. Nas próximas duas décadas, a cidade sofreria radicais mudanças seguindo esse mesmo padrão.

Gaensly registrará uma parte dessas alterações. Seja nas imagens realizadas para a São Paulo Light e outras empresas, seja em sua produção editorial de estampas urbanas. Mas realizará tal empreendimento sob a ótica de um fotógrafo educado pelos padrões visuais do final do século XIX, alheio ao novo *standard* introduzido pelos fotógrafos que ganharão espaço a partir da década de 1910. Eles procurarão as ruas, as pessoas. Gaensly, por sua vez, manterá sua atenção mais dirigida para o registro do ser do que do estar. Em outras palavras, ele se ocupará da presença física da cidade, de seus prédios e estrutura, e não da paisagem humana, nas mudanças do viver, da velocidade, da aceleração dos novos tempos. (MENDES, 2001b, p. 100)

O grau de evolução atingido pela cidade clama por outro tipo de transformação. As imagens do suíço são estáticas e frias. Retratos dos imponentes edifícios que, embora muito bem resolvidos, já não atendem à demanda do público, como Mendes explica:

A aspiração à modernidade é marcante na década de 1920, sob os mais diversos ângulos e de acordo com os segmentos da população. A velocidade, os grandes edifícios – a lembrar o início das obras do prédio Martinelli em meados da década –, a presença da máquina, seja através do carro, da locomotiva, ou do avião, tornam evidente esse aspecto. (MENDES, 2001b, p. 145)

A pequena cidade que Gaensly conheceu ao chegar e que registrou durante tantos anos estava, agora, em outro patamar. Atinge, em 1924, o astronômico (para a época) número de 700 mil habitantes e o fenômeno da multidão – anteriormente apenas observado nos eventos públicos importantes – é agora constante. Há uma nova estrutura urbana; novas necessidades, geralmente não atendidas; novos comportamentos; novas formas de configuração da vida na cidade.

Essa nova realidade não é mais para o fotógrafo suíço. Ele deixará a cargo de outros fotógrafos a missão de registrar e imortalizar esta outra fase da cidade que não para de crescer e de se transformar.

2.3 Cristiano Mascaro

Nascido em Catanduva, cidade do interior de São Paulo, em 1944, Cristiano Mascaro é arquiteto de formação. Graduou-se em Arquitetura e Urbanismo na FAU – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, tendo obtido, na mesma instituição, os títulos de mestre e doutor, com trabalhos voltados à arquitetura e à fotografia.

Mascaro descobriu a fotografia ainda enquanto estudava para se tornar arquiteto – profissão que, aliás, nunca exerceu de fato. Enquanto folheava um livro com imagens de Henri Cartier-Bresson, na biblioteca da faculdade, teve uma percepção de que estava diante de algo inovador. Fernandes Junior explica essa descoberta:

Bresson potencializou o uso da fotografia como uma possibilidade estética e intuitiva de viver aventuras, de desvendar coisas, de conhecer mistérios, de fantasiar a realidade. Esse fascínio foi o impulso final necessário para Cristiano decidir-se pela fotografia. [...] Mais tarde, como todo estudante universitário dos anos 60, viajou para a Bolívia e Peru no famoso “trem da morte”, levando emprestada uma câmera Petriflex do irmão. Nessa sua primeira relação efetiva com o universo da fotografia, registrou a paisagem, o folclore e a pobreza daqueles países. (FERNANDES JUNIOR apud MASCARO, 1996, p. 94-95)

E foi justamente com as imagens feitas no Peru durante essa viagem que Mascaro conseguiu ganhar um prêmio pelo conjunto das fotografias em um concurso universitário. Inspirado pelo feito, ele organizou um portfólio e procurou a fotógrafa Cláudia Andujar, que havia participado do júri do concurso e trabalhava para a editora Abril. Isso ocorreu em 1968, ano em que nascia a revista *Veja*, na qual ele trabalharia depois como fotojornalista por quatro anos.

Nessa mesma época, Cristiano ganhou uma bolsa para estudar em Paris e acabou passando uma temporada na Europa, afastando-se temporariamente da fotografia, mas não da determinação de iniciar seus ensaios pessoais. Ao voltar a

São Paulo, Mascaro foi convidado a dar uma palestra e a organizar uma mostra com suas fotografias em uma escola chamada Enfoco. Não desejando expor suas imagens jornalísticas, ele saiu pela cidade para registrar com um olhar mais artístico o que antes fotografava como fotojornalista. Nascia, ali, o gosto pela fotografia urbana, como ele mesmo afirma: “Quando fiz uma foto na praça da Sé, foi a primeira vez que constatei que eu gostava daquele assunto: fotografar a cidade de São Paulo” (PERSICHETTI; TRIGO, 2006, p. 9).

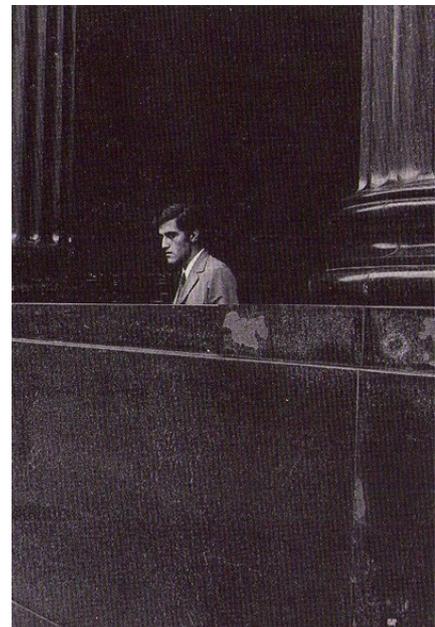


Figura 12: Praça da Sé, São Paulo, 1969.

Na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Mascaro dirigiu o Laboratório de Recursos Audiovisuais, de 1974 a 1988, e, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Santos, lecionou Comunicação Visual entre 1976 e 1986. O envolvimento com esse universo imagético permitiu ao artista entrar em contato com importantes profissionais da área, incluindo o fotógrafo Pedro Martinelli, com quem viria a desenvolver um trabalho a quatro mãos, ou a “quatro olhos”: um projeto de documentação sobre o desaparecimento de uma parte do bairro do Brás devido às modificações urbanas e viárias trazidas pela construção do metrô. Foi nesse trabalho que Mascaro usou, pela primeira vez, o equipamento

Hasselblad (câmara de formato 6x6), que seria marcante para imprimir sua linguagem pessoal, a partir de então. “Esse trabalho foi decisivo pela escolha desse equipamento. Não o larguei mais durante os últimos trinta anos. Hoje, embora trabalhe também com 35 mm e câmaras 6x9, nunca deixei de ter um afeto especial pelas minhas Hasselblads” (PERSICHETTI; TRIGO, 2006, p. 11).



Figura 13: Viaduto do Chá, 1986.

Figura 14: Vista do centro da cidade a partir da avenida Cásper Líbero, 2003.



Além do equipamento, Mascaro conta também com um jogo de luz e de sombra que dá destaque a suas fotografias. Grande parte de seu trabalho volta-se ao registro de cidades, com ênfase na cidade de São Paulo. Por sua formação em

Arquitetura, as linhas dos edifícios são sempre perfeitamente alinhadas, as perspectivas são corretas e quase não há distorção das proporções. Conforme Fernandes Junior (apud MASCARO, 1996, p. 97), “essa maneira de encarar a fotografia como possibilidade de organização e criação espontânea de um momento é característica do seu modo de ver o mundo”.

Após deixar a vida acadêmica, Mascaro foi convidado a documentar a restauração do Teatro Municipal de São Paulo e dos teatros de Manaus e Fortaleza, além de realizar fotografias para relatórios anuais de importantes bancos, registrando várias cidades do país. Seu primeiro livro de fotografias foi publicado em 1989 e chamava-se *As melhores fotos/The best photos*. Para a comemoração do 30º aniversário da revista *Cláudia*, o artista foi convidado a desenvolver um ensaio sobre casas brasileiras, percorrendo todo o país e registrando tipos de moradia. Esse trabalho rendeu-lhe o Prêmio Abril de Fotojornalismo em 1992. Conseguiu ainda ser um dos vencedores da Bolsa Vitale 90, bem como do Prêmio Eugène Atget, conferido pela Prefeitura de Paris.

Possui diversos livros publicados, entre os mais importantes: *Luzes da Cidade* (1996), *São Paulo* (2000); *Patrimônio construído – as mais belas edificações* (2002) e *Cristiano Mascaro – desfeito e refeito* (2007).

Para Mascaro, o importante – além do equipamento e do filme – é caminhar pela cidade. Como se fosse um ritual, ele acorda muito cedo e chega ao local escolhido antes de todos. Fica atento aos caminhos que a luz percorre, aos detalhes dos prédios, aos relevos e às texturas criadas pelas sombras. Esse olhar exploratório é responsável por dar às suas imagens uma linguagem própria que, além de registrar os cotidianos de uma metrópole, registra, também, os atores

sociais que a habitam. É graças a essas sombras e a esses reflexos que se percebem os personagens da cidade atual, como afirma Fernandes Junior:

O trabalho de Cristiano Mascaro é marcado por um romantismo e por uma atmosfera absolutamente genial. O fotógrafo não quer uma cidade pitoresca, e sim registrar as suas diversidades que se multiplicam em plena luz do dia. Uma profusão de imagens como um grande espetáculo da vida urbana, uma massa de atividades individuais que generalizam a vida e a energia da cidade e que fazem o real parecer mágico e estranho, em qualquer cidade do país. (FERNANDES JUNIOR apud MASCARO, 1996, p. 100)

Diferentemente dos fotógrafos do século XIX, Mascaro retrata as ruas de São Paulo com um olhar interpretativo. E essa diferença não se dá no sentido do registro fotográfico – até porque o artista utiliza as mesmas técnicas e equipamentos de antigamente. Trata-se de uma cidade diferente. Uma paisagem em que algo se perdeu, como explica Contrera:

Com a perda da presença, perde-se o ritual, e o que temos é a transformação do ritual em espetáculo. Pode-se participar da criação do mundo por meio do ritual; por meio do espetáculo, só é possível consumir um mundo que alguém está vendendo. E o que a mídia está vendendo são pálidas releituras do encantamento perdido. (CONTRERA, 2005, p. 121)

Embora esse encantamento perdido não possa ser encarado como algo objetivo, para os habitantes das grandes cidades, pode-se dizer que a pós-modernidade – apesar de inúmeros benefícios – trouxe, também, alguns aspectos negativos, e esta perda do encantamento, especificamente nos grandes centros urbanos, é muito mais sentida e, por que não dizer, sofrida pelas pessoas, especialmente aquelas com acesso à mídia, porém, com baixo poder aquisitivo.

Atualmente, vive-se a era da informática e da informação, na qual quase tudo é feito por meio de computador. Desde a simples compra de mercadorias via internet até as modernas realidades virtuais e as chamadas *second lifes*, o homem não pode mais imaginar uma vida sem o domínio das máquinas. E essas máquinas não

apenas permitem, como também incentivam, uma socialização sem corpo por meio dos mais diversos tipos de comunicação virtual.

A maneira como os grupos sociais se organizam não é mais a mesma da época de Militão ou da de Gaensly. Não é possível criar ou manter vínculos fortes no volúvel ambiente da cibercultura. Os grupos separam-se com a mesma facilidade com que se unem. Existe uma interação constante, porém superficial e, em um mundo que valoriza apenas a imagem vazia, o físico – real, verdadeiro – acaba perdendo espaço, gerando um desapego de tudo e de todos, incluindo o próprio corpo físico. Sobre esse desgaste da relação entre o ser humano e seu corpo, Sibilía afirma:

Teimosamente orgânico, porém, o corpo humano resiste à digitalização, nega-se a se submeter por completo às modelagens das tecnologias da virtualidade. Contudo, persiste nesse imaginário o sonho de abandonar o corpo para adentrar um mundo de sensações digitais. (SIBILIA, 2002, p. 84)

E é justamente esse desejo de abandono do corpo físico para um corpo virtual – perfeito, ideal, sem pelos nem odores – da atual sociedade que Cristiano Mascaro registra hodiernamente. A São Paulo contemporânea faz parte dessa realidade. Ocupando o posto de maior e mais importante cidade do país, não poderia deixar de se influenciar pelo volátil mundo do *software*. Tudo é fluido, inconstante e rápido em São Paulo. Uma cidade que não dorme, que não para, que cresce desmesuradamente, enfim, perfeita para o tipo de contatos proposto pela líquida sociedade pós-moderna.

As imagens que Mascaro registra destacam a grandiosidade da metrópole, o gigantismo da cidade que assusta, que oprime, mas, acima de tudo, que transforma o ser humano em criaturas diminutas ou fantasmagóricas. A representação de suas figuras humanas é quase sempre em contraluz; são sombras longilíneas que se estendem pelas ruas, calçadas e edifícios. Quando essas figuras estão iluminadas,

não é possível identificá-las, são seres perdidos na multidão. Pessoas sem corpo, sem face, sem identidade. Um aglomerado de homens e mulheres engolidos por seu próprio *habitat*.

CAPÍTULO III – ANÁLISE DE IMAGENS

*Nesse processo acelerado e constante
de destruição e reconstrução, evidentemente,
há perdas irreparáveis,
mas também, acredito, ganhos surpreendentes.
Se assim não fosse,
não seria a São Paulo de verdade,
a cidade da qual somos todos cúmplices,
e, com certeza, estaríamos
todos perdidos.*

Cristiano Mascaro

3.1 Desmontagem do signo fotográfico

A fotografia, de acordo com Kossoy (2002a, p. 22), “tem uma *realidade própria* que não corresponde necessariamente à realidade que envolveu o assunto, objeto do registro, no contexto da vida passada”, isto é, nem sempre, em uma fotografia, aquilo que está impresso em sua superfície reproduz a realidade tal qual se conhece. Diversos elementos estão envolvidos na criação da imagem fotográfica e vários outros na recepção desta, na leitura da cena fixada. Toda essa combinação de elementos resulta em algo com uma realidade diversa, que pode não ser aquela recortada pelo fotógrafo ou mesmo aquela interpretada pelo receptor da imagem.

A imagem fotográfica comporta, em seu universo, apenas um fragmento do que o fotógrafo selecionou em sua mente e registrou com sua câmera, congelando, assim, um momento do passado. A fotografia, então, possui um recorte espacial e uma interrupção temporal da realidade. Trata-se de uma representação bidimensional de uma realidade, de uma cena, de um fato. Para Mascaro:

Transformar a cena real, selecionada como representativa do tema, em imagem expressiva. Isto é, identificar (conhecimento) simplesmente não basta. Para o trabalho se completar é necessário que o fotógrafo frente àqueles elementos da cena crie (sensibilidade) uma imagem que seja mais eloquente que a própria realidade, superando assim suas limitações de simples pedaço de papel. (MASCARO, 1986, p. 31)

A realidade, a cena ou o fato em sua existência pura – conforme visualizadas pelo fotógrafo – é o que Kossoy chama de primeira realidade (realidade exterior). O mundo real, a vida cotidiana acontecendo a cada segundo, incluindo o fotógrafo e seu processo criativo da imagem, fazem parte dessa primeira realidade. A partir do momento em que o artista recorta uma parte da primeira realidade e a imortaliza em uma fotografia, aquela imagem bidimensional passa a constituir uma segunda realidade (realidade interior).

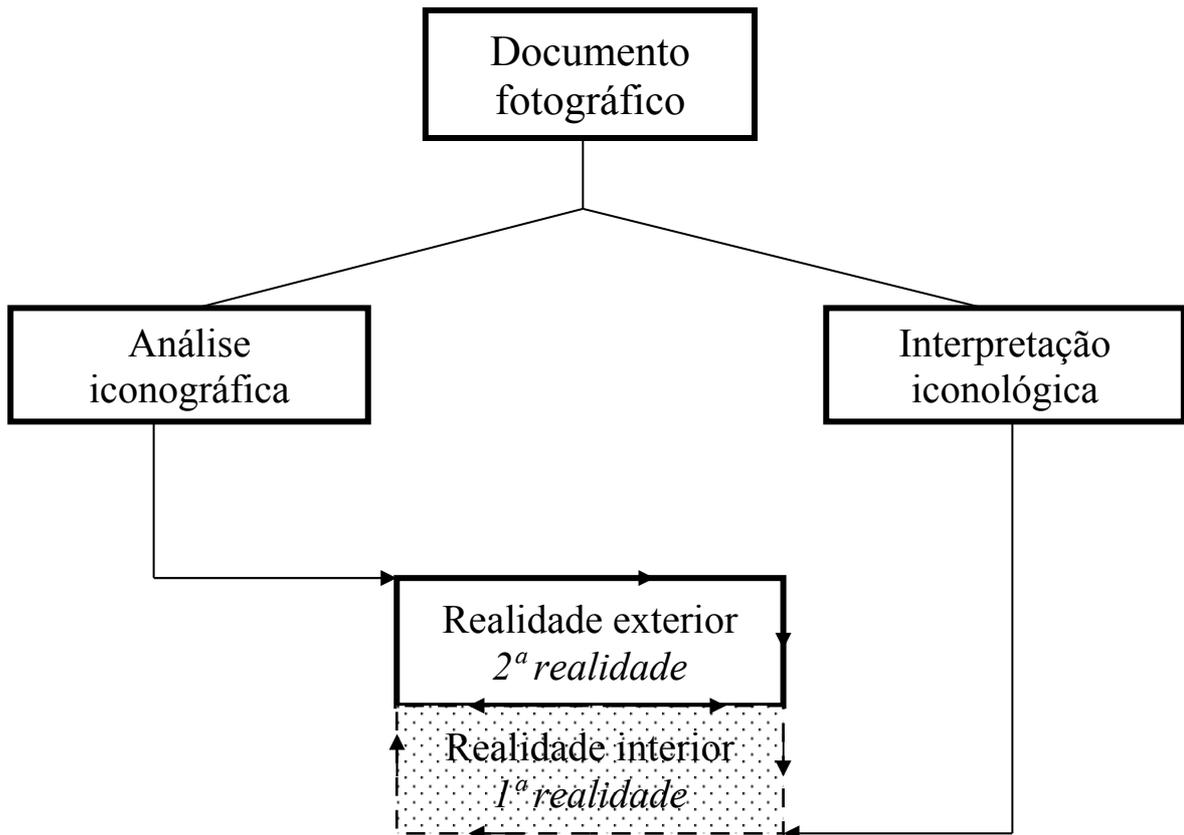
Essa realidade interior e peculiar da fotografia, que não necessariamente corresponde a uma verdade absoluta – considerada o registro de uma aparência, de uma interpretação do artista daquela primeira realidade por ele visualizada – é o que está à disposição do receptor para sua análise e interpretação. Sobre isso, Kossoy (2002a, p. 38) afirma: “A realidade da fotografia reside nas múltiplas interpretações, nas diferentes ‘leituras’ que cada receptor dela faz num dado momento; tratamos, pois, de uma expressão peculiar que suscita inúmeras interpretações.”

Por permitir inúmeras interpretações, a fotografia é plena de significados e de sentidos. Para que se analise o conteúdo de uma imagem fotográfica, às vezes, se faz necessária uma série agregada de outros conhecimentos de natureza histórica, antropológica, sociológica, para citar somente alguns. Essa combinação de leituras da fotografia alimenta o repertório do receptor, tornando-o apto a aplicar as conclusões sobre aquela imagem em sua própria realidade, ou em suas próprias fotografias. Kossoy (2002a, p. 48) explica: “Tratamos, pois, de uma expressão peculiar que por possibilitar inúmeras representações/interpretações, realimenta o

imaginário num processo sucessivo e interminável de construção e criação de novas realidades.”

E exatamente pela possibilidade de inúmeras interpretações, as imagens deste trabalho serão analisadas seguindo um modelo esquemático proposto por Kossoy. A metodologia visa a desmontagem do signo fotográfico, por meio da análise iconográfica e da interpretação iconológica. Ambas estão intimamente ligadas ao conceito de primeira realidade e de segunda realidade. O autor afirma: “A análise iconográfica [...] situa-se ao nível da descrição e não da interpretação” (KOSSOY, 2001, p. 95), ou seja, busca descrever os elementos que compõem a fotografia, revelando dados concretos e detalhes icônicos gravados na imagem. É a decodificação do registro, do que está visível, do que restou da cena original. É a análise da segunda realidade, isto é, da realidade interior da fotografia, do que está exposto na superfície da imagem fotográfica.

Já a interpretação iconológica busca o que está além da iconografia. Ela procura, de acordo com Kossoy (2002a, p. 60), “decifrar a realidade interior da representação fotográfica, sua face oculta, seu significado, sua primeira realidade”. É nesse momento que o estudo da realidade exterior torna-se importante. A partir da análise de alguns ícones constantes na imagem, pode surgir a compreensão do que o fotógrafo observou, sentiu, desejou comunicar com o seu recorte daquela cena. Para isso, é necessário que o receptor utilize seu repertório cultural, pois, sem ele, não é possível que haja conexão com os ideais contidos na imagem.



Esquema 1: Documento fotográfico e as realidades.

Ainda que fazendo uso da proposição sugerida por Kossoy, uma mesma imagem fotográfica pode apresentar diversas leituras para diferentes receptores, pois essa é uma peculiaridade do signo: cada um interpreta de acordo com o seu ponto de vista, a partir da percepção da composição fotográfica e do que os signos em questão querem dizer, e não necessariamente com a intenção do fotógrafo. É por isso que o estudioso propõe uma “análise” dos ícones gráficos; não há ambiguidade nessa fase, as informações estão ali impressas, estáticas, imutáveis. Contudo, para olhar e ver além daquela realidade é necessário que se interprete o que consta na superfície da imagem fotográfica; e sobre esta, Kossoy afirma que:

[...] descobrir os enigmas que guardam em seu silêncio é desvendar fatos que lhe são inerentes e que não se mostram, fatos de um passado desaparecido, nebuloso que tentamos imaginar, re-criar, a partir de nossas imagens mentais, em eterna tensão com a imagem presente que concretamente vemos, limitada à superfície do documento: realidades superpostas. [...] Resta-nos mergulharmos nesses fragmentos deslizantes de ambiguidade e

evidência, para tentarmos desvendar os mistérios que se escondem sob olhares interessantes e paisagens perdidas. (KOSSOY, 2007, p. 61)

E é justamente para mergulhar nessas paisagens perdidas de São Paulo que esta dissertação se dispõe a um estudo mais profundo de imagens fotográficas. Na primeira análise, a estrutura proposta por Kossoy está bem definida. A partir das análises temáticas, a análise iconográfica e a interpretação iconológica misturam-se, criando uma conexão com o imaginário sugerido por Halbwachs. A interpretação das imagens proposta nesta dissertação é apenas uma das inúmeras possibilidades que se abrem diante dos pesquisadores iconográficos, uma vez que:

A imagem, pela especificidade de sua linguagem, é mais flexível do que o texto, no sentido de acomodar, em sua estrutura narrativa, múltiplos significados, sendo, portanto, um elemento essencial para que se possa analisar como estes significados são construídos, inculcados e veiculados pelo meio social. Além disso, o modo como as imagens são recebidas pelo espectador implica uma negociação de sentido que transcende a própria imagem e que se realiza no contexto da cultura e dos textos culturais com que ela convive. (NOVAES apud SAMAIN, 1998, p. 117)

Examinar-se-á, a seguir, o entrelaçamento das teorias até aqui propostas com as imagens registradas em diferentes épocas. Assim, será realizada a análise, a interpretação e a busca de sentido na ressignificação do espaço público, por meio de fotografias que comunicam peculiaridades de cada período e fotógrafo, agindo diretamente no imaginário de cada fotógrafo.

3.2 Largo da Memória, por Militão Augusto de Azevedo



Figura 15: Vista do Largo da Memória, por Militão A. de Azevedo.

Um dos monumentos mais antigos de São Paulo (1814) encontra-se no Largo da Memória. Trata-se do Obelisco do Piques, que também se chamou Pirâmide do Piques e hoje faz parte do que Toledo (2004, p. 131) considera “a praça mais bem projetada da cidade”. No início do século XIX, contudo, o Largo ficava em um local que abrigava o Chafariz do Piques (depois transformado em Chafariz da Memória) – lugar de parada para tropeiros que chegavam de outras cidades.

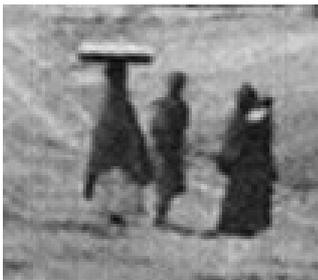
3.2.1 Análise iconográfica

A fotografia de Militão de Augusto de Azevedo, feita em 1862, mostra um retrato abrangente do Largo, que está no centro da imagem, cercado por casas em estilo colonial. Dos lados esquerdo e direito, erguem-se algumas construções que seguem o mesmo estilo arquitetônico. Animais, como cavalos e cachorros, estão à

vontade pelas ruas sem pavimento e sujas de excrementos. Notam-se, também, algumas pessoas espalhadas pela cena. As que estão registradas de maneira mais nítida estão paradas; as pessoas em movimento aparecem na imagem apenas como um borrão. Isso, como já dito anteriormente, é fruto da limitação dos equipamentos da época que não permitiam o congelamento da cena, devido à necessidade de mais luz para sensibilizar o negativo. O obturador, então, ficava aberto por mais tempo, registrando o movimento e causando o efeito fantasmagórico da cena – nitidamente observado no vulto na parte inferior direita e na criança do lado esquerdo.

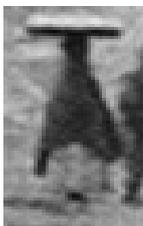
Aparentemente, trata-se de um dia bastante nublado, pois não há evidência de sombras causadas pelo sol. Isso também impossibilita determinar se a imagem foi tomada no período da manhã ou da tarde.

3.2.2 Interpretação iconológica



Pelas pessoas no centro da imagem, pode-se crer que se trata de um grupo de escravos, já que a abolição da escravatura viria a ocorrer somente 26 anos depois, em 1888; ou de vendedores ambulantes, pois, como afirma Frehse (2005, p. 181), em São Paulo, nessa época, era comum “o comércio ambulante dos pequenos lavradores, tropeiros e quitandeiras”.

Há também uma mulher encostada no muro, no lado direito, com uma cesta, o que denota que pode estar vendendo algo. No centro da imagem, há uma pessoa com uma criança nas costas e outra com um tabuleiro sobre a cabeça, provavelmente também comercializando algum tipo de mercadoria.



Militão, em seus retratos da cidade, não dava muito destaque às pessoas, mas também não as excluía. Seu objetivo era registrar a paisagem tal qual ela se mostrava no cotidiano, com ou sem seus personagens. Há outras imagens de Militão, da mesma região e época, que mostram ruas completamente desertas. Para essa fotografia do Largo da Memória, por exemplo, não houve nenhum cuidado em excluir a sujeira das ruas, a pintura descascada das casas ou a vegetação do lado esquerdo.



E tudo isso seria perfeitamente possível apenas com alguns passos à frente e com um enquadramento mais fechado da cena. Mas essa era a cidade de São Paulo para Militão. Esse era o Largo do Piques naquela época.

Um lugar onde os tropeiros davam de beber aos cavalos e, às vezes, até banho às suas montarias, conforme publicado no jornal *A Província de São Paulo*, em 4 de maio de 1876: “No Chafariz do Piques [...] lavam-se indistinctamente cavallos, moleques, immundicies de toda a especie, a menor das quaes é a roupa suja” (FREHSE, 2005, p. 178).

Como o lugar possuía sua importância por ser um dos portais de entrada para quem vinha de outras cidades, especialmente de Sorocaba, ou de quem fazia o percurso Jundiaí-Santos, existem outros registros fotográficos de Militão para o Largo da Memória, feitos em diferentes épocas e sob distintos ângulos. Na imagem acima, o fotógrafo coloca a câmera no mesmo nível do olhar do espectador, causando-lhe a sensação de estar dentro da cena, de participar dela – uma das características do conjunto de fotografias feitas na década de 1860 por Militão.

3.2.3 Análise conjunta

A imagem foi registrada provavelmente assim que Militão chegou a São Paulo. Ainda sem muita técnica e experiência, o fotógrafo não produzia imagens esteticamente muito elaboradas. Não é possível afirmar o que, exatamente, ele quis destacar no registro. O obelisco, apesar de relativamente centralizado, está em segundo plano; a arquitetura colonial não está evidenciada no casario, é apenas sugerida; e as pessoas que aparecem na fotografia – bem como os animais – não estão focadas ou em posição de destaque.

Acredita-se que Militão, quando realizou esse registro fotográfico, ainda não tinha uma ideia clara do que fazer com suas imagens; ainda não havia concebido seu álbum comparativo. Apenas fazia fotografias da cidade, que talvez estivesse explorando e descobrindo, como uma atividade de treino ou como uma forma de compreender aquele espaço – tão diferente da cidade que acabara de deixar para trás.

A escolha do ponto de vista – no mesmo nível do olhar – destaca as grandes construções ao fundo, pois, devido à inclinação da ladeira, elas parecem maior, transmitem a sensação de imponência e solidez, especialmente quando comparadas à fugacidade das pessoas que passam pelo lugar sem, necessariamente, pertencer ou se identificar com ele. Militão compunha – com os elementos disponíveis naquele momento – a sua própria São Paulo. Encaixava as peças, que talvez ainda estivessem desconexas para ele, de maneira a ir construindo, aos poucos, a paisagem da cidade que seria seu novo lar dali em diante.

3.3 Vale do Anhangabaú, por Guilherme Gaensly



Figura 16: Vale do Anhangabaú, 1920, por Guilherme Gaensly.

Ao contrário de Militão Augusto de Azevedo, Guilherme Gaensly não registrou a região do Largo da Memória. Fotografou, em 1920, um moderno parque ajardinado, o Vale do Anhangabaú, que possuía grande charme. Os palacetes e o paisagismo característicos do local – além do Teatro Municipal – eram apreciados pelos moradores da cidade, que, nessa época, buscavam criar em São Paulo um verdadeiro clima europeu.

3.3.1 Análise iconográfica

A imponência e a grandiosidade das construções, com características muito semelhantes, dominam praticamente dois terços da imagem. Na parte inferior

central, é possível observar duas pessoas sentadas em um banco, devidamente protegidas do sol por um guarda-chuva. A luz perpendicular, evidenciada pelas sombras das palmeiras e das pessoas, leva a crer que seja um meio ou final de tarde. Os arredores da cena – alameda e bancos – estão completamente vazios, exceto pelas pessoas citadas acima. A legenda – gravada, acredita-se, diretamente no negativo – identifica o uso de um dos edifícios no momento em que a fotografia foi tomada: Automovel Club. No lado esquerdo, em segundo plano e em uma escala bem menor, encontra-se um prédio em construção ou reforma – possivelmente o prédio dos Correios, atualmente – e, ao fundo da imagem, quase perdido no horizonte, está o viaduto Santa Ifigênia.

O estilo arquitetônico é significativo. Os detalhes denotam o desejo de construir uma paisagem europeia no centro da cidade. É possível observar essa característica na estrutura metálica – concebida para ser revestida de alvenaria, e importada da Inglaterra –, nas marquises, alpendres, e no telhado do tipo mansarda, com a cúpula das torres em estilo abóbada de claustro.

3.3.2 Interpretação iconológica

Os dois prédios, construídos na década de 1910, por Eduardo da Silva Prates – o conde de Prates – eram os edifícios mais suntuosos da cidade, tendo servido de sede para importantes instituições, como a Prefeitura Municipal, a Câmara Municipal e o Automóvel Clube.

O início do século XX marcou a região do Anhangabaú com uma série de remodelações, visando o embelezamento da cidade. Guilherme Gaensly registrou, sob inúmeros e diferentes ângulos, seus jardins e grandiosas edificações, dando um destaque especial à modernização e ao estilo europeu que São Paulo adotava

naquele momento. As construções que dominam a imagem são um exemplo disso. Em estilo francês, cercadas por um *boulevard* repleto de verde que convida à fruição, incluindo bancos para apreciação da paisagem que se desdobra à frente – seja os palacetes, seja o jardim do Anhangabaú ou o Teatro Municipal –, aparentemente, o objetivo do fotógrafo era fazer com que o receptor da imagem se sentisse atraído por seus aspectos bucólicos.

O estilo arquitetônico dos palacetes remete à Renascença. “O alinhamento reto, regular e de grande extensão [...] das construções, e o efeito estético daí recorrente agrada enormemente às classes sociais em ascensão” (SIMÕES JÚNIOR, 2004, p. 111).



As pedras visíveis na parte de baixo da construção transmitem uma forte sensação de solidez, enquanto as clássicas janelas e colunas conferem uma característica de elegância clássica aos prédios.



Gaensly colocou-se em um ponto mais elevado da cena, evidenciando as construções à direita, mas, também, levando o olhar do observador, após passear pelo concreto, para as figuras humanas que se encontram na parte inferior e são muito menores que os edifícios.

Isso reforça dois aspectos distintos: o romantismo presente na imagem – que transmite a ideia de se estar apreciando uma típica cena europeia – e também a grandiosidade da cidade perto da pequenez dos seres que a habitam.



Em segundo plano, como característica marcante em sua obra, vê-se um edifício em construção ou reforma, não deixando o observador da fotografia esquecer-se de que esta é uma época de grandes transformações urbanas e arquitetônicas e que a beleza, agora vislumbrada, era, até há pouco, um imenso canteiro de obras.

3.3.3 Análise conjunta

Ao contrário de um Militão em início de carreira, Gaensly, ao registrar essa cena, já fotografava São Paulo há mais de 25 anos. Do alto de seus 77 anos – idade relativamente avançada para a época –, ele já conhecia os meandros e ângulos da cidade. Tendo visto o desabrochar estético da paisagem, o fotógrafo soube bem aproveitar as transformações sofridas pela sociedade para registrar as melhores vistas de um lugar que não parava de crescer e de se modificar a cada instante.

O Largo da Memória, anteriormente portão de entrada da cidade, não despertou o interesse de Gaensly. Dentre tantas imagens imortalizadas por suas lentes, não foi possível encontrar nenhuma que servisse de comparação com as fotografias daquela região. Pelo contrário, o fotógrafo suíço voltou-se totalmente à

chamada sala de visitas da cidade, que impressionava por seus jardins bem cuidados e pelo projeto paisagístico exuberante, como afirma Toledo:

A região com seu marcante conjunto de teatro, hotel e jardim passou a ser motivo de orgulho para a população e ficou sendo conhecida como a “sala de visitas da cidade”. [...] Além da vegetação, vasos e esculturas de artistas como Victor Brecheret e João Batista Ferri passaram a integrar o parque. Os jardins tinham cuidadosa manutenção feita por jardineiros zelosos e ciumentos de seu ofício. (TOLEDO, 2004, p. 146)

Ali perto, o Mappin Stores dominava o espaço onde atualmente fica a Praça do Patriarca. A gigantesca loja de departamentos ocupava um dos endereços mais nobres da cidade: a casa do barão de Iguape, um edifício que contou com a reforma do próprio Ramos de Azevedo. De acordo com Cavalcanti e Delion:

[...] Lustres *art nouveau* de cristal *biseauté*, passadeiras de lã recobrimdo o piso, tudo isso fazia do Mappin a loja mais atraente da cidade. Nesse ambiente de requinte, o cliente era recebido na porta por um porteiro fardado, que o conduzia a uma recepcionista que, por sua vez, o encaminhava a um vendedor. O cliente, então, era convidado a se instalar em uma das pequenas salas de estar que se espalhavam ao redor da loja, sendo atendido pelo vendedor e seu assistente, que trazia e levava as mercadorias. Surgia, ainda um garçom, oferecendo chá, ou café, acompanhado de *petit-fours*. (CAVALCANTI; DELION, 2004, p. 143)

Em meio a todo esse *glamour*, o grandioso Teatro Municipal – construído uma década antes – e o edifício da Light, localizados no outro extremo do Viaduto do Chá, também dominavam a paisagem e o interesse da elite paulistana. Gaensly fotografou as duas construções sob os mais variados ângulos, pois era primordial o registro dessa nova cidade que crescia e se desenvolvia desenfreadamente. E, além de tudo, havia grande interesse, tanto pela cultura representada pelo teatro, quanto pelas perspectivas de modernidade que a chegada da energia elétrica poderia trazer para a cidade. Os bondes elétricos e os automóveis que circulavam pelo Viaduto do Chá diminuíam a distância entre os habitantes dessa nova cidade e os seus sonhos de grandeza que poderiam estar acessíveis logo ali, no então chamado Centro Novo de São Paulo. E Guilherme Gaensly, sempre presente com suas objetivas – bem

treinadas pela experiência –, registrava imagens dos lugares mais importantes e representativos da cidade. Ele ressignificava o espaço de acordo com sua visão mais profissionalizada; visão adquirida em anos de serviços prestados àquelas empresas que, assim como os habitantes da cidade, desejavam a exaltação, as melhorias e a evolução de São Paulo.

3.4 Largo da Memória, por Cristiano Mascaro



Figura 17: Largo da Memória, 1993, por Cristiano Mascaro.

O Largo da Memória, com a aparência que possui atualmente, foi inaugurado em 1922. O projeto de Victor Dubugras foi encomendado por Washington Luís em 1919. Com suas escadarias e arquitetura aconchegante – assemelhando-se a uma praça –, privilegia o pedestre e sua livre circulação.

3.4.1 Análise iconográfica

A imagem de Cristiano Mascaro, realizada em 1993, traz um ângulo diferente das outras fotografias do Largo da Memória. Em vez de registrar o Largo com seu característico obelisco, ele captou um grupo de pessoas na saída lateral do espaço.

As figuras humanas – registradas em contraluz sobre as escadarias que dão acesso à rua Coronel Xavier de Toledo – estão iluminadas pela luz perpendicular do sol e essa iluminação cria grandes sombras, que tomam toda a parte inferior da fotografia. Não existem muitos detalhes, o que se destaca é o efeito fantasmagórico das silhuetas esculpidas no solo.

A parte superior à direita é ocupada pelo muro que abriga o metrô Anhangabaú. Há parte de uma banca de jornal ao fundo, parte de um ônibus e parte de uma árvore. Em último plano, acima das escadas, preenchendo todo o espaço, estão as janelas de um prédio. É possível verificar uma pichação e uma placa, contudo, não se pode identificar o que está escrito em ambas.

A maioria das pessoas está subindo as escadarias e algumas sombras, no lado inferior esquerdo, denotam outras figuras humanas, não presentes na imagem. É possível, graças à ação da linguagem em preto e branco, notar o relevo do solo onde as sombras negras parecem caminhar.



3.4.2 Interpretação iconológica



Aqui, uma aura de solidão sombria domina a paisagem. Pessoas caminham seguindo seu destino em uma cidade repleta de concreto. Os seres, sem interação social, não se comunicam, enclausurados em suas próprias individualidades. As figuras em destaque – isto é, as sombras – não são reais. São simulacros de seres humanos, descorporificados por uma realidade que os obriga a seguir mecanicamente suas rotas casa-trabalho, trabalho-casa.

A São Paulo registrada por Cristiano Mascaro abriga os fantasmas que, outrora, a limitada técnica de Militão criava devido à baixa velocidade; mas os fantasmas atuais não são fruto apenas de uma técnica, são resultado de uma sociedade cujos valores se perderam no caminho. Uma realidade chamada virtual, em que os meios de comunicação mais importantes – indispensáveis para muitos – incentivam a ausência de contato físico, de interação; alimentam a inércia e o sedentarismo, como afirma Sibilia:

No mundo volátil do *software*, da inteligência artificial e das comunicações via Internet, a carne parece incomodar. A materialidade do corpo é um entrave a ser superado para se poder mergulhar no ciberespaço e vivenciar o catálogo completo de suas potencialidades. (Sibilia, 2002, p. 84)

Por se tratar de uma região elevada, a câmera foi colocada de forma que se tenha um ângulo de baixo para cima, causando a sensação de diminuição das pessoas e ampliação das sombras, o que, combinado com a luz nebulosa do fundo, dá à imagem uma visão onírica da cidade.

3.4.3 Análise conjunta

Mascaro é reconhecidamente um fotógrafo de cidades. E, embora possua trabalhos em outras cidades, é em São Paulo que melhor desenvolveu sua linguagem fotográfica. Na metrópole, ele consegue misturar-se à paisagem de uma maneira ímpar para retratar sua verdadeira face.

Ao contrário de Militão – em sua missão de descobertas e comparações – ou de Gaensly, com suas imagens de exploração, Mascaro identifica-se com os lugares, mergulha em sua realidade para poder extrair a essência urbana. Hillman explica essa relação que pode ser usada na representação do fotógrafo, enquanto faz seu trabalho:

A relação entre os seres humanos ao nível do olhar é uma parte fundamental da alma nas cidades. As faces das coisas – suas superfícies, suas aparências, seus rostos –, como vemos aquilo que vem ao nosso encontro ao nível do olhar; como nos olhamos uns aos outros, como olhamos a face uns dos outros, vemos uns aos outros – assim é que se dá o contato de alma. (HILLMAN, 1993, p. 41)

E justamente por Mascaro possuir esse olhar subjetivo sobre a realidade da cidade, conseguiu captar, na imagem analisada, outra realidade da região do Largo da Memória diferente das imagens registradas anteriormente.

As sombras que caminham remetem diretamente ao mito da caverna de Platão. De acordo com esse mito, alguns homens estão presos em uma caverna, ali vivendo desde a infância, só podendo ver refletidas na parede do fundo da caverna as sombras que andavam e falavam no mundo real. Esses homens, tendo visto sombras durante toda sua existência, acreditavam que a imagem refletida era a realidade; não tomavam conhecimento da realidade de fato que ficava atrás de si (JAEGER, 2003, p. 883).

Talvez os personagens de Mascaró, assim como os de Platão, não consigam enxergar outra realidade além daquela em que se encontram. Talvez essas pessoas estejam em busca de sua própria realidade, de seu próprio lugar no mundo. Um mundo que, por seu gigantismo, parece querer engolir seus próprios habitantes. Para Hillman, a relação entre a cidade e as pessoas é fundamental:

Se vivemos num mundo cuja alma é doente, então o órgão que diariamente se depara com essa alma enferma do mundo, básica e diretamente através da *aisthesis*, também sofrerá, como sofrerão as vias circulatórias que transmitem as percepções ao coração. [...] os sofrimentos do coração, suas enfermidades no mundo das coisas – que elas são feias, vazias, erradas, destituídas de um cosmo que faz sentido e que, por meio dessa afirmação, temos certamente o coração partido porque vivemos num mundo de coisas partidas. (HILLMAN, 1993, p. 19)

Não necessariamente todas as pessoas possuem essa visão de São Paulo, mas Mascaró, em sua sensibilidade e simbiose com a cidade, consegue captar determinada sensação que leva o leitor de suas imagens a uma reflexão mais sentimentalista e profunda do ambiente. Para ressignificar o espaço, Mascaró busca desconstruí-lo. E é por meio dessa desconstrução que atinge seu objetivo de, a partir de sua remontagem particular, equilibrar os elementos. Quando Mascaró reconecta as partes antes dispersas, essa nova cidade passa a possuir uma característica própria. Um contraste de luzes e sombras; de pretos, brancos e cinzas que só podem existir naquelas fotografias, pois Mascaró constrói – com sua linguagem fotográfica peculiar – um universo particular, uma outra cidade.

Utilizando os fragmentos de Militão, as visões de Gaensly, e uma série de outros repertórios, Mascaró acrescenta em suas imagens um pouco de cada um de seus antecessores para criar a singularidade de suas próprias imagens.

3.5 Outras leituras

O mesmo Largo da Memória foi registrado em diferentes momentos por outros fotógrafos que, buscando um retrato da região, acabaram também por immortalizar uma imagem que já vinha alimentando o imaginário do lugar desde o início, com as fotografias de Militão Augusto de Azevedo, ou mesmo antes, com os desenhistas estrangeiros que passavam pela cidade.

Ainda que com pequenas variações, é possível notar que as fotografias mostram ângulos bastante semelhantes entre si. Mais do que repetir as mesmas imagens de seus antecessores, cada fotógrafo buscava uma releitura estética que destacasse o Largo de acordo com a realidade vivida na época e seu desejo de ressignificar o espaço, conforme o repertório individual. É possível que algum dos artistas nem tenha chegado a ver as imagens anteriores do local; mas, como o imaginário pode ser composto de vários elementos imagéticos, mesmo os desenhos da época poderiam estar em contato – de alguma forma – com outras vanguardas que ainda estavam em processo de descoberta, como a própria fotografia.

Antes do advento da fotografia, era bastante comum que artistas vindos de outros países registrassem as paisagens brasileiras para mostrar a exuberância natural aqui existente. Tanto que Portugal, em determinado momento, proibiu as expedições com essa finalidade, por temer, com a disseminação das imagens, o aumento do interesse internacional e do risco de invasões no país. Em uma das primeiras imagens do Largo, feita em 1827, o botânico William John Burchell registrou, em um desenho feito com lápis e aquarela, sua versão da Ladeira da Memória e do Piques.

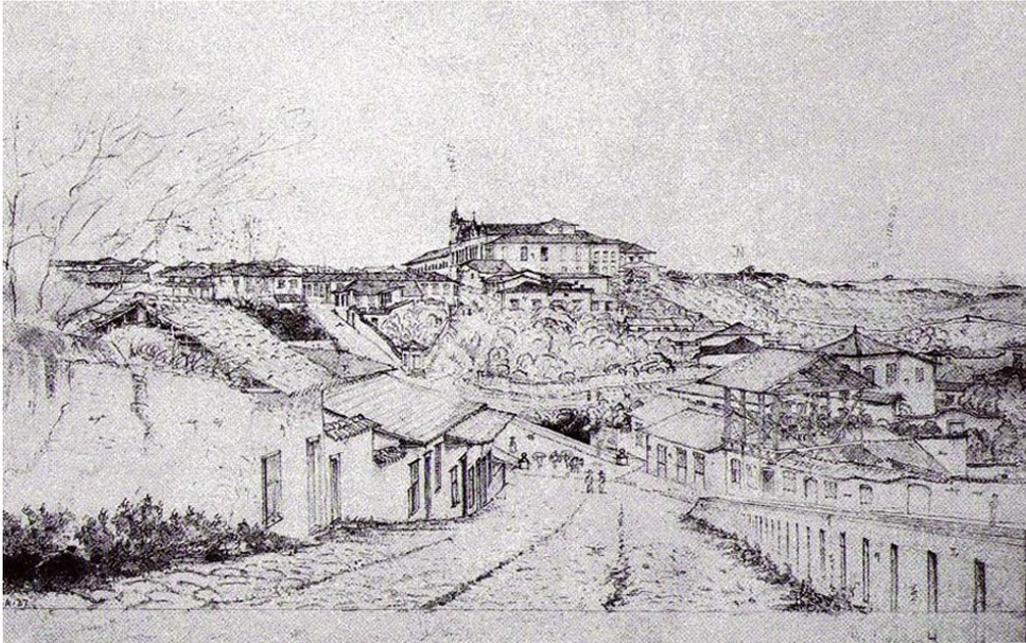


Figura 18: Ladeira da Memória, 1827, por William John Burchell.

E Militão Augusto de Azevedo registrou a região, 35 anos depois, em fotografia diferente da anteriormente analisada, conforme é possível observar abaixo. Note-se que o ângulo de visão da fotografia é muito próximo à paisagem do desenho. Militão seguia a estética ainda em voga na época e parecia ser influenciado pelos desenhistas de então.



Figura 19: Ladeira da Memória, 1862, por Militão A. de Azevedo.

Já em 1930, um fotógrafo desconhecido registrou o Largo da Memória com um ângulo muito próximo ao da imagem de Militão: o obelisco no canto esquerdo, a ladeira à direita, as construções em segundo plano. Contudo, as transformações da cidade de uma época a outra são muito evidentes. Os altos edifícios começam a dominar a cena, os automóveis e os bondes fazem-se presentes, representando a inserção de elementos da modernidade; a energia elétrica mostra seu domínio, evidenciada pelos fios aéreos que cortam parte da paisagem.



Figura 20: Largo da Memória, 1930. A modernização chega à cidade.



Figura 21: Vista do Largo da Memória, 1862, por Militão A. de Azevedo.

Esta fotografia de Militão Augusto de Azevedo, também feita em 1862, é muito semelhante à analisada no item 3.2. O fotógrafo registrou o lugar praticamente sob o mesmo ângulo, modificando-se apenas as pessoas presentes na cena e o recorte ligeiramente mais fechado. Ainda assim, é possível notar novos personagens, alguns parados, outros em movimento, e o clássico estilo de Militão.

Outro fotógrafo que também fez inúmeras imagens da cidade de São Paulo foi o italiano Aurélio Becherini, que contribuiu para a iconografia do Largo da Memória, utilizando um ponto de vista muito próximo ao de Militão. Contudo, nesta fotografia – feita em 1910, isto é, antes do projeto de remodelação do local – o obelisco está oculto pela vegetação e cercado por muros, não sendo possível identificá-lo. Percebe-se, entretanto, a remodelação arquitetônica das construções e vários postes espalhados pelas vias. Note-se aqui, também, um dos personagens sempre presentes nas imagens de Militão: o cachorro.

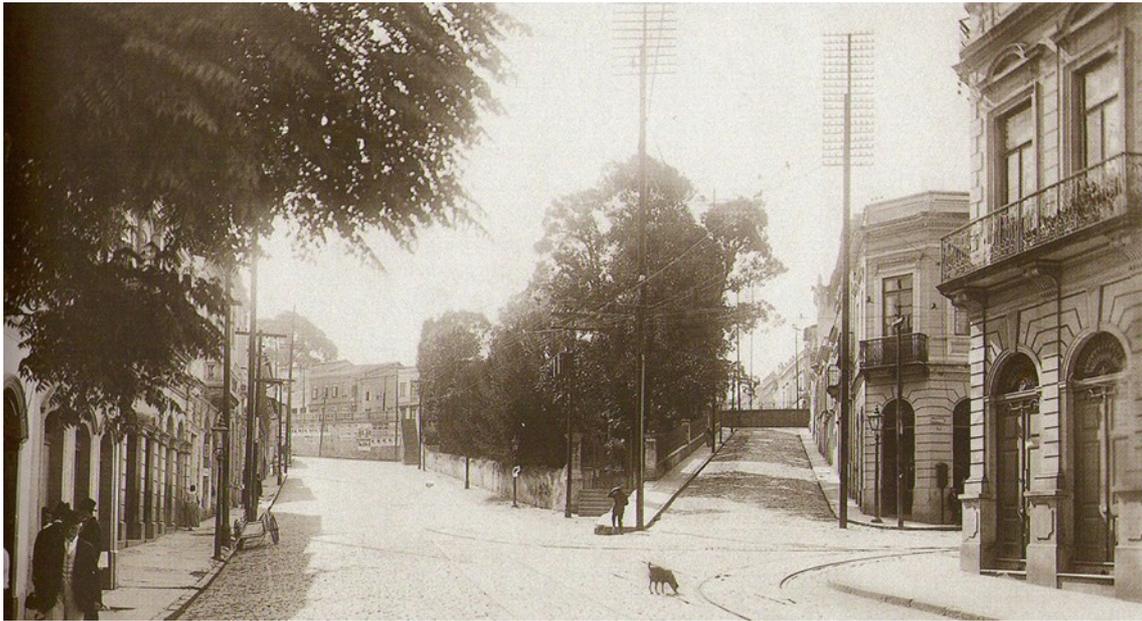


Figura 22: Vista do Largo da Memória, 1910, por Aurélio Becherini.

Finalmente, em 1922 – no dia de sua reinauguração, após o projeto encomendado pelo prefeito Washington Luís para a comemoração do Centenário da Independência –, o historiador Benedito Lima de Toledo registrou a beleza do Largo nesta imagem:

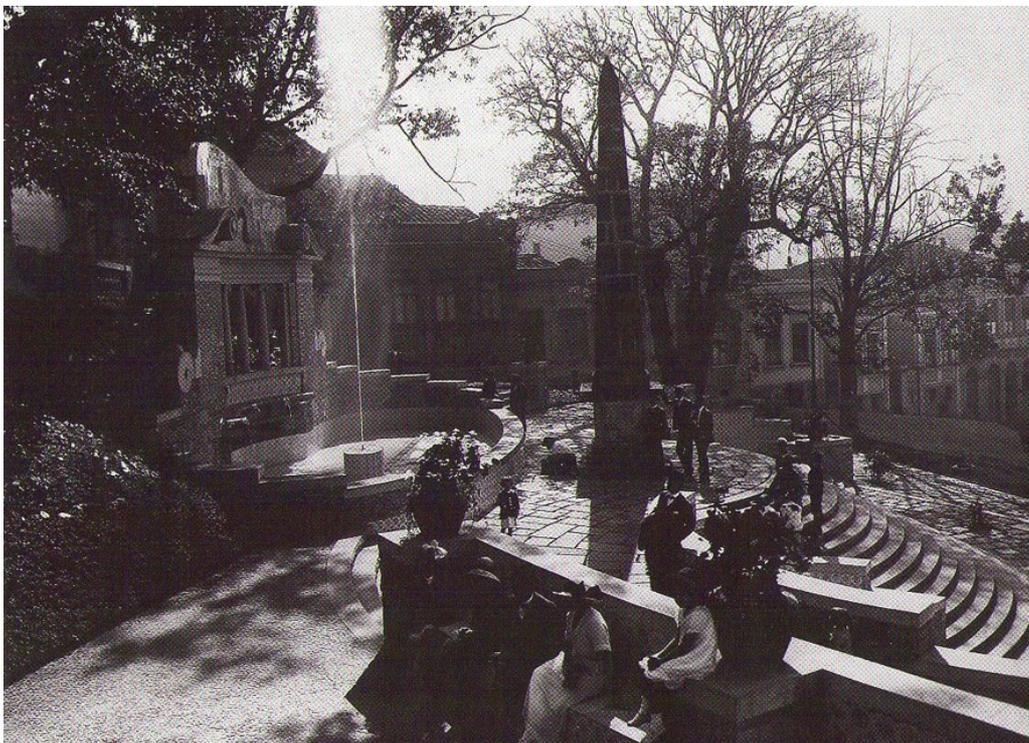


Figura 23: Reinauguração do Largo da Memória em 1922.

E em 1993, sem conhecimento da imagem anterior, que nunca havia sido publicada por pertencer ao acervo particular do historiador, Cristiano Mascaro fotografou o Largo da Memória sob um ângulo bastante parecido. As alterações da paisagem urbana são evidentes; Mascaro optou por uma câmera com negativo quadrado – o que proporcionou maior distanciamento e maior centralização vertical –, a vegetação fez-se mais visível; entretanto, é possível que a memória coletiva tenha agido e se encarregado de compor a cena. Para Samain:

O registro imagético vem permeando cada vez mais a nossa cultura ocidental contemporânea e se transformando talvez no principal “texto” orientador da construção das memórias individuais e da memória coletiva dos grupos sociais. (SAMAIN, 1998, p. 33)

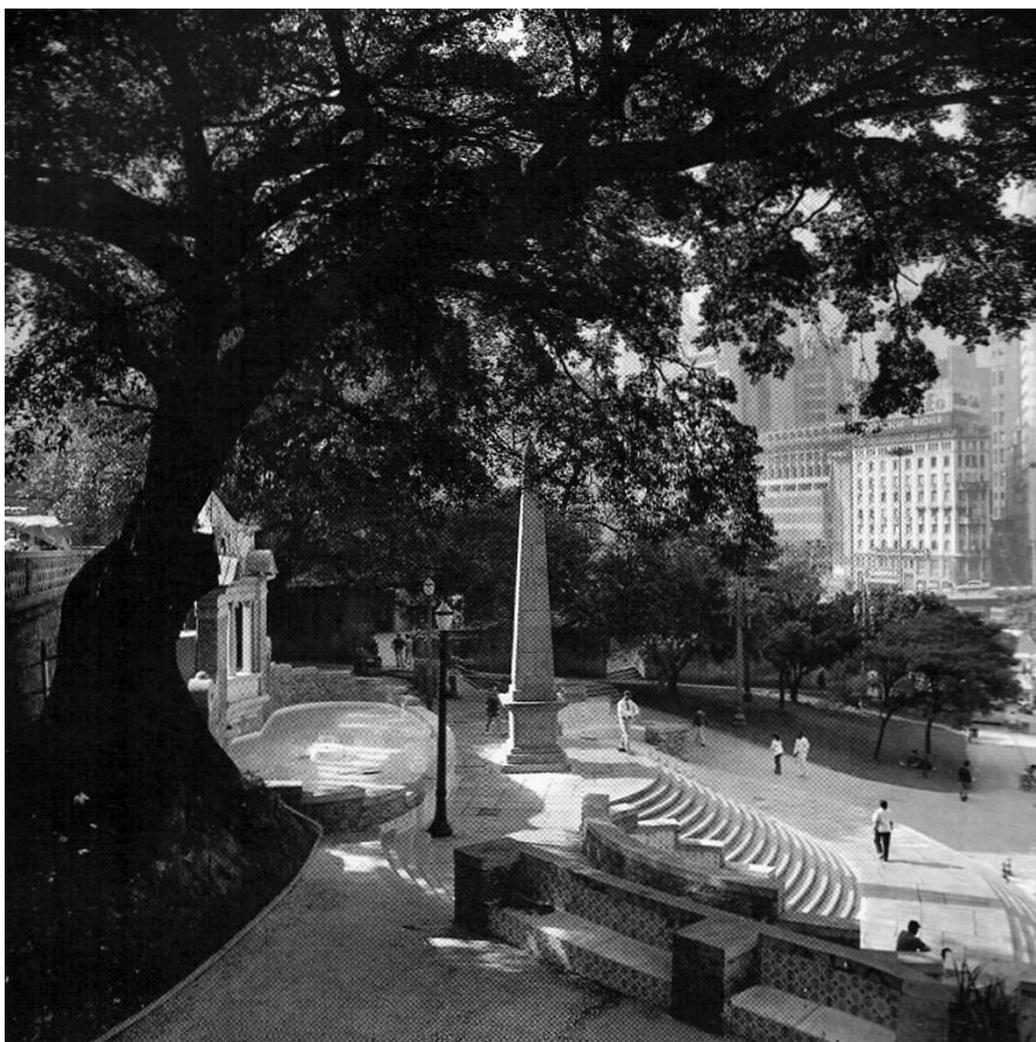


Figura 24: Largo da Memória, 1993, por Cristiano Mascaro.

Nas imagens do Largo da Memória, nota-se que existe um “texto orientador” que “guia” o olhar das pessoas, nem sempre fotógrafos, a registrá-lo com uma visão bastante próxima uma da outra. O próprio Samain continua:

A forma como estes grupos transformam fatos em textos memorizáveis, por meio de signos fotográficos, e a importância que dão a eles na vida social cotidiana, podem fornecer pistas importantes para o pesquisador entender a própria lógica interna e a trajetória de tais grupos, complementando assim, de maneira enriquecedora, os dados de conteúdo que tais imagens, ou série de imagens, nos possam oferecer. (SAMAIN, 1998, p. 33)

Ainda que nem sempre o que está na superfície da imagem seja uma verdade absoluta, ou a primeira realidade, quando o fotógrafo decide transformar aquela realidade em fotografia – ou segunda realidade –, recortando uma parte daquele mundo para eternizá-lo, deixando-o para a posteridade, para a apreciação das gerações futuras, entra no processo mais uma peça do quebra-cabeças que será montado por aqueles que se dispuserem a estudar, a entender e a fotografar o ambiente que os circunda.

Mesmo que em épocas distintas, os fotógrafos se reconhecem de alguma maneira na realidade que será registrada. Ele faz parte daquele todo, pois reflete aquela realidade que está prestes a registrar. O ambiente externo age na maneira de o fotógrafo internalizar – e de, posteriormente, externalizar – determinada realidade que ficará gravada para as gerações posteriores. Vê-se, especialmente nas últimas imagens apresentadas, que existe um imaginário coletivo trabalhando por trás de cada fotógrafo e momento distintos, que pode guiar o artista por um caminho já trilhado, já percorrido anteriormente, em uma relação cíclica, mas que o deixa sempre no ponto de partida, ainda que, aparentemente, a cidade tenha se transformado tanto que não lembre mais aquela do início do ciclo. Muitas décadas – e fotografias – depois, os ângulos de visão não diferem daqueles registrados por Militão Augusto de Azevedo ou por William Burchell, no século XIX.

3.6 Análises temáticas

Serão analisados, a seguir, grupos de imagens dos três fotógrafos. Os locais foram divididos em temas, de acordo com o uso proeminente de cada espaço. Acredita-se que esses temas sejam ícones de modernidade e de transformações urbanas. A escolha desses elementos deu-se por entendê-los como fundamentais para se pensar a cidade e o imaginário ligado a ela. Também não se pretendeu aqui esgotar os temas ou as análises. Seria possível buscar uma infinidade de outras imagens, contudo, fez-se necessário implementar um recorte para que, ao final, algumas respostas aos questionamentos apresentados no início deste trabalho fossem encontradas.

3.6.1 O transporte na avenida São João



Figura 25: Avenida São João, 1887.

Em 1887, a avenida São João já abrigava alguns casarões bastante expressivos, como os dois representados em primeiro plano na foto acima, mas a arquitetura predominante ainda era caracterizada pela taipa de pilão. Militão, na composição desta fotografia, não desprezou a perspectiva e as linhas convergentes para um ponto de fuga no centro da imagem – característica marcante em seu trabalho –, mas buscou emoldurá-la com o Hotel Itália Brazil e com o prédio de três andares, à direita. O primeiro, mais tarde, cederia espaço ao edifício Martinelli.

As duas pessoas, ao centro, marcam a dimensão da longa avenida e, bem como os observadores na janela do hotel, parecem examinar o trabalho do fotógrafo. Este, a julgar pela projeção das sombras, montou seu equipamento por volta do

meio-dia para registrar sua visão da São João. Pelo ângulo elevado, Militão deveria estar em algum lugar alto, talvez a janela de um prédio.

O que chama a atenção aqui é a rua desprovida de veículos. Exceto pelo que aparenta ser parte de um veículo em frente ao hotel, não se veem carruagens, carroças, tálburis ou bondes – meios de transporte comuns na cidade nessa época. A explicação para esse fato pode estar na obstrução visível no meio do trajeto, pouco atrás das duas figuras citadas anteriormente.

A rua pavimentada de paralelepípedos, semideserta e desprovida de veículos, transmite uma ideia de tranquilidade provinciana, imagem que seria totalmente transformada, pouco tempo depois, como demonstra a fotografia de Guilherme Gaensly.



Figura 26: Avenida São João durante a implantação dos trilhos de bonde, 1900, por G. Gaensly.

Gaensly, como fotógrafo representante da cidade no auge de suas transformações, registra a avenida São João em 1900, com a chegada da energia elétrica e dos trilhos do bonde, em imagem encomendada pela Light and Power Co. As obras fazem com que a rua fique intransitável e o aglomerado de pessoas que acompanham a obra, bem como o registro fotográfico dela, transformam a cena em um verdadeiro emaranhado de diversos elementos. Mendes comenta a imagem:

Na Ladeira São João, trilhos em um cruzamento em “T” estão em implantação. A multidão observa o fotógrafo, em pose formal, plenamente consciente do registro. Dois homens, apoiados sobre os trilhos, talvez os supervisores H. Hartwell e C. H. Kearney, procuram com suas poses dominar a cena. (MENDES, 2001, p. 103)

A imagem de Gaensly documenta a chegada da evolução à cidade. E a população deseja fazer parte disso, ela quer estar presente nesse momento histórico. Assim também o próprio fotógrafo que, no mesmo plano do olhar, coloca-se praticamente dentro do cenário; parece inserir-se naquela realidade promissora, naquele caminho que os trilhos conduzirão rumo ao futuro da metrópole.

Ao contrário da calma e da passividade da paisagem de Militão, Gaensly está em meio a uma espécie de desorganização amontoada de pessoas; em meio à efervescência transformadora característica da São Paulo do final do século XIX e início do XX.

Os meios de transporte, inexistentes na fotografia de Militão, e apenas sugeridos na de Gaensly, aparecerão posteriormente na imagem de Cristiano Mascaro como o eixo organizador do olhar. Em 1986, Mascaro registra uma avenida São João tenuemente iluminada, com o brilho dos pequenos carros a destacar-se em meio a um mar de edifícios que parecem querer engolir os personagens imaginados no interior de seus automóveis.



Figura 27: Avenida São João, 1986, por Cristiano Mascaro.

O gigantismo dos edifícios e os engarrafamentos desta São Paulo parecem contribuir para que os seres humanos fiquem invisíveis e isolados em seus veículos.

Hillman discorre sobre a relação do homem com seu carro:

A perda da face é resultado do aumento do uso do automóvel [...] Enquanto os humanos vão perdendo a face sob penteados e cosméticos, os carros vão ganhando nomes e dianteiras cada vez mais característicos, expressões mais personalizadas, permitindo até que crianças pequenas possam distinguir de cara o modelo e a marca. Mas a cara do motorista dentro do carro é geralmente vazia, congelada atrás do para-brisa. Cinto de segurança afivelado, portas trancadas, toca-fitas ligado, olhos fixos para a frente, passivamente registrando o movimento de objetos lá fora ou emoções subjetivas, preocupações e desejos cá dentro: esta não é uma face interpessoal, mas um rosto isolado – sua expressão não conta. (HILLMAN, 1993, p. 52)

A imagem de Mascaro, ao contrário de outras analisadas até aqui, não apresenta nenhuma figura humana. Talvez ele tenha desejado representar essa perda da face citada por Hillman. A oposição do ideal de modernidade e de

velocidade que traz a perda de sentido das coisas: carros cada vez mais velozes que ficam parados nos incalculáveis congestionamentos da cidade. Ou, ainda, como reflete Sevcenko: “A multiplicação ciclópica das escalas do ambiente urbano tinha como contrapartida o encolhimento da figura humana e a projeção da coletividade como um personagem em si mesmo” (SEVCENKO, 1992, p. 19).

As transformações urbanas registradas por Gaensly estão agora totalmente implantadas. É possível ver, na imagem de Mascaro, uma avenida ferida ao fundo pelo Elevado Costa e Silva – controverso símbolo de evolução e de involução humana –, um lugar transformado pelo progresso e maculado por ele mesmo.

O paradoxo repousa no contrastante caos imagético das três fotografias. Realidades distintas que se retroalimentam em torno de uma avenida. Enquanto na primeira, a arquitetura irregular das construções é suavizada pela longa rua sem carros, a segunda apresenta uma grande confusão, ainda sem o transporte, mas evidenciando a expectativa latente das transformações que ele traria. A última imagem, por sua vez, ainda que representando uma cidade dominada pelo exagero – muitos carros, muitos edifícios, muitas pessoas –, transmite relativa sensação de calma. Mascaro coloca-se em plano acima da cidade, o que o distancia de todo o caos. Esse distanciamento é necessário para que ele seja capaz de fazer sua leitura e sua interpretação da realidade. Ele registra, de acordo com sua bagagem, sua formação, sua visão de mundo, uma cidade repleta de edifícios desiguais, mas em uma cena totalmente calma, coesa, equilibrada. Isso graças às linhas retas dos prédios e às perspectivas lineares. Perspectivas de Militão e linhas de Gaensly. Elementos do imaginário da personagem principal de todas essas imagens: a avenida São João.

3.6.2 O comércio na rua Direita

Uma das ruas que compõem o Triângulo Central, juntamente com a São Bento e a XV de Novembro, é a rua Direita. Em 1766, foi considerada a rua mais rica da cidade, conforme levantamento feito por Morgado Mateus e reportado por carta ao conde de Oeiras – futuro marquês de Pombal.

Morgado mandou proceder a um levantamento que nos permite ver a distribuição de casas e da população na zona urbana. Nesse trabalho constam declaração de bens: a rua mais rica da cidade era a rua Direita. Perpendicularmente a essa “direita” havia outra: a Direita de São Bento que conduzia diretamente ao mosteiro desse nome. (TOLEDO apud VÁRIOS, 2004, p. 361-362)

Conforme tradição portuguesa, as ruas chamadas Direita eram bastante significativas. Nelas, ficavam os edifícios mais importantes, assim como as igrejas e o comércio mais expressivo. E a rua Direita paulistana não poderia ser diferente. Aberta para ficar do lado direito da Igreja de Santo Antônio, ela, desde o início, foi uma rua comercial. Passou por outras denominações como rua Direita de Santo Antônio, rua Direita de Misericórdia e rua Santo Antônio. Seu início era no Largo da Sé e o final na rua Nova de São José, atual rua Líbero Badaró.

O Largo da Sé abrigava duas importantes igrejas, a própria Sé e a Igreja de São Pedro dos Clérigos, ambas demolidas por ocasião da construção da atual Catedral da Sé. Contudo, como era um local de intenso movimento cotidiano, várias ruas estreitas convergiam para o Largo, cujo espaço vazio defronte às igrejas transformara-se em estacionamento de carruagens. A rua Direita, como parte integrante dessa movimentação diária, abrigava diversas lojas, registradas pelas lentes de Militão Augusto de Azevedo, em 1862.



Figura 28: Rua Direita, a mais rica de São Paulo, em 1862, por Militão A. de Azevedo.

Mesmo com ruas não pavimentadas, as calçadas em frente às lojas demonstravam a preocupação dos comerciantes com o público. As construções de dois andares eram comuns nessa época, pois as lojas ocupavam o piso inferior e a parte superior era reservada às residências dos negociantes e de suas famílias.

Em ambos os lados da rua, percebem-se as mercadorias expostas do lado de fora das lojas, talvez para atrair os clientes de maneira mais apelativa. Militão, como de costume, fotografou a via em perspectiva, emoldurada por casarões e com as torres da Igreja de São Pedro dos Clérigos ao fundo. É possível ver apenas uma figura humana em movimento quase no final da rua, que, assim como tudo nesta cidade, seria transformada pouco tempo depois, complementando o depoimento do alemão Carl von Koseritz que, passando pela cidade em 1883, escreveu:

O Triângulo é a região mais animada da cidade, o local de passeio dos estudantes e o ponto de encontro de todas as personalidades de marca. Na rua Direita, admira-se a grande animação e as vitrinas, é uma rua larga e bonita, que muito lembra o Rio. Quiosques com bandeirolas, anúncios coloridos em todas as paredes e grandes lojas dão a esta rua um aspecto de grande cidade, que não se nota nas outras. (CORNEJO; GERODETTI, 1999, p. 49)



Figura 29: Rua Direita, em 1887, por Militão A. de Azevedo.

Talvez essa animação e amplitude sejam percebidas com maior ênfase em outra imagem de Militão, feita da mesma rua para o *Álbum Comparativo*, 25 anos após a primeira. Aqui, é possível perceber claramente as transformações que o fotógrafo teve intenção de registrar em seu projeto de comparar as mudanças da cidade. Embora o estilo arquitetônico seja o mesmo, a feição das construções nesta imagem é mais sólida e bem cuidada do que naquela. A pavimentação da rua também traz um aspecto mais desenvolvido e os anúncios – citados por Carl von Koseritz – estão mais visíveis.

A rua Direita ainda viria a presenciar outras transformações importantes. Com o grande fluxo de veículos e pedestres que circulavam em direção ao Viaduto do Chá, no local em que ela cruzava com a rua São Bento – chamado de Quatro Cantos, por ser o único lugar da cidade em que o cruzamento das ruas formava um ângulo reto –, foi necessário demolir um quarteirão inteiro de casas para ceder espaço a uma nova praça que, em homenagem a José Bonifácio de Andrada e Silva, recebeu o nome de Praça do Patriarca.

O início do século XX chegava com promessas de grande evolução para a cidade. As melhorias trazidas por investimentos do poder público e do setor privado

transformavam a paisagem urbana, como é possível observar nesta imagem de Guilherme Gaensly, feita em 1916.



Figura 30: Rua Direita, em 1916, por Guilherme Gaensly.

A rua Direita, aqui, já é uma via totalmente metropolitana, havendo grande movimentação de pessoas e o bonde elétrico cortando seu percurso. A torre da igreja de Santo Antônio, anteriormente um dos pontos altos da cidade, é quase coberta pelos prédios que compõem a paisagem. A arquitetura foi bastante alterada, em comparação à imagem registrada em 1862 por Militão. Podem-se ver, agora, edifícios mais arrojados e, no número 7 dessa rua ocorreria a instalação do Edifício Guinle, o primeiro prédio de São Paulo construído em concreto armado e um dos precursores dos arranha-céus da cidade. Seguindo a tradição portuguesa, a Direita continua sendo uma rua bastante importante.

A elegância era algo muito prezado nessa época, como é possível observar pela vestimenta dos homens, todos usando terno, gravata e chapéu. Há grandes estabelecimentos comerciais, visíveis à direita da imagem, e, como afirmam Cavalcanti e Delion:

A França dominava os costumes brasileiros no início da década. Quem caminhasse pelas ruas centrais atento aos letreiros imaginaria estar em Paris: *Au Paradis des Enfants, Au Printemps, Aux Nouveautés Parisiennes, Au bon Marche, Palais Royal* e por aí em diante. (CAVALCANTI; DELION, 2004, p. 120)

E a rua Direita não ficava devendo aos outros estabelecimentos comerciais da região. Abrigava lojas com nomes franceses como: “*Au Bon Diable, À La Ville de Paris, À La Capitale e Aux 600.000 paletots*” (CAVALCANTI; DELION, 2004, p. 119). Na imagem de Gaensly – feita em uma manhã nublada, analisando-se pela ausência de sombras – destaca-se, por entre as lojas, um homem em uma bicicleta, na parte inferior da imagem. Além desse transporte inusitado para a época, há várias pessoas caminhando pela rua, disputando espaço com um bonde, já totalmente integrado à paisagem, mas ainda se verifica o uso de um meio transporte por tração animal, pois é possível observar, na parte central, uma carruagem puxada por dois cavalos. Percebe-se também, um pouco atrás, um automóvel, ao lado do bonde. No entanto, algum tempo depois, não mais seria possível a circulação de nenhum desses veículos pela rua Direita, conforme afirmam Cornejo e Gerodetti:

A rua Direita, entre 1930 e 1950, importante artéria comercial, intensamente trafegada por automóveis, foi cedendo espaço aos enormes contingentes humanos, que a cada dia a invadiam, até ser transformada num calçadão. (CORNEJO; GERODETTI, 1999, p. 51)

Com a saída dos automóveis, dominariam a paisagem os seres humanos, porém, sempre dividindo espaço com as lojas comerciais. Cristiano Mascaro registrou a rua, em 2003, ao cair da tarde, quando, saindo do trabalho, as pessoas seguem seus destinos.

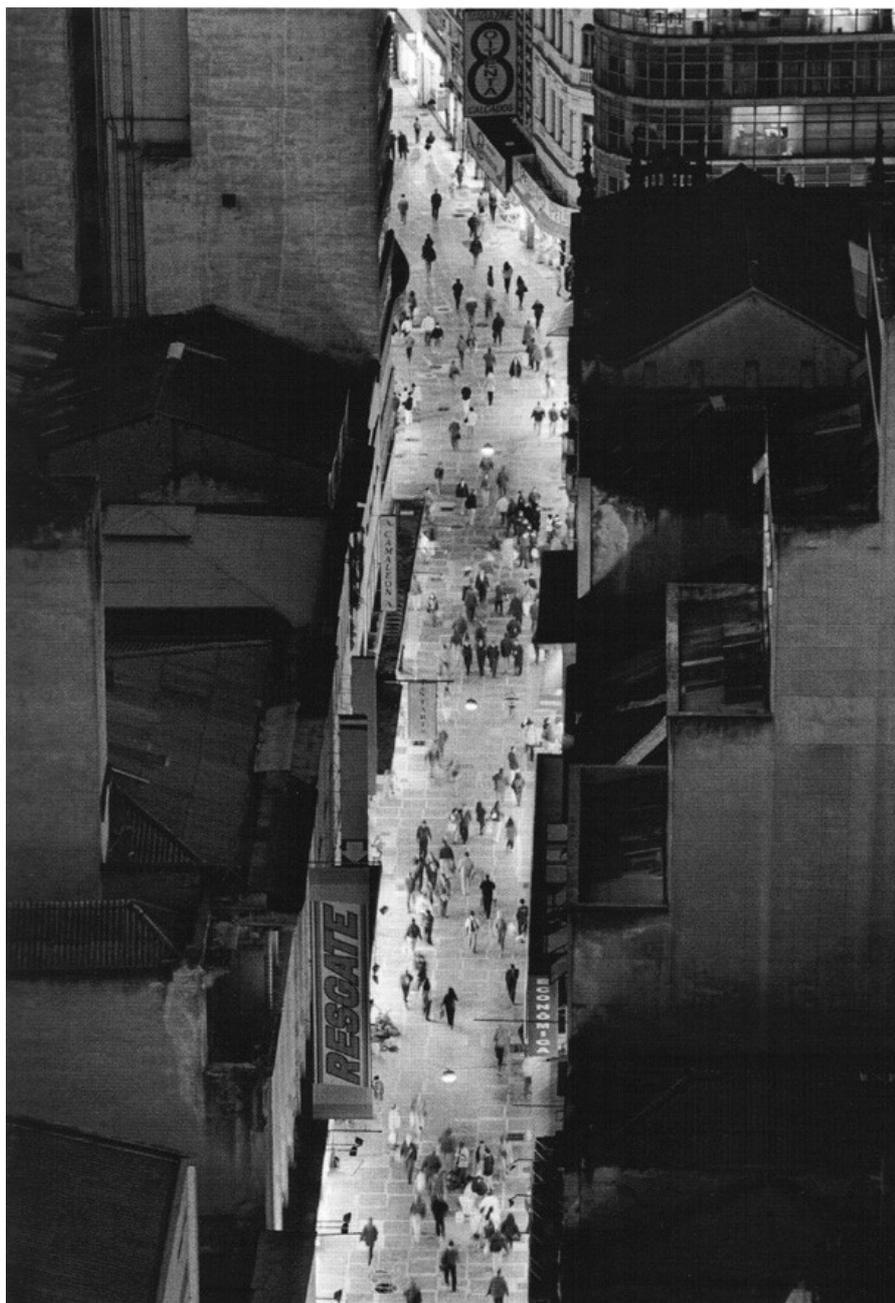


Figura 31: Rua Direita, ao cair da tarde, em 2003, por Cristiano Mascaro.

Nesta imagem, feita de um local bastante elevado – assim como a visão de Gaensly –, é possível vislumbrar a rua Direita em praticamente toda a sua extensão. A maioria das pessoas caminha em direção à Praça da Sé, provavelmente, para o metrô. Verificam-se placas de identificação de diversas lojas, especialmente colocadas em lugares mais altos agora. Mascaro constrói o equilíbrio da paisagem utilizando a rua como elemento de eixo e distribuindo, em sua extensão, as

pequenas figuras humanas. Emoldurando a cena, devidamente iluminada por luzes artificiais, estão várias construções sem uniformidade arquitetônica.

Certamente, a rua fotografada por Cristiano Mascaro, embora seja a mesma registrada por Militão e por Gaensly, já não é a mais rica da cidade. Também não é ponto de encontro ou local de passeio, muito menos abriga requintados estabelecimentos franceses, contudo, ainda pertence ao famoso Triângulo Central e mantém sua característica mais marcante de expressiva rua comercial e, com toda certeza, continuará agindo no imaginário de outros fotógrafos que – cada um à sua maneira – continuarão a registrar todas as peculiaridades da cidade, pois, como afirma Cartier-Bresson:

Uma fotografia é para mim o reconhecimento simultâneo, numa fração de segundo, por um lado, da significação de um fato, e por outro, de uma organização rigorosa das formas percebidas visualmente que exprimem este fato. É vivendo que nós nos descobrimos; ao mesmo tempo que descobrimos o mundo exterior, ele nos forma, mas nós também podemos agir sobre ele. Deve-se estabelecer um equilíbrio entre esses dois mundos, o interior e o exterior, que num diálogo constante formam apenas um, e é este mundo que precisamos comunicar. (CARTIER-BRESSON, 2004, p. 29)

Cartier-Bresson, com outras palavras, sintetiza as teorias desta dissertação, conectando os mundos interior e exterior, que agem interação entre si. Cidade comunicando suas transformações a fotógrafos que comunicam suas percepções transformadoras por meio de imagens fotográficas. Fotógrafos que ainda buscam, em meio às transformações físicas ou subjetivas, a alma de cada lugar.

3.6.3 As reconstruções do Pátio do Colégio

O Pátio do Colégio, local onde teria se dado o nascimento oficial de São Paulo, passou por algumas transformações muito importantes ao longo dos séculos;

e, apesar dos mais diversos usos do espaço urbano, o lugar sempre ocupou o posto máximo de origem da cidade. Conforme Lomonaco:

Creio que não restam dúvidas de que o Pátio do Colégio integra-se hoje plenamente ao imaginário paulistano e ao seu patrimônio cultural. Sim, porque, apesar de toda a multiplicidade que cerca os nascimentos de São Paulo, uma coisa é certa: no imaginário social, a fundação da cidade projeta-se como um fato consagrado, com uma data precisa – 25 de janeiro de 1554 – e um espaço concreto – a colina no topo da qual viria a se situar o Pátio do Colégio. (LOMONACO apud BUENO, 2004, p. 114)

Tendo iniciado como um casebre e evoluído para um colégio, a primeira edificação teve de ser reconstruída em 1653, pois, com a expulsão dos jesuítas no século XVIII, suas construções acabaram em ruínas. A conclusão das obras demorou quase um século e, apesar de várias alterações e adaptações, o Pátio do Colégio manteve sua aparência praticamente inalterada até o século XIX.



Figura 32: Pátio do Colégio, 1862, por Militão A. de Azevedo.

Em 1862, Militão Augusto de Azevedo registrou uma parada militar, em uma das primeiras fotografias tiradas do lugar. Na imagem, é possível observar uma parte da igreja, à direita, e, ao redor do pátio, uma construção com diversas janelas. Nessa época, o local era conhecido como Palácio dos Governadores, por ser a residência dos governadores da Capitania de São Paulo e o fotógrafo escolheu um momento bem de acordo com o ambiente. A pequena multidão reunida, que ocupa o espaço, provavelmente, devido à importância do evento em questão, está prestes a assistir a um desfile ou a algo do tipo, analisando a fileira de cavalos brancos e de soldados fardados, na extrema direita e no primeiro plano da imagem.

Militão escolheu um ângulo aberto e um tanto elevado, para que o observador tivesse uma ideia da grandiosidade do acontecimento e do espaço, que, longe dos dias festivos, era ocupado por pessoas comuns:

O terreiro do Pátio era um convite às mais variadas atividades urbanas. Ali era feito o comércio de ambulantes – embrião das feiras livres –, ali estacionavam seus veículos os charreteiros e passavam as principais procissões. (LOMONACO apud BUENO, 2004, p. 124)

Sempre sendo ocupado pelas pessoas, o Pátio do Colégio era considerado um lugar importante para os habitantes da cidade. Na fotografia de Militão, é possível observar a elegância dos assistentes da parada, usando ternos, fraques, chapéus, cartolas e outros acessórios que significavam muito para aquele momento histórico e para a ocasião cívica.

Foi em 1765 que o pátio transformou-se na sede de poder político e, a partir dali, a cidade foi se espalhando basicamente no entorno urbano, composto pelas ruas Direita de São Bento, Direita de Santo Antônio e rua do Rosário, local mais conhecido como o Triângulo Central.

Além de Palácio dos Capitães, o Pátio do Colégio também abrigou o Conselho Geral da Província, a Assembleia Provincial, o Correio Geral, repartições do Fisco Nacional e Gabinete Topográfico, entre outros. Era claro seu destino evolutivo e de marco da cidade, entretanto, como quase tudo em São Paulo, ele seria novamente transformado.

As grandes transformações ocorridas em São Paulo, capital e estado, com a rápida expansão da cultura cafeeira no interior, a partir de 1870, fizeram a cidade superar definitivamente o isolamento ao qual esteve submetida desde a sua fundação, no topo do planalto. O edifício do antigo Colégio não resistiria a essas transformações. Quase sem exceção, todas as velhas e acanhadas construções de taipa, que lembravam o passado provinciano, se não fossem demolidas, teriam, no mínimo, suas fachadas remodeladas, caminhando em direção ao “novo” e ao moderno. (LOMONACO apud BUENO, 2004, p. 125)

No início dos anos 1900, Guilherme Gaensly fez diversas fotografias do então Largo do Palácio. Suas imagens foram transformadas em uma série de cartões-postais que circularam com grande sucesso durante muito tempo.



Figura 33: Largo do Palácio durante desfile de 7 de Setembro, por Guilherme Gaensly

Nessa época, a torre da igreja já havia desabado – vítima da deterioração causada pela falta de manutenção, devido às diferenças entre o bispado e o governo – e o prédio completamente reconstruído, substituiu a igreja e a antiga torre por uma edificação com torreão de cúpula arredondada. O arquiteto Ramos de Azevedo trouxe sua estética típica às novas construções que circulavam o pátio. E, assim, o local reafirmava sua posição político-administrativa, na mesma proporção em que se afastava do significado religioso.

A fotografia de Gaensly, feita em 1907, como a de Militão – 45 anos antes –, mostra um evento cívico: a Parada de 7 de Setembro. A multidão aqui é maior do que aquela registrada por Militão e o ângulo, embora bastante semelhante, foi deslocado para a direita do espaço. Na primeira imagem, a igreja encontra-se à direita e, nesta, o local em que estaria a igreja, caso ainda existisse, ficou à esquerda. Esse deslocamento permite ao observador da fotografia de Gaensly o

contato com os dois edifícios praticamente idênticos, ocupados pela Tesouraria da Fazenda e pela Secretaria da Agricultura.

As novas técnicas arquitetônicas introduzidas por Ramos de Azevedo alteravam completamente a feição daquela São Paulo construída em taipa de pilão e aproximava-a do estilo das edificações da capital do país e também da Europa. O ideal de transformações acompanhava as aspirações sociais do momento:

A imprensa da época demonstrou franco regozijo com as demolições e alterações de fachada, anunciando com entusiasmo o surgimento de uma “bela esplanada”, em substituição ao “antigo e acanhado pátio chamado Largo do Colégio”. De fato, com a frase “Foi uma lembrança feliz”, encerrava-se a matéria de 26 de agosto de 1881, do jornal *A Província de São Paulo*. (LOMONACO apud BUENO, 2004, p. 126)

O lugar em nada mais lembrava sua origem religiosa e educacional de catequização; portanto, a partir de 1930, passou a ser denominado Praça João Pessoa. Essa medida desagradou os mais tradicionalistas e, durante alguns anos, houve movimentos para a recomposição do Pátio do Colégio. À medida que se aproximava o IV Centenário da Fundação da Cidade, vários grupos de intelectuais e de conservadores da sociedade paulistana lutavam para a reconstrução da arquitetura original. Assim – mais por pressão da sociedade do que por vontade do governo –, em 1975 as obras foram iniciadas. O Pátio do Colégio, com a réplica da primeira igreja, voltaria a ter sua aparência inicial e, nos anos 1990, Cristiano Mascaro faz sua releitura do local.



Figura 34: Pátio do Colégio, na década de 1990, por Cristiano Mascaro.

O Pátio do Colégio continua com um amplo espaço diante da igreja; os grandes edifícios que o circundam, escura e aglomeradamente, contrastam com a sólida e alva construção; a pavimentação bem conservada em nada lembra o chão de terra batida da fotografia de Militão. O local ainda é palco de eventos cívicos, esporadicamente, no entanto, a escolha de Mascaro foi pelo registro de um Pátio quase deserto, isto é, o fotógrafo escolheu registrar o espaço de maneira mais intimista, representando o que antes era um local de convivência, transformado, agora, apenas em um lugar de passagem. Harmonizam-se, pela imagem, parte da réplica da igreja dos jesuítas; entre outros prédios, o topo do Edifício Altino Arantes –

conhecido como Edifício do Banespa –, e uma figura humana, em primeiro plano, à esquerda, cuja sombra, alongada pela posição do sol, mistura-se à sombra do monumento Glória Eterna aos Fundadores de São Paulo, não incluído na fotografia.

Verificando as três imagens, é difícil crer que se trate do mesmo lugar. Sevcenko comenta essa peculiaridade da urbe:

Mais do que nunca é preciso lembrar o quanto São Paulo tem esse aspecto autodevorador. E uma de suas consequências é exatamente a destruição de sua história, na medida mesmo em que ela se constitui como uma experiência social. Isso faz com que a perda da identidade seja uma das características dessa experiência paulista, dessa construção de uma comunidade tão complexa e ao mesmo tempo tão volátil. (SEVCENKO apud BUENO, 2004, p. 191)

Nesse conjunto de imagens, é possível analisar as transformações urbanas agindo diretamente na forma como cada fotógrafo representa sua realidade. O lugar de nascimento da cidade, tendo passado por tantas atribuições, foi retratado em diferentes épocas, de acordo com o imaginário individual de cada artista, mas, também, interagindo com a utilização do espaço e com a ânsia da sociedade em relação a ele. Trata-se do sujeito refletindo o mundo e deste refletido no sujeito, que o representa de acordo com seu desejo de interpretar e de ressignificar o ambiente que o circunda.

3.6.4 A luz da Estação da Luz

A partir da década de 1860, a produção de café do oeste paulista começava a despontar. E, para suprir a demanda de exportação, em 1867, foi criada a primeira estrada de ferro em São Paulo – construída pela empresa The São Paulo Railway, conhecida como “a Inglesa”. O trem, nesse momento, era o símbolo máximo do progresso e, com a chegada dele, a cidade consolidaria sua posição estratégica entre as regiões produtoras de café e o porto de Santos que, além de enviar o “ouro

verde” para diversos países, ainda era portal de entrada para os produtos importados da Europa e que faziam tanto sucesso entre a incipiente burguesia paulistana.



Figura 35: Estação da Luz, 1887, por Militão A. de Azevedo.

Militão Augusto de Azevedo registra a primeira estação da Luz vinte anos após sua implantação, isto é, em 1887. Uma construção modesta e sem nenhum arroubo arquitetônico. É possível ver duas composições, à esquerda, dispostas sobre os trilhos e algumas pessoas espalhadas pela imagem. Destacam-se na cena os dois homens sentados no que parece ser uma espécie de contêiner. A conservação da fotografia não é das melhores; é nítido o quase desaparecimento das casas do lado direito.

O registro fotográfico parece ter sido feito em um dia claro. A aridez da paisagem é transmitida pelo excesso de luz e pela ausência de sombras e de áreas escuras, salvo alguma vegetação no extremo esquerdo e o próprio trem que repousa placidamente sobre os trilhos.

A luz, matéria-prima da fotografia, é abundante no país, e a região da Luz deve seu nome à construção religiosa – primeiramente capela e, depois, mosteiro –

em homenagem à Nossa Senhora da Luz. E, coincidentemente, foi também uma empresa ligada à luz – a Light, companhia para a qual Gaensly prestou vários serviços – a responsável pela implantação, algum tempo depois, dos bondes elétricos e da energia elétrica em São Paulo, o que contribuiria bastante para a expansão da cidade, como afirma Pontes:

Havia uma sensível expansão das atividades urbanas. A energia elétrica e os transportes alavancavam o dinamismo do comércio, da indústria, dos serviços, das atividades domésticas e do lazer. Os bondes atendiam o centro da cidade e os bairros, tornando-se assim como as ferrovias nas várzeas, um fator de indução da ocupação espacial da cidade. É o caso das linhas que ligavam o centro da cidade a lugares como Penha, Santana, Lapa, Pinheiros, Cidade Jardim, Jabaquara e Santo Amaro, abertas quando ainda havia grandes espaços intermediários vazios em seus percursos. (PONTES, 2003, p. 18)

Com o crescimento e o desenvolvimento galopantes, a cidade precisava de uma estação maior e mais adequada à nova arquitetura reinante. Foi então que a São Paulo Railway decidiu demolir a antiga e construir outra estação, muito mais compatível com a dimensão arquitetônica paulistana. A nova construção teve seu projeto elaborado na Inglaterra por Charles Henry Driver e a maior parte dos materiais foi importada desse país. A estrutura metálica viajou de navio, de Glasgow, Escócia, até São Paulo, para ser montada e concluída. A nova Estação da Luz foi inaugurada em 1º de março de 1901.



Figura 36: Estação da Luz recém-inaugurada, em 1902, por Guilherme Gaensly

Um ano depois, em 1902, Guilherme Gaensly faria vários registros da estação e região da Luz. A legenda, com a indicação do local e da empresa (SPR: São Paulo Railway), indica que possivelmente foram feitas outras 48 fotografias da região. Esta imagem em nada lembra o local fotografado por Militão Augusto de Azevedo quinze anos antes. Nela, é possível observar a imponência da estação – cuja torre do relógio destacava-se como ponto mais alto da região –, bem como parte da vegetação do Jardim da Luz, à direita, e parte da construção projetada por Ramos de Azevedo, o Liceu de Artes e Ofícios. Durante muitos anos, a área foi considerada o mais famoso cartão-postal da cidade, sendo o próprio Gaensly responsável por grande parte desses postais.

A perspectiva da avenida é cortada por trilhos de bonde e por postes que sustentam fios. Ambos simbolizam o poder da energia elétrica a modernizar a região

e a permitir o acesso da população para os mais diversos lugares. Estranhamente, contudo, praticamente não há a presença humana nessa imagem. Pode-se observar algumas figuras isoladas caminhando pelas calçadas. O relógio marca dez horas e vinte minutos de uma clara manhã. Talvez o horário não seja propício para o registro das pessoas, ou, talvez, o fotógrafo esteja interessado apenas na presença da própria cidade, como sugere Mendes:

[Gaensly] realizará tal empreendimento sob a ótica de um fotógrafo educado pelos padrões visuais do final do século XIX, alheio ao novo *standard* introduzido pelos fotógrafos que ganharão espaço a partir da década de 1910. Eles procurarão as ruas, as pessoas. Gaensly, por sua vez, manterá sua atenção mais dirigida para o registro do ser do que do estar. Em outras palavras, ele se ocupará da presença física da cidade, de seus prédios e estrutura, e não da paisagem humana, das mudanças do viver, da velocidade, da aceleração dos novos tempos. (MENDES, 2001, p. 100)

E é justamente à velocidade, à aceleração dos novos tempos que a Estação da Luz está diretamente ligada. A rapidez com que os transportes chegam e saem da cidade é a mesma com que a cidade se transforma. Hillman relaciona palavras como velocidade e crescimento:

A raiz de “velocidade” [em inglês *speed*] é relacionada com espaço, em latim *spatium*, e também em latim *spes*, esperança, como em “próspero” [...] sucesso e velocidade se relacionam com antigas palavras para “aumento” e “desenvolvimento”. (HILLMAN, 1993, p. 61)

A velocidade do crescimento e das alterações não poupou nem mesmo a própria estação, que necessitou ser novamente reconstruída após um grande incêndio, em 1946. A reforma durou cinco anos e, para atender às novas demandas, o edifício ganhou mais um pavimento, sendo reaberto em 1951. A estrutura da construção não sofreu muitas mudanças; sendo mantido o mesmo estilo neoclássico do prédio anterior. Cristiano Mascaro, em 1998, fez seu registro fotográfico da estação.



Figura 37: Estação da Luz, em 1998, por Cristiano Mascaro.

Ao contrário de seus antecessores, Mascaro preferiu fotografar a Estação da Luz ao cair da tarde. Às seis horas e vinte minutos, de acordo com o relógio da torre, ele registra a construção por um ângulo oposto ao de Guilherme Gaensly. Aqui, ao fundo, é possível vislumbrar as palmeiras do Parque da Luz, no lado esquerdo, e alguns arranha-céus no direito.

A estação domina praticamente toda a imagem, estando centralizada, como que posando para um retrato. No entanto, apesar de ser a personagem principal, a arquitetura parece ser deixada em segundo plano. O que se destaca nessa imagem é a luz, que dá nome à região e à estação. O lusco-fusco é propício para o registro da iluminação natural, combinada com a artificial. A luz natural ainda é suficiente para deixar claros os detalhes da construção e para que as nuvens tragam um efeito mais dramático ao céu; mas não é suficiente para iluminar o interior e as plataformas. As luzes artificiais completam o quadro, criando um efeito onírico.

As sombras, tão presentes na linguagem fotográfica de Cristiano Mascaro, cedem espaço à combinação de luzes, transformando a fotografia em um registro expressivo de sua realidade. A eloquência dessa imagem repousa justamente na harmonia da ausência de sombras e da interpretação da luz; da composição da modernidade, simbolizada pela união do transporte e da energia elétrica, elementos sugeridos nas fotografias de Militão e de Gaensly, e que atingem seu ápice com a fotografia de Mascaro.

A mensagem contida nesse grupo de imagens está diretamente ligada ao imaginário do lugar. Por mais que a estação tenha sofrido suas transformações, os três fotógrafos registraram a essência do significado da luz e suas correlações.

Halbwachs afirma:

Existe uma lógica da percepção que se impõe ao grupo e que o ajuda a compreender e a combinar todas as noções que lhe chegam do mundo exterior [...] que não é outra senão a ordem introduzida por nosso grupo em sua representação das coisas do espaço. (HALBWACHS, 2006, p. 61)

Os fotógrafos, em sua busca de representação das coisas do espaço, cada um usando os recursos que estavam ao seu alcance – seja de linguagem, de equipamento, seja de percepção –, fizeram, nessas imagens, sua releitura particular da Luz.

3.6.5 As passagens do Viaduto do Chá

No final do século XIX, a cidade dava mostras de um desejo de ampliação e de crescimento para além dos limites do famoso Triângulo Central e, com as aberturas de algumas ruas no Morro do Chá, este acabou se transformando em um novo bairro, chamado, algum tempo depois, de Cidade Nova. Separando essas duas partes, estavam o córrego e o vale do Anhangabaú, e foi justamente sobre essa

região que o francês Jules Martin teve a ideia de construir um viaduto para ligar a Cidade Velha à Cidade Nova. Em 1877, ele apresentou o projeto do viaduto, o qual executaria em troca do direito de cobrar pedágio pela passagem dos transeuntes. Contudo, as obras seriam iniciadas apenas em 1888 pela Companhia de Ferro Carril de São Paulo, após longo processo de desapropriação das residências e chácaras de chá existentes no local.

Um ano antes, em 1887, Militão Augusto de Azevedo registrou a região onde o viaduto seria erigido.



Figura 38: Local do futuro Viaduto do Chá, 1887, por Militão A. de Azevedo.

A imagem mostra uma parte de São Paulo ainda cercada de muita vegetação e com poucas casas e ruas; o bairro era ocupado por uma elite abastada que começava a se expandir junto com a cidade. Imagem oposta à do Centro Velho que, nessa época, já estava congestionado pelo excesso de atividades comerciais e urbanas.

Com cerca de três mil peças, a estrutura metálica importada da Alemanha resultou no primeiro Viaduto do Chá. Foi inaugurado em 1892, com grande festa, e sua extensão era de 240 metros de comprimento e 14 de largura. A passagem representava o portal para uma nova cidade, pronta para crescer e se desenvolver, e a população pagava pela travessia.

A passarela integrou-se rapidamente ao cotidiano da vida paulistana. Em cada extremo, existiam duas guaritas com guardas. As pessoas deviam pagar três vinténs de pedágio e passar por uma catraca. Quem não tinha para pagar, atravessava pelo mato. No centro do viaduto, havia um grande portão (que era fechado à noite), em que as carruagens também pagavam. Para os pedestres que desejassem demorar e admirar o panorama bucólico de chácaras e pomares havia bancos para descanso. Só a partir de 1896, quando o viaduto foi adquirido pela prefeitura, a passagem tornou-se gratuita. (CORNEJO; GERODETTI, 1999, p. 75)

Por volta de 1900, São Paulo estava em um processo iminente de grandes transformações. A Light iniciava o serviço de bondes elétricos, com linhas ligando o Centro à Barra Funda, ao Bom Retiro e à Vila Buarque. A cidade aumentava seus horizontes e o Viaduto do Chá era um símbolo dessa expansão, sendo representado em diversos cartões-postais que circulavam pelo país e pelo exterior. Guilherme Gaensly foi um dos responsáveis por muitas das imagens desses cartões, como esta fotografia do viaduto, em que é possível vislumbrar grande parte do Centro Velho. Nessa região, apesar de não estarem visíveis na imagem, havia uma sucessão de reformas para abrigar mais adequadamente as modificações trazidas pela energia elétrica.



Figura 39: Viaduto do Chá, século XIX, por Guilherme Gaensly.

Esta parte da cidade, ao contrário da imagem de Militão, mostra a grande ocupação urbana da região. Diversas construções tomam praticamente toda a fotografia, que é cortada diagonalmente apenas pelo viaduto. É possível avistar a torre das igrejas de Santo Antônio, à esquerda, e de São Francisco, na parte superior direita. Abaixo do viaduto, existem diversas construções que seriam demolidas posteriormente para a instalação do projeto de revitalização dos jardins do Vale do Anhangabaú.

Nota-se a robustez de uma cidade bastante sólida, ainda que a efemeridade das constantes reconstruções alterasse completamente a paisagem em questão de poucos anos. Ao contrário das inúmeras construções, o viaduto está praticamente vazio. Algumas poucas pessoas caminham ao longo de sua extensão e é possível notar alguns bondes no início do viaduto, ao lado esquerdo.

O ângulo de visão de Gaensly – posicionado em um local mais alto – proporciona ampla vista da cidade. As edificações aqui são bastante desenvolvidas; a maioria das casas possui dois ou três pavimentos e o acabamento é bem cuidado, com estilo definido e padronizado. O posicionamento do viaduto transmite certa estabilidade à fotografia, um caminho interligando duas realidades distintas, duas épocas complementares, duas partes de uma mesma cidade – que seriam tão diferentes entre si –, uma representando o passado estático e a outra, o promissor futuro de progresso.

O Viaduto do Chá representava o acesso à Cidade Nova e às vantagens dela. Diversas melhorias ocupavam agora essa ala da cidade, incluindo os imponentes prédios da Light e o Teatro Municipal. Com o desenvolvimento urbano, o tráfego de bondes elétricos e de automóveis e o aumento de pessoas circulando pelo viaduto, a necessidade de remodelação da antiga estrutura metálica por uma mais resistente fazia-se necessária. Com o dobro da largura original e estrutura de concreto armado, em 1938, o novo viaduto viria a substituir o antigo.

O século XX trouxe um ritmo acelerado à cidade, que se construía e reconstruía constantemente. Não havia muitos exemplos remanescentes da São Paulo de Militão e de Gaensly. Enquanto esses dois retratavam as transformações físicas, palpáveis, da arquitetura e do urbanismo, Cristiano Mascaro deparava-se com outra realidade. Uma realidade em que a pujança passou a chamar a atenção do restante do país, atraindo milhões de pessoas de todos os lugares do Brasil e do mundo. Migrantes e imigrantes com diferentes hábitos, idiomas, costumes, aos poucos, transformavam a capital paulista em um lugar que muitos afirmavam não ter identidade própria, como afirma Schwarcz:

Sobrava pujança econômica, mas faltava representação cultural. Nesse lugar ninguém se lembrou de perguntar se existe a diferença e se o passado é, assim, instrumento para legitimar ou desautorizar o presente. Por isso

mesmo, virávamos cada vez mais bandeirantes [...] como se fosse possível cristalizar uma identidade ou torná-la elemento ontológico. (SCHWARCZ apud BUENO, 2004, p. 187)



Figura 40: Viaduto do Chá, em 1986, por Cristiano Mascaro.

Em 1986, Cristiano Mascaro recortou, com suas objetivas, apenas uma parte do Viaduto do Chá. Nesta imagem, pouco importa a solidez da construção ou sua extensão sobre a cidade. O que se observa é o intenso fluxo de pessoas. À exceção de uma sombra de veículo no topo do quadro e abaixo do viaduto, quem confere sentido à obra viária são as pessoas. Aqui, ainda é possível verificar a principal

característica estilística de suas fotografias, as sombras longilíneas das pessoas a se estenderem ao longo das calçadas e avenida.

A posição do fotógrafo, de um ângulo muito superior, registrando a cena de cima para baixo, reflete certa impessoalidade e distanciamento. Características refletidas nos personagens da imagem. Apesar de muito próximos fisicamente, os indivíduos não interagem, não se comunicam entre si. A fotografia de Mascaro é uma espécie de reação, de resposta ao que o artista sente ou capta (consciente ou inconscientemente) do ambiente que está ao seu redor. Esse mesmo é o papel da fotografia documental: mostrar como se comporta determinada sociedade, seus hábitos e costumes, que são refletidos em suas roupas, em sua arquitetura, e em diversos outros signos.

É possível observar esse desejo de registrar e de comunicar a realidade específica de cada época nas três imagens analisadas aqui. Militão imortalizou a visão de uma São Paulo com muitas plantações e algumas construções. Mesmo não sendo esta exatamente a imagem da real cidade que se encontrava do outro lado, já em iminentes transformações, ele fez uma opção ao virar sua câmera para um lado diferente e mostrar uma parte da cidade com grande potencial para crescimento e desenvolvimento.

Essa prosperidade da urbe está presente na quase totalidade das imagens de Gaensly e o Viaduto do Chá representa a evolução e a conexão das duas partes de uma cidade que cresce e se expande para além de seus próprios limites.

Concluídas as transmutações físicas e estabelecida uma estética para São Paulo, as modificações subjetivas de comportamento e de interação dos habitantes da cidade com seu espaço são o foco de Mascaro. Possuidor de uma linguagem peculiar, a combinação de sombras e luzes do fotógrafo transmite a visão particular

da sua realidade, que mantém aberta, para outros artistas, a interpretação de sua obra ou da cidade que o circunda.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fotografia – assim como, paralelamente, a cidade de São Paulo – vem se transformando ao longo dos séculos e é bem provável que ambas prossigam em contínuo processo de mutação. A acanhada cidade, iniciada, há mais de quatro séculos e meio, na acrópole do Colégio de Anchieta, possui hoje mais de 10 milhões de habitantes e expandiu-se tanto física quanto economicamente, tornando-se a mais importante do país e uma das maiores do mundo. A fotografia, nascida da curiosidade de muitos, a partir de pesquisas de processos capazes de reproduzir, tão fielmente quanto possível, a realidade, enfrenta hoje transformações de todo tipo, especialmente do físico – não há mais filme, nem químicos ou papel; é a era da captura e da reprodução digital.

É nesta realidade virtual, veloz, fugidia, que se pode olhar para trás e ver a relação entre o início desse processo de transformações – tanto da fotografia quanto da cidade – alinhada à busca da modernidade, representada por uma série de elementos simbólicos do progresso e ocorrendo em lugares que corroboram esse imaginário de contemporaneidade. É no espaço público que Militão e Gaensly registram o ideal de evolução – o transporte sobre trilhos, a energia elétrica, as estruturas metálicas, o povo nas ruas. O concreto que aos poucos domina a paisagem traz a Mascaro inusitadas possibilidades para registrar novas facetas dessa modernidade instaurada. Imagens sugeridas, tênues fronteiras, a efemeridade abstrata da vida moderna.

Para se compreender algumas teorias propostas no início deste trabalho, foi preciso entender a constituição das cidades, a concepção da fotografia e a relação entre elas. Foi necessário, também, investigar as trajetórias profissionais de Militão, de Gaensly e de Mascaro. Descobriu-se que, curiosamente, nenhum deles nasceu

na capital paulista, embora tenham dedicado grande parte de sua vida registrando as imagens desta cidade. Dos três, apenas Gaensly começou sua carreira como fotógrafo. Militão e Mascaro decidiram mudar de rumo após o início em profissões diferentes. Apesar disso, nenhum deles, depois de começar, quis parar de fotografar São Paulo, fazendo parte do processo criativo deles a interpretação e a ressignificação da primeira realidade da urbe, cada um à sua maneira e de acordo com sua época e realidade distintas, até o fim de sua vida. Mascaro ainda se encontra em atividade.

Cada um dos fotógrafos viveu em uma São Paulo diferente, apesar do muito em comum, e registrou-a a partir do que a cidade representava para eles. As incursões exploratórias de Militão resultaram em imagens pioneiras, especialmente quando decidiu confeccionar o *Álbum Comparativo*, mostrando o que poderia ser óbvio, mas não – até então – fotograficamente, que era a solidez de uma cidade com grande potencial para absorver as transformações urbanas e arquitetônicas que começavam a acontecer. Guilherme Gaensly, por sua vez, já acostumado ao movimento de uma cidade grande, não chegou desprevenido. Em São Paulo, possuía a missão de fazer prosperar, tão bem quanto em Salvador, seu empreendimento fotográfico. Não só alcançou o sucesso desejado, como descobriu novos campos de atuação, trabalhando para grandes companhias públicas e privadas, mas que proporcionaram ao fotógrafo a oportunidade de documentar a quase absoluta transformação, não apenas física como social da cidade, além de poder explorar o mercado – muito em alta, na época – dos bilhetes e cartões-postais, difundindo suas imagens nos mais diversos meios de comunicação. Inicialmente, a arquitetura chamou a atenção do jovem Cristiano Mascaro para a cidade, mas, antes mesmo de concluir seus estudos na área, descobriu a fotografia

e, após trabalhar como fotojornalista, foi arrebatado pelo prazer de registrar as transformações de luzes e texturas das ruas de São Paulo e de comportamento de seus habitantes. Mascaró, entre outras coisas, levou as imagens da cidade, interpretada por sua peculiar linguagem fotográfica, aos livros de arte e às paredes de museus.

Com algumas variações de técnica, nenhum dos três fotógrafos enfatiza as possibilidades de uso do equipamento na captura das imagens. Mesmo Mascaró que, atualmente, poderia se valer da evolução digital, ou dos filmes coloridos, ainda utiliza as mesmas câmeras de grande e médio formato de seus antecessores. O preto e branco impera na fotografia de todos, o que confere mais dramaticidade à segunda realidade das imagens, já que a primeira realidade acontece sempre em cores. Todos eles preferem, de diversas maneiras, pensar ou discutir a cidade por meio da fotografia. Ela é o elo que conecta o imaginário individual deles ao mundo pulsante e em constante transmutação que é a São Paulo de cada um.

Essa possibilidade de interação e releitura da realidade é uma das características da fotografia. Desde seu início, ela serviu para registrar de maneira especular tudo que existia. Imortalizou paisagens; documentou transformações urbanas, arquitetônicas e sociais; trabalhou em favor da memória, por meio dos álbuns de lembranças; exerceu o papel de *souvenir* para colecionadores e estes também utilizaram as fotografias que circulavam em forma de cartões-postais para disseminar imagens fotográficas nos mais diversos lugares. Assim aconteceu ainda com a estereoscopia, que, além de propagar vistas, virou entretenimento social e familiar. No âmbito da sociedade, a fotografia cumpriu o papel de retratar personalidades – umas importantes, outras, nem tanto –, como ocorria durante a Renascença; prática que seria fortalecida pelo surgimento dos cartões de visita.

Mais recentemente, no formato de livros de arte e de exposições fotográficas, a maneira de olhar para imagens, não tão diferentes daquelas feitas no século XIX, é diversa; busca-se, atualmente, refletir sobre o registro fotográfico. Procura-se decifrar a intenção oculta por trás da composição de cada fotógrafo; as imagens instigam o imaginário do receptor, que deseja entender a si próprio e ao mundo, já que todos são originários da mesma matéria. Kamper (2002, p. 7) afirma que os homens de hoje: “vivem, na verdade, nas imagens do mundo, de si próprios e dos outros homens que foram feitos, nas imagens do mundo, deles próprios e dos outros homens que foram feitos para eles.”

Nesse processo de recursão organizacional – em que as modificações urbanas agiam no imaginário dos fotógrafos, que, por sua vez, registravam as transformações para ressignificá-las, dando continuidade a um ciclo quase ininterrupto de leitura, interpretação e perpetuação da paisagem alterada e em constante mutação – foram analisadas as imagens do Largo da Memória. Por ser um local emblemático, vários fotógrafos deram sua versão particular daquele espaço. Assim, foi possível observar, durante as análises, vários elementos de retroalimentação, em que, sob épocas e ângulos diversos, diferentes fotógrafos registraram imagens muito próximas, senão no resultado final, ao menos na tradução da primeira realidade para a concepção imagética da segunda realidade.

Esse entrelaçamento entre primeira e segunda realidades atuando na construção de um imaginário – no qual as transformações urbanas impactaram diretamente na maneira de cada fotógrafo olhar para sua cidade, ressignificando o ambiente e comunicando sua visão particular, por meio de fotografias que iriam representar um momento histórico pleno de significados – foi o objetivo principal das análises de imagens temáticas. O estudo desses grupos de fotografias permitiu

identificar conexões entre as transformações pelas quais a cidade passava no momento do registro e o resultado final do recorte fotográfico. Cada um dos temas abordados foi parte de um elemento construtor que, no conjunto final, resultou no imaginário de uma São Paulo em constante evolução. A própria fotografia – como representante de uma revolução tecnológica, na época – integra o grupo de elementos que, agregados entre si, estiveram presentes na constituição desse ideal (tão vivo no imaginário paulistano) de cidade que mais crescia no mundo.

Ainda que os locais e as temáticas tenham sido diferentes em cada grupo de imagens analisado, não houve muita variação de resultado. Militão Augusto de Azevedo, Guilherme Gaensly e Cristiano Mascaro imortalizaram aquelas imagens em um recorte espaço-temporal no qual apreenderam suas realidades em um lapso de compreensão e interpretação da cidade e da sociedade que os cercava, de maneira a deixar para seus sucessores o legado de uma São Paulo que permanece crescendo e se transformando e que continuará sendo ressignificada por meio de fotografias e de fotógrafos dispostos a – parafraseando Vilém Flusser – caçar suas imagens nesta densa e estimulante floresta cultural.

BIBLIOGRAFIA

- ABRAHÃO, Sérgio Luís. **Espaço público**: do urbano ao político. São Paulo: Annablume, 2008.
- ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papyrus, 2007.
- AZEVEDO, Vicente de. **Cartas de Álvares de Azevedo**. São Paulo: Academia Paulista de Letras, 1976.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.
- _____. **Vida líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BUENO, Eduardo (Org.). **Os nascimentos de São Paulo**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- CARLOS, Ana Fani Alessandri, **A cidade**. São Paulo: Contexto, 2007.
- CARTIER-BRESSON, Henri. **O imaginário segundo a natureza**. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- CARVALHO, Marieta Pinheiro de. **Uma ideia ilustrada de cidade**: as transformações urbanas no Rio de Janeiro de D. João VI (1808-1821). Rio de Janeiro: Odisséia, 2008.
- CAVALCANTI, Pedro; DELION, Luciano. **São Paulo**: a juventude do centro. São Paulo: Grifo, 2004.
- CAVENAGHI, Airton José. São Paulo na passagem do século XIX para o século XX. In: **São Paulo**: espaço e história. São Paulo: LCTE, 2008. p. 59-78.
- CAZELOTO, Edilson. A multidão contra o social. In: **Famecos**, Porto Alegre, n. 33, p. 66-72, ago. 2007.
- CONTRERA, Malena Segura. Ontem, hoje e amanhã: sobre os rituais midiáticos. In: **Famecos**, Porto Alegre, n. 28, p. 115-123, dez. 2005.
- CORNEJO, Carlos; GERODETTI, João Emilio. **Lembranças de São Paulo**: a capital paulista nos cartões-postais e álbuns. São Paulo: Solaris, 1999.
- COUTINHO, Iluska. Leitura e análise da imagem. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio. **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2006.

DEAECTO, Marisa Midori. A rua Florêncio de Abreu: espaço e história. In: **São Paulo: espaço e história**. São Paulo: LCTE, 2008. p. 35-48.

EPSTEIN, Isaac. Ciência, poder e comunicação. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio. **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2006.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. Cidade: meio, mídia e mediação. In: **Matrizes**, São Paulo, n. 2, p. 39-53, abr. 2008.

FERRAZ, Vera Maria de Barros (Org.). **Imagens de São Paulo: Gaensly no acervo da Light 1899-1925**. São Paulo: Fundação Patrimônio Histórico da Energia de São Paulo, 2001.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa-preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FREHSE, Fraya. **O tempo das ruas na São Paulo de fins do império**. São Paulo: Edusp, 2005.

GEPHART, R. From the editors: qualitative research and the Academy of Management Journal. **Academy of management journal**, v. 47, n. 4, p. 454-461, 2004.

GOULART, Paulo Cezar Alves; MENDES, Ricardo. **Noticiário geral da fotografia paulistana 1839-1900**. São Paulo: Imesp, 2007.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública**. Rio de Janeiro: Tempo Universitário, 1984.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HILLMAN, James. **Cidade & alma**. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

JAEGER, Werner. **Paideia: A formação do homem grego**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

KAMPER, Dietmar. **Imagem**. 2002. Disponível em: <<http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/imagemkamper.pdf>>. Acesso em: 28 abr. 2010.

_____. **Fantasia**. 2002. Trad. Maurício Andrade. Disponível em: <<http://www.cisc.org.br/html/modules/mydownloads/visit.php?cid=1&lid=21>>. Acesso em: 28 abr. 2010.

_____. **Re-Signação em São Paulo**. 2002. Trad. Norval Baitello Junior. Disponível em:

<<http://www.cisc.org.br/html/modules/mydownloads/biblioteca/kamper/resignar.pdf>>. Acesso em: 28 abr. 2010.

KOSSOY, Boris. **Hércules Florence: 1833, a descoberta isolada da fotografia no Brasil**. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

_____. **Fotografia & história**. São Paulo: Ateliê, 2001.

_____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê, 2002a.

_____. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro**. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2002b.

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

_____, et al. **Hildegard Rosenthal: cenas urbanas.** São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1999.

KUBRUSLY, Cláudio Araújo. **O que é fotografia.** São Paulo: Brasiliense, 1991.

LAGO, Pedro Corrêa do. **Militão Augusto de Azevedo.** Rio de Janeiro: Capivara, 2001.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana. **O que é imaginário.** São Paulo: Brasiliense, 1996.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica de consumo – álbuns de São Paulo 1887-1954.** Campinas: Mercado de Letras, 1997.

_____. Paisagem urbana e história. In: CAMARGO, Ana Maria de Almeida. (Coord.). **São Paulo, uma longa história.** São Paulo: CIEE, 2004.

LONGHI, Carla. **Mãos que fizeram São Paulo.** São Paulo: Celebris, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação cultura e hegemonia.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

MASCARO, Cristiano. **O uso da fotografia na interpretação do espaço urbano.** 1986. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. **A fotografia e a arquitetura.** 1994. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. **Luzes da cidade.** São Paulo: DBA, 1996.

_____. **São Paulo.** São Paulo: Senac, 2000.

_____. **Cristiano Mascaro: desfeito e refeito.** São Paulo: BEI, 2007.

MELO, José Marques de; ADAMI, Antonio (Org.). **São Paulo na idade média.** São Paulo: Arte & Ciência, 2004.

MENDES, Ricardo. Um fotógrafo entre duas cidades. In: FERRAZ, Vera Maria de Barros (Org.) **Imagens de São Paulo: Gaensly no acervo da Light 1899-1925.** São Paulo: Fundação Patrimônio Histórico da Energia de São Paulo, 2001a.

_____. Uma cidade em obras. In: FERRAZ, Vera Maria de Barros (Org.) **Imagens de São Paulo: Gaensly no acervo da Light 1899-1925.** São Paulo: Fundação Patrimônio Histórico da Energia de São Paulo, 2001b.

MOREIRA, S. V. Análise documental como método e como técnica. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio. **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação.** São Paulo: Atlas, 2006.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo.** Porto Alegre: Sulina, 2005.

PERSICHETTI, Simonetta; TRIGO, Thales (org.). **Cristiano Mascaro.** São Paulo: Senac, 2006.

PIRES, Mário Jorge. **Sobrados e barões da velha São Paulo.** São Paulo: Manole, 2006.

PONTES, José Alfredo Vidigal. **São Paulo de Piratininga: de pouso de tropas a metrópole**. São Paulo: Terceiro Nome, 2004.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **São Paulo**. São Paulo: Publifolha, 2001.

SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998.

SENETT, Richard. **Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2008.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole: São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **Pindorama revisitada: cultura e sociedade em tempos de virada**. São Paulo: Peirópolis, 2000.

SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais**. São Paulo: Relume Dumará, 2002.

SIMÕES Júnior, José Geraldo. **Anhangabaú: história e urbanismo**. São Paulo: Senac; Imprensa Oficial, 2004.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

TOLEDO, Benedito Lima de. **São Paulo: três cidades em um século**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

VÁRIOS. **Cadernos de fotografia brasileira: São Paulo 450 anos**. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2004.

VASQUEZ, Pedro Karp. **A fotografia no Império**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

WULF, Christoph. **Imagem e fantasia**. 2000. Trad. Tereza Maria Souza de Castro. Disponível em: <http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/iv6_fantasia.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2010.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **O imaginário**. São Paulo: Loyola, 2007.

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](#)