# Magrante

erva do colidiano da cidade de São Paulo nas duas verir en Acadas do século XX

Escola de Comunicações e Artes Universidade de São Paulo

Dissertação de Mestrado

Atilio José Avancini

### ATÍLIO JOSÉ AVANCINI

## EM FLAGRANTE

## LEITURA DE FOTOGRAFIAS DE RUA DO COTIDIANO DA CIDADE DE SÃO PAULO NAS DUAS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX



Dissertação de mestrado em

Ciências da Comunicação, na área de Jornalismo,
apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo,
sob orientação do Prof. Dr. Manuel Carlos da Conceição Chaparro

Banca Examinadora

Danca Exammadora

Jule it Shows

Relouise D. Costo

"Meu interesse pela Fotografia adquiriu uma postura mais cultural."

Roland Barthes (A Câmara Clara, cap.1, pág.1)

A meus pais Mário e Dulce,

## Agradecimentos

Aos professores, alunos e funcionários do Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicações e Artes de Universidade de São Paulo.

> Aos professores e amigos Annateresa Fabris, Dulcília Schroeder Buitoni, Joel La Laina Sene, José Coelho Sobrinho, Nestor Reinoldo Müller, Ricardo Mendes, Terezinha Tagé Dias Fernandes.

Aos professores Boris Kossoy e Cremilda Medina pela contribuição dada no exame de qualificação.

Aos incentivos de Kátia, Marcelo, Moari, Nayana, Thais.

Às instituições
Biblioteca Mário de Andrade,
CAPES (bolsa parcial de mestrado),
Centro Cultural São Paulo,
Instituto Moreira Salles,
Universidade de São Paulo.

À família de Vincenzo e Elvira Pastore

#### **Resumo**

A dissertação "Em Flagrante - leitura de fotografias de rua do cotidiano da cidade de São Paulo nas duas primeiras décadas do século XX" tem por fio condutor a história cultural ao lidar com a representação fotográfica. O objetivo da pesquisa realizada é o de apresentar dois pontos de vista diferenciados do comportamento do homem urbano na cidade de São Paulo antiga. Essas visões cunham o momento da modernidade da fotografia, gerada pelo flagrante ou instantâneo, que é um dos impulsos para o surgimento da cultura de massa estruturada no universo dos textos visuais. O enfoque central parte da leitura de dois olhares contrastantes de uma mesma cidade: a fotografia aplicada nas revistas A Vida Moderna e A Cigarra e o trabalho autoral do fotógrafo italiano Vincenzo Pastore. As interpretações imagéticas permitem uma reflexão sobre a questão da formação cultural da identidade brasileira no primeiro quarto do século XX.

Palavras-chave: fotografia de rua, jornalismo fotográfico, história cultural, flagrante fotográfico, São Paulo antiga.

#### Summary

The dissertation "Snapshots - street photographs of everyday São Paulo, during the first two decades of the twentieth century", takes cultural history as a conducting wire, while dealing with photographic representation. The objective of the study is to present two distinct points of view of the urban man on the São Paulo streets of old. These images enhance the moment of modern photograpy, brought about by the snapshot, as being one of the drives for the emergence of visually based mass culture. The main focus arises in observing two contrasting photographic documentation of the same city: those of the photographs employed in the magazines A Vida Moderna (Modern Life) and A Cigarra (The Cricket) and those of the Italian photographic artist Vincenzo Pastore. The interpretations of the pictures allow for an analysis of the roots of Brazil's cultural identity in the first quarter of the twentieth century.

Keys-word: street photography, photographic jounalism, cultural history, photographic snapshot, São Paulo in days of old.

## Sumário

1.	INTRODUÇÃO	p. 1
2.	CENÁRIO DA HISTÓRIA CULTURAL DA PRIMEIRA REPÚBLICA	p. 6
2.1.	Roteiro histórico do desenvolvimento de São Paulo	p. 6
2.2.	O cotidiano urbano das cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro antigas	
na v	isão dos homens de letras	p. 11
2.3.	A busca de uma identidade nacional	p. 17
2.4.	O urbanismo europeu e a São Paulo moderna	p. 20
3.	VIDA URBANA NA LINGUAGEM DA MODERNA FOTOGRAFIA	p. 25
3.1.	Charles Baudelaire e Walter Benjamin: a fotografia na modernidade	p. 25
3.2.	A fotografia impressa: janela para o mundo	p. 30
3.3.	O fotojornalismo: comunicação para a massa	p. 36
3.4.	A fotografia de rua: acaso objetivo	p. 44
4.	FOTOGRAFIAS DE RUA	p. 48
4.1.	As revistas ilustradas A Vida Moderna e A Cigarra	p. 48
4.2.	Estudo técnico-iconográfico das revistas A Vida Moderna e A Cigarra	p. 60
4.3.	O fotógrafo Vincenzo Pastore	p. 74
4.4.	Flagrantes e contrastes: meninos na rua de pés descalços, negros,	
trab	alhadores de rua	p. 93
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	p. 105
6.	FONTES DE PESQUISA	p. 110
6.1.	Bibliografia geral	p. 110
6.2.	Periódicos, jornais e revistas	p. 114
6.3.	Entrevistas	p. 116
6.4.	Fontes iconográficas	p. 116

## I. INTRODUÇÃO

a discussão da fundamentação da fotografia enquanto produção simbólica, apresento a visão contemporânea de DUBOIS (1994), que entende assim a fotografia: "uma impressão luminosa, num determinado momento do tempo, de um objeto situado à distância." Na fotografia, o encontro com a realidade parece próximo, mas a distância é o seu fator determinante a ser transposto, uma separação. A imagem fotográfica, afastada pela lonjura da câmera e do tempo, marca uma intermediação, uma ausência daquilo com que pretensamente deveria se parecer.

Philippe Dubois volta ao marco zero e revela o princípio, a essência da fotografia, o momento mágico do clique. A epígrafe de seu livro "O Ato Fotográfico" é uma citação do fotógrafo Denis Roche: "O que se fotografa é o fato de se estar tirando uma foto." O autor constata que a foto não é apenas uma imagem, mas um estar presente: "Com a fotografia, não nos é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser."

No exato momento do clique fotográfico é que se tem, segundo DUBOIS (1994), a fotografia como índice ou traço. Esse preciso momento advém de três forças que possibilitam o caráter fundamental da fotografia: a projeção retilínea da luz que, dentro de uma câmera escura, age nos metais sensíveis; a pré-existência de objetos diante da objetiva; a não existência de qualquer intervenção humana.

Dentro do contexto do antes ou do depois do clique, o ícone e o símbolo vão permear a leitura da imagem já formada ou a ser formada. O ícone faz a ligação com a forma do objeto fotografado. Atua como verossimilhança ou "espelho do real" - consideração que a fotografia adquire no decorrer do século XIX. O símbolo ou "interpretação do real" será a regra que o sujeito irá determinar a partir de códigos pré-

estabelecidos.

A articulação desses três momentos ficou conhecido como a tricotomia Peirciana: a impressão luminosa (índice ou traço), a cópia do real (ícone ou semelhança), a interpretação do real (símbolo ou código). "O signo só significa se puder ser interpretado", argumenta PEIRCE (1984).

A hipótese do século XIX, de que a fotografia reproduz a realidade como ela é e a pintura como se a vê, apoia-se na tese de Baudelaire, segundo a qual a arte é atividade espiritual e não pode ser substituída por um meio mecânico. Ressalta-se, também, o fato de que a mão não intervém na fotografia. Entretanto, são as falhas do espelho fotográfico, anunciadas no século XX, que tornam a fotografia um símbolo.

ARHEIM (1980) enfatiza a fotografia não como uma reprodução fiel e transparente. Há, segundo ele, alguns aspectos técnicos e subjetivos distorcedores: produção a partir de um determinado ângulo de visão; a transferência do tridimensional para o bidimensional; variações cromáticas para o preto e branco; um ponto preciso do tempoespaço; expressão puramente visual que exclui outros sentidos. ARGAN (1992), também endossa o pensamento de que a fotografia está longe de ser um produto neutro: "é insustentável que a objetiva seja um olho imparcial, e o olho humano um olho influenciado pelos sentimentos ou gostos da pessoa; o fotógrafo também manifesta suas inclinações estéticas e psicológicas na escolha dos temas, na disposição e iluminação dos objetos, nos enquadramentos, no enfoque."

A origem do termo fotografia vem do grego (photos + graphein) e pode ser descrito literalmente como "a grafia da luz". Em outras palavras, o homem, ao não saber o que dizer da fotografia, apresenta-a como uma "escrita". Não por acaso, é dos escritores que brotam as grandes reflexões desse representação. Com esse propósito, o semiólogo Roland Barthes escreve "A Câmara Clara" para mediar a interpretação da fotografia como produção de sentidos. À fotografia, tendo como status o registro objetivo, o autor contrapõe uma contemplação cultural, pessoal, intimista e emotiva.

BARTHES (1984), oriundo dos prazeres do texto, aproxima-se da fotografia pelo imaginário e pelo sentimento. Entretanto, promove uma crítica na sua dimensão de mero espectador. É pelo princípio da "aventura" que, para ele, acontece a existência de uma foto. De modo inverso, sem "aventura" não há foto, são logo mentalmente codificadas e compreendidas. O autor cita Sartre: "As fotos de um jornal podem muito bem 'nada dizer-me', o que quer dizer que eu as olho sem pô-las em posição de existência." Ao folhear revistas ilustradas, Barthes constata o trivial: "sua homogeneidade permanece cultural."

Dentre as muitas possibilidades que assume a fotografia, a que interessa aqui e que inspirou este trabalho, é a fotografia de rua. Particularmente, as fotografias de rua de Vincenzo Pastore e do jornalismo ilustrado. A nova tecnologia, com o aprimoramento das câmeras fotográficas que possibilitam as fotografias de rua, remonta ao início do século XX. Portáteis e menos pesadas, esses equipamentos possuem uma recém-inventada característica mecânica: a apreensão do flagrante. A fotografia torna agora visível inúmeros elementos que o olho humano, mais lento e menos preciso, não consegue captar. Esse fato provoca uma ruptura no processo de compreensão da fotografia, que começa a ser

reconhecida como produto simbólico interpretativo. Surge a fotografia de rua com característica humanista. Nasce um percurso que conta histórias mais complexas das cidades. Desenvolvem-se as revistas ilustradas, tendo como eixo as fotografias aplicadas, narrando os pequenos espetáculos da modernidade. Segundo FREUND (1974), aí podem estar as raízes do fotojornalismo e da cultura de massa.

Durante a pesquisa, foi possível comprovar que na imprensa contemporânea houve um desaparecimento progressivo dos flagrantes de rua. Entre os principais motivos observamos a predominância das exigências do mercado, a institucionalização da imprensa e a interferência da implantação das novas tecnologias. Neste trabalho discuto os flagrantes jornalísticos de rua veiculados em duas revistas ilustradas paulistanas. Os resultados permitem uma contribuição no campo temático diante do restrito material disponível sobre fotojornalismo.

O estudo disserta sobre a ação da representação fotográfica como leitura de sentidos de uma época. O enfoque central parte da história cultural, estabelecendo-se uma demonstração de duas visões diferenciadas: as fotografias de rua veiculadas nas revistas A Vida Moderna e A Cigarra e as fotografias de rua do fotógrafo e imigrante italiano Vincenzo Pastore. Estes recortes visuais urbanos reforçam a materialização fotográfica em busca de uma possível identidade nacional. A análise das diferentes interpretações imagéticas da cidade de São Paulo permite refletir sobre a produção de significados da cultura brasileira no alvorecer do século XX, com seus confrontos, contradições e interações sociais.

Colocando-se como vanguarda, as revistas ilustradas (A Vida Moderna e A Cigarra) veiculam instantâneos fotográficos realizados na cidade de São Paulo nas primeiras décadas do século XX. No mesmo período, Vincenzo Pastore trabalha como fotógrafo em ambas as revistas e também documenta, como autor independente, a embrionária metrópole ao flagrar os transeuntes nas ruas. O objetivo deste estudo interdisciplinar é a apresentação de dois pontos de vista da cidade de São Paulo, articulados pelo mesmo gênero (fotografía de rua) e aproximadamente no mesmo período (1912, 1913, 1914).

Busca-se, nesta confluência de visões, observar a construção dos sentidos de cidadania na sociedade brasileira; as referências particulares da gente urbana e do imaginário que norteia seu comportamento e seus valores e desmistificar os flagrantes de rua, sugeridos pelas ilustradas, enquanto representação única da vida popular brasileira. Considero que a fotografia de rua pode contribuir, neste específico estudo simbólico, como leitura de um tempo no processo de construção da sociedade urbana brasileira. Todavia, não se pretende e nem seria possível apreender a realidade brasileira como um todo; apenas considerar as marcas formais de identidade selecionadas.

A metodologia<sup>1</sup> que apoia a análise das fotografias de rua do passado, para não cair em reducionismo, é centrada na visão da história cultural. Envolver a história cultural

<sup>1</sup> Sobre a questão de um rigor do método crítico de aproximação às imagens Davi Arrigucci Jr., em LEITE (1995), alerta: 
'Mas de pouco vale o método, se não é sensível o olhar que se debruça sobre o outro olhar de outrora e que deve portar de algum modo, como diante do poema, a chave para uma interrogação, a resposta para um enigma que o aguarda em silêncio."

3

implica não só assumir nossas contradições históricas e sociais, mas também culturais. Não se pretende admitir um conflito meramente dual ou bipolar, entre as duas visões fotográficas de dimensões regionalistas, mas colocar as duas dimensões dentro de uma perspectiva pluralista e muito mais complexa da nação brasileira.

A história cultural passa da análise das práticas ao estudo das representações, isto é, abrange as múltiplas dimensões do real. Afirma PESAVENTO (1994): "As correlações não são 'evidentes' ou 'necessárias', nem a história se propõe a atingir a 'verdade científica'. Abre-se o leque de possibilidades e a história se encarrega de oferecer uma leitura entre várias possíveis. Poder-se-ia, neste caso, entender a nova abordagem como fortemente marcada pelo relativismo, onde também a carga de subjetividade se faz maior. Completando este quadro, pode-se dizer que a nova história cultural não coloca em posições opostas o real e o imaginário, o domínio das condições concretas de existência e o plano das representações."

Este estudo remete à discussão do discurso jornalístico. Afirma MARIANI (1993): "O discurso jornalístico tanto se comporta como uma prática social produtora de sentidos como também, direta ou indiretamente, veicula as várias vozes constitutivas daquele imaginário. Ele também é história, ou melhor, ele está entranhado de historicidade." O termo "historicidade", para SEVCENKO (1996), envolve um esvaziamento da noção de História e promove o conceito de "singularidade", que significa as observações do cotidiano. A "historicidade", ao ter a cultura como representação, atribui valor a novos sítios de significância, como as práticas do jornalismo ou do fotojornalismo.

MARIANI (1993) reconhece a importância do jornalismo como prática social: "Capta, transforma e divulga acontecimentos, opiniões e idéias da atualidade - ou seja, lê o presente - ao mesmo tempo em que organiza um futuro - as possíveis conseqüências desse fatos do presente - e, assim, legitima, enquanto passado - memória - a leitura desses mesmos fatos do presente, no futuro." O jornalismo está aqui fundamentado considerando-o como resultante da realidade concretizada na fotografia e do imaginário de uma época. Entende-se o termo imaginário, segundo BRAIT (1996), como "memória do acontecimento". Para PESAVENTO (1994), como "idéias-imagens de representação coletiva".

\* \* \*

Para compreender os aspectos da história e da cultura e suas relações com as imagens fotográficas apresentadas esta dissertação divide-se em três partes. A primeira procura apresentar o contexto histórico da Primeira República (1889-1930), vista pelo desenvolvimento da cidade de São Paulo. Escritores, memorialistas e cronistas desenvolvem uma narrativa, muito sistematizada, da experiência histórica brasileira e das idéias de época, inseridas no mundo moderno. Esses autores descrevem práticas, relações sociais, mitos, visões de mundo, hábitos, costumes, da São Paulo e do Rio de Janeiro de então. O tema da identidade nacional é balizado pela crença vigente do "fin de siècle" do pensamento brasileiro, tendo como cerne a razão e o progresso. Fatos políticos, econômicos e urbanísticos também entram no contexto do estudo. Mas o centro das

atenções está no cotidiano das pessoas, no seu imaginário, na realidade social.

A segunda parte do trabalho se ocupa da questão histórica da fotografia. Um segmento é destinado à visão de dois escritores e críticos, Charles Baudelaire e Walter Benjamim. Refletem sobre a modernidade e a vida urbana no discurso fotográfico. A fotografia impressa, apresentada como mera ilustração, é utilizada ainda dentro de um sistema de comunicação de massa não consolidado. A linguagem fotojornalística, ao formar-se nos anos 30 e 40 do século XX, afirma uma estética de vanguarda moderna na produção de imagens seriadas com narrativa própria. A fotografia de rua, contribuindo na formação de um imaginário brasileiro, é discutida a partir de suas origens. Traça-se um percurso dessa tradição fotográfica, sua especificidade expressiva, sua modernidade tecnológica.

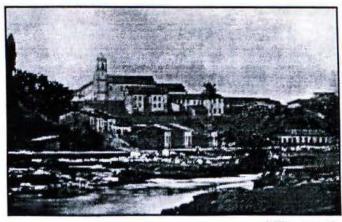
A terceira e última parte concentra-se na apresentação das revistas ilustradas A Vida Moderna e A Cigarra. Segue-se o estudo técnico-iconográfico, seguindo metodologia de Boris Kossoy, de transeuntes flagrados no espaço urbano paulistano nas 16 revistas pesquisadas. Na sequência, o relato biográfico do fotógrafo Vincenzo Pastore, cujas imagens mostram um lado pouco evidenciado nos flagrantes fotográficos daquela época: gente simples da cidade nas ruas. Ao final, estão reunidas algumas imagens contrastantes das revistas que trazem pistas importantes para o estudo dos significados e das relações sociais brasileiras.

## 2. CENÁRIO DA HISTÓRIA CULTURAL DA PRIMEIRA REPÚBLICA

2.1. Roteiro histórico do desenvolvimento de São Paulo

Partindo do litoral, da cidade de São Vicente, a colonização missionária atinge o planalto e se detém em São Paulo. O que determina a escolha do lugar é uma clareira natural na Floresta Atlântica. São os Campos de Piratininga. Ali implantase a aldeia, em localização estratégica, para defesa de eventuais ataques indígenas do chefe Tibiriçá.

Historicamente, a cidade de São Paulo é enraizada no alto de uma colina, hoje o Pátio do Colégio, às margens do "Tamanduatehy". Principia por um colégio de jesuítas fundado em 25 de janeiro de 1554 pelos padres José de Anchieta e Manoel da Nóbrega. O alto, na verdade, divide as águas dos rios Anhangabaú e Tamanduateí. E nessa geografia surgiria, no final do século XIX, a São Paulo moderna com o emblemático triângulo central formado pelas ruas Quinze de Novembro, São Bento e Direita.



Militão Azevedo, Rio Tamanduatei e Mosteiro de São Bento, São Paulo, 1862

Antes disso, no início do século XIX, uma nova fase da reorganização econômica marca a história paulista. Com a exaustão das minas, o país retoma o seu modo essencialmente agrícola. A colonização do território paulista se desenvolve principalmente para Norte e Oeste, porém, a capital conserva a sua centralidade. O açúcar e o café são os dois produtos-eixos de crescimento. Estas lavouras juntas, e em partes aproximadamente iguais, significam mais da metade da produção do Estado e a quase totalidade de sua exportação.

Já era moda na Europa tomar uma infusão quente feita com os grãos torrados e moídos do café. Quando os paulistas da Capital e do Oeste acordam, por volta de 1850, o cafezal já assumia campos do rio de Janeiro, leste de Minas e Vale do Paraíba. Exportado, o café valia bom dinheiro. Com o excesso de capital advindo do açúcar e do algodão, os fazendeiros paulistas investem no café. Importam e constróem modernas máquinas de beneficiamento. Terminada a Guerra do Paraguai em 1870, há na região de Campinas lavouras plantadas. A escassez de transporte das safras e a deficiência de mão-de-obra problematizam um maior desenvolvimento econômico. Quanto à mão-de-obra, adotase a tranferência dos escravos do Norte e Nordeste brasileiro, em condições iguais ou piores que as do tráfico africano, proibido em 1850. Há protestos na imprensa, nas Câmaras, no Senado.

O transporte para o novo negócio, e para o progresso gerado, surge com a Companhia Paulista de Estradas de Ferro, a Paulista, como fica conhecida. Esta empresa, no final do século, torna-se o maior empregador industrial de São Paulo, com 703 empregados nas oficinas de reparo e montagem. A Capital, favorecida pelo novo sistema de transporte, absorve a camada mais abastada da população, os fazendeiros. Com as estradas de ferro, ao mesmo tempo que mantêm contato com suas propriedades, eles podem desfrutar a vida mais confortável da cidade grande que vai assumindo sua vocação de metrópole. São Paulo enriquece e cresce; desenvolve-se o comércio; a contestação ao regime monárquico se organiza através do Partido Republicano Paulista (PRP); definem-se os poderes das novas classes. A cidade com 23 mil habitantes é chamada de "burgo de estudantes", a Faculdade de Direito contribui para a formação acadêmica das elites.¹

Encaminha-se a solução modernizadora: a imigração. Com o investimento de 100 escravos é possível contratar 1666 trabalhadores livres, escreve José Vergueiro no Correio Paulistano, em 1870. Os fazendeiros e empresários paulistas, estimulados pelas facilidades concedidas pelo Estado (passagens, alojamentos) e pelas oportunidades de trabalho fomentadas por uma economia em expansão, buscam braços em Portugal, Alemanha, Bélgica, Síria, Espanha e principalmente na Itália. A crise econômica da Itália, depois das Guerras de Unificação, empurra para a lavoura paulista milhares de trabalhadores livres.

Ao encerrar-se o século, isto é, entre 1890 e 1900, a cidade tem o seu maior impulso: a edificação dobra e a população quase quadruplica. Ocorre então, com a intensa corrente imigratória, uma verdadeira invasão italiana, que alarga e revoluciona a antiga e acanhada

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> A tradicional Faculdade de Direito do Largo São Francisco é fundada (22 ago. 1832) por D. Pedro I. A abertura do primeiro curso jurídico no Brasil, torna a cidade de São Paulo um dos mais fortes núcleos de cultura da América Latina.

capital provinciana. O desemprego em massa que ocorre na Europa na passagem do século envia, segundo RIBEIRO (1995), sete milhões de europeus, dos quais quatro e meio milhões deles fixam-se no Brasil, principalmente em São Paulo. Enquanto homens de todo o mundo iniciam suas vidas em São Paulo, os fazendeiros de café colocam-se como verdadeiros donos da cidade.

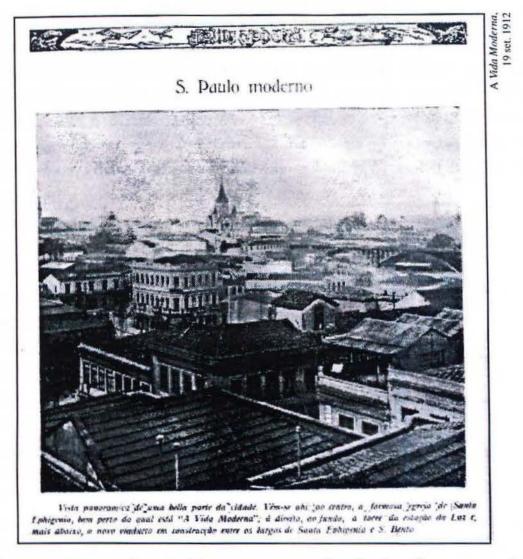
Nem todos os imigrantes são camponeses e miseráveis. Alguns são urbanos, possuem instrução técnica, conhecem processos industriais. E promovem o primeiro surto de industrialização que, mais tarde, expande-se com a fabricação nacional substitutiva das importações. Os outros, no campo, escrevem desanimados para suas respectivas famílias européias. Inspeções internacionais atestam o sistema ainda escravocrata dos fazendeiros. Países como a Alemanha e a Itália ameaçam suspender a emigração. Entre 1900 e 1902, a imigração é negativa, mais gente saindo do que entrando. Os imigrantes retornam ou tentam a região do Prata.



Casal Domenico e Carmela, imigrantes italianos, que chegaram em Santos na embarcação "Bol Mida" (20 dez. 1895). Com exceção de Concheta (em pé, com a mão sobre o ombro do pai), todos os outros filhos nasceram no Brasil.

São Paulo torna-se o mais importante núcleo urbano do país. Em decorrência de sua posição econômica e geográfica, concentram-se na cidade todas as funções de uma capital: centro político, administrativo, social e cultural. Une-se a essas qualidades um novo elemento, de certa forma decorrência dos anteriores, que dá impulso definitivo à futura metrópole. Afirma PRADO JR. (1983): "Isto foi obra da indústria, que nesta região, a mais desenvolvida e próspera do país, escolhe justamente a cidade de São Paulo por centro principal."

A São Paulo pós-escravidão e Império cresce desenfreadamente. O prefeito Antônio Prado, exercendo mandato entre 1899 e 1910, contrata a empresa de energia elétrica Light, de capital inglês. Bondes substituem os transportes a tração animal. A cidade



moderniza-se, surgem grandes avenidas, pontes e ruas iluminadas. Casas comerciais como o Mappin abrem suas primeiras lojas.

O italiano nascido na Calábria, Francesco Matarazzo, desembarca no Brasil aos 27 anos, começa derretendo banha em Sorocaba e torna-se o maior industrial da América Latina. Vira um mito. Chega a possuir, na década de dez do século XX, a força de 365 fábricas. Legitima-se a figura do homem cujo objetivo é o enriquecimento. A idéia é ter patrimônio, a importância é agora dada ao capital. Outros imigrantes deixam de ser empregados e tornam-se patrões, engrossam com a elite rural o corpo empresarial brasileiro. Mas os políticos defendem interesses pessoais no Congresso. O afluxo de capital estrangeiro capaz de fomentar um desenvolvimento econômico e social tende a ser desviado em gastos não produtivos.<sup>2</sup>

O panorama urbano da capital paulista mudara muito desde a explosão do café no Oeste. Tanto quanto as fábricas de tecidos, multiplicam-se as metalúrgicas, moinhos, beneficiadoras, destilarias, olarias e serrarias. Vive-se a euforia do progresso, e isso se reflete nos jornais. No texto da reportagem "O Progresso Fabril de São Paulo", publicado na edição de O Estado de S. Paulo (28 jul. 1911), lê-se: "Os produtos da indústria paulista são hoje considerados, em determinados ramos, tão perfeitos como seus similares estrangeiros. Explica-se: os

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Há uma declaração do prefeito Antônio Prado, contando na época com 70 anos de idade, à revista A Vida Moderna (n.198, 4 dez. 1913), que bem reflete a busca dos comandatários brasileiros por investimentos de capital externo: "Contem commigo não para fazer uma política regional, acanhada e improductiva, mas para fazer uma política nacional e larga que nos prestigie perante o extrangeiro."

operários são estrangeiros e fizeram seu aprendizado em grandes fábricas da Europa e América."

Até o início da I Guerra Mundial, em 1914, o Brasil se sustenta economicamente como exportador agrícola, sobretudo graças ao café. A produção cíclica e a constante intervenção do governo paulista sobre as condições do mercado mantêm o café na posição de supridor das necessidades cambiais do estado e do país. A queda do café torna-se a brecha para o crescimento industrial. Motivado pela escassez da guerra, surge um movimento empreendedor de substituição de maquinários industriais, produtos

químicos e bens de consumo. E São Paulo firma-se como referência econômica do país e da América Latina.

O impulso da industrialização gera um acento progressivo na curva do crescimento demográfico de São Paulo. A revista A Vida Moderna (n. 208, 12 fev. 1914) visualiza aspectos favoráveis para o desenvolvimento paulistano: "Há 30 annos, o jornal O Estado de S. Paulo tinha 4.000 exemplares de edição; tem agora 35.000. A cidade, por seu lado, tinha 20.000 habitantes e tem hoje 400.000; a provincia de então olharia com espanto para a população triplicada de hoje. E a immigração, em parte, sabia ler; e a instruçção publica, cuidada com grande desvelo, amortece cada vez mais o coefficiente do analphabetismo."



Entretanto, "à sombra desse jogo imponente de aparências e sortilégios, uma nova realidade surda e contundente ganhava corpo de forma tumultuária", afirma SEVCENKO (1983). Os números positivos escondem uma situação de calamidade: analfabetismo quase absoluto, desigualdade racial inalterada, insalubridade, excesso de mão-de-obra, carestia, falta de moradias, alto índice de mortalidade.<sup>3</sup>

A situação dos negros e dos mulatos na cidade de São Paulo encontra-se à margem desse processo de evolução sócio-econômica. Embora não haja alta proporção de negros ou de mestiços na população urbana da capital paulista, FERNANDES (1979) detalha dois fatores de sustentação da velha ordem racial não desaparecidos com o trabalho livre. 'De um lado, porque se inclui na última região do Brasil em que a escravidão desempenhou funções construtivas, como alavanca e ponto de partida de um longo ciclo de prosperidade econômica, que se iniciou com a produção e a exportação de café. De outro lado, porque foi a primeira cidade brasileira que expôs o negro e o mulato às contingências típicas e inexoráveis de uma economia competitiva em expansão."

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Os dados estatísticos, segundo CAPRI (1920), refletem o crescimento vertiginoso e desordenado da cidade de São Paulo. Chama a atenção, no quadro abaixo, em 1919, a proporção de aproximadamente nove pessoas/moradia e o alto índice de mortalidade, causado pelo vírus da gripe, no 'ano negro' de 1918.

	01		
PRÉDIOS	POPULAÇÃO	NATALIDADE	MORTALIDADE
21.656	239.820	8.684	4.537
32.914	370.324	12.287	6.246
58.698	526.437	16.916	9.995
	PRÉDIOS 21.656 32.914	PRÉDIOS POPULAÇÃO 21.656 239.820 32.914 370.324	PRÉDIOS         POPULAÇÃO         NATALIDADE           21.656         239.820         8.684           32.914         370.324         12.287

## 2.2. O cotidiano urbano das cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro antigas na visão dos homens de letras

PRADO JR. (1983), São Paulo conta com 31.385 habitantes, dos quais cerca de 4.000 são escravos. A cidade passa a ter iluminação a gás, substituindo as candeias de querosene. Nascem no final do século XIX os primeiros bairros industriais de São Paulo, o Brás e o Bom Retiro. Com as fábricas, aparece um novo personagem: o operário fabril. Em 1883, com cerca de 33.000 habitantes, o Brás é o segundo bairro em população. Os números refletem a invasão gerada por imigrantes vindos diretamente da Itália e de outros que deixam as atividades agrícolas.

A maior concentração de habitações coletivas e de cortiços da Capital ocorre nesses dois bairros industriais. As ruas não são pavimentadas, não há água encanada, o esgoto é uma vala a céu aberto, a iluminação a gás inexiste. A descrição é de Henrique Raffard (1890), em BRUNO (1981): "O Bom Retiro é exclusivamente habitado por famílias de operários, que compreendem uns 4 mil indivíduos.[...] É de lastimar que não se tenham melhor preparado os terrenos do Bom Retiro para evitar que águas pluviais fiquem retidas em alguns lugares e também podia ter havido melhor direção no alinhamento de algumas construções." 1

Os operários lutam para que se modifiquem as condições de vida adversas que lhes são impostas pelo sistema produtivo em formação. Querem redução das horas de trabalho,

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Não são apenas os bairros operários que se transformam periodicamente em local pantanoso e infecto, fonte contínua de epidemias, mas outros também como a região baixa da várzea por onde se posta sinuosamente o Tamanduateí (estendido a cerca de 30 m. abaixo do Pátio do Colégio).

salários condizentes com os mínimos vitais, indenização ao ser dispensado, previdência social, assistência médica nos casos de acidentes no interior da fábrica. Em face da inexistência de uma legislação trabalhista sistemática, o operariado é levado a greves e à formação de grupos politicamente ativos.

Não há proteção ao trabalho da mulher e do menor.<sup>2</sup> Dada as dificuldades e a experiência histórica de vida dos imigrantes italianos, até mesmo seus meninos começam a trabalhar cedo como pequenos engraxates e/ou jornaleiros. Muitos andam descalços pelas ruas de terra ou de paralelepípedo da cidade. Usam boinas escuras e paletós. Carregando caixotes nos ombros, cantarolam a chamar freguesia, conforme descreve Henrique Raffard (1890), em BRUNO (1981): "É realmente divertido ver sair das tipografias os numerosos 'bambini' que chamam a si o monopólio da venda dos diversos órgãos da imprensa, cujos títulos gritam com pronúncia fortemente italianizada."

Constata-se que a oferta de mão-de-obra excede a demanda do mercado, com isso baixam-se os salários e produz-se o desemprego. A jornada de trabalho é de dez a doze horas. Carência de moradia, falta de higiene num clima tropical, moléstias, inflação de preços, fome. Os miseráveis, mobilizados por uma ação desinfetante, deslocam-se para bairros periféricos. Entretanto, é no centro da cidade que essa classe oprimida luta pela sobrevivência desde o alvorecer.

Cássio Mota (1890), em BRUNO (1981), descreve trabalhadores do cotidiano. São artífices autônomos, comerciantes, artistas, artesãos e até homens de fé cristã. Todos vão ganhar a vida nas ruas centrais da São Paulo Antiga. "O mascate turco, depois sírio, com o seu praquepraque monótono; o folheiro, a chamar a freguesia com o seu tímpano metálico; o vidraceiro, carregando vidros para janelas e quadros; o peixeiro, carregando cestas e fazendo o reclame pela boca; o vassoureiro, carregando vassouras, cestas de vários tamanhos, vasculhadores; o homem do realejo, um italiano bigodudo, com brincos de ouro em forma de argola; o homem do urso, fazendo o animal dançar ao som de um pandeiro; o homem do divino, que levava a bandeira do divino de casa em casa; os baleiros vendendo balas em uma bandeja sustentada por uma correia de couro; o amolador, transportando pelas ruas a pedra de amolar, o vendedor de garapa, guiando uma carrocinha puxada por um burro."

Com o crescimento econômico e populacional, as distâncias sociais ampliam-se. Uma consequência, segundo Darcy Ribeiro, é a miserabilização e a deculturação da população urbana. Os que mais sofrem são os negros e mulatos, paupérrimos, analfabetos, doentes, incapazes de organizarem-se para reinvindicar. O inglês Archibald Forrest (1912), em BRUNO (1981), refere-se às disparidades sociais no seio urbano: "Aqui, um grupo de quatro ou cinco mulas, guiadas por um camponês de pés no chão e vestindo calças azuis; ali, potros de pelo amarelo, desbotado pelo sol e sujo de lama, caminham esbarrando na multidão festiva. Mais além, nos caminhos que levam aos jardins, um italiano mastiga seu almoço de pão, queijo e azeitonas."

\* \* \*

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> A regulamentação sobre o trabalho do menor surge apenas em 1911 dentro do Código Sanitário: aos menores é permitido ter atividades a partir de dez anos e só podem trabalhar durante o dia.

As contradições da época afloram também na capital da República. A cidade do Rio de Janeiro abre o século XX com o maio índice populacional do país, uma considerável malha ferroviária e polo financeiro - possuidor da sede do Banco do Brasil e da movimentada Bolsa de Valores. Um grande mercado em potencial aponta para os produtos internacionais. Mas uma dicotomia originária da estrutura colonial intimida os investidores europeus dos tempos modernos: as ruelas estreitas da cidade, o pequeno porte do cais e, principalmente, o foco de doenças numa sociedade mestiça. "Era preciso pois findar com a imagem da cidade insalubre e insegura.[...] A imagem do progresso se transforma na obsessão coletiva da nova burguesia", argumenta SEVCENKO (1983).

O registro de uma elite com propostas moralistas pela conquista da "civilização" do Rio, inserido em projetos urbanos modernos e apoiado pelos homens da imprensa, pode ser dimensionado conforme crônica da revista Fon-Fon, do Rio de Janeiro (nov. 1907), recortada por SEVCENKO (1983): "A população do Rio que, na sua quase unanimidade, felizmente ama o asseio e a compostura, espera ansiosa pela terminação desse hábito selvagem e abjeto que nos impunham as sovaqueiras suadas e apenas defendidas por uma simples camisa de meia e enojante de suja, pelo nariz do próximo e do vexame de uma súcia de cafajestes em pés no chão (sob o pretexto hipócrita de pobreza quando o calçado está hoje a 5\$ o par e há tamancos por todos os preços) pelas ruas mais centrais e limpas de uma grande cidade.[...] Na Europa ninguém, absolutamente ninguém, tem a insolência e o despudor de vir para as ruas de Paris, de Berlim, de Roma, de Lisboa, etc., em pés no chão e desavergonhadamente em mangas de camisa."

Entre os memorialistas e viajantes dos dois maiores centros urbanos do país, são comuns depoimentos que afirmam a tendência da sociedade paulista ser movida por questões econômicas, enquanto a carioca ser a capital das letras brasileiras. Todavia, como São Paulo, as ruas do Rio também se definem como espaços onde convergem os mais contrastantes tipos humanos, denotando a distância entre as diversas classes sociais.

A literatura, na descrição do escritor e jornalista Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922), registra algumas ambigüidades do cotidiano carioca: "Há pelas ruas damas elegantes, com sedas e brocados, evitando a custo que a lama ou o pó lhes empanem o brilho do vestido; há operários de tamancos; há peralvilhos `a última moda; há mulheres de chita; e assim pela tarde, quando essa gente volta do trabalho ou do passeio, a mescla se faz numa mesma rua, num quarteirão, e quase sempre o mais bem posto não é quem entra na melhor casa."

BARRETO (1991), autor de uma vivência e de uma observação agudas para além das dimensões da reportagem ou crônica, expressa sua visão da então capital da República, em texto publicado nos folhetins do Jornal do Comércio (1911): "Além disso, os subúrbios têm mais aspectos interessantes que as nossas pequena e grande burguesias não podem adivinhar. Casas que mal dariam para uma pequena família são divididas, subdivididas, e os minúsculos aposentos assim obtidos, alugados à população miserável da cidade. Aí, nesses caixotins humanos, é que se encontra a fauna menos observada da nossa vida, sobre a qual a miséria paira com um rigor londrino. Às vezes num cubículo desses se amontoa uma família, e há ocasiões em que os seus chefes vão à pé para a cidade por falta do níquel do trem."

A transformação do espaço físico da chamada "Belle Époque" carioca,

principalmente com a inauguração da Avenida Central (1904) promovida pelo prefeito Pereira Passos, atinge a população humilde. Eles são convidados a deslocar-se dessa área nobre. O lugar é agora espaço demarcado pela burguesia - chega inclusive a tramitar um projeto de lei para uso obrigatório de paletó e sapatos para todos os transeuntes que lá frequentam. No embate com a tradição colonial, via aparência, surge o contra-ponto nas áreas públicas dos morros que cercam a cidade: o desenvolvimento das favelas.<sup>3</sup> "As favelas que aterrorizam são as visíveis da Avenida Central: exasperam público e cronistas", afirma SEVCENKO (1983).

A crise econômica deflagrada entre 1888 e 1906 (a queda dos preços internacionais do café, os gastos com as campanhas militares, o Encilhamento ou a especulação na bolsa de valores) geram desemprego, falta de moradia, insalubridade. Nesse período acontecem no meio operário 17 movimentos grevistas. A multidão humilde vive nas zonas sombrias da cidade. As superlotadas hospedarias ou "zungas" abrigam promiscuamente, segundo RIO (1997), em "A Alma Encantadora das Ruas", um verdadeiro "entulho humano" ou "manada de homens". Esta é a imagem de grande parte da população do Distrito Federal tomada pela indigência.

Os aspectos paradoxais do projeto civilizador do Rio de Janeiro afloram nas crônicas de João do Rio como, por exemplo, a velocidade das mudanças nas feições urbanas, juntamente com os novos costumes da população, em flagrante contraste com o desequilíbrio social. O jornalista ataca os políticos da Primeira República e o fanatismo burguês pelos produtos estrangeiros. Como contista, João do Rio, ou João Paulo Barreto (1881-1921), filia-se à linhagem baudelairiana que entrou no Brasil a partir do uso de traços mórbidos e sensoriais. Como repórter, investiga e revela à opinião pública realidades escondidas e submersas de uma sociedade. Longe de ser apenas um cronista mundano, João do Rio revela no conjunto de sua obra a crise na qual mergulham os intelectuais que, como ele, se profissionalizam nas redações dos jornais. São as mesmas condições de insegurança e instabilidade enfrentados pelos operários da indústria, pequenos comerciantes e funcionários públicos.

Para Raúl Antelo, a crônica simboliza uma janela. Na modernização incipiente João do Rio lê, à janela, o enigma da vida carioca. As pequenas profissões são observadas e documentadas pelo repórter como produto da miséria urbana, como este trecho da crônica "Profissões Exóticas", em RIO (1997), publicada na Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro (6 ago. 1904): "As profissões ignoradas. Decerto não conheces os trapeiros sabidos, os apanharótulos, os selistas, os caçadores, as ledoras de 'buena dicha'. Se não fossem o nosso horror, a diretoria de Higiene e as 'blagues' das revistas de ano, nem os ratoeiros seriam conhecidos."

\* \* \*

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> A favela, um arbusto constituinte das caatingas, cobria a região do sertão baiano. Na campanha de Canudos, a vegetação caatingueira teve a função de proteger os conselheiristas e repelir as forças republicanas. Na expressão de CUNHA (1997), em Os Sertões, elas foram "um aliado incorruptivel do sertanejo em revolta." O termo favela, adaptado ao contexto urbano do Rio de Janeiro antigo, sugeria um lugar inóspito que acolhia o pobre mestiço nos morros do entorno urbano da cidade.

A modernização urbana implica em choques e contrastes: o modelo civilizado do burguês branco e europeu (terno de linho, chapéu, monóculo, bengala e relógio - tudo importado) versus o modelo caipira-miserável "Jeca Tatu" (calças e paletós escuros, camisa clara, botina de couro e chapéu de feltro). Tão forte esta imagem última que permaneceria como um retrato da falta de vontade comprometedora do desenvolvimento do país.

Quando se pensa nos significados da apatia em nossa cultura, consequência, dentre outros, de doenças provocadas por infestação de vermes, uma figura simbólica que surge é esta do Jeca Tatu (à época grafado Geca Tatu). O personagem Jeca é criação de José Bento Monteiro Lobato (1882-1948), como uma crítica do homem da cidade à indolência do homem do campo. Origina-se de um valor do caráter brasileiro, o ócio (contraponto de um conceito moderno chamado negócio).

O primeiro Jeca é de 1914. Ele surge de uma crítica às queimadas promovidas pelos caboclos, que só aumentam os prejuízos do intelectual Lobato em suas próprias terras. O termo "Hostefagia", título do seu artigo que veio a público no jornal O Estado de S. Paulo (1915), trata do preconceito e da discriminação ao caipira e antecipa curiosamente um tema antropofágico, tão precioso aos Modernistas. LOBATO (1915): "Outro fato que já me dá pontapés no útero é a simbiose do caboclo da serra, o caboclo considerado o mata-pau da terra: constritor e parasitário, aliado do sapé e da samambaia, um homem baldio - inadaptável à civilização."

Para Darcy Ribeiro (1922-1998), em "O Povo Brasileiro", a configuração do Jeca Tatu, revelado às camadas cultas do país, divulga "uma imagem verdadeira do caipira dentro de uma interpretação falsa". O que Lobato não percebe, segundo RIBEIRO (1995), é o "traumatismo cultural em que vivia o caipira, marginalizado pelo despojo de suas terras, resistente ao engajamento no colonato e ao abandono compulsório de seu modo tradicional de vida."

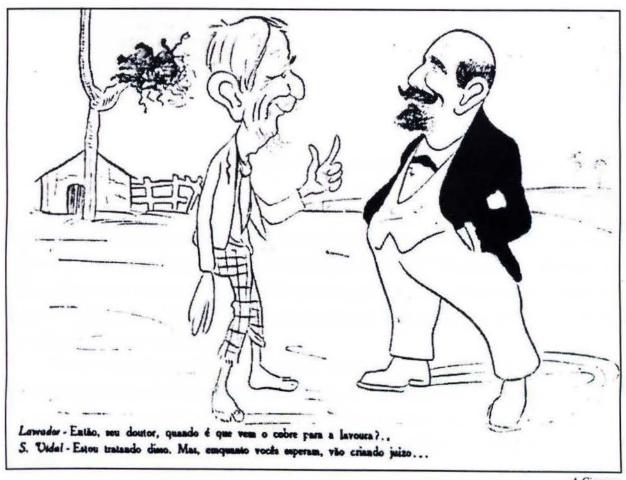
Nos pronunciamentos da campanha para a eleição presidencial no Teatro Lírico, no Rio de Janeiro (20 mar. 1919), o candidato Rui Barbosa (1849-1923)<sup>4</sup>, pelo Partido Liberal, afirma que a figura do Jeca Tatu retrata simbolicamente a preguiça, o fatalismo e a sobrevivência. Ressalta o nome máximo da jurisprudência nacional da Primeira República, em BARRETO e PAIM (1982), sobre a caracterização da gente brasileira pelas lideranças políticas: "Eis o que eles enxergam no povo brasileiro: uma ralé semi-animal e semi-humana de escravos de nascença, concebidos e gerados para a obediência."

Para Menotti Del Picchia, em CAPRI (1920), o caboclo Jeca Tatu agoniza, ele que substituiu e aniquilou Peri, o mitológico índio de Gonçalves Dias, símbolo do romantismo. Afirma o escritor sobre a influência da integração das raças e da arte no tipo paulista: "A infiltração cosmopolita, tangida pelo moderno espírito industrialista e prático, afugenta e esmaga esses restos sociais, numa vitória rápida e definitiva. O brasileiro atual, nada parecido com o índio prognata e trombudo, nem com o caboclo bronzeado e calaceiro. Se assim se resolve o nosso problema étnico, é claro que as influências estéticas de que nos ressentimos devem ser procuradas nas tradições artísticas

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Findo o mandato presidencial de Venceslau Braz (1915/1918) é eleito Rodrigues Alves, que já havia exercido a Presidência da República no início do século (1903/1906). Rodrigues Alves falece, entretanto, sem sequer ser empossado. Nos termos da Constituição vigente é necessário nova eleição. Mais uma vez articula-se a candidatura de Rui Barbosa. Epitácio Pessoa, ex-ministro de Campos Sales (1889-1903), é eleito para o exercício do mandato.

das raças emigradas; a atuação da estética aborígene é nula, por um simples fato: porque nunca existiu."

Apesar do escritor Monteiro Lobato ter feito uma releitura do Jeca, reconhecendoo como elemento residual e necessário ao latifúndio, a imagem que fica prevalecendo é a
do caboclo como figura indolente. O Jeca Tatu, síntese da tese lobatiana de que o caipira
não é o bom selvagem que julgam os homens da cidade, é popularizado em charges,
jornais, marcas de cigarro. O traço do melancólico e maltrapilho mestiço é incorporado
ao cotidiano da vida urbana do país. Segue-se uma representação desta imagem na
caricatura da Revista A Cigarra (6 mar. 1914), que bem se assemelha ao estereótipo
criado por Lobato.



A Cigarra, 06 mar. 1914

#### 2.3. A busca de uma identidade nacional

m 1888 abole-se a escravidão no Brasil. Porém, não se abole o latifúndio. O grande domínio agrícola descentraliza o poder. O rudimentar Estado nacional procura manter uma unidade política, principal justificativa da preservação do regime monárquico. No último quartel do século XIX, realiza-se a expansão do café em terras anteriormente desabitadas.

Novas transformações começam a ocorrer na sociedade brasileira. A população urbana, aspirando a formas modernas de vida, torna-se um fator crescente de pertubação ao funcionamento da República oligárquica. Esta se apoia numa estrutura de poder que tem como base a dominação exercida pela classe latifundiária sobre as populações rurais. Há uma ascensão e projeção da classe militar.

Se o índio foi promovido a símbolo nacional pelos escritores românticos, o negro, ao deixar de ser mão-de-obra escrava, passa a ser absorvido pela intelectualidade brasileira. A Proclamação da República, somada à Abolição e à ascensão do café favorece a imigração européia de brancos para a lavoura. Torna-se idéia corrente pelos pensadores, que o Brasil é formado pela fusão de três raças: o branco, o negro e o índio.

De fato, a porcentagem da população branca cresce consideravelmente no final do século XIX, mas há ainda uma grande parcela de negros e mulatos. No esforço para melhorar a imagem do Brasil no exterior, a elite, prevendo uma futura etnia branca, aceita a teoria do racismo científico. O embranquecimento do Brasil é a meta. "Era na área da raça que os brasileiros sentiam-se especialmente em desvantagem vis à vis à amplamente branca Argentina, seu principal rival sul-americano", argumenta SKIDMORE (1998).

A realidade nacional distingue-se da realidade européia por características próprias que, segundo o pensamento brasileiro da época, estabelece-se por dois fatores principais: o meio e a raça. O escritor Euclides da Cunha, sintonizado com o seu tempo, lança "Os Sertões" (1903) com uma extensa dissertação inicial sobre a dialética terra-homem. A cultura brasileira e a identidade nacional surgem como discussão a partir do reconhecimento desses dois elementos-chaves.<sup>2</sup>

Buscam-se explicações para o atraso do país. Em verdade, na virada do século, a questão é refletir a miscigenação, encontrar caminhos para a compreensão do caráter brasileiro. Para Sílvio Romero, em ORTIZ (1994), o problema racial, por ser mais abrangente, adquire maior importância que o do meio: "a base fundamental de toda história, de toda política, de toda estrutura social, de toda a vida estética e moral das nações."

Segundo ORTIZ (1985), a questão, para os cientistas do período, é pensar a nação emergente tomando como referência o desenvolvimento das nações européias e apontar, em um futuro próximo, a possibilidade do Brasil vir a se constituir enquanto povo. Afinal, a nação não poderia estar sempre "imitando" a cultura européia. E como assumir a identidade nacional diante do contraste racial? O negro e o índio, considerados como raças inferiores, apresentam-se como sendo os grandes entraves antropológicos.

"O preconceito e a discriminação surgiram na sociedade brasileira como uma contingência inelutável da escravidão", afirma Florestan Fernandes. Por conseguinte, o negro é visto como uma criatura subumana, bruta, animalesca, pagã, inferior e dependente. A escravidão retira do negro quase a totalidade de sua herança cultural. A Abolição, segundo FERNANDES (1979), "projetou-o na esfera dos homens livres sem que ele dispusesse de recursos psicossociais e institucionais para ajustar-se à nova posição na sociedade." O negro liberto, diferentemente dos brancos, não pode compartilhar uma vida social e familiar solidária e organizada. Para o autor, nessa fase de transição, "o padrão tradicionalista e assimétrico de relação racial subsiste inalterado".

A tendência da concentração de renda pender para o lado dos brancos, dentro de limites que protegem a sua hegemonia, contribui para afirmar o dilema racial brasileiro. A aceitação da miscigenação é um desafio importante, mas não leva à igualdade de oportunidades. A busca de lucro, na transição da economia agrário-mercantil para a industrial, está organizada por um sistema econômico fundamentado na força de trabalho das camadas menos privilegiadas e alavancada pelo mercado externo.<sup>3</sup>

Surge a importância de se sublinhar, diante da disparidade racial, o elemento mestiço.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> A Campanha de Canudos (1896-1897), organizada e enviada ao sertão baiano pelas forças armadas da República, objetiva desarticular desordens internas para não macular nossa imagem no mercado internacional. Euclides da Cunha, jornalista de O Estado de S. Paulo, presenciando o bárbaro ataque reconhece valor à fé e à resistência do jagunço-mestiço do interior do país. Renato de Barros escreve sobre "Os Sertões" no artigo "Euclydes da Cunha", publicado na revista A Cigarra (n. 9, 29 ago. 1914): "Pintara-se-me na imaginação, com a nitidez de um film, a imagem do obreiro infatigável a erguer, pagina a pagina, com blocos de um monumento, a epopéa de todo um povo victimado pelo erro dos nossos estadistas."

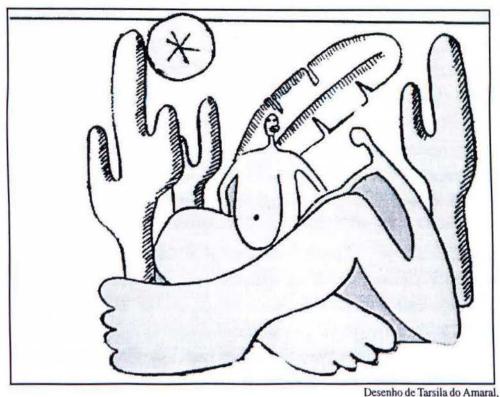
<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> A sociedade Imperial não resiste à sedução material prometida pela nova ordem internacional regida pelo imperialismo europeu. Com a entrada da República, o capital externo, além de destinar-se a empréstimos governamentais, também é voltado para a criação de uma infra-estrutura dos meios de comunicação, dos transportes e das indústrias extrativas. A entrada da moeda inglêsa no Brasil (em libras esterlinas), segundo SEVCENKO (1983), "dá bem uma mostra do ímpeto com que as economias européias se lançaram ao país: 6.289.700 (1829 a 1860), 37.407.300 (1863 a 1888), 112.774.433 (1889 a 1914)."

Renato Ortiz escreve: "O mestiço é para os pensadores do século XIX mais do que uma realidade concreta, ele representa uma categoria através da qual se exprime uma necessidade social - a elaboração de uma identidade nacional." É do resultado da adaptação climática do europeu (em função do meio ambiente) com as duas outras raças (consideradas inferiores) que se pode chegar a uma cultura brasileira distinta da européia. As aspirações da inteligência brasileira buscam a construção de um ideal nacional.

Entretanto, para os intelectuais, a miscigenação acaba sendo um paradoxo e uma utopia. O mestiço, fruto da combinação de raças, traz em si a herança biológica da inferioridade, resultando como solução para o futuro o branqueamento da sociedade brasileira. "O que politicamente coloca a construção de um Estado nacional como meta e não como realidade presente", afirma ORTIZ (1994).

SHELLING (1990) reúne os aspectos fundamentais da estrutura social do Brasil na virada do século, quando da criação de forças de pressão por uma mudança institucional: as transformações das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo em centros urbanos típicos de uma sociedade de massas; as baixas condições de vida do proletariado urbano composto por ex-escravos, imigrantes rurais e estrangeiros.

No final dos anos dez e início da década de vinte é grande a movimentação políticocultural. No campo da política, o Tenentismo, movimento civil e militar para romper as estruturas oligárquicas; a fundação do partido Comunista, organizando o proletariado; a criação do centro Dom Vital, unindo católicos na preservação da força ocidental cristã. Na área cultural, a Semana de Arte Moderna de 1922. Os Modernistas, grupo intelectual e artístico geradores da Semana de 22, tornam-se críticos da sociedade, de sua ideologia segregadora, dos privilégios do academicismo artístico. FABRIS (1994) cita palavras do escritor paulistano Mário de Andrade: "criar a Modernidade é andar ao lado das questões sociais, resgatar uma cultura autenticamente nacional, propor uma reforma e não uma revolução."



#### 2.4. O urbanismo europeu e a São Paulo moderna

A ciência que estuda a cidade e planeja o seu crescimento, desenvolve-se nos séculos XIX e XX. O urbanismo surge da necessidade de corrigir os desvios do desordenado desenvolvimento arquitetônico, devido à revolução industrial e promovidos pela conseqüente transformação da estrutura sócio-econômica e pelo novo modo de vida. Os primeiros urbanistas percebem que a cidade pré-industrial não está apta para amoldar-se às exigências da sociedade industrial moderna.

Sobre essa incapacidade de adaptação, ARGAN (1992) comenta: "a tendência reformadora é a dos urbanistas, a conservadora é a dos governantes, quase sempre ligados aos interesses da especulação do solo e dos imóveis urbanos. A história do urbanismo é, portanto, a história do conflito entre uma ciência voltada para o interesse da comunidade e a aliança dos interesses e privilégios privados." O próprio autor Giulio Argan trabalha com os conceitos de que o urbanismo, em sua origem, tem um ideal humanista: resgatar a classe operária nascente da pobreza, em que os industriais a forçam a viver. Faz-se urgência em dar moradia a um grande número de migrantes do campo que procuram trabalho nas indústrias urbanas.

Já na primeira metade do século XIX, o inglês Owen e o francês Fourier haviam proposto a construção de residências operárias com gestão cooperativa. Os empresários percebiam que, com máquinas tecnologicamente aperfeiçoadas, surgiria a necessidade de aprimoramento da mão-de-obra. Nascem as vilas operárias, pensadas como estratégia na melhoria da qualidade de vida dos operários e conseqüente elevação do rendimento industrial.

As propostas socialistas de Owen e Fourier são abandonadas. Executam-se reformas no centro de Paris, projetadas pelo barão Haussmann, administrador de Napoleão III, demolindo bairros populares e construindo grandes avenidas, os chamados "boulevards". Para ARGAN (1992), essas medidas de intervenção política visam melhorias de fachada e funcionalidade urbana: "melhoram o fluxo do trânsito viário, enriquecem a cidade com amplas perspectivas, mas respondem a um interesse de classe. Os pobres continuam a viver amontoados nos velhos bairros, que os "boulevards" isolam, mas não saneiam."

O modelo parisiense serve de inspiração às principais modificações urbanas, realizadas após 1870, em algumas cidades italianas e alemãs. As técnicas da demolição e do saneamento chegam ao Brasil, no Rio de Janeiro, em 1904, com a marcante reforma da avenida Central. A filosofia financeira surgida com a República exige remodelações urbanas e novos cuidados com a saúde pública. O presidente Rodrigues Alves e o prefeito Pereira Passos concretizam os primeiros atos dos ideais da civilização moderna: a inauguração da avenida Central e a promulgação da lei da vacina obrigatória.

Olavo Bilac, numa crônica de 1904, em SEVCENKO (1983), descreve a sua imagem da idéia fixa do progresso reformador: "No aluir das paredes, no ruir das pedras, no esfarelar do barro, havia um longo gemido. Era o gemido soturno e lamentoso do Passado, do Atraso, do Opróbio. A cidade colonial, imunda, retrógrada, emperrada nas suas velhas tradições, estava soluçando no soluçar daqueles apodrecidos materiais que desabavam. Mas o hino claro das picaretas abafava esse protesto impotente. Com que alegria cantavam elas - as picaretas regeneradoras! E como as almas dos que ali estavam compreendiam bem o que elas diziam, no seu clamor incessante e rítmico, celebrando a vitória da higiene, do bom gosto e da arte!"



Augusto Malta, Moradores dos cortiços da região central, Rio de Janeiro, 1902



Augusto Malta, Avenida Central, Rio de Janeiro, 1906

\* \* \*

Apesar de seculares como as cidades, afirma Chantal George, em PESAVENTO (1992), "as ruas são uma criação do século XIX, objeto de um novo imaginário social." São os processos desencadeados mundialmente, a partir da Europa, que promovem a ascensão do capitalismo e do homem burguês. Para Sandra Pesavento, "a contrapartida cultural desta ampla gama de transformações materiais e sociais é que se entende como modernidade.[...] O novo, que instaura uma outra ordem, é, também um elemento de destruição, que ameaça valores."

Uma emergente metrópole como São Paulo começa a se caracterizar pela mutação dinâmica de seus referenciais. As esquinas de ontem desaparecem; monumentos são criados; rios são retificados e/ou canalizados; ruelas alteram-se em novas modulações; sobrados e quintais deixam de ser vistos; largas avenidas, praças, teatros, viadutos e grandes magazines são erguidos. Narra Roberto Capri em 1920: "Toda esta transformação miraculosa que em trinta anos estamos observando devemos não só ao café conforme soe parecer, mas ao elemento estrangeiro, sobretudo ao italiano."

No alvorecer do século XX, pessoas e automóveis povoam os espaços públicos com cenários e rumores diferenciados. Vitrina da cidade, a rua é representada pelos flagrantes de artistas, escritores, poetas, cronistas e fotógrafos. É nessa ambientação urbana que os personagens das fotografias de rua das revistas ilustradas movimentam-se.

O triângulo central é o ponto chic da cidade. As elegantes e gentis mulheres paulistas usam leques, luvas, largos chapéus; trajam vestidos rendados, cambraias. Os homens

usam monóculos, relógios de corrente, coletes, cartolas, bengalas. Anda-se a pé: sapatinhos de cetim, botinas, ou simplesmente com os pés descalços. Coches, carruagens e bondes são puxados por burros. A cidade cresce nesse turbilhão de contrastes. Não há casas para todos, a cidade é úmida e fria (a temperatura média anual é de 18°C). E contraditória: falta saneamento, morre-se de epidemias como a gripe, febre amarela, cólera, peste bubônica, tifo, sífilis.

\* \* \*

A cidade de São Paulo vem de um vilarejo localizado entre o rios Tamanduateí e Anhangabaú. A história do Vale do Anhangabaú confunde-se com a própria história da comarca. Este ganha importância em meados do século XIX, período em que a cidade começa a crescer e se urbanizar rapidamente. É construído o Viaduto do Chá (em piso de madeira) cujo nome origina-se das plantações de chá na área do vale. Antes de pertencer ao governo, para a travessia, é cobrado um pedágio para os pedestres e carruagens.

O prefeito Antônio Prado, no final da primeira década do século XX, remodela o Vale do Anhangabaú, constrói o novo Viaduto do Chá, apronta o Teatro Municipal.¹ O cronista inglês Archibald Forrest (1912), em BRUNO (1981), critica o contraste da larga avenida do Viaduto do Chá e o recém-inaugurado Teatro Municipal com as outras ruas estreitas da cidade.

As transformações que ocorrem na sociedade brasileira marcam fortemente a paisagem da cidade de São Paulo no início do século XX. A capital é vista como espelho vivo do progresso paulista. Alguns ícones arquitetônicos pontuam e simbolizam São Paulo como santuários isolados, são eles, o Viaduto do Chá, o Viaduto Santa Efigênia, o Teatro Municipal, o Mosteiro de São Bento, a Faculdade de Direito do Largo São Francisco, o Pátio do Colégio, o Liceu de Artes e Ofícios, a Escola Politécnica, a Escola de Farmácia e Odontologia, a Penitenciária, o Palácio das Indústrias, o Palácio da Justiça, o Mackenzie College, o Parque Antarctica, o Jardim da Luz, a Santa Casa de Misericórdia, a Estação de São Paulo Railway.

Roberto Capri, em 1920, descreve outros pontos nobres da cidade de São Paulo, vista por ele como "a capital artística": "É debaixo dos seus arcos, voluptuoso, recurva-se o Parque do Anhangabaú, com os grammados risonhos tufados de rosas e margaridas. Um pouco adiante, fazemos a nossa entrada na Praça da Republica, ajardinada com o mesmo bom gosto. Ao lado, na extensão completa de um quarteirão, o predio da nossa Escola Normal. Surgem depois as avenidas: a da Independencia, apenas iniciada; a de S. João, extensa; a Avenida Angelica; a Luiz Antonio; a

Na revista A Vida Moderna (n.109, 21 mar. 1912) há uma crônica de primeira página cujo autor, Alex, refere-se à monumentalidade do Teatro Municipal comparado ao fato de que, passados oito meses da sua temporada inaugural não foi acolhido, nesse ínterim, um espetáculo sequer. Antecipa também a sua preocupação com o acesso das camadas populares à casa de espetáculos: "Gastaram-se rios de dinheiro, despenderam-se sommas consideraveis de energias e actividades, mas obteve-se uma obra architectonica, incomparavelmente bella e sumptuosa.[...] O illustre chefe do executivo municipal deve empenhar-se seriamente para que se contracte na Europa uma companhia lyrica bem organizada, que venha encetar a segunda serie de espectaculos. Ao mesmo tempo, lembramos a S. Exca. que, com o fim de proporcionar também ao publico pobre as delícias da bóa musica, que tem sido até hoje privilegio do 'haute gaumme', se estabeleçam nas clausulas de qualquer contracto a obrigação de se darem varios espectaculos populares, a preços reduzidos."

Hygienopolis, aristocrata e grave; a Tiradentes, com a sua arborisação enfileirada e, finalmente a Paulista, ampla, o rendez-vous do povo chic, com os seus palacios fidalgos, onde reune-se a nossa nobreza intelectual."

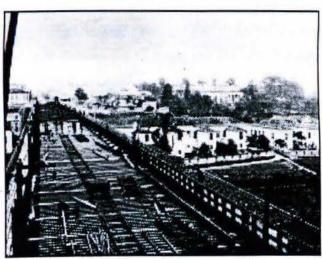
Com o processo acelerado do crescimento da cidade de São Paulo, a possibilidade de contemplar e compartilhar o urbano está com os seus dias contados. A apropriação da cidade se faz segundo o contato com a necessidade. À ordem representada pela estética dos mapas funde-se, para os poetas, a dinâmica dos sentimentos. O escritor Mário de Andrade, em "Lira Paulistana" (1944), transpõe para a dialética vida-morte a espacialidade topográfica da cidade: "Quando eu morrer quero ficar, não contem aos meus inimigos, sepultado em minha cidade, saudade. Meus pés enterrem na Rua Aurora, no Paiçandu deixem meu sexo, na Lopes Chaves a cabeça, esqueçam. No Pátio de Colégio afundem o meu coração paulistano: um coração vivo e um defunto bem juntos..."



Inauguração do Viaduto do Chá, s.a., São Paulo, 1892



Viaduto do Chá, s.a., São Paulo, 1893



Guilherme Gaensly, Reforma do Viaduto do Chá São Paulo, 1902



Viaduto do Chá e Teatro Municipal, s.a., São Paulo, 1914

## 3. VIDA URBANA NA LINGUAGEM DA MODERNA FOTOGRAFIA

#### 3.1. Charles Baudelaire e Walter Benjamin: a fotografia na modernidade

esde que existe, a fotografia é identificada como cópia fiel da realidade. É com essa conotação que ela se enraíza e se firma no imaginário coletivo. Hoje, o fotojornalismo ainda se serve disso para testemunhar e atestar o que "verdadeiramente" aconteceu - o efeito "espelho". Entretanto, a fotografia está longe de ser um produto neutro; o antes e o depois fotográficos são permeados por efeitos deliberados. Neste projeto, diferentemente da visão de Baudelaire, a fotografia é considerada como um ponto de vista subjetivo e interpretativo da realidade.

Baudelaire (1821-1867), poeta da modernidade, ao afirmar-se como crítico de arte, redige cartas ao diretor da Revista Francesa sobre o "Salão de 1859" e, posteriormente, escreve o artigo "O pintor da vida moderna". Ele trata do artista, do público, da natureza, da arte, da fotografia, do dândi, da mulher, da moda, da multidão. A vida na cidade moderna é seu campo de observação na incessante busca do belo.

Segundo Teixeira Coelho, dá-se ênfase na "Belle Époque" ao amanhã e ao passado plenamente justificado pelo hoje: é a modernidade constituída como um projeto. Essa visão tem a sua ênfase no contínuo e na visão histórica linear analítica. A modernidade para Baudelaire é o "transitório-fugidio" no que ele tem de eterno. Na resultante, o belo possui essa dualidade: o invariável e o relativo-circunstancial. A dialética do efêmero dentro do imutável valoriza um esforço da razão em direção à beleza que será "a moral e a estética da época".

Um dos pontos centrais para se compreender o pensamento baudelairiano, é o seu

conceito sobre a natureza. BAUDALAIRE (1997) cita a concepção do século XVIII em que a natureza é vista como "fonte e modelo de todo o bem e de todo o belo possível". Todavia, para o autor, a natureza cumpre apenas ciclos vitais; o homem, dependente delas, escravizase. A transformação provém da razão, do cálculo, da arte, da moda. "Tudo quanto digo da natureza como má conselheira em matéria de moral, e da razão como verdadeira redentora e reformadora, se pode transpor para a ordem do belo. Assim, sou levado a considerar os adereços como um dos sinais da nobreza primitiva da alma humana."

Na tarefa de buscar e explicar a modernidade, BAUDELAIRE (1997) admira e exige mulheres artificialmente enfeitadas e maquiladas: "aqui a aparência opulenta substitui a distinção sublime". Vistas como sacerdotisas, suas figuras elevam o humano a patamares divinos. "A moda deve ser considerada, pois, como um sintoma do gosto pelo ideal que flutua no cérebro humano acima de tudo o que a vida natural nele acumula de grosseiro, terrestre e imundo." O dândi é o homem rico e ocioso que corre no encalço da felicidade. Sua "única profissão é a elegância", o seu permanente capricho com o vestuário é "a melhor maneira de se distinguir". O dandismo, "como um sol poente", possui traços de declínio, orgulho, frieza, melancolia e espiritualismo.

Dentro da cultura do ato de reter, BAUDELAIRE (1988) manifesta o seu amor pelas "coisas preciosas cuja forma vai desaparecer e que exigem um lugar nos arquivos de nossa memória". É nessa especificidade da garantia exata do documento que o poeta "limita o verdadeiro dever" da fotografia: "ser a serva das ciências e da arte como a imprensa e a estenografia, que não substituíram a literatura." O poeta não é capaz de reconhecer a fotografia como arte, só a aceita como mera mecânica. É bem verdade, que o flagrante fotográfico ainda não havia sido tecnicamente possível.

Na visão baudelairiana, o progresso é a rapidez da dominação da matéria. A poesia e o progresso não se aliam. Um dos sinais do progresso, para o poeta, é a indústria fotográfica: "refúgio de todos os pintores fracassados, sem talento ou preguiçosos para concluírem seus esboços, essa mania coletiva possui o caráter da cegueira e da imbecilidade." Fotografia que surge aliada ao progresso industrial e que "mal aplicada contribui para o empobrecimento do gênio artístico".

O mote de Baudelaire é incisivo e contém sua crença. "A arte é invadir o corpo do impalpável e do imaginário, aquilo a que o homem acrescenta algo da própria alma." Segundo o poeta, o engenho da câmera fotográfica, que possuía Louis-Jacques Daguerre como messias e a loucura frenética de todos os adoradores do sol, é a morte da arte, cujo resultado é a cópia idêntica da natureza.

Baudelaire, patrono da modernidade, exerce sua crítica conservadora como um guardião. A fotografia é rejeitada, pois não há nela nada de tradição, e pior, fomenta o desvio pelo gosto da reprodução da natureza em detrimento do belo. A alta sociedade, como normalmente acontece com as novidades tecnológicas, é quem narcisamente bebe dessa exatidão absoluta ao se ver refletida.

O invento chamado estereoscópio produz o encantamento da imediata possibilidade de alçarem vôo ao tridimensional.¹ Isto possibilita à elite tocar o real na posse concreta

O aparelho fotográfico para a visão no estereoscópio consiste em duas objetivas que possibilitam realizar duas fotografias simultâneas e ligeiramente deslocadas uma da outra. Estas duas imagens, no estereoscópio, vistas simultaneamente, restituem a impressão do relevo. O princípio do estereoscópio é de os olhos captar em duas imagens, que o cérebro sintetiza em apenas uma.

da imagem sobre o metal. Baudelaire não é capaz de perceber, na recém-inventada fotografia, a transcendência das amarras à exatidão do real e da mera técnica. Entretanto, o artista pictórico com o qual ele se identifica é Constantin Guys - um captador dos sinais de seu tempo. Este profissional das formas modernas opõe-se à imitação da natureza e à arte pictórica meramente social. Nada mais é do que um exemplo vivo do futuro fotógrafo de rua, apaixonado e identificado pelo dia-a-dia das pessoas.

BAUDELAIRE (1988) traça algumas considerações de seu artista-herói, muito similares ao perfil de um fotógrafo de rua. No traço do lápis de G.² há uma paixão por sentir e ver o espetáculo da multidão: "apaixonado por viagens; cosmopolita; curioso; a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida; vê tudo como novidade; observador; contempla as paisagens da cidade grande fustigados pelos sopros do sol; fixa residência no movimento e no fugidio; vê o mundo e permanece oculto ao mundo; espírito independente e imparcial; cronista do cotidiano; perfeito 'flâneur'; admira a eterna beleza e a espantosa harmonia da vida nas capitais; admira o andar das mulheres ondulosas e belas crianças na vida universal; tem olhar de águia; está fora de casa e contudo sente-se em casa onde quer que se encontre; cidadão espiritual do universo."

O precursor da estética moderna, resume em uma citação-chave um possível elo de ligação entre a natureza e a fotografia: "Quem se atreveria a atribuir à arte a função estéril de imitar a natureza?" Se, por um lado, o pensador concebe a fotografia como mera reprodução, por outro lado, percebe conceitos modernos ligados ao tempo, muito similares à técnica fotográfica. Como exemplo, "a velocidade da execução". (BAUDELAIRE, 1997)

De fato, é com o surgimento do instantâneo fotográfico que advirá a moderna fotografia, gerando uma metamorfose na maneira de olhar e registrar o mundo. Na imprensa, os "Gs" do futuro serão os repórteres fotográficos. Todavia, é na massificação da mídia que a profusão da fotografia aplicada degenera-se em "cegueira", como antecipou o próprio Baudelaire. Roland Barthes e Susan Sontag endossam o ponto de vista de um mundo contemporâneo dominado e banalizado pelo visual. "As imagens são mais importantes que as pessoas", afirma Barthes; "a fotografia é o realismo da classe média", escreve Sontag.

\* \* \*

A visão benjaminiana, dos anos trinta do século XX, destaca a perda do convívio com a experiência artesanal. A arte do contar torna-se rara, advém da transmissão de uma vivência cuja condição de realização já não existe na economia capitalista. A uma narratividade espontânea, oriunda de uma organização social comunitária centrada no artesanato, opõe-se a sociedade moderna centrada na privacidade e na não cumplicidade.

Walter Benjamim (1892-1940) analisa as condições do caráter da modernidade tendo como "pano de fundo" alguns conceitos baudelairianos. Entende que a experiência pessoal é o passo inicial para a percepção e compreensão da beleza. O artista, como se refere Baudelaire, "um caleidoscópio dotado de consciência", tem o poder da ação realizadora, o contato

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Em seu artigo "O Pintor da Vida Moderna", dentro do volume "L'Art Romantique", publicado em 1869, Baudelaire inspira-se em G. Trata-se de Constantin Guys (1805-1892), correspondente de um jornal inglês ilustrado onde assinava suas gravuras e desenhos. Era também aquarelista e não gostava de ser chamado de artista, mas de "homem do mundo". Esteve na Guerra da Criméia realizando croquis e escrevendo crônicas. Publicou inúmeras composições inspiradas nos balés e óperas.

com o sentimento, o dom da visão. Observa agudamente os reflexos da vida em movimento e contempla os olhares apreensivos dos transeuntes da cidade grande. Baudelaire, no texto "Perte d'Auréole" (Perda da Auréola), explica os riscos com os impactos agressivos da modernidade nas ruas: "julguei menos agradável perder as minhas insígnias do que ter os ossos quebrados." O artista, em constante contato com a sua consciência, desenvolve uma autoproteção aos choques do mundo externo.

O "flâneur" é assim definido por Benjamin: "um fisionomista da cidade". Sem rumo, lançado ao acaso do movimento dos transeuntes que se entrecruzam ao passear pelas ruas, nutre-se do inusitado pelo preenchimento do campo sensorial dos olhos. Aqui, tempo e espaço se interpenetram. Com o processo acelerado do crescimento das grandes cidades, a possibilidade de contemplar a beleza urbana está com os dias contados. O "flâneur" vai contra a corrente capitalista, tem uma reação diferenciada com a realidade externa. Entretanto, esta lhe estimula o prazer do olhar e o contato com o seu mundo interno. Baudelaire, visto por Benjamin como um "flâneur", é duplamente participante e observador.

Benjamin toma Baudelaire para compreender melhor ambas as épocas. Percebe uma conexão entre a fotografia e a emoção do poeta. Procura autores fotógrafos que vivenciem as dualidades do homem moderno, mas sem a perda de seus valores sociais e internos. Escolhe, como exemplos, o francês Eugène Atget e o alemão August Sander. Ambos operam suas câmeras com o objetivo do detalhe e da surpresa, ao "desmascarar a realidade" e buscar "coisas perdidas e transviadas". A aproximação ao acontecimento retratado e o desejo de "respirar" sua própria cultura representam para o pensamento benjaminiano o que ele chama de "aura da realidade".

Atget é discreto em suas visões parisienses, tomadas entre 1895 e 1925. Essa é a qualidade de sua obra, que Benjamin relata como "cenas de um crime". A fotografia de Atget, ao focar cenas triviais e pessoas desconhecidas, instrumentaliza o surrealismo, desencadeando as potencialidades do sonho e dos desejos realizados. BENJAMIN (1994) caracteriza assim o seu trabalho quando o fotógrafo passava nos recantos típicos da cidade: "Não negligenciava uma grande fila das formas de sapateiro, nem os pátios de Paris onde de manhã à noite se enfileiravam carrinhos de mãos, nem as mesas com os pratos sujos ainda não retirados, nem o bordel da rua número 5."

Ao construir uma realidade, Sander confere mais vigor e beleza às suas imagens. Dentro da perspectiva de que a câmera não mente, distancia-se da obsessão nazista pelas imagens instrumentalizadas por arranjos editoriais para fins propagandísticos. A resistência de Sander integra-se à cultura de seu povo. No projeto fotográfico "Homem do Século XX", mapeia o cotidiano da Alemanha manifestando pontos de vista diferenciados. Estas imagens (40.000 negativos) são destruídas pelo sistema político vigente: é o preço da subjetividade assumida pelo autor. Suas imagens trazem a "a observação imediata", como realça BENJAMIN (1994): "Sander parte do camponês, do homem ligado à terra, conduz o observador por todas as camadas e profissões, desde os representantes da mais alta civilização até os idiotas."

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Atget, sempre reservado e modesto, nunca esperou reconhecimento público pelo seu trabalho. Quando Man Ray deseja publicar suas fotos no periódico A Revolução Surrealista, ele só autoriza se o seu nome não fosse creditado.



Eugène Atget, Decroteur, Paris, 1899



August Sander, Circenses, Düren, 1930



August Sander, Homem Desempregado, Cologne, 1928

### 3.2. A fotografia impressa: janela para o mundo

as relações entre a imprensa e a história, desde o desenvolvimento dos jornais no final do século XII, quando eram apenas instrumentos de informação comercial, permanece até hoje uma antiga dicotomia entre criar e refletir poder na sociedade.

Desde a sua invenção, na primeira metade do século passado, aquele caixote escuro com um pequeno orifício de um lado e uma chapa de cobre com uma camada finíssima de prata no outro, conhecido como daguerreótipo, foi saudado como um instrumento da verdade. Seus cultores dos primeiros tempos o chamavam de máquina de reproduzir o real, inspirado que foi no próprio funcionamento do olho humano. FABRIS (1991) explica o sucesso do daguerreótipo: "A imagem, além de ser nítida e detalhada, forma-se rapidamente; o procedimento é simples, acessível a todos, permitindo uma ampla difusão."

O "portrait", ou o retrato fotográfico, torna-se o tipo mais corrente e popular da fotografia, seja ela jornalística, publicitária, amadorística, artística ou burocrática. Os primeiros fotógrafos do século XIX realizam inúmeros "portraits", dos anônimos cidadãos às notoriedades. Eles passam a registrar uma pessoa de maneira mais fiel do que faziam seus colegas pintores. No início, os estúdios fotográficos comerciais de Paris se dedicam quase que exclusivamente ao "portrait". Graças à fotografia, capturaram-se e guardaram-se registros de personagens europeus da segunda metade do século XIX: Victor Hugo, Renoir, Nietzche, Wagner, Baudelaire, Mallarmé.



Félix Nadar, Charles Baudelaire, Paris, 1855

A dupla capacidade da fotografia é contraditória: alterar a realidade e, ao mesmo tempo, atestá-la. É a fotografia tão completa assim? Conceitualmente, o jornalismo fotográfico, estando sempre suspenso no vôo instantâneo do tempo, pratica a contradição sem perversões: informa como se o leitor estivesse lá, no fato. A questão é como esses signos plásticos se articulam e são, por sua vez, projetados no nosso imaginário.

O americano Frederick Ives inventa o processo fotomecânico de imprimir. A primeira fotografia impressa nesta técnica aparece no *Daily Graphic*, de New York, em março de 1880. Trata-se da reprodução, em negativo, de uma fotografia através de um vidro reticulado. Os tons dos inúmeros pontos são passados para a superfície de uma chapa de metal (clichê), obtido sobre uma prensa (processo de autotipia), em que se reproduz não somente os pretos e brancos mas, também, as sombras intermediárias.

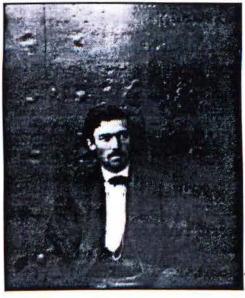
As revistas e os semanários, ao disporem de maior tempo para elaborar suas edições, utilizam mais os recursos da fotografia. Em 1896, o New York Times publica, aos domingos, um suplemento semanal fotográfico. Outros jornais também seguem o seu exemplo. Em 1908, Belin inventa a transmissão fotográfica em linhas telefônicas. Daí em diante, as imagens de um fato passam a ser veiculadas tão rapidamente quanto o texto que as acompanha.

A introdução da fotografia na imprensa é um marco: abre janelas para o mundo, massifica a fotografia. O retrato de pessoas notórias, as paisagens e as cenas do cotidiano das ruas começam a se tornar familiares. A fotografia, até então de posse individual,

torna-se coletiva, sinônimo de "álbum de família" público. O valor de testemunho da realidade, aliado a uma aproximação aos temas trágicos e mundanos, ausentes até então, é fator decisivo para que a fotografia se imponha frente à gravura (desenhos de atualidade) no contexto da reportagem.

Na história da fotografía impressa há dois momentos de ouro, segundo Pérez de Rozas, em CASASÚS (1991): a Guerra da Criméia (1855); os retratos e o enforcamento dos quatro conspiradores pelo homicídio do presidente americano Abrahan Lincoln (1865). O início da narrativa jornalística, promovido através da fotografía, caracteriza-se pela cobertura imagética das tragédias humanas. As três primeiras guerras fotografadas no Ocidente exigem muita força física e persistência da equipe de fotógrafos. Os daguerreótipos e os tripés são pesados, há uma preparação das placas úmidas de colódio antes da sensibilização, o tempo de pose varia de 20 a 180 segundos.

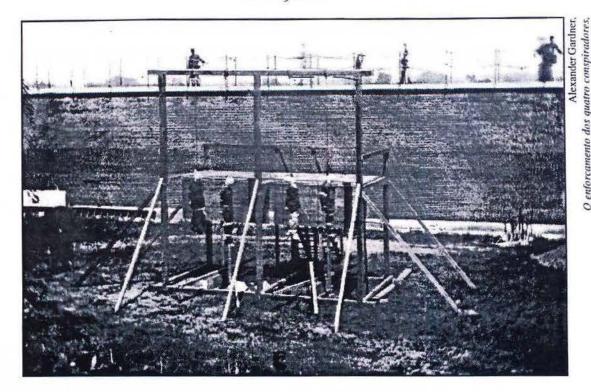






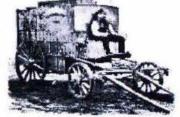


Alexander Gardner, Os quatro conspiradores (G. Atzerodt, E. Spangler, S. Arnold, L. Payne), Washington, 1865



O primeiro documento fotográfico de uma guerra é a expedição do fotógrafo Roger Fenton, acompanhado por mais quatro assistentes, enviada pelo governo britânico.

O grupo registra a Guerra da laboratório-pousada puxado península ao sul da Rússia, é em que a Inglaterra, a França contra a Rússia. Todavia, jornal londrino *The Times*, conflito de William Russell,



The Illustrated London News, Xilogravura do laboratório de Roger Fenton, 10 nov. 1855

Criméia munido de um por três cavalos. A Criméia, palco do conflito (1854-1856) e a Sardenha mobilizam-se essas imagens publicadas no com crônicas contra o evidenciam os soldados em

momentos fora do combate, atrás da linha de fogo. Há um cuidado com a família dos combatentes envolvidos no sentido de não mostrar cenas de horror por parte da firma encomendante do serviço - Agnews & Sons, de Manchester.



Roger Fenton, Guerra da Criméia, 1855

Cinco anos depois, durante a Guerra da Secessão (1860-1865), a guerra civil norteamericana, acontece a luta entre a burguesia da região industrial do norte e os grandes
plantadores escravistas do sul. O fotógrafo Matthew Brady, com mais vinte fotógrafos,
desenvolve seu projeto autônomo com o propósito de vender as primeiras imagens de
cenas de batalha de uma guerra. As vendas não correspondem, Brady perde todas as
imagens para a firma de produtos fotográficos que lhe havia fornecido o material. Ao
criar cenas mais concretas da guerra, o fotógrafo expõe sua visão pessoal sobre a fotográfia:
"A câmera fotográfica é o olho da história." 1 (FABRIS, 1991)



Timothy O'Sullivan, Guerra Civil Norte-Americana, Pennsylvania, 1863

Vem depois a Guerra Franco-Prussiana (1870-1871). Paris não se rende e fica sitiada pelo exército prussiano. Em março de 1871, a guarda nacional popular (operários, socialistas, burgueses republicanos) marcha em direção à prefeitura de Paris para resistir ao acordo de armistício com os prussianos feito por Thiers, chefe do executivo. Os defensores do movimento popular são fotografados diante das barricadas, e as imagens servem à polícia de acusação. O resultado é o fuzilamento dos reconhecidos.

As imagens de Brady são chocantes, evidenciam cenas de morte e destruição, como demonstra um cronista do Humphrey's Journal, em FABRIS (1991): "O público é devedor a Brady de Broadway por suas numerosas e excelentes vistas da horrorosa guerra. São seus os únicos documentos sobre Bull Run dignos de fé. Os correspondentes dos jornais rebeldes são, verdadeiros falsários; os correspondentes dos jornais do Norte não são igualmente confiáveis e os correspondentes da imprensa inglesa são ainda piores que uns e outros, mas Brady não engana nunca. Representa para as campanhas da república aquilo que Van Der Meulen representou para as guerras de Luís XIV."

A fotografia documental serve também de instrumento de crítica social para testemunhar fatos. O jornalista Jacob Riis, do *New York Tribune*, documenta seus artigos com fotografias das residências dos imigrantes, nos bairros pobres de New York. O seu livro "Como Vive a Outra Metade", publicado em 1890, toca a opinião pública. O sociólogo Lewis Hine, entre 1908 e 1914, fotografa os menores americanos em condições de trabalho insalubre. As fotos dão credibilidade à denúncia e transformam as leis sobre o trabalho infantil.



Jacob Riis, Jersey Street, New York, 1888

### 3.3. O fotojornalismo: comunicação para a massa

início do processo de difusão da chamada fotografia moderna ocorre nos anos 10 e 20 do século XX, como um dos ideais do movimento expressionista alemão. O sonho da modernidade canaliza-se na difusão da arte na sociedade. O fotojornalismo nascente faz parte dessa meta em que a estética pode ser vivenciada por todos, cotidianamente, nos veículos de comunicação industrializados.

Diferente da fotografia impressa, o fotojornalismo inicia-se quando a imagem começa a não mais ilustrar um texto; a partir delas, criam-se legendas e narram-se fatos. O florescimento do fotojornalismo acontece na Alemanha, dentro do espírito liberal e democrático da República de Weimar (1918-1933). Há um pleno surgimento de artistas, cientistas e escritores, empenhados no combate à exploração do homem pelo próprio homem, numa economia destroçada. Destacam-se algumas personalidades como: Thomas Mann, Franz Kafka, Albert Einstein, Franz Marc, Wassily Kandisnsky, Paul Klee, Laszlo Moholy Nagy, Walter Gropius, Bertold Brecht, Fritz Lang. A imprensa, censurada durante os anos da Primeira Guerra Mundial, vive um apogeu liberal.

A capital da jovem república, Berlim, afirma-se como centro criativo nas artes e costumes. Inúmeras revistas semanais ilustradas são veiculadas. Destacam-se: Berliner Illustrierte e Münchener Illustrierte Presse. A "nova fotografia", expressa pelo instantâneo, possibilita a construção da realidade e não mais a sua mera reprodução, isto é, constróise conceitualmente um renovado ponto de vista sobre os acontecimentos. As ilustradas,

segundo COSTA (1996), assumem o papel de tradutoras do modernismo para um público de massa.

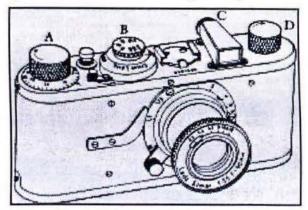
Com o surgimento dos filmes de rolo e das câmeras portáteis (35mm.), os registros enfatizando o movimento ganham mais espaços pelo seu poder narrativo. O instantâneo rompe com os preceitos pictóricos: surge a especificidade da fotografia. O fotógrafo ganha as ruas - a representação da realidade é mais estimulante do que a própria realidade. As ilustradas comunicam a estética moderna para a massa transluzidas por inovados projetos gráficos. A reprodutividade com o seu poder de difusão, a discussão da atualidade e a força de ver o mundo atraem os artistas de vanguarda. A fotografia, como qualquer linguagem, é aceita como testemunho visual dentro de uma visão interpretativa.

Os dadaístas exploram a fotografia em colagens e fotomontagens. Mas as abordagens impactantes e o engajamento social do Expressionismo é que garante o fotojornalismo. O Expressionismo enfatiza a atestação do fato, preconiza o estático, o simétrico, o geométrico. A "a arte como expressão" é um movimento do interior do sujeito para uma projeção engajada na realidade exterior. Há uma ação do artista com o real objeto que, segundo ARGAN (1992), "coloca o problema da relação concreta com a sociedade e, portanto, da comunicação." <sup>1</sup>

\* \* \*

A primeira câmera fotográfica com o clássico modelo 35mm., *Ur-Leica*, está pronta em 1914 (entra em produção a partir de 1924). Caracteriza-se pela leveza, portabilidade, clique silencioso, versatilidade, ligeireza mecânica e discrição. A chegada da pequena *Leica*, inventada pelo alemão Oskar Barnack, é para muitos o ponto de partida da modernidade na fotografia. Utiliza películas do cinema no formato 24x36mm., com até 36 poses. A partir de 1930, a marca alemã *Agfa* lança os filmes de sensibilidade 21 DIN/100 ASA e a firma *Osran*, as lâmpadas de flash.

Surgem os grupos, os adeptos de uma Leica, de uma Rollei, de uma Contax, de uma Ermanox. Essas câmeras portáteis liberam os tripés e permitem todos os ângulos de



A câmera Leica de 1925. (A) marcador das fotos e girador do filme, (B) obturador com 6 velocidades, (C) visor direto, (D) rebobinador

O Expressionismo é a arte alemã do início do século XX. Considerado como um fenômeno europeu, origina-se do movimento francês dos fauves (feras) e desemboca no Cubismo, em 1908. Afirma ARGAN (1992): "A origem comum é a tendência antiimpressionista que se gera no cerne do próprio Impressionismo, como consciência e superação de seu caráter essencialmente sensorial, e que se manifesta no final do século XIX com Toulouse-Lautrec, Gauguin, Van Gogh, Münch e Ensor."

vista. Registram interiores com uma objetiva luminosa (f 2). O instantâneo que fixa o movimento é revitalizado. FREUND (1974), em "Photographie et Société", recorta de um anúncio de jornal, do final da década de 20, que vinha ilustrado com uma fotografia noturna da cidade de Dresden, Alemanha: "Fotografias Noturnas e Interiores Sem Flash - você pode fazer fotos no teatro durante a apresentação, exposições de curta duração ou instantâneos. Com a câmera Ermanox, pequena, fácil manuseio e pouco visível."

Todas essas inovações ajudam a favorecer os fotógrafos com elementos técnicos que a agilidade do exercício do fotojornalismo exige. O primeiro fotojornalista, reconhecido por FREUND (1974), é o alemão Erich Salomon, que narra este acontecimento de 1928: "Um domingo eu estava sentado na varanda de um restaurante nas margens do Sprée, quando estourou uma violenta tempestade. Mais tarde chegou um vendedor de jornais, contou que um ciclone havia tombado árvores e uma mulher havia sido morta. Eu, então, tomei um táxi e alertei um fotógrafo. Em seguida, propus esta documentação exclusiva à Casa Ullstein. Deram-me cem marcos, dei noventa marcos ao fotógrafo, mas ele disse-me que haveria melhor valor se eu mesmo fizesse as fotos. No dia seguinte comprei uma câmera."

Erich Salomon atua de 1928 a 1933, utilizando-se da linguagem visual conquistada pela modernidade. Tirando partido dos recursos técnicos da Leica, constrói um perfil de destreza e perspicácia para o fotojornalista. Ele reúne as bases para criar uma referência do profissional liberal. "A atividade de um fotógrafo de imprensa que queira ser mais que um artesão é uma luta contínua pela imagem", argumenta. Nesta época, as fotos publicadas já trazem os créditos do autor, muitos dos quais demonstram habilidades literárias e chegam a escrever os textos das reportagens.

\* \* \*

Vu, a primeira revista ilustrada moderna da França, fundamentada na imagem, como sugere o seu nome, edita o primeiro número em março de 1928, contendo mais de 60 fotos. Fundada por Lucien Vogel, passa a contar com os melhores fotógrafos da época e rompe decisivamente com os paradigmas da fotografia de imprensa. Possui o espírito liberal das revistas alemãs. Traz inovações como as reportagens ilustradas de caráter mundial. Um número especial é lançado em abril de 1932, "O Enigma Alemão", de 125 páginas e 438 fotografias. Pela vez primeira, o público francês coloca-se visualmente diante do nazismo.<sup>2</sup>

A revista norte-americana Life, o primeiro protótipo de grande revista de atualidades, é acessível a toda a população americana pela sua difusão e linguagem popular. O sucesso de Life, fundada por Henry Luce em novembro de 1936, é alavancado pela publicidade. Altera a concepção anterior de revista centrada no leitor e não no mercado. Fotografias coloridas, boa impressão, estandartização da informação, são alguns elementos de um

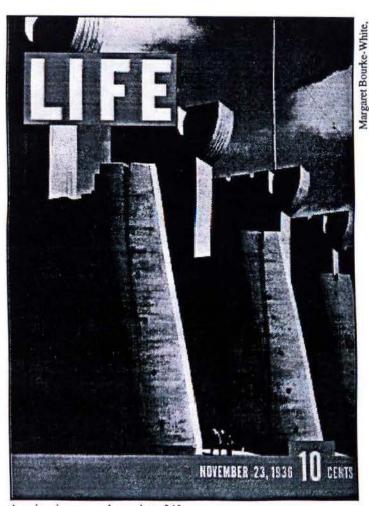
<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Com a ascenção na Alemanha do "Partido Nacional Socialista" em 1933, um de seus primeiros atos é atacar os autores contemporâneos. A elite intelectual e artística exila-se, a imprensa volta a ser controlada, os editores das ilustradas são substituídos. Os fotógrafos; Alfred Eisenstaedt, Fritz Goro, Andrei Friedman (pseudônimo de Capa), André Kertész, Félix Man; migram para o estrangeiro levando suas idéias e experiências.

jornalismo baseado na massificação da fotografia. Suas reportagens educativas fundamentam-se em estudos de psicologia, ciência, arte, política, moda e esporte.

Na capa inaugural, com foto de Margaret Bourke-White, Life apresenta uma cena de uma gigantesca estrutura industrial, vista valorizadamente de baixo para cima (contramergulho). O logotipo e a base horizontal em vermelho e branco integram-se de maneira equilibrada com as formas verticais em preto e branco da imagem. Pessoas são mostradas em proporção pequena diante da monumental construção. O diretor de fotografia da revista, Wilson Hicks, afirma que "as fotografias podiam ser tão maleáveis quanto as palavras".

Neste primeiro número, em cujo conteúdo há cinco páginas dedicadas ao exótico Brasil, Life enuncia, no editorial: "Para ver a vida, para ver o mundo, ser testemunho de grandes acontecimentos, observar os rostos dos pobres e os gestos dos orgulhosos; ver coisas estranhas: máquinas, exércitos, multidões, as sombras na selva e na lua; ver as coisas longínquas a milhares de quilômetros, as coisas escondidas atrás dos muros e dos quartos; ver e ter prazer em ver, ver e se espantar, ver e aprender."

Durante a Segunda Guerra Mundial, em 1941, a revista Life publica em seu editorial referências de auto-estima e supremacia: "A América é a casa de força dos ideais da liberdade e da justiça" (ORTIZ, 1994). Com o desenvolvimento econômico e o advento do "american way of life" há um predomínio imagético norte-americano na indústria cultural mundial expressas pelas cenas idealizadas de um povo feliz. O prazer e a diversão substituem a ética puritana que durante séculos orientou a vida árdua de seus pioneiros.



A primeira capa da revista Life

Life é lida por 40 milhões de pessoas.<sup>3</sup> No final dos anos 60, a revista alcança 8,6 milhões de assinantes - um número jamais atingido por qualquer periódico. Nos anos 70, a televisão torna-se um enorme rival das revistas. Acontece uma transferência do leitor para o telespectador, os anunciantes trocam de mídia. O último número de Life, em dezembro de 1972, motiva a seguinte manchete do jornal Herald Tribune: "A revista Life está morta com 36 anos."

\* \* \*

Ao reconhecer no contexto urbano um ritmo de formas e de valores, o olho do fotógrafo decide e recorta o assunto desejado. CARTIER-BRESSON (1952) relata o que vem a ser a síntese de uma reportagem fotográfica, ou seja, "de contar uma estória em várias fotos": "Às vezes uma foto única cuja forma tenha bastante rigor e riqueza e contenha bastante ressonância, pode ser auto-suficiente por ela mesma. Mas isso raramente acontece."

No processo de desenvolvimento e massificação do fotojornalismo brasileiro surge a revista O Cruzeiro, ligada aos Diários Associados, fundada em novembro de 1928, e cujo modelo, a partir da terceira fase da revista (1943-1960), adere à foto-reportagem. O Cruzeiro, espelhada em Life, cunha nossa modernidade fotográfica. Ensina o público a ver o cotidiano brasileiro sob novas formas e as várias abrangências do ponto de vista com sua conseqüente relatividade.

Pioneira desde os anos 40 na difusão da fotografia, O Cruzeiro propõe uma ação desbravadora, desenvolvimentista e eufórica. O imaginário visual do brasileiro, nessa época, é principalmente forjado por suas imagens.<sup>4</sup> A fotografia como co-participante da reportagem e o surgimento da fotopublicidade dão o tom diferenciador de O Cruzeiro. As fotografias de capa realçam a beleza da mulher brasileira. Escreve Jean Manzon, em GAUTHEROT (1995): "A base da revista era a imagem, ela é que levava o texto." Em O Cruzeiro destacam-se, dentre outros, os fotógrafos Jean Manzon, José Medeiros, Marcel Gautherot, Pierre Verger, Luiz Carlos Barreto.

As imagens em preto e branco, na aproximação das câmeras à realidade das ruas, consegue grande aceitação. Os assuntos se pautam na política, nas festas e comemorações públicas, no cotidiano das cidades, nas praias do Rio de Janeiro, nas tragédias, nos crimes. Segundo COSTA (1995): "Em 1952 explodem as vendagens dessa revista: 700 mil exemplares vendidos! Recorde até hoje não superado, considerando-se a população brasileira da época. Antecipando-se e até mesmo preparando a sociedade brasileira para o surgimento da televisão, o fotojornalismo unificou o país através das páginas da revista O Cruzeiro."

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Atualmente, nos Estados Unidos há três revistas semanais de informação: *Time, Newsweek, US News & World Report.* A cada sete dias elas veiculam, segundo MUYLAERT (1999), um total de 9,4 milhões de exemplares no mercado (passam dos 11 milhões, somadas as edições internacionais).

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> As décadas de 40 e 50 são marcadas pela estética moderna brasileira, tanto na fotografia artística quanto no fotojornalismo. Geraldo de Barros, Thomas Farkas e German Lorca são os pioneiros dessa nova visão vinculada a uma perspectiva nacional. O fotoclubismo propõe a foto arte e o fotojornalismo discute a interpretação da realidade ao abandonar uma mera documentação espelhada. Destaca-se o aparecimento da hoje cinqüentenária revista *Iris*, em 1947, fundada por Hans Koranyi, que coincide com o lançamento da primeira fotografia publicitária brasileira: a da Johnsons & Johnsons, criada pela J. W. Thompson e fotografada por Chico Albuquerque.

A foto-reportagem tem como base narrativa um conjunto de imagens para dar à notícia a forma de uma história. As imagens, influenciadas pelo cinema, alternam ângulos de visão, realçam pontos de vista diferenciados, acrescentam detalhes periféricos. O diálogo entre texto e imagem é fundamental, assim como o conceito de edição e criação gráfica. A consolidação da foto-reportagem é a afirmação de uma cultura moderna predominantemente visual, como atesta COSTA (1993): "O termo repórter fotográfico é dessa época, admite-se que a fotografia possui a mesma autoridade que o texto."

A foto-reportagem em O Cruzeiro envolve o contar dissertativo em torno de uma temática definida. As imagens, articulando tempo e espaço, desenvolvem-se em foto(s) de abertura, fotos de transição e foto(s) de conclusão. As fotografias sangradas remetem o visual para fora, ampliando o campo da leitura. O jogo comunicativo altera-se na foto-reportagem: a manchete é assumida pela fotografia de abertura, que desempenha um papel síntese da matéria; as imagens intermediárias, em recortes pequenos, compõem a diagramação com o texto; a cena final domina a espacialidade dentro de um princípio estético.

O testemunho ocular, que confirma a veracidade do fato como argumento, está na foto-reportagem "Eu vi Guevara morto", na edição de O Cruzeiro (28 nov. 1967). Procurase atestar a comprovação do suposto corpo encontrado na Bolívia e documentado com fotos oficiais, como sendo o de Ernesto "Che" Guevara. A repórter Helle Alves relata: "Antônio Moura, como todo grande fotógrafo, é um grande fisionomista e conhecera Guevara no Brasil, fazendo a cobertura fotográfica da visita do ministro cubano como convidado do governo Jânio Quadros. Moura ficou emocionado e me disse: Eu vi, é ele, sem nenhuma sombra de dúvida"."

A imagem na narrativa informativa tem o seu cume com o surgimento da revista Realidade, lançada pela Editora Abril, em abril de 1966. Especializada em grandes reportagens, realiza de maneira inovadora a associação entre texto e imagem, principalmente na abertura das matérias. A redação de Realidade conhece a fundo o profissional com o qual trabalha, dentre eles, os fotógrafos Walter Firmo, Maureen Bissilliat, Anna Mariani, David Drew Zing, Jean Solari. Na integração repórter e fotógrafo, Realidade busca nessa parceria e na fotografia colorida um mapeamento imagético diferenciado do território nacional. Baseado em um requinte estético e criativo, seu estilo de abordagem fundamenta-se no regional e no antropológico.

Destaque-se, também, o surgimento do Jornal da Tarde, com inovações gráficas do tipo jornal-revista, em janeiro de 1966. É considerado o primeiro jornal brasileiro a utilizar, em sua diagramação, a foto cartaz na primeira página. O Jornal da Tarde, lançado pelo O Estado de S. Paulo, faz da cidade de São Paulo a sua principal pauta fotojornalística.

Dois anos mais tarde surge a revista Veja, em setembro de 1968, lançada pela Editora Abril. Quando Veja desponta, a dúvida é se uma revista independente de informação poderia sobreviver num clima de palavras censuradas. Passado o problema financeiro inicial e alguns desentendimentos com o poderio militar, Veja prosperou. Atualmente, é a primeira revista do continente e a quarta do mundo, atrás apenas dos três maiores semanários americanos. Há uma Veja para 134 brasileiros. A estrela da

Editora Abril alcança 1,2 milhão de exemplares a cada semana.

Veja, nome sugestivo para um veículo de comunicação contemporânea, é o último marco do fotojornalismo dos anos 60 e 70, considerada a época de explosão da fotografia brasileira. Possui o atributo de ter sido o primeiro veículo informativo nacional a fazer valer a lei de direito autoral (lei 5988/73). Ao contratar fotógrafos brasileiros fixados no exterior, a revista deixa de adquirir fotos internacionais exclusivamente de agências europeias ou americanas. E constrói com suas fotografias de capa uma história marcante na imprensa brasileira.

Nas décadas de 60 e 70, durante a ditadura militar, surgem as agências de fotojornalismo. Destacam-se em São Paulo a F4 e a Angular. As fotografias dessa época desvinculam-se do rígido caráter formal em vigor, os mecanismos de repressão vigiam predominantemente o texto. Na década de 80 ocorre o início da valorização do fotógrafo profissional. A atribuição do crédito passa a ser um critério obrigatório em qualquer fotografia publicada.



A primeira capa da revista Realidade, s.a., abril 1966



A primeira capa da revista Veja, s.a., set. 1968



Retrato de Pelé

Hoje, os flagrantes são determinados a partir de circunstâncias previamente pautadas. Analisando as práticas do jornalismo contemporâneo, pode-se supor que essa ausência é produzida por um conjunto de fatores convergentes e complementares, entre os quais as inovações tecnológicas, as regras do mercado globalizado e a institucionalização dos conteúdos jornalísticos. Essa fisionomia afastou a reportagem das ruas. A opinião de SONTAG (1981) é muito pertinente ao comentar o fotojornalismo contemporâneo: "Não é jamais a evidência fotográfica que constrói acontecimentos. Um acontecimento somente pode ser comprovado fotograficamente se tiver sido identificado ou caracterizado."

A televisão torna-se hoje, por excelência e eficácia, a forma mais veloz de informar

visualmente, ultrapassando assim o fotojornalismo. Mais do que tirar-lhe um papel, a televisão, na verdade, liberta a fotografia para novas formas de expressão, possibilitando-lhe fugir do caráter puramente documental que lhe é atribuído. O fotógrafo Diego Goldberg acredita que, com o avanço tecnológico e a competição acirrada com a televisão, as revistas e os jornais deveriam se adaptar, transformando seus estilos e objetivos. Com a rapidez dos telejornais, as publicações impressas trazem a notícia do passado. Por isso, o leitor está agora mais interessado na maneira diferenciada com que a informação é mostrada do que na própria informação. A fotografia deveria evidenciar um ponto de vista alternativo do



acontecimento. Segundo GOLDBERG (1995), o fotojornalista deveria descobrir aspectos ocultos da realidade que sejam marcantes. Quando a imagem se detém em um aspecto periférico da informação, com emoção e estética, ela permanece na memória. A objetividade já não é o bastante.

Entretanto, fugir a esse registro documental não significa deixar de ser memória. Para a renovação do fotojornalismo e de seu profissional, é necessário reorganizar toda a educação para a imagem, trazendo de volta o prazer da criação e o contato com o cotidiano. Uma nova frente que se abre é a primeira faculdade de fotografia (SENAC/São Paulo), inaugurada em fevereiro de 1999, que formará os primeiros graduados em fotografia do país. Outra tendência do fotojornalismo contemporâneo está nos trabalhos independentes. O brasileiro Sebastião Salgado, reconhecido mundialmente pelas fotografias em preto e branco, é um exemplo disso. Ele concentra suas atividades no mapeamento de grandes temas, como a vida dos operários e as migrações.

eas Feininger/revista Life,
O Fotojornalista,
New York 1955

### 3.4. A fotografia de rua: acaso objetivo

fotografia de rua tem o seu eixo no flagrante ao focar transeuntes pelas vias da cidade. O recurso técnico do instantâneo substitui a pose; surge a surpresa e o acaso fotográfico. A narratividade do cotidiano torna-se cerne. É a partir daí que nasce a semente do fotojornalismo articulada com a agilidade das câmeras tipo 35 mm. O fotógrafo de rua, ao identificar-se com a realidade urbana e humana, enfoca a dinâmica das pessoas tendo como pano de fundo o lugar público.

A principal característica dessa atividade é o retratar do meio ambiente, mais especificamente, as ações do homem na imprevisibilidade de seu cotidiano. Imperceptível ao olho humano, a técnica do instantâneo ("snapshot") permite congelar frações de segundo do tempo. O fotógrafo de rua lida diretamente com alguns elementos essenciais: o flagrante, o espontâneo, o dia-a-dia, o desconhecido, o fugidio, a rua, a organização estética, o embrião narrativo. Afirma BARTHES (1984) que a atitude essencial do fotógrafo de rua "é o de surpreender alguma coisa ou alguém.[...] E que esse gesto é, portanto, perfeito quando se realiza sem que o sujeito fotografado tenha conhecimento dele."

As primeiras fotografias desse gênero surgem na última década do século XIX, em Londres e Paris, para flagrar a cidade ufanista em sua modernidade. É um avanço gerado pela possibilidade das câmeras portáteis, sem tripés, registrarem fotos com velocidade altas. O instantâneo fotográfico, segundo AUMONT (1993), "tornou-se possível por volta de 1860 e permitiu enfim o acesso a uma representação autêntica de um instante extraído de um acontecimento real." A combinação do novo instrumento técnico com a rua produz um tipo

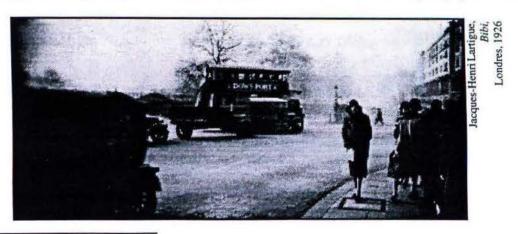
idiossincrático de imagem fotográfica, em contraste aos posados "portraits" e às estanques paisagens.

Nesse tipo de imagem existe uma ligação entre o instantâneo e a vida na cidade: retrata-se o estilo de vida e o comportamento do homem num meio ambiente em constante mutação. A urbe torna-se o lugar onde as coisas acontecem, a rua se define agora como espaço público e possui identidade própria. A fotografia de rua capta esses novos atores sociais portadores de novas práticas e idéias. PESAVENTO (1992) explica as transformações culturais que revelam um resultado imagético de mais proximidade e calor humano: "A modernidade se traduz em sensações e expressões que manifestam o sentir e agir dos indivíduos que vivenciam aquele processo de mudança. Ser moderno é ser do seu tempo."

O título Modernismo resume as frentes artísticas que, na última década do século XIX e na primeira do século XX, acompanham e interpretam culturalmente a civilização industrial em seu arrojo progressista, econômico e tecnológico. Conforme ARGAN (1996), é próprio das tendências modernistas: "a deliberação de fazer uma arte em conformidade com a sua época; o desejo de diminuir a distância entre as artes maiores (arquitetura, pintura e escultura); a busca de uma funcionalidade decorativa; a aspiração a um estilo ou linguagem europeia; o esforço em interpretar a espiritualidade que se dizia inspirar e redimir o industrialismo."

Nessas correntes inclui-se a aceitação da fotografia que, favorecida pelos fatores ideológicos do Modernismo, é reconhecida como signo. A fotografia de rua, com grande apelo humanista, ajuda a construir um imaginário social. Este termo significa, segundo PESAVENTO (1992), "as representações coletivas da sociedade, que não precisam ter correspondência completa com o que se poderia chamar de 'verdade social'. O imaginário coletivo comporta, pois, os desejos, sonhos e utopias de uma época."

A vida na rua, o instantâneo, o olhar atento do "flâneur",¹ estimula em Paris, a criação de uma linguagem específica intitulada fotografia de rua. Artistas da fotografia como Eugène Atget, Jacques-Henri Lartigue, André Kertész, Robert Doisneau e Henri Cartier-Bresson a incorporam. "É notável que a estética do instante pregnante, isto é, do instante significante, tenha sido buscada pela fotografia de arte. Há toda uma família de fotógrafos em torno do gosto pelo instantâneo expressivo: instantâneo, logo, que retém um instante autêntico, a priori qualquer - mas expressivo, portanto que visa o sentido, a pregnância. Toda a arte destes fotógrafos consiste em



Em 1858, um jornalista chamado Victor Fournel publica o livro "Ce qu'on voit dans les rues de Paris", em que utiliza a metáfora da rua como um teatro. É dessa época o "flâneur", um caminhante na cidade, que passeia sem rumo. Para Fournel, segundo MEYEROWITZ e WESTERBECK (1994), o "flâneur" observa, mas reflete. Ele está sempre em inteira possessão de sua individualidede.

captar este instante, em saber enquadrar e disparar com segurança", afirma AUMONT (1993).

A atitude do profissional que se dedica a esta forma de representação fotográfica de rua é permeada por princípios éticos: trata o transeunte como cidadão e reconhece que a fotografia jamais comporta a verdade. Ele busca uma neutralidade e um não intervencionismo. Unindo senso de humor, espontaneidade de cena e um preciosismo estético, os fotógrafos de rua utilizam a capacidade de informar mais criativa e imaginativamente. Essas imagens estão envolvidas com a narrativa literária, a antropologia e o jornalismo.

A fotografia de rua possui um olhar próprio, um recorte subjetivo da realidade. O seu impulso, no início dos anos 30, está ligado à sua entrada massiva na imprensa. Podese considerar a fotografia de rua como precursora do fotojornalismo. A fotografia tornase ganho, o fotógrafo uma profissão. A fotografia de rua oferece ao repórter da imagem a tarefa cotidiana de captar fatos jornalísticos com maior plasticidade e crítica.

\* \* \*

Desde o início dos anos 30, Henri Cartier-Bresson, nascido próximo a Paris em 1908, revoluciona o modo de ver e influencia uma geração de fotógrafos. Torna-se conhecido graças à circulação em massa das revistas *Life* e *Paris-Match*, chamadas "photo magazines". Da luz à composição, seu olhar rápido e sensível criou uma espécie de memória coletiva de imagens. O segredo de sua arte é a maneira sutil como se aproxima das situações do cotidiano. "Ele está lá, mas não está", ironiza Gordon Parks.

CARTIER-BRESSON (1952) nunca interfere na estrutura daquilo que fotografa e despreza os sofisticados equipamentos modernos. "O papel do fotógrafo é documentar e para isso o necessário é uma câmera eficiente e intuição", argumenta. Tendo percorrido o mundo com a sua inseparável Leica, o fotógrafo a reconhece como um "prolongamento dos olhos". "A câmera é para nós uma ferramenta e não um belo brinquedo mecânico." Pela sua praticidade e leveza, sabe o universo mais adequado para experimentá-la: a vida urbana, as pessoas, o espaço público, as ruas.

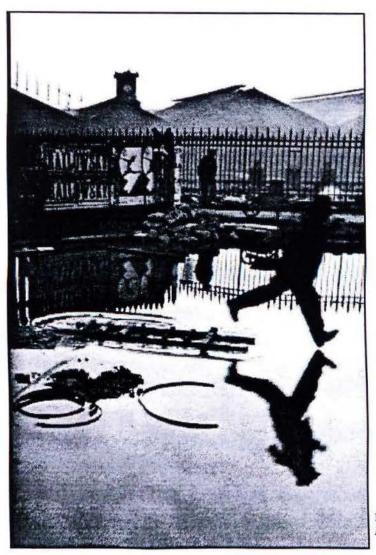
Trafegando entre a arte e o jornalismo, Cartier-Bresson torna-se foto-repórter da revista Ce Soir juntamente com Robert Capa e David "Chim" Seymour. A solução alternativa e libertadora veio em 1947, quando os três fotógrafos, dentre outros, fundam a cooperativa fotográfica Magnum.<sup>2</sup> Em 1952, quando publica o seu primeiro livro de fotografias, em que parafrasea o Cardeal de Retz, escreve: "Não há nada nesse mundo que não tenha um 'momento decisivo'. Basta esperar por ele." O editor adota a expressão como título do livro. Com o tempo, ela se torna a marca registrada do fotógrafo.<sup>3</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> A Magnum Photos, fundada por seis fotógrafos independentes, possui como meta distribuir reportagens fotográficas para a imprensa francesa e internacional. É um marco para o fotojornalismo e para a fotografia autoral. Ela tem permitido aos fotógrafos, criteriosamente selecionados, uma atitude mais criativa e independente diante da construção de suas imagens. Fizeram parte de seus quadros nomes relevantes como, por exemplo, o do mineiro Sebastião Salgado.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> "Images à la Sauvette - L'instant décisif" acabou prevalecendo como título original do primeiro livro de fotografias de Cartier-Bresson, com desnhos de capa de Henri Matisse e epígrafe do Cardinal de Retz (século XVII): "Il n'y a rien en ce monde qui n'ait um moment décisif."

O desafio da fotografia de rua é, segundo CARTIER-BRESSON (1952), lidar com situações que estão continuamente desaparecendo. O escritor dispõe de tempo para refletir antes que a palavra adequada se forme. "De todos os meios de expressão, a fotografia é a única que fixa um instante preciso." Os instantâneos do fotógrafo francês captam momentos sincronizados com a vida cotidiana. Seu trabalho é a síntese da fotografia de rua do século XX. Ele evita as poses, as pessoas que olham para a câmera. Daí o equilíbrio expressivo da composição e a naturalidade que possuem as suas imagens - parecem ter sido pegas no ar! "Fotografar é numa fração de segundo reconhecer um fato e a organização rigorosa das formas percebidas visualmente que exprimem e significam esse fato. É colocar na mesma linha de mira a cabeça, o olho e o coração."

Salgado segue Cartier-Bresson ao também considerar a câmera 35 mm., a lente normal (50mm.), o filme em preto e branco (400 ASA) e a luz natural (sem o recurso do flash), como normas da fotografia de rua. Atentemos a CARTIER-BRESSON (1996): "Ainda hoje, quando penso nos fotógrafos, tenho um afeto pelos repórteres. Existe neles, geralmente, uma reserva, um respeito pela vida. Eu borboleteio, vou olhar à esquerda e à direita, é uma atitude diferente da do Sebastião Salgado, que desenvolve temas, faz grandes assuntos, como o trabalho, a superpopulação, mas existe uma cumplicidade entre nós, porque não lidamos com a imaginação, nós dois vamos à realidade."



Henri Cartier-Bresson, Estação Saint-Lazare, Paris, 1932

## 4. FOTOGRAFIAS DE RUA

### 4.1. As revistas ilustradas A Vida Moderna e A Cigarra

termo "paulicéia" ganha as primeiras citações, em torno de 1888, numa folha tipográfica cunhada de A Paulicéia. Esta é uma época significativa para o periodismo, como endossa Heloísa de Faria Cruz, em REZENDE (1997): "Através de novas temáticas, personagens e linguagens, o processo social que transforma a cidade passa também a configurar as publicações."

Busca-se nas relações mundanas componentes de enriquecimento para as páginas das publicações então em moda. Relatando sobre o surgimento das revistas ilustradas e de seu conteúdo, RAMOS (1985) comenta: "As revistas começam com o século, o 1900 muda a tônica da imprensa para as revistas semanais ilustradas. E nelas se vê uma nova atmosfera. Agora é o instante da crônica social, da charge, do soneto. Os homens do governo não são atacados, são alvos de sátira: os fatos do dia não se traduzem em notícias, mas vêm no leve comentário; e junto às rimas, que tomam largo espaço, há um menor fascínio pela academia."

A linguagem voltada para o entretenimento afasta-se do discurso denso e acadêmico existente no jornalismo diário. Ao revelar uma inovada faceta visual, principalmente alavancada pela fotografia moderna (o instantâneo) e pelo dinamismo das diagramações

(estilo "Art Nouveau"), o cotidiano tipicamente urbano está mais próximo.¹ Os diagramadores experimentam nos cortes, colagens, colorações, heterogeneidades espaciais, fragmentações, visões tipo-caleidoscópio, geometrizações, composições com motivos, aproximações, emoldurações.

Nesse caminho de renovação e popularização de linguagem, o público feminino é o alvo das revistas. Surgem as ilustradas, no Rio de Janeiro e São Paulo: A Revista da Semana (1900); Ilustração Brasileira (1901); Vida Paulistana (1903); Kosmos, Arara, A Vida Moderna (1904); Fon-Fon (1907); Cri-Cri (1908); A Lua, O Pirralho (1910); A Cigarra (1914) - e com elas nasce a fotografia na imprensa brasileira.

As ilustradas tornam-se expressão da construção da modernidade via mundanidade. Surgem num momento de imprecisão das fronteiras entre a imprensa e a literatura: "Os literatos passavam a concentrar-se nas revistas ilustradas, deixando um pouco os jornais que vão acentuar o caráter jornalístico propriamente dito", afirma BUITONI (1980). Favorecidas pelo aprimoramento das artes gráficas, as revistas apresentam um notável avanço na ilustração, na impressão, no papel. Ao buscar identidade própria, os periódicos adotam um perfil voltado para uma sociedade festiva e despreocupada. É a gênese da utilização da fotografia de rua na imprensa brasileira. As imagens, aos poucos, ocupam mais espaços do que o próprio texto; exalam os prazeres, em preto e branco, do mundo visual.

SEVCENKO (1985) identifica o clima social que fomenta as publicações das revistas: "uma verdadeira febre de consumo tomou conta da cidade, toda ela voltada para a novidade, a última moda e os artigos 'dernier bateau'." As ilustradas também atuam como cartão postal ao atrair negócios do Velho Mundo, como afirma o autor: "Somente oferecendo ao mundo uma imagem de plena credibilidade era possível drenar para o Brasil uma parcela proporcional da fartura, conforto e prosperidade em que já chafurdava o mundo civilizado."

A tecnologia moderna, que permite registrar os transeuntes das ruas como "espelho", torna as imagens advindas das câmeras portáteis Kodak a mola propulsora das ilustradas. SEVCENKO (1985) explica o alvorecer da modernidade brasileira: "A imagem do progresso se transforma na obsessão coletiva da nova burguesia. E acompanhar o progresso significava somente uma coisa: alinhar-se com os padrões e o ritmo do desdobramento da economia europeia."

As representações fotográficas dos periódicos traduzem as cenas públicas da rua, os espetáculos, a vida política, o lazer, a moda. A fotografia urbana se fixa sobretudo nos aspectos promotores da sociedade. Nada mobiliza choque ou inquietação. Os fotógrafos se referem aos fatos da atualidade moderna que refletem o gosto do leitor. Retratam o que o diverte, o que o apaixona, o que o atrai. A classe ascendente e, com efeito, dominante é a que oferece ícones para a auto-admiração.

Dentro do pressuposto de leitores exigentes, os flagrantes fotográficos das ruas apresentam-se como suporte do conteúdo informativo, aliado aos mais requintados avanços tecnológicos da época. Leia-se REZENDE (1997): "A utilização desses instantâneos servia a diferentes objetivos, dentre os quais estava a preocupação de construir junto a seus leitores uma

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Segundo ARGAN (1992), o "Art Nouveau" abrange as várias categorias dos costumes na civilização européia: "o urbanismo, a construção civil em todas as suas tipologias, o equipamento doméstico, a arte figurativa e decorativa, as revistas de arte e moda, o comércio e seu aparato publicitário, as alfaias, o vestuário, o ornamento pessoal e o espetáculo."

49

imagem ligada ao que de mais moderno pudesse existir na imprensa periódica. Desta forma, ligar a imagem dos profissionais à equipamentos e instalações modernas, seria um meio eficaz de auto promoção e fator de distinção entre os periódicos existentes."

\* \* \*

As revistas ilustradas brasileiras do início do século XX atuam como a mídia que leva imagens da modernidade a um público alvo da elite. O espaço urbano, a moda, a mulher são os significantes representados iconicamente pela fotografia de rua. E o significante imagético está longe de ser inocente, como nunca realmente o foi, ao produzir um recorte do melhor de nossa fatia social espelhada nos moldes da alta sociedade parisiense.

Na mesma época, o triângulo central da cidade de São Paulo surge como ponto chique, cenário permeado pela vitrine, pelo automóvel, pela elegância, pela multidão. A espacialidade das ruas e calçadas abarca, como sugere o olhar moderno de Baudelaire, uma curiosa atratividade: a beleza passageira, o espetáculo fugidio, o movimento fugaz, a imponderabilidade do tempo. Os fotógrafos das ilustradas começam a tomar as ruas, definidas agora como espaço público. E esses flagrantes, segundo FABRIS (1996), "comunicam valores europeus em um tom positivista".

O fotógrafo da imprensa ilustrada volta suas portáteis câmeras para as "imagensvitrina" tipo cartão postal. O seu enfoque, na emergente metrópole, são as mulheres da sociedade trajando roupas elegantes. As ruas são o palco para o "desfile de modas". Esse "teatro", original e plástico, possui também um sentido mercadológico.<sup>2</sup> As divas são flagradas na singularidade do movimento ou na exuberância da pose. O enquadramento fotográfico da elite paulistana é duplo, de um lado objetivo e literal, de outro, romântico e poético.

Há uma transição, no contexto jornalístico, do objeto vestuário para as linguagens verbal e não verbal, conforme ensina BARTHES (1979): "Esta passagem é descontínua: o vestuário real não pode ser transformado em representação senão por meio de certos operadores (embreantes) que servem para transpor uma estrutura em outra, isto é, de um código a outro código. As três espécies de embreantes são: do real para a imagem, do real para a linguagem e da imagem para a linguagem."

No caso das revistas ilustradas, a moda flagrada fotograficamente em corpos femininos ou masculinos representa um determinado fato da atualidade retida no imaginário coletivo. O seu estudo leva a reconhecer práticas dentro do conjunto de representações do urbano. A sociedade engloba a diversidade de todas essas "formas" e gera, tanto quanto a representação fotográfica, uma codificação da realidade tecida a cada momento histórico.<sup>3</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> O gosto da burguesia pelos estilos modernos representa a sua identificação com o progresso industrial. Como a indústria acelera o tempo de produção, é necessário, conseqüentemente, apressar o tempo de consumo e de substituição. ARGAN (1992) ao citar uma relação etimológica entre os termos "moderno" e "moda", afirma: "A moda é o fator psicológico que desperta o interesse por um novo tipo de produto e a decadência do velho."

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> O método formista, estabelecido por Georg Simmel, centra o seu ponto de interesse nas formas de ligação, isto é, nas atividades autônomas por meio dos quais os homens se sociam: hierarquias, concursos, matrimônios, amizades, associações, bairros, clubes, revistas, modas.

O que importa ao estudo de imagens da moda é constituir um corpo de todas as diferenças de signos vestimentários: o que dá sentido não é a repetição, mas a diferença. Um detalhe diferenciador da moda dá fundamental importância ao traço jornalístico das ilustradas. O objetivo, nesse caso, é distinguir e afirmar grupos. Afirma SOUZA (1987): "A moda serve à estrutura social acentuando a divisão em classe, reconcilia o conflito entre o impulso individualizador (como pessoa) e o socializador (como membro do grupo)."

Destinadas abrangentemente a todos os brasileiros das cidades emergentes, as revistas ilustradas, de fato, se comunicam apenas com uma estreita faixa pertencente a uma classe privilegiada e instruída. Há um propósito editorial de orientação, educação, distração e prestação de serviços principalmente contextualizados na vida feminina. Um componente importante que cunha a visão dos periódicos é a religião católica. Os eventos que organizam o calendário cristão, como Carnaval, Páscoa, Finados, Natal e Ano Novo, são marcados ao longo do ano pelas fotografias de rua. Predominam, nas formas de ligação, imagens de mulheres nas procissões de rua, cemitérios, portas de igrejas.

O mito da época é a supremacia da mulher francesa, referência de vestuário e comportamento, símbolo cultural e de elegância. As ilustradas comunicam aos seus leitores um ideal de mulher e exercem o papel de censuradores do que julgam impróprio. "O critério no qual se baseava essa seleção era a manutenção da moral e dos bons costumes da religião católica e das tradições brasileiras", afirma MASCARO (1982).

As fotografias das ilustradas consolidam a atuação da mulher em torno da família na sociedade brasileira da Primeira República. Entretanto, é nas fotografias de rua que surge a "mulher cidadã", como afirma MASCARO (1982): "Paralela a essa missão tríplice, encontramos o modelo de mulher instruída, participante, a mulher cidadã. Embora ser cidadã seja uma possibilidade para a mulher, não estava previsto que ela abandonasse os outros papéis principais de esposa, mãe e dona-de-casa."





\* \* \*

As revistas ilustradas, de grande circulação no início do século XX, oferecem um solo fértil para a fotografia e para o avanço do consumo da imagem na sociedade. O caráter modernista na imprensa se dá principalmente pelo traço visual: a sensação da leveza dos instantâneos fotográficos, o estilo emotivo das crônicas, a face opinativa das caricaturas, a nova publicidade.

O fotógrafo constrói a sua narrativa da mesma forma que o cronista revela aspectos do cotidiano. São essas representações que, ao assimilar paradigmas das revistas, oferecem elementos de compreensão dos "fazeres" e "viveres" da cidade. A <u>crônica</u> toma do diaadia o corriqueiro que revela, nas entrelinhas, as relações sociais nos tipos vários de organização. Esse caráter de leitura do tempo presente oferece à crônica a característica de paralelismo à fotografia. Essa é a visão de REZENDE (1996): "Como a fotografia, a crônica escrita ocupa-se do instante, do momento, do efêmero. Recorta, fragmenta e enfoca o tema desejado, atribuindo-lhe significados."

A alteração do novo conceito de tempo atua na sociedade a partir da evolução das máquinas. As regras de pontualidade repercutem na vida íntima e psicológica do cidadão. O modelo rural, pausado, contemplativo, é transformado pelo urbano, descontínuo, metódico e concreto. SÜSSEKIND (1986) confirma a transição que ocorre na crônica literária ao abarcar elementos técnicos advindos das novas tecnologias. "Apropriando-se de procedimentos característicos à fotografia, ao cinema, ao cartaz, transforma-se a própria técnica literária."

A crônica com humor, diálogos curtos, narrativa informal se encontra no cerne da nova linguagem verbal. Afirma CÂNDIDO (1992): "Por meio dos assuntos, da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costumava assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo o dia. Principalmente porque elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural. Em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitas."

### -A Cigarra.

### Ultimas noites no mar.

Das "MEMORIAS SENTIMENTAES, de João Miramar.

DEPOIS de Barcelona, o Martha navegava quasi vasio. Ao jantar, as mesas esparsas congraçavam na sala, que parecia muito grande, apenas uma Juzia de passageiros.

Na primeira noite, a bando de bordo tocou ainda no tombadilho deserto, onde paravam, graves, destatos sobre os bancos, o corpulento e risonho medico de bordo convidou o inglez e o argentino a se divertirem improvisando musica.

No tombadilho mal iliuminado, elles tiraram muito tempo sons asperos e desafinados, barbaros e comicos.

E, noite alta, devia-se passar o estreito de São Bonifacio que separa a Sardegna da Corsega. Deixeime ficar sosinho, a um canto do bar abandonado.

Bem tarde, quando sahi para o frio e o vento do tombadilho, já havia no escuro luzes isoladas e vivas, marcando as pontas da terra.

Debruçado á amurada, durante uma longa hora, segui o vulto mysterioso da Corsega, os olhos presos na illuminação longinque de Agaccio.

OSWALD D' ANDRADE.

A Cigarra, 31 ago. 1916 A <u>caricatura</u>, ao constituir algo criativo e original para as revistas ilustradas, é um reflexo das reações da opinião pública dirigidas ao poder. Com habilidade, segundo o

resume o que se pensa em um dado momento. "A Belle Époque é o espelho da caricatura", afirma LETHÈVE (1961). O desenho humorístico oferece uma imagem deformada que numa certa medida negativa, representa "os aspectos íntimos da sociedade, os ambientes escondidos que ela devolve".

Na caricatura, como na comédia, as relações do homem e da mulher fornecem a maioria dos temas. O casamento, por exemplo, é considerado um fim, um bom negócio. Escreve LETHÈVE (1961): 'De uma maneira indireta e para que leve prazer ao público, a caricatura indica também a natureza do gosto deste leitor, o que o diverte, o que o apaixona, o que o atrai." A caricatura, além da temática voltada ao cotidiano, procura



abordagens políticas, buscando reflexão. Análise de BUITONI (1980), "A caricatura consubstanciava a visão crítica que validava uma publicação. Pois, se não fosse a caricatura, muitas delas seriam apenas mundanas, espelho da burguesia que se formava."



Os hábitos cristalizados de outrora são incitados a um rompimento diante do futuro moderno que ora se impõe. A <u>publicidade</u> tem importância nesse processo de persuasão para a imposição de novos paradigmas. Há uma superposição de valores refletidos nos anúncios: investimentos financeiros (seguro, loteria, banco); aparência (perfumaria, beleza, vestuário, moda); saúde; alimentação; fábricas nacionais e importadoras. A tecnologia seduz e se convida a entrar na vida doméstica; é o caso dos fogões, gramofones, discos, moveis e tapeçarias.

O anúncio publicitário dá sustentação econômica aos periódicos, apesar das vendas avulsas e das assinaturas. As propagandas são sempre veiculadas no início e no final das edições, ou seja, não há interferência no corpo propriamente dito da revista. O próspero comércio, antes da Primeira Guerra Mundial, anuncia enfaticamente nas ilustradas. E o discurso ressoa pitoresco. Há uma variedade de objetos de consumo, dos quais os principais são os artigos voltados para o lar e a vida familiar do brasileiro em ascensão.



A Vida Moderna, 04 dez. 1913, \* \* \*

A revista A Vida Moderna, inicialmente chamada Sportman, é paulistana, fundada por Amâncio Rodrigues dos Santos em dezembro de 1904. Com edição quinzenal, de "sport e variedades", prevalecem imagens voltadas basicamente para o retrato. As suas seções abrangem os esportes considerados de elite como: futebol, regatas, turfe, esgrima e luta romana. Há também espaço dedicado a artes, teatro e polícia.

A revista Sportman (n.24, 17 set. 1907) apresenta, na sua última edição com este nome, o seguinte editorial do diretor Arthur Reis Teixeira: "Do próximo número em diante passará esta publicação a denominar-se A Vida Moderna. Esta mudança ficou resolvida depois que tomamos a deliberação de dar à nossa revista um novo aspecto, que a fará interessante a todas as classes sociais, pois pretendemos ampliar o seu programa, tornando-a verdadeiramente enciclopédica."

A revista A Vida Moderna (n.25, 15 out. 1907) se define em seu subtítulo como: "Revista Quinzenal Illustrada - politica, literatura, arte, critica, sport e variedades". A presenta como retratos principais o candidato à presidência da República Ruy Barbosa (capa) e o presidente de São Paulo, Albuquerque Lins (página 1). Acrescenta-se, ao formato anterior, ítens direcionados a atualidades, charges, museus, sonetos, partituras musicais, quebracabeças, charadismos, cinemas, telefones e discos.

A primeira A Vida Moderna apresenta-se assim: "Esta revista cultivando a justa ambição de tornar-se cada vez mais ampla, abraçando novos horizontes, apresenta-se em outros trajes ao fidalgo público paulista, cujo acolhimento cada vez mais crescente, realiza um poderoso incentivo para que ela se enverede pela arena jornalística, sem timidez nem vacilações. Para tal desiderativos era preciso que deixasse de ser Sportman, de pequeno ambiente como a sua denominação indicava, para ser A Vida Moderna cuja atmosfera mais dilatada e mais ampla pode circunscrever tudo quanto se possa no mundo civilizado e principalmente na urbs paulista."

As fotos publicadas nos números iniciais de A Vida Moderna concentram-se nos gêneros retrato e paisagem. A maioria delas é realizada pelo artista G. Sarracino, com estúdio localizado à Rua Quinze de Novembro, 20. A primeira fotografia de rua veiculada (n.32, 31 jan. 1908) traz no título o pronome nosso: "São Paulo Moderno - os nossos instantaneos". Na imagem, pessoas notórias, da mesma família, assim identificadas na legenda: "O estimado negociante Sr. Miguel Genin e sua gentil filha senhorita Julieta".

Assumindo o espírito da época moderna, com a câmera Kodak em punho, os fotógrafos flagram mulheres anônimas passeando pela cidade, e isso torna-se "moda". A primeira fotografia de rua de figuras femininas anônimas (n.47, 15 set. 1908) apresenta duas jovens trajando chapéus e vestidos longos, com o título: "São Paulo Elegante - os nossos instantaneos". A revista A Vida Moderna se justifica na legenda com o porquê desta decisão editorial: "O instantaneo que acima publicamos foi obra do nosso activo photographo que seduzido pela captivante belleza da moça tratou só de retratal-a, sem se preoccupar com o seu nome. E como o bello está na pessoa e na sua graça entendemos illustrar as nossas columnas com essa photographia."

Em 1912, A Vida Moderna é publicada semanalmente e se autodenomina "Revista illustrada, popular e de actualidades". É um raro momento em que a revista se assume como

"popular" (subtítulo utilizado apenas por seis meses). No mesmo ano, na crônica de abertura (n.109, 21 mar. 1912), o autor Alex também cita o termo "popular" (vide reprodução a seguir) ao sugerir que, no Teatro Municipal de São Paulo, os espetáculos tenham preços reduzidos para a frequência do público pobre.

A Vida Moderna, 21 mar. 1912



Revista illustrada, popular e de actualidades Publica-se ás Quintas-feiros

### OS NOSSOS PREMIOS

Do proximo numero em diante, começaremos a numerar todos os exemplares d'A Vida Moderna para os 3 sorteios da grande Loteria de S. João-400:000\$000, sendo dois premios de 100:000\$000 e um de 200:000\$000, a extrahir-se em 22 e 23 de Junho pro-

Compromettemo-nos a distribuir tres premios, sendo dois de 100\$000 e um de 200\$000, correspondentes aos numeros premiados com os tres premios maiores daquella Loteria.

# = = CHRONICA = =

Construiu-se, é verdade, um theatro magnifico em S. Paulo. A Municipalidade não poupou esforços para dotar a grande Capital artistica do Brasil de um monumento, que faz honra ao seu progresso e é o apanagio da gioria de um engenheiro notavel.

Gastaram-se rios de dinheiro, despenderam-se som-mas consideraveis de energias e actividades, mas obteve-se uma obra architectonica, incomparavelmente bella e sumptuosa.

Alli, pouco adiante do Viaducto do Chá, numa praça larga e arejada, que se abre á sua frente, le-vanta-se imponente, sobrio e modelar o grandioso templo da Musica e do Drama.

Inaugurou-o uma esplendida companhia lyrica, que encantou a culta sociedade paulestama pelo seu conjuncto admiravel Encerrou-se a temporada, tão curta e tão cara, e ahi estão passados oito mêses, sem que as portas esculpturaes do venusto edificio jamais se abrissem, de par em par, para dar in-

gresso áquelle mesmo povo, que antes applaudira e gozára requintadamente a arte lina e pura de

Causa lastima observar-se calmamente esse facto:

— infunde tristeza. Nada o justifica.

Que não ha publico é uma mentira, porque ninguem seria capaz de affirmar a heresia de que o povo paulista é indifferente ao theatro.

Que l'altam companhias é uma farça ridicula, por-que ahi estão diariamente os vapores levando para Buenos-Ayres as maiores notabilidades mundiaes

A que e a quem attribuir, pois, o facto de actar-se, ha otto meses, fechado o nosso primeiro thea-tro? Unica e exclusivamente aos dirigentes do governo municipal, que não envidam esforços para attrahir ao nosao meio uma companhia lyrica de primeira ordem, que inaugure a segunda temporada do mais helio, do mais confortavel, do mais imponente theatro da America do Súl.

Incontestavelmente o que acabámos de affirma-não é o tructo de um injustificavel movimento de rhamenismo, caracterizado por estreitas idéas de simples delimitações geographicas, mas a resultante da observação de risa, do conhecimento exacto do assumpto.

Já visitámos o Municipal do Rio, os grandes thea-tros de Belém e Manãos, o Solis de Montevideo, o Collyseo e o Colon de Buenos-Ayres, e podemos sustentar conscienciosamente que o nosso em nada ě inferior áquelles, quiçá superior.

E' justo, pois, que, si S. Paulo tem um monu-mento como esse, a Prefeitura deva attender ao appello que lhe tazemos por estas columnas, em nome de toda a sociedade e do seu gosto artístico. O illustre chefe do executivo municipal deve empenhar-se seriamente para que se contracte na Eu ropa uma companhia lyrica bem organizada, qu venha encetar a segunda serie de espectaculos.

Ao mesmo tempo, tembramos a S. Exc. que

com o fim de proporcionar também ao publico po bre as delicias da bóa musica, que tem sido até hoje previlegio do haute gaumm, se estabeleçam nas clausulas de qualquer contracto a obrigação de se darem varios espectaculos populares, a preços reduzidos.

Aqui fica a idéa. Que aproveite, são os nossos votos.

Alex.

Gelásio Pimenta, o futuro fundador da revista concorrente A Cigarra, deixa A Vida Moderna justamente quando esta se torna uma empresa. Há uma referência a este fato (n.198, 4 dez. 1913) numa nota assim descrita: "Deixou de fazer parte da redacção desta revista o nosso amigo Sr. Gelasio Pimenta, que, durante o tempo que comnosco trabalhou, foi sempre um excellente companheiro e um auxiliar precioso para o desenvolvimento d'A Vida Moderna, a qual muito lhe deve e muito lhe agradece a cooperação efficaz, sempre prestada com talento, aptidão e elevado criterio."

Entretanto, nesta mesma edição, ao avaliar o público alcançado em "quarenta mil olhos", a revista festeja o recorde de venda avulsa diária de 6.500 exemplares (anunciado pelo jornal O Estado de S. Paulo, de 21 nov. 1913). E tece comentários sobre a sua nova proposta editorial: "Sem fazer política, A Vida Moderna, quer pela illustração, quer pelo texto tratará de assumptos políticos levemente, imparcialmente, sem feição partidaria, procurando corrigir os excessos ou os erros dos dirigentes, pela ironia simples ou pela satyra mordente, mas sem empregar jámais o latego aviltante do doésto, para que se possa dizer della que 'ridendo castigat mores'. Isto quer dizer que, sem fazer política, A Vida Moderna, acompanhará a marcha dos acontecimentos políticos, procurando pelos meios ao seu alcance encaminhar a opinião publica para o lado em que, de bôa fé, lhe parecer que está o interesse da collectividade."

A Vida Moderna reage à crise econômica deflagrada pelo início da Primeira Guerra Mundial e ao surgimento de sua mais direta concorrente, a revista A Cigarra, com um texto de página inteira (n.243, 15 out. 1914) em que promove o seu moderno patrimônio tecnológico e fotográfico: É a mais popular das revistas que se publicam em S. Paulo. É a mais antiga, pois já conta nove annos de existencia, e a unica que se publica regularmente. Possue um bem montado e completo 'atelier' photographico, anexo á propria redacção, e tem officinas proprias, com material moderno e dos melhores modelos. A Vida Moderna, fornece aos seus leitores uma copiosa reportagem photographica, em que se resumem, em fórma de instantaneos, os principaes acontecimentos da semana. Ella se recommenda egualmente pela excellencia do seu texto literario, pela collaboração escolhida, pela graça das suas anedoctas e pelo ineditismo das suas notas humoristicas. É elegante e mundana."

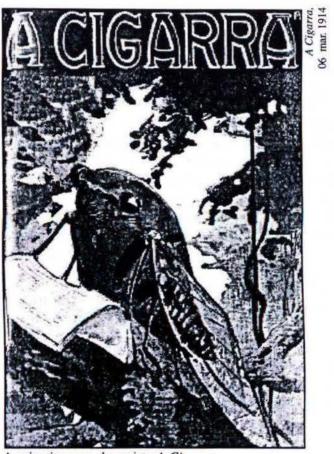
Em editorial comemorativo pelo seu décimo aniversário, 70 dias depois (n.252, 24 dez.1914), a revista muda de tom ao conclamar leitores e anunciantes: "O leitor está longe de avaliar quanto nos é pesada a tarefa de manter esta revista, e principalmente nesta epoca, de geraes difficuldades, onde encontramos tropeços a cada passo e obstaculos a cada tentativa. O pulmão pelo qual uma revista respira é o annuncio. Sem o annuncio não ha vida possivel. E presentemente o commercio, ou porque não tem mercadorias ou porque não dispõe de verba para as annunciar, retrahese, e os que mais soffrem com esse retrahimento são os periodicos."

E continua a revista seu lamento e a exposição de fraquezas, referindo-se à cidade de São Paulo como "um meio ingrato" para este gênero de publicação: "A Vida Moderna, não sendo uma creatura mantida pelos favores celestes nem bafejada pelo halito das fadas, mas, ao contrario, sendo uma entidade real, sustentada pelos favores do publico, não escapou, como é natural, á trama da difficuldades em que se debatem todas as forças vivas deste desditoso paiz. Mas temos esperança em melhores tempos. Enquanto esses tempos melhores não se fazem annunciar, relevem-nos os leitores

e assignantes a escassez de roupas com que a nossa revista se tem apresentado e a modestia de ornatos com que, ultimamente, tem sahido á rua."

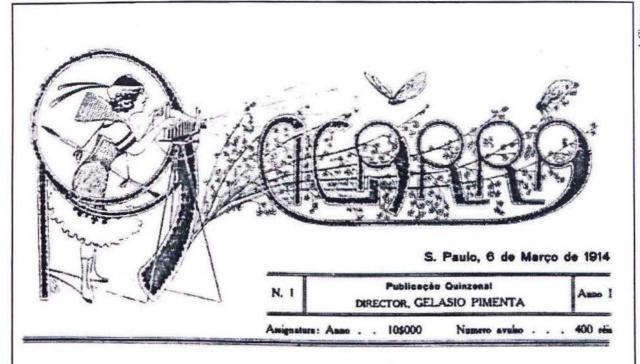
A revista A Cigarra é lançada em 6 de março de 1914. A empresa é propriedade da firma Gelásio Pimenta & Comp., de que fazem parte como sócios Gelásio Pimenta e Cel. Durval Vieira de Souza. Com publicação quinzenal, sua redação localiza-se na capital paulista, à Rua Direita, 8A. A assinatura anual é de 10.000 Rs., o número avulso 400 Rs., valor semelhante ao de A Vida Moderna. A tiragem da primeira edição é de 12.000 exemplares, já a segunda alcança a casa dos 15.000. A última edição do ano de seu lançamento (n. 15, 31 dez. 1914) atinge a marca de 25.000 unidades e supera a média de A Vida Moderna, de 20.000 exemplares. Torna-se a revista de maior circulação no Estado de São Paulo e sustenta o recorde de vendas avulsas na Capital.<sup>4</sup>

A Cigarra tem tino comercial, publica mais textos e imagens do que A Vida Moderna. Em suas 60 páginas, acolhe colaboração em prosa e verso de leitores. Reúne contos, crônicas, piadas, caricaturas, ilustrações. Há um interesse editorial com o urbano e com as pessoas que habitam a cidade. Neste sentido, inicia vida promissora, por saber lidar melhor com seu público cativo. Na primeira edição mostra 77 fotografias, sendo mais da metade (48) fotografias de rua com cenas do carnaval paulistano. Apresenta seu futuro assinante, em trajes de fantasia, nos corsos de automóveis conversíveis na ampla Avenida Paulista. Em seu editorial de abertura utiliza a fábula "A Cigarra e A Formiga", como metáfora, para endossar o prazer de ler e de viver.



A primeira capa da revista A Cigarra

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> O jornal de maior circulação no Estado de São Paulo, no ano de 1913, segundo a revista A Vida Moderna (n. 208, 12 fev. 1914), é O Estado de S. Paulo com tiragem diária de 35.000 exemplares.



# A CIGARRA

ha quem não a conheça. Os longos dias de verão aproveitou-os próvidamente a formiga para trabalhar e abastecer o seu celeiro; desperdiçou-os a cigarra a cantar a alegria de viver e a gloria do sol. Depois...

Depois é uma feia palavra. Deixemos o dia de amanhan á phantasia, ingenua ou espertalhona, dos prophetas que a si mesmos se enganam — ou procuram enganar os outros. Bem basta a cada dia a sua propria alegria ou a sua propria afflicção. Gastar o verão a preparar-se para o inverno é, afinal de contas, estragar a vida.

A' formiga, a sua tarefa util de enceleirar na sombra; á cigarra, a sua missão estridente de cantar ao sol. Na terra e na vida ha logar para ambas.

Enganar-se-ia por sua propria culpa quem esperasse desta Cigarra alguma utilidade. Espere que ella seja agradavel, e talvez acerte.

Ha muito quem lastime a Alma porque arrasta as miserias do Corpo. Não será preferivel pensar que o Corpo carrega o peso da Alma? Esta tem exigencias, e imperiosas: sãolhe indispensaveis inutilidades que constituem, afinal, o ornato e o encanto da existencia. A Arte é a suprema dessas inutilidades essenciaes á vida.

A grande ambição da Cigarra é ser uma revista artistica: cantar ao sol com voz que se esforçará — ou não fosse ella cigarra — por fazer alta e estridente. E' a sua ambição; não é uma promessa. Prometter obriga; e quem sensatamente secobrigará pelo seu proprio destino?

Pouco promettemos, e esperamos cumprir muito. Si essa risonha esperança nos engana, não queremos, ao menos, enganar com ella aos outros. Melhor será que se julgue a Cigarra pelo que ella fôr, do que pelo que de si mesma alardeasse.

Apresentando-se ao publico, ella conta conquistar a sua estima. Nao, de certo, allegando direitos a essa estima, e sim esforçando-se por merecel-a.

Verão, depois inverno: — o tempo do claro sol e o tempo das abafadiças garôss... Consolemo-nos pensando que, para esta Cigarra, de quinze em quinze dias será verão, e ella cantará ao sol.

### 4.2. Estudo técnico-iconográfico das revistas A Vida Moderna e A Cigarra

A pós a apresentação dos objetos componentes desta pesquisa, procedermos ao estudo técnico-iconográfico das revistas ilustradas A Vida Moderna e A Cigarra. Para isolar uma amostragem significativa das fotografias de rua da cidade de São Paulo, este estudo concentrou-se nas publicações referentes aos anos de 1912, 1913 e 1914 (época paralela ao trabalho autoral do fotógrafo Vincenzo Pastore). O critério adotado na constituição da amostra da pesquisa partiu da escolha por sorteio de uma revista/trimestre resultando uma abrangência de quatro números/ano. Como a época da fundação da revista A Cigarra é 1914, o recorte resultou num total de 16 revistas.

Para a revista A Vida Moderna foram sorteados: o terceiro mês de cada trimestre do ano de 1912 (março, junho, setembro, dezembro); o segundo mês de cada trimestre do ano de 1913 (fevereiro, maio, agosto, novembro); o primeiro mês de cada trimestre de 1914 (janeiro, abril, julho, outubro). Para a revista A Cigarra, sem alternativa de sorteio já que foi lançada em março de 1914, foi escolhido o terceiro mês de cada trimestre de 1914 (março, junho, setembro, dezembro). A amostragem de 16 números representa 9,75% do material editado no período de três anos (A Vida Moderna - 144 edições, A Cigarra - 20).

De cunho meramente técnico e descritivo, esta análise preliminar, centrada na observação objetiva das fontes fotográficas, produzirá elementos precisos para a ulterior interpretação. A metodologia procura conhecer a natureza do documento, segundo Henri-Irenée Marrou, em KOSSOY (1989), pelo que ele é na sua realidade visual. Entende-se

pelas análises iconográfica e técnica, respectivamente, segundo KOSSOY (1989): "A análise do registro visual, a expressão, isto é, o conjunto de informações visuais que compõem o conteúdo do documento; a análise do artefato, a matéria, ou seja, o conjunto de informações de ordem técnica que caracterizou a configuração material do documento."

Para a classificação do conjunto icônico das fotografias foi necessário estabelecer critérios para avaliação do registro visual quanto aos seus assuntos específicos. Foram definidos seis campos temáticos, assim discriminados:

Esporte: foto instantâneo de jogos, corridas de cavalo, canoagem.

Moda: foto propaganda realizada em estúdio ou ao ar livre com modelo feminino.

Natureza-morta: foto "still" de objetos estáticos e/ou reprodução de obras pictóricas.

<u>Paisagem</u>: foto arquitetônica (fachada e interiores) ou da natureza, eventualmente aparecendo pessoas em segundo plano.

Retrato: foto de pessoa ou de grupo, ambos posados, geralmente com identificação na legenda do nome do retratado.

Rua: foto flagrante de transeuntes anônimos, ou identificados, em lugares públicos do cenário urbano.

As informações técnicas das fotografias de rua veiculadas originaram-se de dados característicos do próprio documento jornalístico. Foram distinguidos em cada uma das edições pesquisadas: 1. nome da revista; 2. procedência; 3. total geral de fotografias apresentadas; 4. título e legenda.

As edições sorteadas das revistas foram todas encontradas em dois acervos: a Biblioteca Maria Luísa Monteiro da Cunha (doze exemplares) e a Biblioteca Mário de Andrade (quatro exemplares). Na Biblioteca Maria Luísa Monteiro da Cunha, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, as revistas apresentam-se assim encadernadas: A Vida Moderna em cinco volumes com código de referência número 000 (generalidades), A Cigarra em 27 volumes e dois exemplares avulsos com código de referência número 000 (generalidades). O estado atual de conservação de ambas as revistas é bom, o ambiente é climatizado.

Na Biblioteca Mário de Andrade, da Prefeitura Municipal de São Paulo, não há originais, mas cópias fotográficas dos quatro números de *A Vida Moderna*. As revistas originais foram reproduzidas fotograficamente na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e encontram-se microfilmadas na Seção de Multimeios. Armazenadas em arquivos especiais, encontram-se em cinco caixas de papelão, sendo bom o estado atual de conservação. O local não é climatizado.

Dada a coerência jornalística observada ao longo das edições, consideramos, mesmo assim, necessário descrever de forma detalhada a leitura técnico-iconográfica de cada um dos 16 números da amostragem. Para uma melhor visualização do conteúdo imagético serão mostradas algumas fotografias de rua. Ficam estabelecidas estas abreviações, dentro dos seguintes critérios: A (amostra), T (título), L (legenda). Quando não for citada a quantidade de imagens em um dado título ou legenda, fica definido que é para apenas uma fotografia. Os títulos e as legendas estão descritos em língua portuguesa original.

Os dados técnicos referente a câmeras fotográficas e fotógrafos foram generalizados. O equipamento utilizado pelos repórteres fotográficos é do tipo Kodak, citado em vários textos e na segunda legenda do número 6A. Todas as fotografías de rua são de autores desconhecidos, com exceção da segunda imagem do número 10A, cujo fotógrafo é citado na legenda e, por sinal, um fotógrafo amador e da mesma família que o diretor da revista.

\* \* \*

### **NÚMERO: 1A**

- 1. Revista A Vida Moderna, São Paulo, n.109, 21 mar. 1912.
- 2. Biblioteca Maria Luísa Monteiro da Cunha.
- 3. 40 fotografias: esporte 4 (10%); paisagem 11 (27%); retrato 20 (50%); rua 5 (13%).
- 4. Fotografias de rua:
- \*Na Praça A. Prado (L).
- \*Esperando o Bonde (L).
- \*O dr. Carlos Guimarães futuro vice-presidente do Estado, em companhia de sua exma. filha (L).
- \*Mme. Alcides Barbosa em companhia da senhorita Elyr Rocha (L).
- \*Na rua Direita (T). Um instantaneo chic (L).



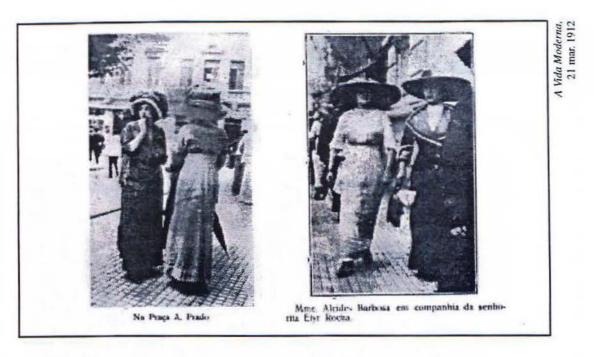
O dr. Carlos Guimarães futuro vice-presidente do Estado, em companhia de sua exma. filha.

#### Na rua Direita



Um instantaneo chic

A Vida Moderna, 21 mar. 1912



### **NÚMERO: 2A**

- 1. Revista A Vida Moderna, São Paulo, n.122, 20 jun. 1912.
- 2. Biblioteca Mário de Andrade.
- 3. 27 fotografias: paisagem 16 (59%); retrato 8 (30%); rua 3 (11%).
- 4. Fotografias de rua:
- \*para duas imagens: Instantaneos Chics (T). Normalistas na praça da República (L)
- \*Instantaneos Elegantes (T). Na Rua Direita (L).

### **NÚMERO: 3A**

- 1. Revista A Vida Moderna, São Paulo, n.135, 19 set. 1912.
- 2. Biblioteca Maria Luísa Monteiro da Cunha.
- 3. 21 fotografias: esporte 2 (10%); natureza-morta 3 (14%); paisagem 9 (43%); retrato 4 (19%); rua 3 (14%).
- 4. Fotografias de rua:
- \*Em Flagrante (T). Alguns instantaneos apanhados domingo, á porta da egreja do S. Coração de Jesus (L).

### NÚMERO: 4A

- 1. Revista A Vida Moderna, São Paulo, n.147, 12 dez. 1912.
- 2. Biblioteca Mário de Andrade.
- 3. 31 fotografias: esporte 6 (19,5%); moda 1 (3%); natureza-morta 6 (19,5%); paisagem
- 5 (16%); retrato 8 (26%); rua 5 (16%).
- 4. Fotografias de rua:
- \*Em Flagrante (T). Na rua 15 de Novembro (L).
- \*Em Flagrante (T). Os Drs. Carlos Guimarães, vice-presidente do Estado e Padua Salles, ex-secretário da Agricultura (L).
- \*para três imagens: Os Nossos Instantaneos (T). Na rua 15 de novembro (L).



### EM FLAGRANTE





Alguns instantaneos apanhados domingo, á porta da egreja do S. Coração de Jesus.

# **NÚMERO: 5A**

- 1. Revista A Vida Moderna, São Paulo, n.156, 13 fev. 1913.
- 2. Biblioteca Mário de Andrade.
- 3. 48 fotografias: natureza-morta 1 (2%); paisagem 11 -incluso foto de capa- (23%); retrato 23 (48%); rua 13 (27%).
- 4. Fotografias de rua:
- \*Os Nossos Instantaneos (T). A exma. esposa e filha do Sr. desembargador Valle (L).
- \*para três imagens: Os Nossos Instantaneos (T). Na Rua Quinze de Novembro (L).
- \*para oito imagens: Os Nossos Instantaneos (T). Diversos aspectos do triângulo central (L).
- \*Pelas Ribaltas (T). Artistas da Companhia Juvenil (L).

### **NÚMERO: 6A**

- 1. Revista A Vida Moderna, São Paulo, n.168, 8 mai. 1913.
- 2. Biblioteca Mário de Andrade.
- 3. 30 fotografias: natureza-morta 2 (7%); paisagem 16 (53%); retrato 10 (33%); rua 2 (7%).
- 4. Fotografias de rua:
- \*Os Nossos Instantaneos (T). Na Rua Quinze de Novembro (L).
- \*Os srs. Francisco Antonio de Souza Queiros e Antonio Queiroz dos Santos, sorprehendidos pela Kodak da "Vida Moderna", quando recordavam os seus bellos dias de mocidade(L).

# NÚMERO: 7A

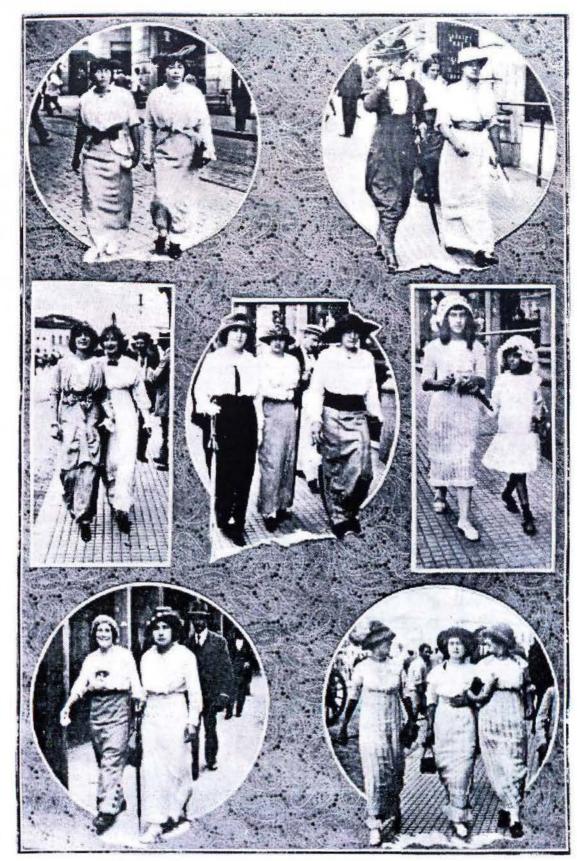
- 1. Revista A Vida Moderna, São Paulo, n.181, 7 ago. 1913.
- 2. Biblioteca Maria Luísa Monteiro da Cunha.
- 3. 43 fotografias: paisagem 8 (19%); retrato 26 (60%); rua 9 (21%).
- 4. Fotografias de rua:
- \*para cinco imagens: A Procissão do Carmo (T). Diversos aspectos da ultima procisão da Egreja do Carmo (L).
- \*para quatro imagens: Os felizardos que foram contemplados no sorteio gratuito d'A Vida Moderna, commemorativo da inauguração do Viaducto de S. Ephigenea (L).

### NÚMERO: 8A

- 1. Revista A Vida Moderna, São Paulo, n. 194, 6 nov. 1913.
- 2. Biblioteca Maria Luísa Monteiro da Cunha.
- 3. 36 fotografias: natureza-morta 1 (3%); paisagem 11 (30%); retrato 15 (42%); rua 9 (25%).
- 4. Fotografias de rua:
- \*para três imagens: Finados (T). Alguns instantaneos depois de realizada a missa de finados, na Egreja de S. Bento (L).
- \*Eleições Municipaes (T). O povo agglomerado em frente á redacção do "Correio Paulistano" (L).
- \*Finados (T). Instantaneo á sahida da Egreja de S. Bento, após a missa de finados realisada naquelle templo (L).
- \*Eleições Municipaes (T). A entrada do edificio do Grupo Escolar do Braz, os eleitores aguardam o momento de levar os seus votos á urna (L).
- \*Finados (T). A entrada do Cemiterio da Consolação (L).
- \*Eleições Municipaes (T). Diversos aspectos das ultimas eleições para vereadores e juizes de paz realizadas nesta Capital. (L).
- \*Instantaneos tirado á entrada do edificio da Escola Normal, onde se realizaram as eleições da Consolação, no momento mais renhido do pleito (L).

# NÚMERO: 9A

- 1. Revista A Vida Moderna, São Paulo, n. 203, 8 jan. 1914.
- 2. Biblioteca Maria Luísa Monteiro da Cunha.
- 3. 37 fotografias: esporte 2 (6%); moda 1 (3%); natureza-morta 6 (17%); paisagem 6 (17%); retrato 10 (27%); rua 12 (30%).
- 4. Fotografias de rua:
- \*Encerramento do Congresso do Estado (T). O venerando Dr. Bernardino de Campos e os senadores Drs. Rubião Junior e Luiz Pisa sahindo do Congresso (L).
- \*Encerramento do Congresso do Estado (T). Varios congressistas deixando o Congresso após a sessão de encerramento (L).
- \*para sete imagens: Diversos instantaneos tomados nas ruas centraes do triangulo (L).
- \*para três imagens: Hippodromo da Moóca (T). Instantaneos obtidos durante as corridas realisadas a 3 do corrente (L).



Diversos instantaneos tomados nas ruas centraes do triangulo

# NÚMERO: 10A

- 1. Revista A Vida Moderna, São Paulo, n.218, 23 abr. 1914.
- 2. Biblioteca Maria Luísa Monteiro da Cunha.
- 3. 29 fotografias: esporte 4 (14%); moda 1 (3%); paisagem 4 (14%); retrato 13 (47%); rua 7 (25%).
- 4. Fotografias de rua:
- \*Instantaneo tomado na Rua 15 de Novembro (L).
- \*Hippodromo da Moóca (T). Um instantaneo tomado no padock pelo photographo amador snr. Jayme Redondo (L).
- \*A Kermesse no Jardim da Luz Em prol do Hospital para Tuberculosos (T). Uma das elegantes vendedoras lendo a buena dicha na mão de um dos frequentadores da Kermesse (L).
- \*para quatro imagens: A Semana Santa (T). Alguns grupos de devotas deixando a igreja de Santa Ephigenia, que provisoriamente serve de Cathedral, durante as cerimonias religiosas da Semana Santa (L).

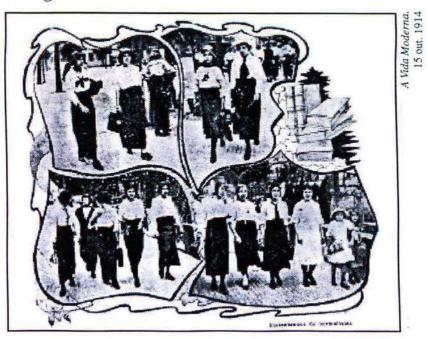


# NÚMERO: 11A

- 1. Revista A Vida Moderna, São Paulo, n.230, 16 jul. 1914.
- 2. Biblioteca Maria Luísa Monteiro da Cunha.
- 3. 40 fotografias: moda 2 (5%); paisagem 2 (5%); retrato 26 incluso foto de capa (65%); rua 10 (25%).
- 4. Fotografias de rua:
- \*Instantaneo Chic (L).
- \*para três imagens: Á Sahida do Congresso (L).
- \*para três imagens: Instantaneo na rua 15 (L).
- \*Um trecho da rua 15 de Novembro, sabbado ultimo (L).
- \*Instantaneo na Rua 15 de Novembro (L).
- \*No Municipal Concertos as terças-feiras (T). Photographia tirada á magnésio especialmente para a Vida Moderna, terça-feira última (L).

### **NÚMERO: 12A**

- 1. Revista A Vida Moderna, São Paulo, n.243, 15 out. 1914.
- 2. Biblioteca Maria Luísa Monteiro da Cunha.
- 3. 46 fotografias: paisagem 6 (13%); retrato 27 (54%); rua 13 (28%).
- 4. Fotografias de rua:
- \*No Prado da Moóca (L).
- \*Os nossos instantaneos (L).
- \*para duas imagens: Varios aspectos das corridas realisadas no Prado da Moóca domingo ultimo (L).
- \*para quatro imagens: Instantaneos de normalistas (L).
- \*A Vida Moderna (T). Nas corridas do Hippódromo (L).
- \*A Vida Moderna (T). O que focalizou nossa objetiva (L).
- \*para duas imagens: Os nossos instantaneos (L).
- \*imagem sem título e legenda.

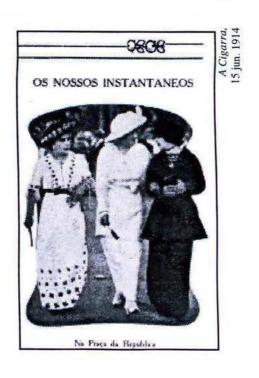


# NÚMERO: 13A

- 1. Revista A Cigarra, São Paulo, n.1, 6 mar. 1914.
- 2. Biblioteca Maria Luísa Monteiro da Cunha.
- 3. 77 fotografias: natureza-morta 1 (1%); paisagem 6 (8%); retrato 22 (29%); rua 48 (62%).
- 4. Fotografia de rua:
- \*para duas imagens: Instantaneos tirados no Prado da Moóca (L).
- \*para sete imagens: Carnaval (T). O corso na Avenida. Vêem-se, nesta página, todos os secretarios de Estado e suas exmas. famílias (L).
- \*para duas imagens: Instantaneos (L).
- \*para oito imagens: Carnaval (T). O corso na Avenida Paulista (L).
- \*para cinco imagens: Carnaval (T). Instantaneos tirados pelo reporter photographico d'A Cigarra durante os dias de Carnaval (L).
- \*para duas imagens: Carnaval (T). Dois instantaneos do Corso na Avenida (L).
- \*para quatro imagens: Carnaval (T). O corso na Avenida (L).
- \*para onze imagens: Os nossos instantaneos (L).
- \*para sete imagens: Carnaval (T). Varios aspectos do corso na Avenida Paulista (L).

# NÚMERO: 14A

- 1. Revista A Cigarra, São Paulo, n.6, 15 jun. 1914.
- 2. Biblioteca Maria Luísa Monteiro da Cunha.
- 3. 67 fotografias: esporte 10 (15%); paisagem 9 (13%); retrato 46 (69%), rua 2 (3%).
- 4. Fotografias de rua:
- \*Os nossos instantaneos (T). Na Praça da República (L).
- \*A Grande Ponte de S. Vicente (T). O dr. Padua Salles, em cuja administração na pasta da Agricultura de S. Paulo se iniciou a construção da grande ponte pensil ligando Santos ao Continente, cortando a fita para a inauguração do importante melhoramento (L).



## NÚMERO: 15A

- 1. Revista A Cigarra, São Paulo, n.10, 16 set. 1914.
- 2. Biblioteca Maria Luísa Monteiro da Cunha.
- 3. 52 fotografias: natureza-morta 2 (3%); paisagem 14 (27%); retrato 36 (70%).

Obs.: Nesta edição de A Cigarra não há fotografias de rua.

### NÚMERO: 16A

- 1. Revista A Cigarra, São Paulo, n.15, 31 dez. 1914.
- 2. Biblioteca Maria Luísa Monteiro da Cunha.
- 3. 71 fotografias: natureza-morta 1 (1%); paisagem 21 (30%); retrato 42 (60%); rua 7 (10%).
- 4. Fotografias de rua:
- \*Instantaneos (T). No Prado da Moóca, durante um dos intervallos das corridas ali realisadas pelo Jockey Club Paulistano (L).
- \*para três imagens: As Feiras Livres (T). Varios aspectos das feiras livres que se realizam diariamente nesta capital por iniciativa da Prefeitura Municipal (L).
- \*Instantaneos (T). O dr. Antonio Cintra Gordinho e sua Exma. Familia, durante um dos intervallos das corridas realisadas pelo Jockey Club Paulistano, no Prado da Moóca (L). \*para duas imagens: sem título e legenda.

\* \* \*

Esta metodologia de trabalho está centrada na decodificação dos elementos explícitos (técnico-iconográfico) e implícitos (iconológico) de imagens fotográficas. O estudo iconológico pretende ir além do documento na busca do invisível, ao estimular o pesquisador para o desafio da interpretação. KOSSOY (1989) propõe em seu método teórico a questão da análise de documentos históricos: "O significado mais profundo da imagem não se encontra necessariamente explícito. O significado é imaterial; jamais foi ou virá a ser um assunto 'visível' passível de ser registrado fotograficamente. O vestígio da vida cristalizado na imagem fotográfica passa a ter sentido no momento em que se tenha conhecimento e se compreendam os elos da cadeia de fatos ausentes da imagem. Além da verdade iconográfica."

Iremos nos servir da análise técnico-iconográfica para fundamentar e dar base à interpretação iconológica. Na amostragem observamos, primeiramente, um padrão médio de 43,43 fotografias por edição, das quais o retrato foi o gênero mais utilizado (48,34%). Tendo em vista que a preocupação desta pesquisa é a análise da fotografia de rua, constatamos uma média de 9,25 fotografias de rua por edição das revistas ilustradas, ou seja, 20% do universo da amostra.

As fotografias de rua exercem fascínio, novidade e atualidade. A tecnologia, ao propiciar os instantâneos fotográficos, é utilizada como ferramenta jornalística do tempo moderno. O lugar discursivo das revistas está sintonizado com o espírito da modernidade,

cujo modelo padrão, como se refere Baudelaire, é revolucionar o modo de ver, sentir e pensar. A beleza, vista como um projeto inadiável, gera perplexidade e encanto. Constatase o valor possessivo e autofágico do termo "os nossos instantaneos", que aparece em 12 repetições entre títulos e legendas. Outras citações, e a respectiva quantidade de aparições, que denotam significados linguísticos da modernidade: "instantaneo" (12); "instantaneo na rua Quinze" (4); "instantaneos chics", "em flagrante" (3); "alguns instantaneos" (2); "instantaneos elegantes", "diversos instantaneos", "vida moderna", "nossa objetiva" (1).

As ruas centrais freqüentadas pela elite surgem como traço de uma cidade moderna. O espetáculo dos transeuntes nos espaços públicos, traduzido em imagens, é flagrado num específico recorte espacial da cidade de São Paulo que remete a sentidos de um tempo. Os títulos e as legendas evidenciam as regiões e lugares freqüentados pela burguesia paulistana. Eis a relação desses lugares, relacionados por quantidade de aparições: Rua Quinze de Novembro (12); Jockey Club Paulistano/Hipódromo da Moóca (8); Avenida Paulista (6); Congresso (3); Rua Direita, Igreja de São Bento, Praça da República, Triângulo Central (2); Cemitério da Consolação, jornal *Correio Paulistano*, Escola Normal da Consolação, Grupo Escolar do Brás, Igreja do Sagrado Coração de Jesus, Igreja do Carmo, Igreja de Santa Efigênia, Jardim da Luz, Praça Antônio Prado, Teatro Municipal, Viaduto de Santa Efigênia (1).

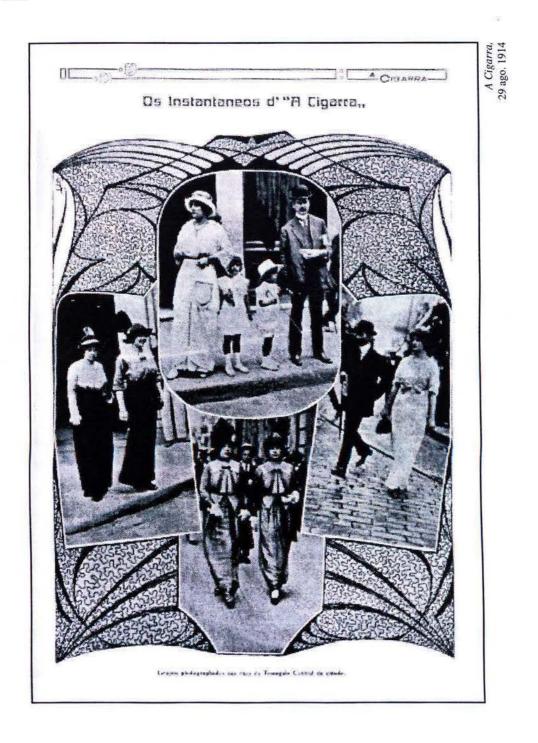
As imagens editadas servem como referências para compreensões dos paradigmas das revistas. Na linguagem verbal e não verbal torna-se possível apreender os discursos que atuam, segundo MARIANI (1993), "na perpetuação e cristalização de determinados sentidos em detrimento de outros, ou seja, processos discursivos que tecem e homogeneizam a memória de uma época." Um fator de realce encontrado foi a quantidade de pessoas anônimas ou identificadas registradas na iconografia. Percebeu-se que, dentro da amostragem das fotografias de rua, as pessoas anônimas apareceram na proporção de 88%, e as identificadas, de 12%. Os homens anônimos representaram 8% contra 44% de identificados. Entretanto, o fenômeno aconteceu de forma oposta no contexto feminino: 41% anônimas, 12% identificadas. Os números restantes ficaram com os casais que mantiveram uma média equivalente: 51% anônimos, 44% identificados.

As revistas revelam práticas de sobressair preferencialmente homens identificados a anônimos. Elas refletem, provavelmente, valores do poder masculino na sociedade ligado às personalidades. Todavia, quanto às mulheres fotografadas, o anonimato prevalece. E por quê? Pode-se considerar, entre outras possibilidades de interpretação, que a mulher é vista por um olhar editorial masculino e apreciada como objeto. Uma vez identificada no cenário urbano, é admirada como "vitrina" por sua "sedução e cativante beleza" (A Vida Moderna, n.47, 15 set. 1908). Os "nossos" instantâneos criam um pertencimento sobre o ser feminino, tanto quanto os espaços nobres da São Paulo antiga.

Na vida urbana que está sendo implantada, há outra face da mulher, vista neste caso como vencedora. Ela reúne o sentido da conquista dos bens materiais na sociedade capitalista e sugere padrões de comportamento a serem consumidos. Afirma BUITONI

(1980) sobre a imagem feminina nas revistas brasileiras, nos anos dez do século XX: "O consumo crescente de bens não duráveis exige mais espaço para seus anúncios e consequentemente, mais espaço para a mulher, consumidora potencial."

Nos instantâneos colhidos ao "acaso", o que se vê é um cotidiano de prazer e de felicidade. O espetáculo dos flagrantes de rua, na representação de uma realidade de gente saudável, sorridente e bem vestida, está distante do contexto social da cidade de São Paulo. KOSSOY (1989) afirma a impossibilidade do resgate da integridade histórica a partir do recorte fotográfico: "A fotografia é indiscutivelmente um meio de conhecimento do passado, mas não reúne em seu conteúdo o conhecimento definitivo dele. A imagem fotográfica pode e deve ser utilizada como fonte histórica. Deve-se, entretanto, ter em mente que o assunto registrado mostra apenas um fragmento da realidade, um e só um quadro da realidade passada: um aspecto determinado."



### 4.3. O fotógrafo Vincenzo Pastore

uando Vincenzo Pastore (1865-1918) desembarca no porto de Santos em 1868, este italiano recém-casado advindo de Bari possui um sonho: fundar o primeiro estúdio fotográfico no Brasil. Sua idéia inicial é emigrar para os Estados Unidos da America, mas acaba mudando de planos depois de firmar-se em São Paulo com o lançamento da Photographia Pastore. O ponto comercial localiza-se primeiramente na Rua da Assembléia, 12. Depois na Rua Direita, 24A.

Vincenzo e Elvira Pastore (1876-1972) constituem uma família com nove filhos. Ainda convivem no mesmo lar duas meninas surda-mudas, a sogra e duas cunhadas de Vincenzo. Certamente o fotógrafo, proveniente da cidade de Casamassima, região de Puglia do sul da Itália, já sabe das peculiaridades da cidade e do país que o acolhe: a economia cafeeira, o recém-iniciado processo de industrialização, o final da escravidão e do Império, o clima tropical, as epidemias, os problemas sociais.

Construtor de imagens, contador de histórias, sua habilidade fotográfica dá voz ao aventureiro. Opina LEMOS (1997) sobre a chegada do fotógrafo a São Paulo: 'Era uma viagem de risco, quando se trocava a miséria europeia pelo incerto, nunca pior, no entanto, que aquela situação da terra mãe, mas ensejando grandes oportunidades de se ganhar prestígio e fortuna. Pastore não era, todavia, um imigrante como os outros, sem maiores qualificações além daquelas empiricamente

conseguidas no campo e no cabo das ferramentas. Era um fotógrafo sensível, um artista de espírito inquieto, que veio sobreviver na América, no caso, a do Sul, por acaso São Paulo."

Pastore testemunha, na passagem do século, segundo dados de Carlos Alberto Cerqueira Lemos, a enorme quantidade de italianos natos que compõem 40% da população da cidade de São Paulo. Em 1900, a iniciante metrópole possui 240.000 habitantes. É visualmente original uma cidade oferecer uma variedade étnica, um tipo mestiço. Há europeus, sírios, libaneses, armênios, e também negros, mulatos, índios e caipiras. Entretanto, os italianos prevalecem.

Escreve Souza Pinto (1905), em BRUNO (1981): "Há nos letreiros e nos títulos das lojas uma mistura insistente de italiano e português, de envolta com dísticos mais raros em outras línguas. Há uma Bottiglieria alla Ponte dei Sospiri', aparece-nos uma tabuleta bombástica, 'Aux 600.000 paletots'. Dou, ao mesmo tempo, com uma Rotisseria Sportsman', com restaurantes nacionais e com uma cervejaria que responde ao breve cognome de 'O Chopp'. O italiano, no entanto, predomina. Há banqueiros, industriais, médicos, advogados, grandes e pequenos comerciantes italianos, sem contar que são italianos os carroceiros, os carregadores, os criados, os operários, os condutores dos bondes, os vendedores ambulantes, os engraxates, etc."

Constanza Pastore, segunda filha de Vincenzo Pastore (nascida em São Paulo em 1899), afirma em entrevista a MENDES (1994): "Eu tenho a lembrança de meu pai muito. A vida dele foi a fotografia, ele ensinou a outros também.[...] sempre ele fotografou as novidades de São Paulo, sempre. Ele foi um apaixonado de sua arte. Ele viveu pela sua arte.[...] Papai preferia médico, retocador de fotografia, tudo que fosse italiano."

O que chama a atenção nas fotografias de rua de Vincenzo Pastore é a forma de ver São Paulo do imigrante italiano, que ao mesmo tempo "constrói" a cidade. Afirma MENDES (1997): "Pastore representa talvez um dos exemplos mais justos para a expressão fazendo a América': migrar em busca de oportunidades de trabalho e retornar." Dedica-se profissionalmente, no início de suas atividades, ao retrato. É assim que lança o "Retrato Mimoso", nome criado em função do corte dos cartões "carte de visite", em forma de losângulo, na apresentação do "portrait" de seus clientes.

Com a preciosa ajuda da esposa Elvira Leopardi Pastore, colaboradora artesanal no processamento fotográfico, o estúdio torna-se rentável. Afirma sua filha Constanza: "Ele fez muito dinheiro porque trabalhava até de domingo; precisou pedir licença da Igreja porque era proibido, o dia inteiro não podia." Constanza relembra sua inquietação ao escutar a torneira aberta do "quarto escuro" sobre a "bacinella" (bacia). Ela reconta as falas de sua mãe: "Precisa lavar horas para durar até 100 anos."

Pastore investe em outras clientelas, como no jornal O Estado de S. Paulo e na revista A Vida Moderna, ao oferecer os seus retratos como brindes. Há documentos que demonstram isso, como este anúncio do editorial da revista número 9A: "Todas as pessoas que tomarem uma assignatura para o anno de 1914, concorrerão ao nosso sorteio de Rs 12.500\$000, em diversos premios, como abaixo fica descriminado. Além do sorteio, offerecerá esta empreza, aos assignantes de anno, uma finissima cigarreira de prata alemã cheia de cigarros Castellões, dando-lhes o direito de tirarem gratuitamente os seus retratos na Photographia Pastore, rua Direita n.24, recebendo

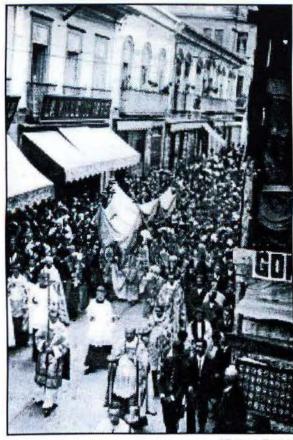
um exemplar artístico em cartão de 0.24x0,18."

Na entrevista a Ricardo Mendes já citada, Constanza detalha: "Ele importava o material fotográfico, era muito caro o papel. O processo chamava gelatina eterna e papai tinha que buscar o papel em Milão. A cada dois ou três anos ele visitava a Itália." Ela continua, referindo-se aos brindes: "Papai não agiu muito inteligente porque ele devia fazer alguns de graça para promover, porque precisava de dinheiro."

Constanza ressalta o surgimento da importadora de artigos para fotografia, o fornecedor Otto Stück (depois Pan-Americana, com atividade até os anos 60, localizada à Rua São Bento, 67): "Depois veio uma casa muito grande que eu acho que ainda existe, os Stück. Então ele deixou de importar nas fotografias comuns, só importava papéis melhores, conforme o preço."

O estúdio de Pastore tem como força motriz de atividade o gênero retrato. O "portrait" é um instrumento de distinção social. A afirmação da figura humana nesses sujeitos sociais implica um conjunto da atitudes que abrangem desde a postura corporal até recursos de vestuário e de montagem cênica no estúdio fotográfico.

Vê-se, abaixo na fotografia de rua, uma procissão flagrada. É um dos raros momentos em que deparamos com homens sem chapéus andando pelas ruas. No canto inferior direito da imagem, a entrada do estabelecimento de Pastore. As imagens dos clientes são expostas, como numa galeria, evidenciando os "Retratos Mimosos". Uma cópia deste típico modelo é abaixo mostrada.



Vincenzo Pastore, Procissão na rua Direita, São Paulo, s.d.



Vincenzo Pastore, Retrato Mimoso, São Paulo, 1906

Pastore produz com freqüência em seu estúdio, capas para as revistas A Vida Moderna e A Cigarra.¹ Nas microfichas da Coleção Vincenzo Pastore, do Centro Cultural São Paulo, há três capas de A Vida Moderna (números 238, 245, 250) e oito de A Cigarra (números 39, 41, 48, 49, 50, 53, 54, 76). Todos os retratos são assinados por Pastore ou o seu crédito é mencionado. As fotografias são todas de jovens mulheres com exceção de uma, a do tenor Enrico Caruso. Relacionadas a seguir, elas estão segundo a seqüência acima, pelo interesse que os títulos possam contribuir ao refletir pensamentos de época: A Gentil menina Leonor Pastore (1914); Mlles. Odette e Carmen Duprat (1914); Mlle. Anna Candida Bueno (1914); Bellezas Paulistas (1916); Melancholia (1916); Quem é a moça dos óculos pretos? (1916); A moça dos óculos pretos (1916); Oração (1916); sem título (1916); sem título (1916); O célebre tenor Enrico Caruso (1917).



Vincenzo Pastore/revista A Cigarra, Retrato de Hebe Lejeune, São Paulo, 17 e 31 ago. 1916

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Essas imagens podem ser vistas nos arquivos microfilmados da Equipe Técnica de Pesquisas em Fotografia do Centro Cultural São Paulo. Coletadas pelo pesquisador Ricardo Mendes, as reproduções foram feitas a partir do acervo pessoal de José Roberto Varani, neto do fotógrafo e sobrinho de Constanza Pastore.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Estes dois retratos, acima mostrados do "Capa-Concurso", estão copiados das edições originais de tons avermelhados e alaranjados. Foram enviadas 102 cartas, dos leitores da capital e do interior, com os prováveis nomes da "distincta e gentil senhorita" para a revista A Cigarra (n.49, 31 ago. 1916), que assim valorizou a sua promoção: "A Capa do nosso numero passado, mysterio que tanta curiosidade despertou em todas as rodas elegantes, produziu no elemento feminino uma agitação digna de nota."

Tratado como idealista de grande sensibilidade artística, Pastore provavelmente não não tivesse sido remunerado pelas suas reproduções fotográficas de capa. Em contrapartida, isso lhe dá divulgação e bom crédito profissional. É o que se pode deduzir do texto original do editorial da revista A Vida Moderna (n.250, 1914), com capa de "Mlle. Anna Candida Bueno": "A Nossa Capa - Do bello trabalho de arte photographica que illustra a capa deste número incumbiu-se o Sr. Pastore, que tem o seu atelier à rua Direita n.24 A. Os trabalhos desse finissimo artista recommendam-se pela belleza do seu effeito, pelos contrastes de luz e por essa intenção, que á maior parte dos photographos passa despercebida. O Sr. Pastore faz da arte photographica uma arte de imaginação, pela porção de idealidade pessoal que lhe mistura. No trabalho que nos offereceu para este número é tudo digno de attenção: a pose, a attitude melancholica, os effeitos de luz sobre os cabellos. A graça original do modelo nada perdeu, vista atravez da reprodução photographica."

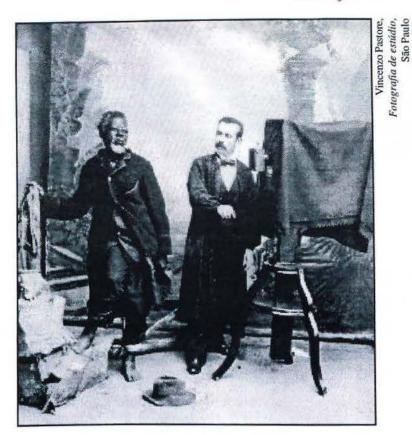
No estúdio, além dos Retratos Mimosos e dos retratos aplicados, Pastore busca originalidade. Explora em seu espaço cênico desde retratos de pessoas famosas e de seus familiares até de negros e de índios. Ele cria composições, enquadramentos diferenciados, conjugações de luz e sombra, arranjos florais e mobiliários.

Constanza Pastore se refere aos detalhes internos do estabelecimento comercial, localizado no triângulo central da cidade: "O estúdio da Rua Direita era grande, tinha um retrato de pavão para aqueles muito ricos, muito orgulhosos. Tinha estátua muito bonita para fotografar as crianças, os filhos. Era um ateliê todo de vidro. Tinha um sótão. Mamãe trabalhava sozinha no laboratório.[...] Havia muitos fundos no estúdio, era uma máquina com oito fundos que com uma manivela descia o painel e dava o ambiente. O cliente escolhia, por exemplo, jardim com caramanchão. Os ajudantes no ateliê eram apenas para mexer com os moveis (na maioria importados) que eram pesadíssimos."

Da série dos retratos artísticos foram recortadas três imagens de modelos anônimos: duas de negros e uma de índios tupi. São fotografias de estúdio de autoria de Vincenzo Pastore. Estas imagens, aparentemente objetivas e ingênuas, que teriam sido oferendadas ao Rei da Itália, têm, entretanto, sentidos ambíguos. Sugerem, inicialmente, uma montagem para propiciar um efeito exótico de "brasilidade" e um processo de "aculturação". Embora realizadas com pessoas de origem simples, em que ele se aprofundará com mais empenho e espontaneidade nas cenas externas das fotografias de rua, há uma descaracterização imagética gerada pela artificialidade da produção. O próprio autor se inclui junto ao simbólico velho de cabelos brancos e pito de barro na boca.

Na atmosfera criada com o trabalhador nativo brasileiro, algumas percepções são tiradas na leitura interpretativa da imagem dos índios: a atitude enrijecida de enfrentamento para com o olhar fotográfico do branco e a postura corporal dos modelos, parecendo refletir a estrutura social igualitária de poder de sua comunidade original. Vê-se, provavelmente deixado ao acaso, à frente dos pés do pequeno índio, um novelo de linha sobre o chão.

Pastore, de volta à Itália, inaugura a Fotografia Ítalo-Americana ai Due Mondi, em novembro de 1914, na cidade de Bari. Matérias jornalísticas indicam a realização de





Vincenzo Pastore, Fotografia de estúdio, São Paulo



inauguração solene com a presença de autoridades eclesiásticas e políticas (incluindo o prefeito). Depois de exatos 12 meses de funcionamento, provavelmente pelos acontecimentos gerados pela Primeira Guerra Mundial, Pastore retorna a São Paulo. O título de Cavalheiro da Ordem da Coroa da Itália é uma homenagem recebida em 1916. Em janeiro de 1918, o fotógrafo, cuja produção é comparada com a coleção de Militão Augusto de Azevedo,³ morre aos 53 anos de idade em São Paulo, após um problema pós-operatório.

\* \* \*

O que há de marcante na obra de Pastore, endossando as palavras de Ricardo Mendes, não são seus retratos, tão pouco a qualidade artesanal do trabalho laboratorial de Elvira. § São as fotografias de rua. Pastore cria representações de linguagem cujo sujeito enunciador em suas fotografias migram do cotidiano da cidade para se tornarem história e relato. Ao unir técnica e talento, o fotógrafo interpreta a casualidade dos acontecimentos urbanos. §

Quando Vincenzo Pastore transpõe o espaço cênico de seu estúdio e abandona o tripé pela câmera portátil, toma as ruas com um ponto de vista oposto ao recorte das ilustradas. Capta os mal-estares da "dita" sociedade do bem-estar. Entretanto, essas poucas imagens obrigam-nos a reflexões. Por que ele haveria de fotografar os tipos populares das ruas? Explica MENDES (1998): "A sua intenção era voltar para a Itália e levar um material diferenciado daqui: tipos populares, folclóricos, gente pobre. Não interessava a hierarquia paulistana. Não queria denunciar nada. Isso exerceria um apelo na Europa."

Ao registrar a realidade paulistana com um teor jornalístico diferenciado, o italiano Vincenzo reconstitui sentidos e instaura memória para a história cultural. Distancia-se da fotografia aplicada corrente, cuja busca é enfocar, no Brasil, padrões culturais europeus, sem evidências de contraste que pudessem macular essa imagem idealizada. A atualidade e a pertinência das fotografias de rua de Pastore estão nessa postura do ato de reportar o ser humano. Ao resgatar aspectos conflitantes da sociedade brasileira, o fotógrafo rompe com as versões cristalizadas dos periódicos de seu tempo. Sua contribuição enriquece o conhecimento do universo icônico das ruas e evidencia uma outra realidade

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> O carioca Militão Augusto Azevedo (1837-1905) fixa-se em São Paulo como retratista da Casa Carneiro e Gaspar, onde trabalha de 1862 a 1875. Ao conquistar autonomia profissional, inaugura seu próprio estúdio, chamado Photographia Americana. Antes de sua mudança em definitivo para o Rio de Janeiro, realiza um último projeto: a produção doÁlbum Comparativo de vistas da cidade de São Paulo (1862-1887). Paisagens e retratos em papel albúmen fazem de seu acervo um caso raro da trajetória da fotografia e da cidade de São Paulo do século XIX.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> As técnicas de processamento laboratorial e fotopintura foram manualmente escritas, em italiano, num caderno pessoal de Elvira intitulado "A arte de fotografar e revelar" (1898-1918). Estão microfilmados no Centro Cultural São Paulo.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> As fotografias de rua de autoria de Vincenzo Pastore como,também, os seus panoramas, paisagens e retratos de estúdio estão arquivadas no Acervo Documental do Instituto Moreira Salles. São 137 imagens doadas pelo pianista e professor Flávio Varani, neto de Pastore. Toda iconografia está acondicionada, segundo padrão museológico, no original (papel cópia contato). O Espaço Higienópolis (São Paulo) lançou a exposição e o catálogo "São Paulo de Vincenzo Pastore", em janeiro de 1997, ao reunir parte do material fotográfico doado. Explica VIEIRA (1998), coordenadora do Instituto Moreira Salles, a repercussão deste material: "Até hoje suas imagens são procuradas por instituições educativas e culturais, é um assunto que ainda não esgotou. O grande interesse foram as cenas dos grupos humanos, do povo. Flávio Varani não sabia que tinha um tesouro."

que, unida à realidade das ilustradas, compõe um quadro humano mais ampliado da capital paulista no início do século XX.

Pastore capta imagens dos transeuntes das ruas. Seu "outro" olhar inclui os problemas da vida da sociedade brasileira da época. O fotógrafo se contrapõe à ideologia visual dos periódicos, cujas imagens veiculadas são as aceitas como pertinentes ao que fosse moderno. A atualidade dessas fotografias de rua está no "autor-repórter" que traz das ruas contradições importantes. Independentemente de sua verdadeira intenção, Pastore assume uma atitude crítica diante do fazer jornalístico.

O ato de reportar, visto por Jorge Andrade, segundo FERNANDES (1989) como "ato de revelar", reúne, dentre outros, dois fundamentos: "O envolvimento como parte do processo de distanciamento (a compreensão do Outro a partir de uma espécie de identificação e de empatia); o jornalismo como semente da História (a revelação do lado oculto dos indivíduos e dos fatos do cotidiano permite que seja escrita a história das 'verdades' rotineiras, do ponto de vista dos homens comuns, dos vencidos e não a partir de uma 'verdade' oficialmente aceita e imposta pelos vencedores ou pelos representantes do poder)."

As ilustradas valorizam apenas o traço burguês das ruas. Tais imagens não expressam o que há de peculiar na capital paulista, mas em toda e qualquer cidade em processo de modernização. O modo editorial de ver esse lugar "elegante" é mascarando tudo o que não corresponde a esses pressupostos. Afirma CHAPARRO (1998): "Até a notícia dita objetiva, construída com informação 'pura', resulta de seleções e exclusões deliberadas, controladas pela competência opinativa do jornalista."

Interessa a este estudo o confronto simbólico entre os discursos imagéticos das revistas ilustradas e de Vincenzo Pastore, no objeto fotografia de rua. O fotógrafo reúne parte das contradições histórico-culturais brasileiras, ao resgatar atores sociais considerados "sem imagem". Todavia, é de bom senso reconhecer a impossibilidade de reduzir os contrastes brasileiros a esta visão bipolar. O conflito é plural, muito mais complexo, e não se encerra nesta dialética.

Pastore, como repórter fotográfico atento, "surpreende" ao descrever práticas do

cotidiano das ruas da São Paulo antiga. Temas urbanos como meninos, negros, trabalhadores, enquadrados no primeiro plano, habitam as suas imagens. Exercita fundamentos que BRESSON (1997) aclarou: "Em fotografia a menor coisa pode tornar-se um grande assunto, um detalhe de um ser humano insignificante pode vir a ser um motivo principal. Como testemunhas do mundo, nós vemos e fazemos ser vistos."



Vincenzo Pastore, Fotografia de rua, São Paulo

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> O contexto desta análise foi realizada a partir de estudos da autora sobre o escritor e dramaturgo Jorge Andrade, quando ele era jornalista da revista *Realidade* em suas reportagens entre 1969 e 1979. Na época havia, no meio jornalístico nacional, pressões da censura respaldadas pela decretação do AI-5.

\* \* \*

As 18 fotografias de rua de autoria de Vincenzo Pastore, apresentadas a seguir, estão antecedidas por um comentário sobre essas imagens. As fotografias diagramadas, em nove páginas, estão isoladamente numeradas para facilitar a identificação daquelas comentadas. As descrições dos flagrantes de rua, realizadas a partir de um olhar mais atento, estão divididas em três grupos: meninos na rua de pés descalços, negros, trabalhadores de rua.

### Meninos na rua de pés descalços (fotos 1 a 4)

As ruas antigas, carroças, casarios e meninos dão sentidos à cidade. O país alcança a vida urbana inaugurando um novo modo de ser, sem se ocupar com a educação popular, sem dar proteção ao trabalho do menor. Os meninos na rua de pés descalços, alguns filhos de imigrantes advindos da crise do desemprego europeu, trabalham como engraxates ou vendedores de jornais.

Com os mais variados chapéus, eles se divertem com as lúdicas bolinhas de gude - o carroceiro passa e promove no ar uma leve linha diagonal ascendente. Jogadores de mãos e pés livres fazem contato com as ruas de terra da cidade (foto 1). Paralelepípedos, patas de cavalo e rodas de madeira tecem texturas que reverberam, mas pouco atrapalham suas brincadeiras (foto 2). O jovem ajoelha-se com reverência diante de mais um sapato a ser polido, dura contradição de quem não tem ao menos o que calçar (foto 4)...

# Negros (fotos 5 a 8)

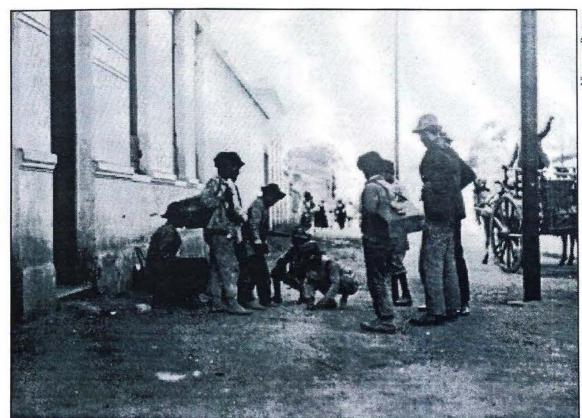
As transformações da sociedade brasileira no final do século XIX, com a queda do Império escravocrata, dando lugar à República e as influências vindas do estrangeiro, deixam vestígios nas paisagens humanas das cidades. A <u>cultura negra</u>, há vinte e poucos anos de sua recém-liberdade, se adapta à cultura dominante. Caracteriza-se mais pelo conformismo do que pela resistência. "Desafricanizados" na escravidão encontram, com muita dificuldade na cidade, sua frágil identidade de brasileiros.

A mulher negra escuta atentamente o gesto da comadre. Esta, calça tamancos de madeira, portugueses. Na verde praça, ambas proseam frente a frente, com suas cestas nas mãos (foto 5). A perspectiva, como uma seta, indica a direção da ascensão social. Movimento e desânimo conjuminam posturas contrastantes entre o passageiro-pisante e o negro de pés descalços (foto 6). Damas sentadas portam xales e largas saias. A trouxa de roupa denota sua provável atividade de lavadeira. As crianças, curiosa e timidamente, aproximam-se do convívio fotográfico (foto 8). O banco, patrocinado pelos "Calçado Clark", acolhe cidadãos negros como participantes legítimos da comunidade. Eles dialogam entre si, mas relutam ao mostrar os rostos. Miramos, todavia, a face do Brasil com "z", conforme a grafia da época (foto 7)...

### Trabalhadores de rua (fotos 9 a 17)

Pastore tem na rua a sua fonte de inspiração: flagrando gestos humildes, configurando instantâneos humanizados, fixando o fugaz, trazendo à tona imagens. Diante de nossos olhos, uma cidade provinciana acolhe <u>trabalhadores</u> profissionalmente estacionários, que não progridem nem retrocedem: realejos, lixeiros, carregadores de malas, biscateiros, ambulantes, vendedores de galinhas, condutores, coletores, feirantes, mercadores, carroceiros, engraxates, jornaleiros. O centro da capital, para onde convergem os "não-fotografados" para ganharem a vida, revela-se pálido, solitário, indefinido. A atitude corporal dos oprimidos reflete desânimo. A população marginalizada não preenche um mínimo de satisfação, prazer e progresso material. Os "não-modernos" esperam, na dignidade de suas pobrezas, o trem da história passar.

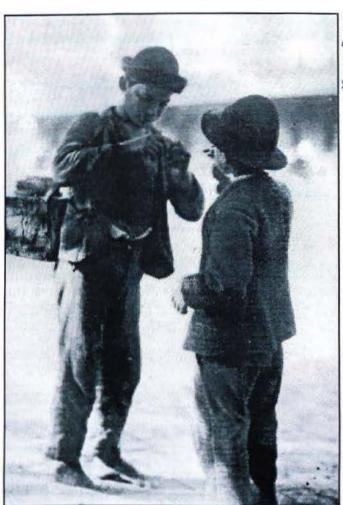
Na Praça da República, o realejo e o fotógrafo atraem, na magia de suas caixas, uma pequena multidão de pessoas de camadas distintas (foto 9). O condutor, aqui, é tão importante quanto o veículo de madeira e o idoso flagrado sem chapéu. A escadaria e a janela compõem o insólito cenário do pequeno coche (foto 10). Visto em frente à Estação da Luz, o alfabetizado carregador de malas é uma exceção: passa o seu tempo lendo, à espera de um possível viajante. Abaixo dele, o menino de pés descalços, quietamente, brinca (foto 11). O vendedor de galinhas dá uma pausa no batente. Com ponto no mercado da Rua 25 de Março, toma seu caldo embebido no pão. É um retrato que valeria a "pena" ser verbalizado por um cronista da imprensa periódica (foto 12). As senhoras de roupas negras suportam nas cabeças cestas de verduras. Trajam vestuários semelhantes, fora de moda, de provável cultura distante (foto 13). Às mulheres, o lugar de nutridoras: suas imagens vinculam-se aos gêneros alimentícios e à vida doméstica (foto 14). O ambulante expõe frutas da roça sobre o meio-fio. E aguarda desajeitadamene (foto 15). Os ricos e os pobres se separam por distâncias sócio-culturais. Modos e estética refinada se contrapõem ao traço rude e ao saber vulgar. O mestiço oferece passagem e caminha no fluxo inverso. O anel no dedo mínimo é a senha. Quando conseguirá atravessar a barreira de classe para alcançar o outro patamar? (foto 17)...



Vincenzo Pastore, Fotografia de rua. São Paulo

1





Vincenzo Pastore, Fotografia de rua, São Paulo



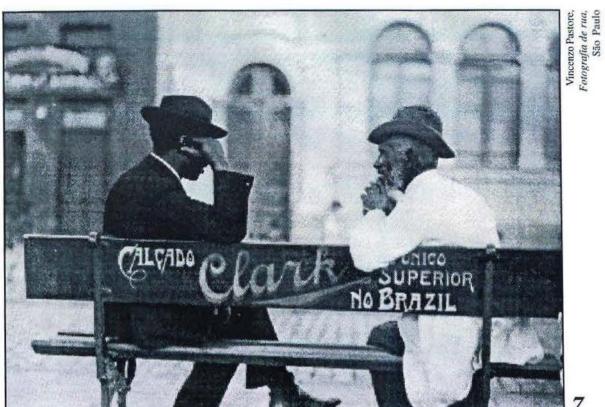
Vincenzo Pastore, Fotografia de rua, São Paulo

5



Vincenzo Pastore, Fotografia de rua, São Paulo

6



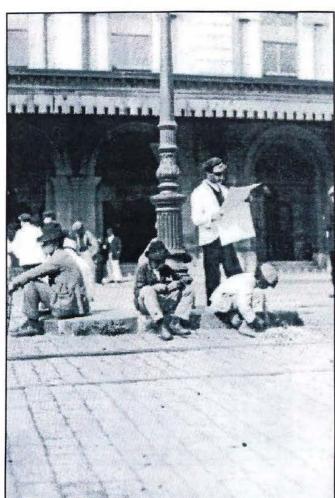




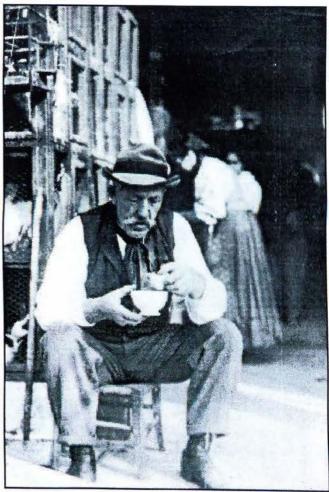
Vincenzo Pastore, Fotografía de rua. São Paulo



10



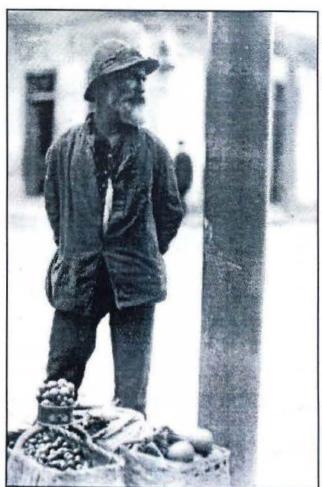
Vincenzo Pastore, Fotografía de rua, São Paulo





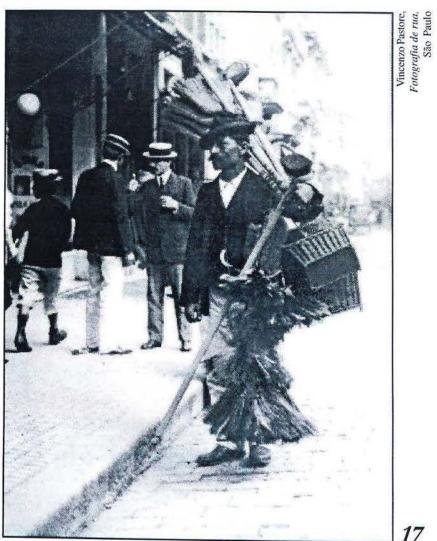
Vincenzo Pastore, Fotografia de rua, São Paulo





Vincenzo Pastore, Fotografia de rua, São Paulo







### 4.4. Flagrantes e contrastes: meninos na rua de pés descalços, negros, trabalhadores de rua

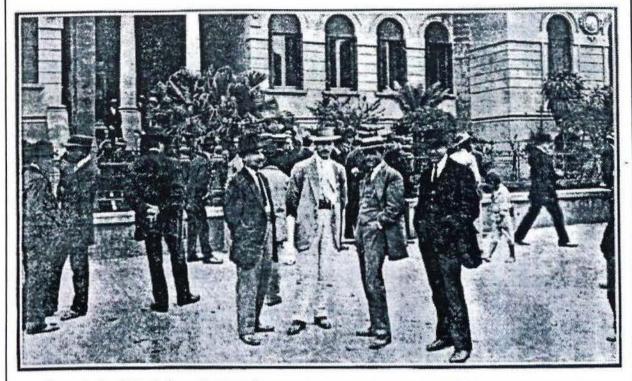
s dados da pesquisa técnico-iconográfica (cap.4.2.), conjuntamente com a análise das fotos autorais de Vincenzo Pastore (cap.4.3.), trouxeram pistas para uma pequena leitura comentada. Buscando exceções na construção de sentido das fotografias das ilustradas descobre-se, por exemplo, que algumas imagens apresentam de meninos na rua de pés descalços, negros e trabalhadores de rua. Esses elementos encontrados não são essenciais nas fotografias registradas pelos repórteres das ilustradas. O que ocorre são mascaramentos ou silenciamentos dos sentidos excluídos.

De um total de 695 fotografías publicadas, 336 são retratos e 148 são fotografías de rua. Nos 16 números da amostragem, há quatro retratos de negros e também quatro fotografías de rua flagrando meninos na rua de pés descalços e/ou negros e/ou trabalhadores de rua. Descreveremos, a partir de um olhar mais aprofundado, e mostraremos essas imagens.

Há um menino flagrado na rua de pés descalços transitando pela cidade... Na fotografia de rua (próxima página) com o título "Eleições Municipais" (revista número 8A), ao privilegiar os eleitores, passa despercebido pelo fotógrafo, no segundo plano, o intruso e cabisbaixo passageiro. O instantâneo da fotografia de rua pode, eventualmente, registrar acasos fora do controle visual do fotógrafo e provocar equívocos editoriais.



# Eleições Municipaes



A entrada do edificio do Grupo Escolar do Braz, os eleitores aguardam o momento de levar os seus votos á uma

A Vida Moderna, 06 nov. 1913

Há no centro da São Paulo antiga pés descalços. Confirmados pela literatura e pela fotografia. O artigo de Couto de Magalhães, "Aspectos da Rua - de pés no chão" (revista número 14A), admite e reconhece essa representatividade marginal. O texto, a seguir apresentado, encontra-se diagramado como na edição original, aparecendo ao lado de duas fotografias, do repórter fotográfico Meirelles, que bem representa o modelo padrão dos retratos aplicados nas ilustradas. A solução "modernizadora" do problema dos "pés nus" é, segundo o autor, dentre outros, não os mostrar aos estrangeiros e dar-lhes um "banho" civilizatório de fachada (beleza e asseio).

As ilustradas transformam a cidade de São Paulo num aparente espaço único, evitando mostrar imagens contrastantes que revelariam o lado desprezado. Os "pés rapados", antes mesmo de serem banidos das ruas por uma determinação legal, como sugere Couto de Magalhães, já não trafegam nas páginas dos periódicos. Refere-se Caio Prado Jr. aos "livres e pobres" dessa época, em FARIA (1998): "Pelas condições precárias de existência e ausência de normas de conduta não poderiam ser considerados como "povo"." Em termos econômicos, eles são vistos como inadaptados, inúteis e despossuídos; em termos sociais e políticos, como inexistentes.

Em Hagrante

Conselho Municipal do Rio pretende prohibir nas cuas centraes o transito de pessons descalças ou em manges de transito.

Está ahi uma medida que só mercec applassor e que, é excepção dos indivíduos por ella alvejados, será recebida com praser tembem pela noses população, sé a Camara daqui somar identica resolução, sé a Camara daqui somar identica resolução, se a Camara daqui somar identica resolução, se a Camara daqui somar identica resolução, se distando aos poucos a excasses de cidade colonisi de Piratinánça. Pode mesmo dacr-se que da antiga terra de Tibirigá só possure, quasi no mesmo estado primitivo, a varase do Carmo, que o Hustire prefeito pretiende embeliezar. A picareta civilisandora tenciona rasgar-lhe novas avenidas e o progresso já substituiu em toda a parte os pessono casardora antigos por predios elegantes. Far-se preciso agora civilisan tambem o povo, edurad-o de accidro com o mesto, erguendo-o da altura desae adeansamento. E necessario habituad-o, em primeiro logar, a ciagar-se e a restinac para que não haja o llagrante contraste cutre os elegandes que lastem o corso de tirugie-nopolis e franam das 3 às 5 na sua Quinoc, com o se rapados que a cada pastos se circontram sos postos de emaior transito.

O extrangeiro que nos visats recebe desde logo uma impressão destinadas mas acode pasto cama impressão desde camisa.

Não se diga que a les obetgatá toda a mente a ser pelo messos construentes, a cado pasto a cada pasto de camisa, cando nas reas individuos descriços em mangas de camisa, a el es obetgatá toda a centra se a podo messos construentes, a camis a a ser podo messos construentes a ser podo messos

mangas de camisa.

Não se diga que a lei obrigará toda a gente a ser pelo mersos remediada, para poder corrigerar um par de sapatos ou de chinelfos. Nos paras cuficos do Velho Mundo, onde é meior do que no Brasil a crisa economica e onde, por Isso, é mario mais dificil a lucta pela vida, não ha individuo pobre ou miscravel que não dispostela, pelo menos, de um calçado qualquer para sahir à rua, sob peira de incorrer sas peira ecomininada pela postura municipal que terminada pela postura municipal que terminada pela postura municipal que terminada encuente penible este deseixo. E assim sello menos em Paris, Londres e Bertim. Calismos exactamente se capitare code meis prelamos exactamente as capitaes code mais pre-carta é a situação dos operarios e onde maios

canta e a situação dos operarios e onde maise é a porcentagem dos instigentes.

El sal se dá naquellas cidades, onde mui-saran ente se transgride a lei a esse respeito, por que não conseguir o messivo no Brasil, sinão em todas as capitaes, pelo menos nas que mais frequentemente não visitadas pelos extrangeiros como o Río e S. Pesalo?

Não se trata, evidentemente, de obrigar o nobre a usas horizentos de Carrol, de obrigar

sobre a usas borzeguins de Clarek ou bosinas Foit over, sem a corregar caseas talhedas no Raunter ou na Ville de Paris. O que se quer é que se calce e se vista da féema que poder, afam de mão se apecestar em publico de pés nis ou em mangas de camisa, o que mão se

riss ou em mangas de camiss, o que mão se compacece com a Rossa civilisação.

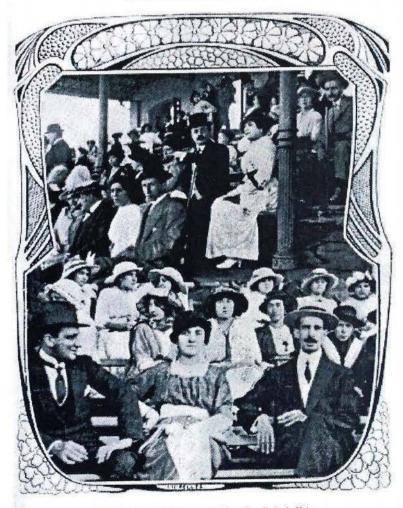
A lei municipal posterá ferantar, a prâncipio, alguns protestos invitados, mas afinal os proprios hodividuos confermpiados por elfa acabarão por agradecer á Camara o grande fisso que lhes fer, habituando-os a ser., asseciados. Não se dere, alias, andar de per no chân, quando a tendencia hoje em dia, com a victoria dos aeroplanos, é asofat de per ... no ar.

COUTO DE MAGALHÃES

9080

A CIGARRA —

IOCKEY CLUB PAULISTANO



Internacion titulos especialmente para "A Cigeria" no Paulo de Moica

ASPECTOS DA RUA

-DE PÉS NO CHÂO"

Existe apenas uma imagem de negros (uma mulher) nas fotografias de rua dos instantâneos das revistas. Nas três imagens apresentadas a seguir (revista número 16 A), o destaque da foto superior é uma trabalhadora de rua (comerciante de tecidos). Registrada ao acaso, a mulher negra, trajando branco, localiza-se no segundo plano e no canto direito do enquadramento, prestes a sair da cena. Pode-se também constatar, nas duas imagens inferiores, a presença de outros feirantes diante de suas bancas e de seus produtos. Na última imagem, vê-se a presença de um menino usando boina flagrado de pés descalços. É a única seqüência de fotografias de rua da amostragem que acolhe trabalhadores de rua (a mulher negra e o menino de pés descalços estão incluídos ao acaso).

Os flagrantes das fotografias de rua das ilustradas denotam falta de tolerância para com as culturas populares. Imposto pela política sócio-econômica moderna, há um empenho imagético de distanciamento dos hábitos coloniais. Uma única exceção contraria esse paradigma: a sequência de fotografias de rua registradas em feiras livres. Qual teria sido o argumento editorial desta série fotográfica evidenciando trabalhadores de rua? Pesquisando outros exemplares fora da amostragem da revista A Cigarra (n.13, 25 nov. 1914), na segunda edição anterior a esta analisada, mais uma feira livre é fotografada. As argumentações dos títulos e das legendas justificam ambas as sequências fotográficas (mostradas nas próximas páginas): os acontecimentos da Primeira Guerra Mundial e a conseqüente ação da Prefeitura Municipal "para facilitar a venda de generos de primeira necessidade á população da capital".

Esta outra seqüência, também envolta por mosaico, apresenta-se em estilo artnouveau, evidenciando motivos horti-fruti-granjeiros. A cor original do conjunto é azulada.

Na imagem intermediária, à esquerda, há também uma mulher negra debaixo de uma
sombrinha, trajando branco. As cenas são insólitas. Botinas são vendidas ao lado de
alimentos. Cabritos e frangos, oferecidos vivos. Fregueses carregam, nas mãos, galinhas:
o homem leva-a de cabeça para baixo agarrando-a pelos pés; as mulheres, amparam-nas
no colo. Cestas trançadas de fibra natural espalham-se com caixotes e bancadas de madeira.

Produtos são expostos sobre o papel-jornal. O tipo de chapéu define a classe social ou a
atividade das pessoas: são palhetas, chapéus-côco, chapéus de feltro, cartolas, boinas,
quepes. Mulheres vestem saias longas, usam sobre a cabeça desde lenços até chapéus de
abas largas. O piso quadriculado e sujo do calçamento do Largo General Osório, indício
evidente de falta de limpeza pública, recebe, em flagrante, também pessoas elegantes.

Estas duas séries de imagens, tal qual as fotografias de rua de Pastore, desconstróem mensagens comunicadas pelo padrão visual das revistas ilustradas. Ao resgatar cenas do povo brasileiro, revelam informações da parte do cotidiano "silente" da cidade de São Paulo. Coincidentemente, quando o "espelho" europeu está maculado pela guerra. A crônica de abertura da revista A Cigarra (n.14, 11 dez. 1914) lança um ar de surpresa em sua abertura: "A guerra européia dura ainda?" E, na última frase, o desapontamento: "Para a philosophia avançada, a guerra actual foi uma decepção."

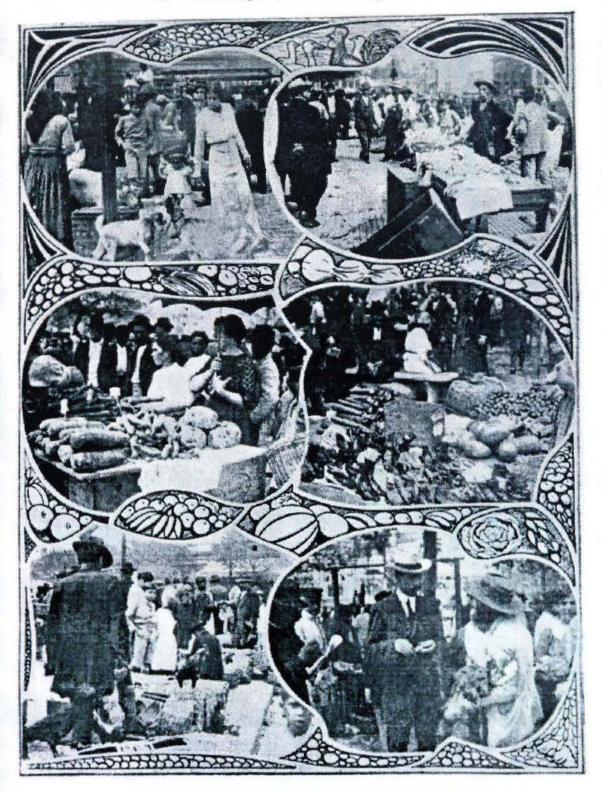
# As Feiras Givres =

Varios aspectos das feiras livres que se realisam diariamente nesta capital, por iniciativa da Prefeitura Municipal

A Cigarra, 31 dez. 1914



# As consequencias da guerra

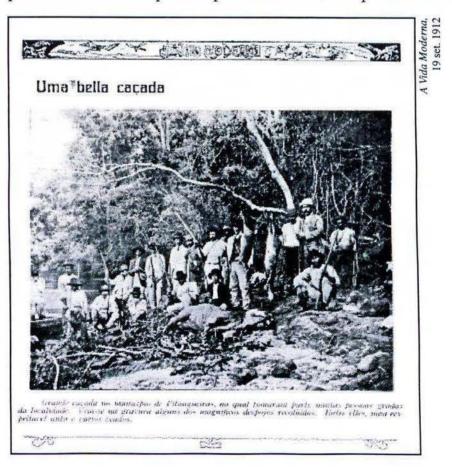


Varios espectos de ultima feira livre realizada no Largo General Osacio, para facilitar a venda de generos de processa necessidade à população da capital, de accidede essas a felix insciativa da Prefeitura Municipal.

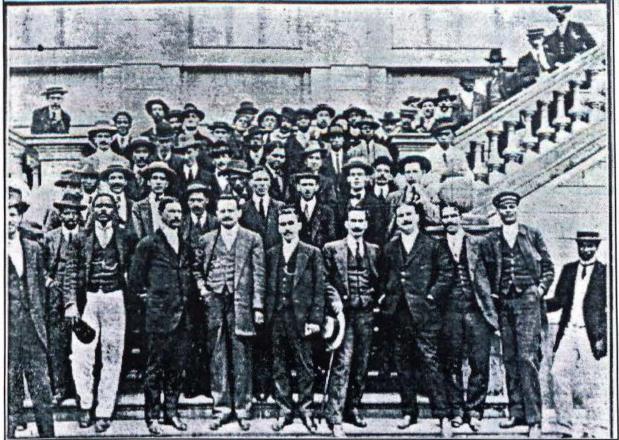
Nos retratos personalizados, aparece apenas um negro. Na pose, ele é mostrado adequadamente trajado para o padrão da revista, enquanto componente de uma dupla de artistas (revista número 7A). Constata-se a presença do preconceito racial refletida nas ilustradas. Um fato provável, dentre outros, é a associação da pobreza com a rejeição dos negros na vida urbana em processo de organização.

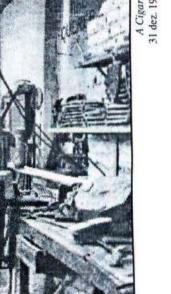


Nos retratos de grupo há três exemplos encontrados com pessoas negras, são fotografias registradas na forma horizontal (revistas números 3A, 8A, 16A). A proporção, na soma total de personagens enquadradas, nestes três retratos, é de um negro para 16 brancos. No primeiro caso, há dois negros no canto direito da imagem; no segundo, dois negros trajados de forma diferenciada dos demais vestem calças brancas; no último, um menino negro posa com a mão esquerda apoiada sobre uma ripa de madeira.



# Eleições Municipaes





Alormos no note pratice de Forenção

USP + 3928

As raras imagens de negros, quando publicadas nas ilustradas, denunciam uma grande separação de natureza social entre brancos e negros. "A redução dessas diferenças constitui o mais antigo dos desafios que reptam a sociedade brasileira a promover uma reordenação social que enseje a integração de todo o povo no sistema produtivo", argumenta RIBEIRO (1995).

Mesmo não sendo do âmbito das fotografias de rua, salta aos olhos uma foto de publicidade e três caricaturas publicadas. A situação de inferioridade dos negros, em relação a uma super concentração de poder e de prestígio monopolizado pelo branco, evidencia-se nestas imagens. Os anúncios das ilustradas sempre utilizam retratos, em fotografia ou desenho, preferencialmente de mulheres brancas. Há, entretanto, uma exceção que chama a atenção: o perfil do rosto de um negro expondo uma cicatriz, ilustra a mensagem que proclama a eficácia de um medicamento para sífilis (revista número 3A).



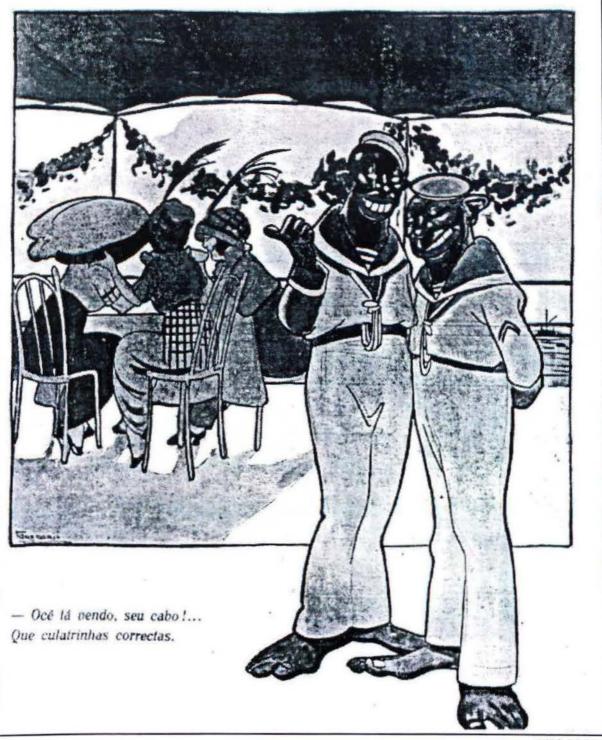
Chama a atenção a discriminação racial das três próximas caricaturas selecionadas (revistas números 8A, 13A, 16A). Estas imagens destacam a condição de inferioridade cultural e a herança penosa de ascensão social por parte dos negros. A primeira caricatura, mostra uma capa veiculada em cor (próxima página). Um marinheiro negro, em tom pejorativo, tece comentários, para seu colega, sobre três mulheres brancas elegantemente trajadas e sentadas. Os marujos são apresentados com as pelves projetadas para a frente, numa postura corporal desalinhada, e com os pés descalços em tamanhos desproporcionais. A bordo do Encouraçado São Paulo, suas figuras, embora ocupem o primeiro plano, estão fora do traço emoldurador da imagem.¹ O título da caricatura, com um termo usual na época e adaptado da língua inglesa ("five-ó-clock"), refere-se a um dos hábitos da elite: o "chá das cinco". A fala de conotação vulgar, e também fora da moldura, utiliza os termos: "ocê, tá, seu, culatrinhas".

O recrutamento de marujos, durante o Império, segundo SILVA (1998), se fazia com "gente da pior espécie". Os marinheiros do Encouraçado São Paulo comandaram, na Capital Federal em 1910, um levante chamado "A Revolta da Chibata", contra o uso do açoite como meio disciplinador. Em carta enviada ao Presidente da República, Marechal Hermes da Fonseca, um dos líderes dos revoltosos denunciou "a escravidão na Marinha Brasileira", dispondo-se a romper "o negro véu que cobri-

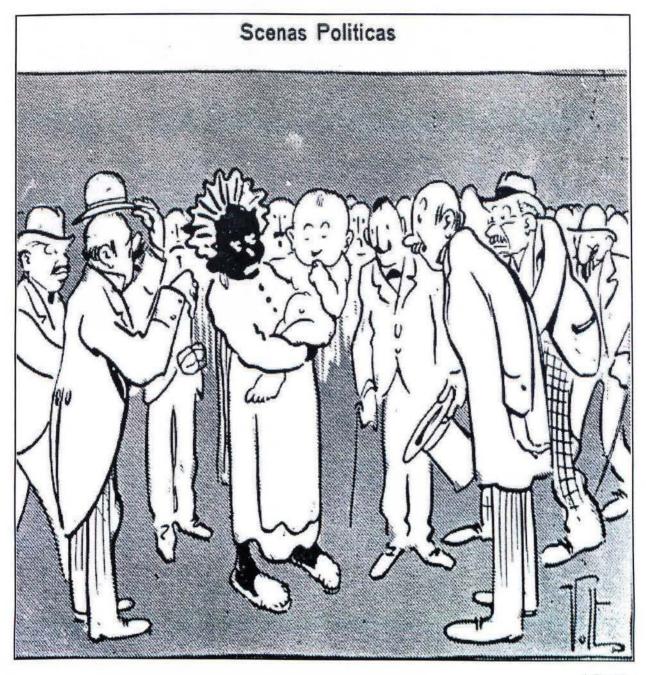
# A Vida Moderna



O five-ó-clock no "S. Paulo.,



A Vida Moderna, 06 nov. 1913 A segunda caricatura, publicada em tom azulado, apresenta, na posição central, uma empregada doméstica negra (ama de leite) trajando chinelas, avental e touca. Ela carrega um forte bebê em seus braços diante de um grupo de políticos bem vestidos, numa atitude entre reverentes e perplexos.



A Cigarra, 06 mar. 1914

A terceira charge, editada em tom azulado, ocupa duas páginas da revista (próxima página). No plano inferior, aparecem dois negros colocados, cada um em uma página, de forma quase espelhada e simétrica. Contrastando, na parte superior das páginas aparecem três retratos emoldurados de crianças brancas, identificadas e diferenciadamente bem vestidas. Os dois negros estão em alto contraste, anônimos, sem qualquer traço específico que os personalize.

- Galeria d' A Formiga

Burger P. Augh

- Caleria d' A Lormiga..

ne de Livedos Boverblo, Clamba Mercan Carlos, Mar Resilies, La Sayeth Perfor, Yokesia Socialis & Number of the Last Warts As print de Sa Exer Vinsier Ballas

> the per-the kolonic mediane don order ner d. Alfante con

an elected totals on die 1/2 pp. com thetera acresion by an ecouples so NAME OF TAXABLE PROPERTY.

Os lejscenchin faries o lasce de direr des 14.0 CONCURSO

- Onel se acha em baixa da lerra? Ouses estito no ces?
 L das cidades principaes: Charl anda a cavalla? Sandos do Bearil

Ousl a cue esta insurias doctate em todos ao Egrejos ? - Ond a most precious e a mas sameedo. Ape-- Ouel a que garda aconpre?

Maria Aspirentes de Ches, fred N. R. Sargero, Helberte Batter

pure de Perrier June 1 partir N.

Div. Non & March Lots, Dr radate Base & Rich Mate Kness # Rada Martin Region Larrence Places Line and Male de Perion Babe. Exce Bales. Ass. Line Statch Maly bear. Row

Date of Sorter

base letterrodur end

or second factors.

recovering the total of

extense on Contract

Setement the in creater THE BUT SPACES 20 Looks bris. quedas cebe to

Dietre de Sepai Charles Y Den

form Nige Some Casper Polley

R stapped a server,

Warra deleva da Auda Baquay Name, Sade Area Name Area Land Super Variet Leavished, Maria ill

Louise Ster, Int. of Beach L's St n President Sphadise Sag

function for medicality

Capatha, a sett rate 3.

Mercal to professor

the state of the dorest

Cart C. Polesty L. v. Bas Boas

Color des Selle Seed The Seedler 14.34

" "A Formign, mt Acre

wingers series 0

1111

Mayor Came Amadeu. Editedo ao Achidem

Assessed Marylers

See de Amitje Sougille Cardina de Sila Coole Jeny de Dods Rogers Physics Raft, Veliabed Sea at free or Corbs, Nacoust Ro

Are 1 as Postmellos via

the samples of

na coat uquality to

R verillares Mail

\$ Sec. 74 +440 69

Seages Supposed Milk

were a second out the dear for sk (Nove Esperi, & Ando Greno

THE FREE TO SEN flyans.

Houses, on extended

Installedto.

de Sentyal

Leave Desp. July Witten, North 4t Loyel - Danck Maria Appere

Locates, Wash in New Bestern & Al. sends John secretors de l'obsest de

Appellegable Seas Makewer (dire)

has the odiction exceed to be not state - On cita bacata? reterrate n en-- Estas encrenedo nesa ceda ao mais

a comme a religious comits and better

Learning our arrite size ratio, excelle-

SPIRED MENTIL.



they Vocate Press is Claber





STREET, SQUARE

o hada hasalerat gambar asmerces of constitute that the parties Process offereads a declared named question introductions day, or . Bearing a 114 stoke OF SE BENDERED SPARKS SAF BUT BERTH Company of the first manager of the contract of

THE THEORY OF PERCHASING without the trademont & The Commen









-- Mes at retrostes extrete. -- Nay for eat: a sessible tenture site

det meralic

cate life. E centreda u tubbecon.

1

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

BAUDELAIRE (1996), ao traçar a condição humana de seu lugar e seu tempo, busca a compreensão da beleza na sua vivência poética. A mulher da elite e o dândi, no culto a si mesmos, são os personagens assimiladores da modernidade dentro do que ele chama de "doutrina da elegância". De fato, a moda, a postura e a fantasia são os elementos de valor na "aspiração do homem moderno". As revistas ilustradas brasileiras abarcam como idéia, nos flagrantes de rua, as percepções de época referidas pelo escritor e crítico da modernidade, sobre comportamentos e prazeres na unidade pessoa-indumentária: "O traje impecável a qualquer hora do dia e da noite.[...] Um vestuário inteligentemente composto."

Como um atributo da mente humana, o ato de vestir-se é permeado por um controle da energia vital para alçar esferas divinas: "Uma inabalável resolução de não se emocionar.[...] Uma energia contida." O escritor francês considera essa prática como "uma espécie de religião" com suas "regras" e "disciplinas". Todavia, a orgulhosa aristocracia, para o autor, está decadente e fadada ao desaparecimento. Só se torna viável porque a sociedade ainda não é plenamente democratizada.

BAUDELAIRE (1967) coloca na boca de "O Estrangeiro", título de seu poema em prosa, que este não possui pais, irmãos, amigos, pátria. Mas ama as "nuvens que passam...lá ao longe...as maravilhosas nuvens!" A simbólica imagem dicotômica das nuvens - como o transitório que oculta o brilho da luz ou como a constante renovação diante do eterno céu - remete-nos às dualidades de um poeta e de um tempo.<sup>1</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Em "O Pintor da Vida Moderna", Baudelaire aplica o termo "nuvem" como metáfora para designar as belas formas dos trajes femininos: "reverberantes nuvens de tecidos".

Ao disparar o botão fotográfico também se descortinam pares opostos de um mundo dividido e polarizado: vida e morte, luz e sombra, lento e rápido, muito e pouco, forte e fraco, grande e pequeno, certo e errado, efêmero e duradouro, dentro e fora, rico e pobre, branco e preto, bem e mal, nacional e estrangeiro, urbano e rural, belo e feio, espírito e matéria, passado e futuro, aqui e lá.

"O Estrangeiro", que para Baudelaire é um apátrida ("Eu ignoro sob qual latitude minha pátria está situada"), sugere, como visão simbólica, um olhar paralelo sobre a conflitante condição do brasileiro, do início do século XX, de não pertencimento, de alienígenas em terra própria. As evidências das amarras da cultura nacional, na imprensa ilustrada daquela época, com a cultura estrangeira, surgem no íntimo de formas de pensamento determinadas e determinantes no contexto nacional. No descompasso sócio-econômico, cujo atraso histórico é sem dúvida mais grave do que se imaginava, manifestase o repúdio de brasileiros à constituição híbrida de nossa população e seu fascínio pelo espetáculo da sociedade europeia. Com isso esquecem o principal: descobrir-se a si próprios.

\* \* \*

SEVCENKO (1983) afirma que, se no período da Independência, inspirado pelo indianismo, havia "um desejo de ser brasileiro", na Primeira República acontece o movimento oposto: "um desejo de ser estrangeiro", parafraseando Antônio Cândido. O processo de modernização do país, na transição do Império para a República, é norteado pela nova ordem capitalista e não há mais "sentimentos de solidariedade social". O sistema das relações sociais brasileiras, segundo SCHWARZ (1999), é um grande entrave. "É o problema de uma sociedade escravista inserida no mundo moderno.[...] A configuração extremamente desastrada e dolorosa da sociedade brasileira."

HOLANDA (1971) escreve que, com o advento da República, "o Brasil devia entrar em novo rumo, porque 'se envergonhava' de si mesmo, de sua realidade biológica." Ao iniciar um modelo político mais consoante com as aspirações de nacionalidade, o país iria poder viver finalmente por si, sem precisar mostrar-se ou "merecer a aprovação dos outros". O próprio autor reconhece que "os nossos homens de idéias eram, em geral, puros homens de palavras e livros; não saíam de si mesmos, de seus sonhos e imaginações. Tudo assim conspirava para a fabricação de uma realidade artificiosa e livresca, onde nossa vida verdadeira morria asfixiada."

As imagens estudadas são representações da cultura nacional, no tempo e no espaço, promovidas pelo discurso fotográfico. O retrato da gente brasileira visto pelas ilustradas direciona o imaginário. Percebe-se nesses recortes, analisados em paralelo com a obra de Pastore, uma ausência da gente simples na participação sócio-política, conseqüência de uma democracia incipiente - apesar de todos os problemas desafiadores do acesso seguro ao que possam significar, já que lidamos com a polissemia da linguagem fotográfica. Percebe-se também, o auto-reconhecimento do brasileiro fundamentado no olhar do outro. As imagens das revistas documentam a história social da pequena burguesia

paulistana. São evitadas as fotografias da miséria e os retratos de nossa crise social.

O discurso jornalístico fotográfico das ilustradas se constrói mostrando apenas um dos muitos ângulos da realidade urbana da São Paulo antiga. Pode-se considerar que a memória coletiva está organizada para essas imagens. A revista A Vida Moderna se diz popular. Mas o que é este povo brasileiro, se a ausência de um povo caracteriza o nosso passado? Roland Corbisier, em ORTIZ (1994), enfatiza que até a Semana de Arte Moderna existe no país uma "pré-história". "A partir da industrialização e da urbanização brasileira, assim como da revolução de 30, o passo da história caminha cada vez mais para a constituição de um elemento novo: o advento do povo no Brasil."

As revistas têm público alfabetizado. O seu mercado consumidor se restringe a uma pequena burguesia, que se vê refletida nas imagens aplicadas. Segundo CHACON (1985), apenas 14% da população, de um total de 14 milhões, é alfabetizada quando do advento da República. "Mesmo assim, o entusiasmo republicano inicial consegue elevar o índice de alfabetização para 25% logo em 1900, degrau onde permanecerá estagnado, apesar da população crescer para 30 milhões."

As fotografias veiculadas nas revistas de atualidade, do início do século XX, propõem um discurso oficial segundo um olhar europeu e elitista. Vão ao encontro dos interesses da imprensa jornalística, para impor sentidos na memória comum e desviar a atenção da realidade social das ruas. No espetáculo dos flagrantes de rua, atribui-se valor à representação de uma realidade de gente saudável e bem vestida. Um cotidiano distante da dor e da sujeira dos miseráveis. Essas imagens, saneadas e perfumadas, perdem a conexão com a dimensão humana da proximidade. A sociedade espera da fotografia jornalística uma mera reprodução do poder? Só a busca crítica da melhor comunicação pode nos levar a melhores realidades, e a isso Benjamin chama do "agora de conhecibilidade" - a capacidade de apreender o mundo para a relação transformadora.

As imagens de Pastore desconstróem, desmistificam verdades, criam um novo espaço interacional entre o eu e o outro. O fotógrafo identifica-se com o aspecto popular e exótico do cenário cotidiano. Como repórter de um tempo, evidencia o divórcio entre a elite e os "pés-rapados". Ele ajuda a criar identidades diferenciadas e não esconde nossa mestiçagem. A narrativa visual de Pastore empresta do cotidiano o corriqueiro, o miúdo que, longe de serem descompromissados, revelam uma outra cidade. Como um "flâneur", surpreende o instante - suas imagens conseguem flagrar uma intrincada rede de relações e de comportamentos.

O fotógrafo cronista guarda em si o encanto de uma época: a cidade tornando-se metrópole. O seu ponto de vista recupera elementos icônicos que constróem significados. A captação imagética de "outros lugares" manifesta práticas culturais e enriquece nossa historicidade. Ao documentar imagens não publicáveis, pelo contraste de sentidos, rompe paradigmas, crenças e estereótipos. Estas fotografias mantidas por cerca de 80 anos, numa caixa de charutos por seu neto, testemunha dizeres e denota o cerceamento social da prática jornalística de um tempo.

Pastore transmite um tempo social, ao oferecer detalhes efêmeros, que só a

imponderável fotografia de rua é capaz de resgatar. É na experiência óptica que a história se revela nas imagens das ilustradas e de Vincenzo Pastore. O fotógrafo italiano vai contra clichês incluindo, em suas representações, pessoas à "margem" do movimento moderno das ruas. São gente simples, sem pátria, sem trabalho, sem cidadania.² Pastore, ao captar os aspectos de luz e de sombra da sociedade paulistana, torna possível algumas afirmações sobre seus documentos: os seus flagrantes de rua são mais polifônicos de sentidos quando ele está atuando fora das revistas; as suas fotografias de rua não publicadas são mais pluralistas de sentidos do que aquelas publicadas nas ilustradas.

Refletindo sobre as fotografias de rua das ilustradas (e, também, as de Pastore) deduz-se que ambos os conjuntos se pautam na não inclusão de qualquer elemento diferenciador ao seu discurso norteador. Porém, não deixam de serem falsas. Afinal, as imagens veiculadas são apenas aspectos da realidade. Como expressões visíveis, elas não são capazes de tomar a realidade como um todo, só como parte. Na tentativa de apreender essas fugidias figuras humanas, por um instante retidas no suporte fotográfico, tornam-se pertinentes algumas indagações. Como a fotografia pode transcender à sua dimensão redutora? Será que a exigência à contextualização, no código da linguagem verbal, é a única via de acesso seguro aos seus significados?

As fotografias de rua das revistas ilustradas (A Vida Moderna e A Cigarra) e de Vincenzo Pastore convergem para um retrato díspare. Apresentam uma antítese entre as práticas da elite e as práticas da gente simples, ou seja, burguesia europeizada e miséria periférica. Estão ali reunidas, o registro de dois olhares, de duas opiniões, de duas revelações, de dois pontos de vista diferenciados.<sup>3</sup> No decorrer das primeiras décadas do século XX, há controvérsias de opiniões sobre a cidade, como afirma PESAVENTO (1994): "Para uns, a cidade se apresentava monstruosa, satânica, antro de doenças, perversidade moral e desordem; para outros ela se revelava sedutora, atrativa, encarnando os valores da civilização, do progresso, da cultura."

A Modernidade tem a pretensão de difundir a arte na sociedade. Acredita-se na razão como chave para a resolução dos problemas humanos. A fotografia aplicada faz parte desse ideal de levar a arte para as pessoas no cotidiano de cada um. Porém, segundo reflexão de COSTA (1995), com o aprimoramento das revistas ilustradas há uma grande contradição: "o homem não consome a arte como referencial de libertação das dificuldades imediatas, mas sim como o ponto terminal de uma trajetória voltada somente aos interesses do capital. O

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Traçando um paralelo com o momento contemporâneo, escreve JABOR (1993) comentando as cenas de rua do livro de fotografias "O Rio Antigo", de Marc Ferrez (1895), visto em conjunto com outro livro de imagens ("Álbum de Família", de M. Barros e I. Strozenberg): "Em 100 anos, os pobres não mudaram nada. Assim, o tempo não passou para os miseráveis. Não há fotos de época nem para os pobres, nem para os indios. Na foto da miséria não há o tempo. Na foto do pobre não há o mistério que vemos nas fotos de família. As fotos dos dois livros são um álbum geral que culmina no retrato de nossa crise de hoje."

<sup>&</sup>quot;O mundo evoluiu muito, mas, ao mesmo tempo, não evoluiu nada." Essa é a maneira como o metalúrgico aposentado Armando Suffredini, em CRUZ (1999), vê o final do século XX. Para ele, "a evolução tecnológica alterou radicalmente a forma das coisas, mas, para quem é pobre, a vida continua tão difícil quanto nas primeiras décadas do século," Filho de imigrantes italianos, Suffredini (nasceu no Brás em 1908) começou a trabalhar aos nove anos com comércio de vassouras, nas feiras livres, para ajudar seu pai.

3 Segundo percepção de AUMONT(1993), o sentido do termo original de "ponto de vista", que hoje se torna obsoleto, significava "lugar onde uma coisa deve ser colocada para ser bem vista". Para o autor, a língua corrente dá a esta expressão três vias principais de significação. O ponto de vista pode designar: "um local, real ou imaginário, a partir do qual uma cena é olhada; o modo particular como uma questão pode ser considerada; uma opinião, um sentimento com respeito a um fenômeno ou a um acontecimento."

fotojornalismo colocou a autonomia da linguagem e o desenvolvimento da visão conquistados pela modernidade a serviço de seus interesses imediatos."

A rua, para Walter Benjamin, "é o único campo válido de experiência". O aforismo "Einbahnstrasse" (Rua de mão única) sinaliza uma via de apenas um sentido de direção. É a metáfora da sociedade do tempo produtivo e direcionada pela lógica capitalista do mercado. A organização do fluxo urbano, que permeia a modernidade, é a experiência da perda do contato humano, dos encontros ao acaso, do imprevisível. Para MATOS (1998), "essa rua de mão única é também uma forma de contramão, lugar de choques."

O progresso material que varreu o século XX, o revolucionário avanço das ciências em todas as áreas e a multiplicação da capacidade produtiva não asseguraram o mesmo patamar da evolução interior do homem. O desenvolvimento humanista, enquanto experiência prática, ficou distanciado da precisão tecnológica e das complexas teorias que o sustentavam. A região dos Balcãs, em plena Europa, é testemunha concreta (Sarajevo/1914 e Kosovo/1999) de um século ainda distante do diálogo humano. O sonho da modernidade que se rompeu com a I Guerra Mundial, aqui criticado nas palavras de Walter Benjamin, em MATOS (1998), ficou como um flagrante para ser, oxalá, um dia transformado: "A cotação da experiência está em baixa no mercado.[...] e isso numa geração que, entre 1914 e 1918, viveu uma das mais terríveis experiências da história.[...] Na época, já se podia notar que os combatentes voltavam mudos dos campos de batalha. Não mais ricos, e sim mais pobres em experiências comunicáveis."

### 6. FONTES DE PESQUISA

#### 6.1. Bibliografia geral

- ALBERTOS, Martinez. <u>Curso general de redación periodística</u>. Madrid, Paraninfo, 1992.
- ÂNGELO, Ivan. Movido a café, em <u>São Paulo, 110 anos de industrialização</u>. São Paulo, Editrês, 1992, p.1-24.
- ARGAN, Giulio. Arte Moderna. São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p.79,185,186,199,227.
- ARNHEIM, Rudolf. Arte e percepção visual. São Paulo, Pioneira, 1980.
- AUMONT, Jacques. A Imagem. Campinas, Papirus, 1993, p.156,191, 233,276.
- BARRETO, Lima. Marginália. São Paulo, Brasiliense, 1956.
- BARRETO, Lima. <u>Triste fim de Policarpo Quaresma</u>. São Paulo, Ática, 1991, p.74.
- BARRETO, V. e PAIM, A. Liberalismo, autoritarismo e conservadorismo na República Velha, em <u>Curso de introdução ao pensamento político brasileiro</u>. Brasília, Univ. Brasília, 1982, p.89.
- BARBOSA, Rui. Teoria política. São Paulo, Jackson, 1957, p.74.
- BARTHES, Roland. <u>A Câmara clara: nota sobre a fotografia</u>. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, p.11,36.
- BARTHES, Roland. Esta coisa antiga, a arte..., em <u>O óbvio e o obtuso</u>. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990, p.186.
- BARTHES, Roland. Sistema da moda. São Paulo, Edusp, 1979, p.6.
- BAUDELAIRE, Charles. A modernidade da Baudelaire. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1998, p.67, 74, 174.
- BAUDELAIRE, Charles. L'étranger, em <u>Petits poèmes en prose</u>. Paris, Flammarion, 1967, p.33.
- BAUDELAIRE, Charles. Sobre a modernidade. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, Walter. em <u>A idéia do cinema</u>. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.
- BENJAMIN, Walter. <u>Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura</u>. São Paulo, Brasiliense, 1994, p.91-107.
- BOUBAT, Édouard. La photographie. Paris, Librarie Française, 1985.
- BRANDÃO, Nagamine. <u>Introdução à análise do discurso</u>. Campinas, Unicamp, 1991.

- BRUNO, Ernani. Memória da cidade de São Paulo. São Paulo, DPH, 1981, p.105,107,110,111,114,172.
- BUENO, Francisco. A cidade de São Paulo. São Paulo, APL, 1976.
- BUITONI, Dulcília. Mulher de papel a representação da mulher na imprensa feminina brasileira. São Paulo, FFLCH/USP, 1980, tese de doutorado, p.52,53,102,114.
- CÂNDIDO, Antônio. A Vida ao rés-do-chão, em <u>Crônica: o gênero, sua fixação</u> e suas transformações no <u>Brasil</u>. Rio de Janeiro, Fundação Rui Barbosa, 1992, p.13.
- CAPRI, Roberto. São Paulo em 1921-22. São Paulo, 1920.
- CARVALHO, Maria A. Quatro vezes cidade. Rio de Janeiro, Sete Letras, 1994, p.40.
- CARTIER-BRESSON, Henri. <u>Préface à images à la Sauvette</u>. Paris, Verve, 1952, p.9-20.
- CASASÚS, J. e LADEVÉZE, L. <u>Estilo y géneros periodísticos</u>. Barcelona, Ariel, 1991, p.31.
- CHACON, Vamireh. Os meios de comunicação na sociedade democrática, em Brasil, sociedade democrática. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1985, p.348.
- CHAPARRO, Manuel. <u>Pragmática do jornalismo</u>. São Paulo, Summus, 1994, p.23.
- CHAPARRO, Manuel. <u>Sotaques d'aquém e d'além mar percursos e géneros</u> do jornalismo português e brasileiro. Santarém, Jortejo, 1998, p.105,113,115.
- COELHO, Teixeira. <u>Dicionário crítico de política cultural cultura e imaginário</u>. São Paulo, Iluminuras, 1997, p.103,204.
- COSTA, Helouise. <u>Aprenda a ver as coisas</u>. São Paulo, ECA/USP, 1992, dissertação de mestrado.
- COSTA, H. e RODRIGUES, R. Antecedentes: a evolução da fotografia, em <u>A Fotografia moderna no Brasil</u>. Rio de Janeiro, UFRJ/FUNARTE, 1995, p.118,121.
- CUNHA, Euclides. <u>Os sertões: campanha de Canudos</u>. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1997.
- DEAN, Warren. A industrialização de São Paulo. São Paulo, Difel, 1985.
- DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico. Campinas, Papirus, 1994, p.11,15.
- FABRIS, Annateresa (org.). <u>Fotografia: usos e funções no século XIX</u>. São Paulo, Edusp, 1991, p.13.
- FABRIS, Annateresa. <u>Modernidade e modernismo no Brasil</u>. Campinas, Mercado das Letras, 1994.
- FERNANDES, Florestan. Relações de Raça no Brasil: realidade e mito, em Brasil: tempos modernos. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979, p.112,134.

- FERREZ, Marc. O Álbum da Av. Central. São Paulo, Ex Libris, 1983.
- FLÜSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta. São Paulo, Ucitec, 1985.
- FRANCASTEL, Pierre. <u>Imagem, visão e imaginação</u>. Lisboa, Edições 70, 1983, p.92.
- FRANCASTEL, Pierre. <u>A realidade figurativa</u>. São Paulo, Perspectiva, 1982.
- FREIRE, Cristina. Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. São Paulo, Sesc/Annablume, 1997, p.74,76.
- FREUND, Gisèle. <u>Photographie et société</u>. Paris, Seuil, 1974, p.102,107,110,125.
- GAUTHEROT, Marcel. <u>Bahia: Rio São Francisco, Recôncavo e Salvador</u>. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995, p.14.
- HALBWACHS, Maurice. <u>L'évolution des besoins dans les classes ouvrières</u>. Paris, Alcan, 1933, p.28.
- HELLER, Agnes. O cotidiano e a história. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1989.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. <u>Raízes do Brasil</u>. Rio de Janeiro, José Olympio, 1971, p.61,121,125.
- HOPKINSON, Amanda. 150 ans de photos de presse. Paris, Gründ, 1995.
- HUMBERTO, Luís. <u>Fotografia: universos e arrabaldes</u>. Rio de Janeiro, Funarte, 1983.
- IANNI, Octávio. <u>Industrialização e desenvolvimento social no Brasil</u>. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963, p.113.
- KOSSOY, Boris. Fotografía e história. São Paulo, Ática, 1989, p.51.
- KOSSOY, Boris. <u>São Paulo: 1900 imagens de Guilherme Gaensly.</u> São Paulo, Kosmos, 1988, p.27.
- LEITE, Miriam. Retratos de família leitura da fotografia histórica. São Paulo, Edusp, 1993, p.14.
- LAGAZZI, Suzy. O desafio de dizer não. Campinas, Pontes, 1988.
- LETHÈVE, Jacques. <u>La caricature et la presse sous la IIIe. république</u> (1870-1940). Paris, Colin, 1961, p.127.
- MACHADO, Arlindo. A ilusão especular. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- MARIANI, Bethania. Os primórdios da imprensa no Brasil, em O discurso fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional. Campinas, Pontes, 1993, p.33.
- MARTINS, Antônio. <u>São Paulo antigo: 1554 a 1810</u>. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1973.
- MASCARO, Sônia. <u>A "Revista Feminina": imagens de mulher (1914-1930)</u>. São Paulo, ECA/USP, 1982, dissertação de mestrado, p.281,282.
- MATOS, Olgária. <u>Vestígios: escritos de filosofia e crítica social</u>. São Paulo, Palas Athena, 1988, p.43,76.

- MEYEROWITZ, J. e WESTERBECK, C. Bystander: a history of street photography. London, Thames and Hudson, 1994, p.40.
- MICELI, Sérgio. <u>Poder, sexo e letras na República Velha</u>. São Paulo, Edusp, 1977, p.73.
- MORSE, Richard. <u>Formação histórica de São Paulo</u>. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1970.
- NASCIMENTO, José Leonardo do. Cultura européia e realidade brasileira um debate do final do século XIX, em <u>Cultura brasileira figuras da alteridade</u>. São Paulo, Hucitec, 1996, p.33-44.
- ORLANDI, Eni. As formas do silêncio. Campinas, Unicamp, 1993.
- ORTIZ, Renato. <u>Cultura brasileira e identidade nacional</u>. São Paulo, Brasiliense, 1994, p.58,59,63.
- PEDROSA, Mário. Mundo, homem, arte em crise. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- PEIRCE, Charles. Semiótica e filosofia. São Paulo, Cultrix, 1984.
- PERROT, Michelle. Os excluídos da história. São Paulo, Paz e Terra, 1989, p.101.
- PESAVENTO, Sandra. O espetáculo da rua. Porto Alegre, UFRGS, 1992.
- PESAVENTO, Sandra. <u>Um novo olhar sobre a cidade: a nova história cultural e as representações do urbano</u>. Porto Alegre, UFRGS, 1994, p.126,129,130,132.
- PERSICHETTI, Simonetta. <u>Imagens da fotografia brasileira</u>. São Paulo, Estação Liberdade, 1997, p.86-87.
- PRADO JR., Caio. <u>A cidade de São Paulo</u>. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- RAMOS, Ricardo. <u>Do reclame à comunicação</u>. São Paulo, Brasiliense, 1985, p.19.
- REZENDE, Eliana. <u>Alquimia sedutora substanciada em imagem: a crônica fotográfica de São Paulo nas primeiras décadas do século XX</u>. São Paulo, PUC, 1997, dissertação de mestrado, p.4,7,9,61.
- RIBEIRO, Darcy. O povo brasileiro: evolução e o sentido do Brasil. São Paulo, Companhia das Letras, 1995, p.234, 235, 389.
- RIBEIRO, Maria Alice. <u>Condições de trabalho na indústria têxtil paulista</u> (1870-1930). Campinas, Unicamp, 1988, p.14.
- RIO, João do.(org. Raúl Antelo) A alma encantadora das ruas. São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p.91.
- ROSENBLUM, Naomi. <u>A world history of photography</u>. New York, Cross River, 1984.
- SEVCENKO, Nicolau. <u>Literatura como missão tensões sociais e criação</u> cultural na Primeira República. São Paulo, Brasiliense, 1983, p.34.36.

- SILVA, Hélio. <u>Luta pela democracia (1911-1914)</u>. São Paulo, Três, 1998, p.117,128.
- SIMMEL, Georg. Sociologie et epistémologie. Paris, DUF, 1981.
- SCHELLING, Vivian. A presença do povo na cultura brasileira: ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire. Campinas, Unicamp, 1990.
- SFEZ, Lucien. Critique de la communication. Paris, Seuil, 1990.
- SKIDMORE, Thomas. <u>História do Brasil</u>. São Paulo, Paz e Terra, 1998, p.113.
- SONTAG, Susan. Ensaios sobre fotografia. Rio de Janeiro, Arbur, 1981, p.18.
- SOUZA, Gilda de Mello e. O espírito das roupas: a moda no século XIX. São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p.20.
- SÜSSEKIND, Flora. <u>As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro</u>. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.
- VILCHES, Lorenzo. <u>La lectura de la imagen</u>. Barcelona, Paidós, 1983, p.86,114.

#### 6.2. Periódicos, jornais e revistas

- BARBERO, Jesús. La ciudad virtual. Rev. de la Universidad del Valle, n.14, p.28, 1996.
- BRODSKY, Joseph. Ganhadores do Nobel debatem final do século. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 30 jun. 1996, p.D3.
- CARTIER-BRESSON, Henri. Henri Cartier-Bresson. Rev. American Photo, p.30-76, 21 out. 1997.
- CARTIER-BRESSON, Henri. Nunca somos novos, tudo já foi dito.

  O Estado de S. Paulo, São Paulo, 15 jun. 1996, p.D4.
- CHAPARRO, Manuel. Miopia da crítica ao jornalismo. O Ribatejo, Santarém, 20 nov. 1997.
- COSTA, Helouise. Da fotografia de imprensa ao fotojornalismo. Rev. Acervo, n.2, 1993.
- COSTA, Helouise. Um olho que pensa: estética moderna e fotojornalismo. <u>Catálogo Panoramas da Imagem</u>, p.15-19, 1996.
- CRUZ, Leonardo. "Na greve de 1917, a polícia batia em todo mundo". Folha de São Paulo, São Paulo, 30 mai. 1999, p.2(esp.).
- DIAS, Everardo. Lutas operárias no Estado de São Paulo. <u>Revista</u>

  <u>Brasiliense</u>, n.1, p.68-87, 1955.

- FARIA, Sheila de C. Escravos e homens pobres. <u>Folha de S. Paulo</u>, São Paulo, 12 dez. 1998, p.5.
- FERNANDES, Terezinha. Jorge Andrade, Repórter Asmodeu leitura do discurso jornalístico do autor na revista Realidade.

  Anuário de Inovações em Comunicações e Artes, p.37-46, 1989.
- JABOR, Arnaldo. Poses do passado são nosso retrato de hoje. Folha de S. Paulo, São Paulo, 28 set. 1993, p.4(8).
- KOSSOY, Boris. Estética, memória e ideologia fotográficas. Rev. Acervo, v.6, n.1, p.13-24, 1993.
- LEMOS, Carlos. São Paulo de Vincenzo Pastore. <u>Catálogo Instituto</u> <u>Moreira Salles</u>, São Paulo, p.7-19, 1997.
- LOBATO, Monteiro. Hostefagia. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 11 abril 1915.
- LOPEZ, Telê Ancona. Ócio, Macunaíma e Jeca Tatu. <u>Calendário Cultural</u>, p.3, 1998.
- MENDES, Ricardo. São Paulo de Vincenzo Pastore. <u>Catálogo Instituto</u> <u>Moreira Salles</u>, p.52-56, 1997.
- MUYLAERT, Roberto. Um Brasil por semana. Rev. Ícaro, n.176, p.28-38, 1999.
- SAMAIN, Etienne. A pesquisa fotográfica na França. Rev. UFBA, n.29, p.109-127, 1993.
- SCHWARZ, Roberto. A pulga no cachorro. Folha de S. Paulo, São Paulo, 28 mar. 1999, p.9(5).
- SEVCENKO, Nicolau. Fim da história. Rev. Atrator Estranho, n.19, p.29, 1996.
- SEVCENKO, Nicolau. Novos olhos. <u>Folha de S. Paulo</u>, São Paulo, 28 mar. 1999, p.9(5).
- VICENTE, Carlos Fadon. Fotografia eletrônica: técnica, estética, ética. Rev. Iris, n.462, 1993.

#### Em Hagrante

#### 6.3. Entrevistas

CHAPARRO, Manuel. Entrevista concedida ao autor, na <u>USP</u>, em 29 mar. 1999.

FABRIS, Annateresa. Entrevista concedida ao autor, na <u>USP</u>, em 17 maio 1996.

MENDES, Ricardo. Entrevista com Constanza Pastore, no Centro Cultural São Paulo, em 10 out. 1994.

MENDES, Ricardo. Entrevista concedida ao autor, no Centro Cultural São Paulo, em 8 set. 1998.

VIEIRA, Odette. Entrevista concedida ao autor, no <u>Instituto Moreira</u> <u>Salles</u>, em 17 ago. 1998.

#### 6.4. Fontes iconográficas

Сара

São Paulo de Vincenzo Pastore. <u>Catálogo Instituto Moreira Salles,</u> São Paulo, 1997.

página 6 e 24

TOLEDO, Benedito. <u>Anhangabaú</u>. São Paulo, FIESP, 1989, arquivo Eletropaulo (foto Guilherme Gaensly).

página 8

arquivo do autor.

página 9

Revista A Vida Moderna, São Paulo, n.135, 19 set. 1912.

página 10

A Coleção do Imperador: fotografia brasileira e estrangeira no século XIX. <u>Catálogo Biblioteca Nacional</u>, Rio de Janeiro, 1997, arquivo Coleção D. Thereza Christina Maria.

página 16

Revista A Cigarra, São Paulo, n.1, 6 mar. 1914.

página 19

Nosso Século (1900/1910), São Paulo, Abril Cultural, 1980.

página 21 e 22

Nosso Século (1900/1910), São Paulo, Abril Cultural, 1980, arquivo Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro.

página 24

Praça Ramos, Viaduto do Chá, Praça do Patriarca. <u>Cadernos Cidade de São Paulo</u>, São Paulo, Instituto Cultural Itaú, 1994, arquivo AN/DPH/SMC.

página 29 e 45

MEYEROWITZ, J e WESTERBECK, C. <u>Bystander: a history of street</u> photography. London, Thames and Hudson, 1994.

página 29

SANDER, August. Photographs of an epoch (1904-1959). Washington, Aperture, 1980.

página 31

Nadar. Photopoche, Paris, Centre Nationale de la Photographie, 1982. página 32,33,34,35,37,39,43

ROSENBLUM, Naomi. <u>A world history of photography</u>. New York, Cross River, 1984.

página 42

Revista Paparazzi, São Paulo, n.8, nov./dez. 1996.

Revista Veja, São Paulo, n.1, set. 1968.

página 47

Henri Cartier-Bresson. <u>Photopoche</u>, Paris, Centre Nationale de la Photographie, 1982.

página 51

Revista A Vida Moderna, São Paulo, n.367, 25 set. 1919.

Revista A Cigarra, São Paulo, n.7, 4 jul. 1914.

página 52

Revista A Cigarra, São Paulo, n.49, 31 ago. 1916.

página 53

Revista A Vida Moderna, São Paulo, n.185, 4 set. 1913.

página 54

Revista A Vida Moderna, São Paulo, n.198, 4 dez. 1913.

página 56

Revista A Vida Moderna, São Paulo, n.109, 21 mar. 1912.

página 58 e 59

Revista A Cigarra, São Paulo, n.1, 06 mar. 1914.

página 62 e 63

Revista A Vida Moderna, São Paulo, n.109, 21 mar. 1912.

página 64

Revista A Vida Moderna, São Paulo, n.135, 19 set. 1912.

página 67

Revista a Vida Moderna, São Paulo, n.203, 08 jan. 1914.

página 68

Revista A Vida Moderna, São Paulo, n.218, 23 abr. 1914.

página 69

Revista A Vida Moderna, São Paulo, n.243, 15 out. 1914.

página 70

Revista A Cigarra, São Paulo, n.6, 15 jun. 1914.

página 73

Revista A Cigarra, São Paulo, n.8, 29 ago. 1914.

página 76,79,81,84,85,86,87,88,89,90,91,92

São Paulo de Vincenzo Pastore. <u>Catálogo Instituto Moreira Salles</u>, São Paulo, 1997, arquivo Instituto Moreira Salles.

página 77

Revista A Cigarra, São Paulo, n.48 e 49, 17 e 31 ago. 1916.

página 94

Revista A Vida Moderna, São Paulo, n.194, 06 nov. 1913.

página 95

Revista A Cigarra, São Paulo, n.6, 15 jun. 1914.

página 97

Revista A Cigarra, São Paulo, n.15, 31 dez. 1914.

página 98

Revista A Cigarra, São Paulo, n.13, 25 nov. 1914.

página 99

Revista A Vida Moderna, São Paulo, n.181, 07 ago. 1913.

Revista A Vida Moderna, São Paulo, n.135, 19 set. 1912.

página 100

Revista A Vida Moderna, São Paulo, n.194, 06 nov. 1913.

Revista A Cigarra, São Paulo, n.15, 31 dez. 1914.

página 101

Revista A Vida Moderna, São Paulo, n.135, 19 set. 1912.

página 102

Revista A Vida Moderna, São Paulo, n.194, 06 nov. 1913.

página 103

Revista A Cigarra, São Paulo, n.1, 06 mar. 1914.

página 104

Revista A Cigarra, São Paulo, n.15, 31 dez. 1914.