

RICARDO VIANNA VAN ACKER

**OS SIGNOS DO CENTRO NAS
FOTOGRAFIAS DO TRIÂNGULO
PAULISTANO NA PRIMEIRA
DÉCADA DO SÉCULO XX**

**Dissertação apresentada na Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de mestre em
lingüística – area de concentração semiótica e
lingüística geral.**

**Orientadora: Professora Doutora Maria Vicentina
de Paula do Amaral Dick.**

São Paulo

2001

**OS SIGNOS DO CENTRO NAS
FOTOGRAFIAS DO TRIÂNGULO
PAULISTANO NA PRIMEIRA
DÉCADA DO SÉCULO XX**

RICARDO VIANNA VAN ACKER

**OS SIGNOS DO CENTRO NAS
FOTOGRAFIAS DO TRIÂNGULO
PAULISTANO NA PRIMEIRA
DÉCADA DO SÉCULO XX**

Dissertação apresentada como exigência parcial para a obtenção do título de mestre em lingüística, área de semiótica e lingüística geral, à banca examinadora da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Professora Doutora Maria Vicentina de Paula do Amaral Dick

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ÁREA DE SEMIÓTICA E LINGÜÍSTICA
GERAL
SÃO PAULO
2001

BANCA EXAMINADORA

A meu pai

AGRADECIMENTOS

Aos professores e colegas do curso de pós-graduação do departamento de lingüística, em especial à minha orientadora, professora doutora Maria Vicentina de Paula do Amaral Dick, e também ao fotógrafo e amigo Enio Tadeu de Freitas, ao professor doutor Alaor Caffé Alves, a Marcelo Dias Alves e à Kátia.

RESUMO

Uma análise das fotografias do centro antigo de São Paulo, conhecido como “triângulo”, delimitada pela sincronia inerente à forma fotográfica e pelo recorte metodológico adotado, revela coexistências de objetos e cruzamentos de ações que vão determinar a dinâmica da futura metrópole: a concentração

ABSTRACT

A analysis of photographs of São Paulo's downtown, known as “triangle”, limited by the synchrony of the photographic form as so as the metodological cutting, reveal coexistences of objects and intersection of actions that will establish the dynamics of the future metropolis: the concentration.

SUMÁRIO

RESUMO

INTRODUÇÃO

1. CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS: A FOTOGRAFIA COMO TEXTO

1.1. A fotografia como gênero pictórico

1.2. A fotografia como signo

1.3. Fotografia e realidade

1.3.1. O quadro

1.3.2. Legenda e marcações verbais

1.3.3. Marcadores de temporalidade

1.4. Fotografia como enunciado descritivo e como narração

1.5. A enunciação da fotografia

1.6. Níveis de análise

2. CORPUS

3. Análise do corpus documental – As três etapas da análise

3.1. Contexto histórico e geográfico como informação colateral

3.2. Enunciação

3.3. Análise Interna

3.3.1. O predicado

3.3.2. O sujeito

3.3.3. Os objetos

3.3.3.1. Nomes de lugares – vozes polifônicas

4. CONCLUSÃO

5. NOTAS

6. BIBLIOGRAFIA

INTRODUÇÃO

O efeito do pragmatismo é simplesmente abrir nossas mentes para receber qualquer evidência, não para produzir evidências.

C.S.Peirce C.P.8.259

Um velho ditado oriental diz que uma imagem vale por mil palavras. Será possível compreender e aceitar, do ponto de vista da tradição ocidental e acadêmica, esse ditado da tradição oriental? Se é certo que não se trata de uma equação semiótica, ainda assim podemos tomá-lo como ponto de partida para justificar a análise do texto visual por meio da linguagem verbal, aceitando como parte de uma tradição comum a idéia de que a palavra e a imagem pictórica são formas consagradas universalmente pelas sociedades humanas, através das quais se realizam as atividades de cognição, fixação e transmissão de sentido. Também nas ciências humanas a imagem pictórica é utilizada para expressão do conhecimento. A arquitetura e a geografia são exemplos disso, mas também a antropologia pode pretender construir um texto quase que exclusivamente por imagens pictóricas, em um ramo dessa ciência denominado Antropologia visual¹.

Este trabalho tem sua origem nas indagações manifestadas pela obra da professora doutora Maria Vicentina de Paula do Amaral Dick (*A dinâmica dos nomes na cidade de São Paulo, 1554-1897*) nas relações entre os nomes de lugar e os respectivos espaços geográficos, na medida em que os primeiros carregam significados motivados pelos segundos, ambos sujeitos às

mudanças decorrentes de transformações sociais, de tal forma que as estruturas onomásticas assumem uma relação com a sociedade. Entendendo o espaço como constituído de informação, essa informação cristalizada em termos de nomes é uma entre muitas outras formas de memória.

A projeção destas preocupações teóricas sobre um conjunto de fotografias do centro de São Paulo das primeiras décadas do século XX resultou então em projeto de pesquisa, o qual se propôs a analisar as relações entre a imagem do espaço geográfico e as palavras, entendidas tanto como objeto (logo memória) como quanto predicado, e, portanto, sentido das imagens. Utilizando-se da perspectiva interdisciplinar da toponímia na vertente da coronímia, partiu-se de um corpus inusitado até então, ainda que, de fato, esta disciplina venha, na perspectiva atualmente buscada, cada vez mais se utilizando dos códigos visuais, e os mapas, especialmente, são suas fontes constantes e usuais. Esse uso e aquela perspectiva ficam claras em Dick (1997), em que o objeto não é apenas o nome, mas também sua produção e mudança na relação com o espaço geográfico historicamente construído da cidade.

Uma leitura exaustiva das fotografias de São Paulo que constituem o corpus documental partiu dessa proposta ambiciosa, a qual estabelece a possibilidade de troca entre linguagens diferentes. Por isso, o trabalho com a fotografia necessitou de uma base teórica que fosse especialmente capaz de dar conta das relações entre o ícone (como imagem) e o conceito (como idéia ou conteúdo). As idéias de Peirce, para quem a imagem visual, a palavra e a língua são apenas fatos particulares de um ponto de vista científico mais geral chamado por muitos de semiótica filosófica, foram o instrumental para a realização desta dissertação de mestrado que tem como objeto a cidade de São Paulo, entendida como um desdobramento dos objetos de outras ciências, da toponímia (e aí

estão incluídos estudos da dialetologia e as teorias do texto e as relações com o ambiente) à geografia e à história. Assim, este trabalho assume um caráter interdisciplinar baseado na teoria dos signos de Peirce. Ao procurar estabelecer condições de legibilidade das imagens, as outras disciplinas são pontos de partida, como conhecimento colateral ou contextual, que permitem a decifração de signos, e também pontos de chegada, pois as formas semióticas a que se chega pela análise semiótica da informação devem ter condições de dialogar, senão de iluminar, questões propostas por aquelas ciências.

O caráter transdisciplinar explica-se também pela própria natureza do objeto estudado: o espaço social como objeto de múltiplas ciências é também um objeto que se apresenta não apenas *pelos* signos (fato que enseja a busca de uma sintaxe), mas também *nos* signos (fato que enseja a elucidação de uma situação de enunciação), além de o objeto em estudo não representar o espaço de hoje, mas o de um século atrás.

Na definição desses elementos complexos, percebemos que os objetos e as ações que o constituem podem ser entendidos como informação (Ferrara, L.D., 1990) e, portanto, como estruturas textuais baseadas em linguagens. É uma de suas características possuírem estruturas recorrentes no tempo e no espaço; tal fato possibilita a leitura do passado do espaço social com base no presente e vice-versa, numa relação dinâmica.

Os dados semióticos, geográficos e históricos apresentados pelas fotografias propõem que a cidade seja entendida como parte de um todo que ela, entretanto, pode deformar, tal como a frase de Pascal: *“a natureza é uma esfera espantosa, cujo centro está em toda parte e a esfericidade em nenhuma”*. Esse todo é o ambiente humano construído, do qual a cidade de São Paulo é um índice e um símbolo.

É necessário ressaltar que outros autores, não só lingüistas, mas, em especial, historiadores e arquitetos, têm se debruçado sobre as fontes fotográficas que retratam São Paulo e suas transformações, produzindo trabalhos direcionados sempre para uma associação entre os saberes de diversas disciplinas científicas em maior ou menor grau. Não pretendemos ser originais neste sentido, a não ser quanto ao recorte metodológico espaço-temporal específico (triângulo central, primeira década do século XX) que pode ser mais restrito que o de outros trabalhos tanto pelas contribuições já apresentadas quanto pela suficiência das fontes fotográficas consultadas. Uma visão sincrônica da cidade, mesmo contendo em si mesma a diacronia, pretende analisar mais detalhadamente aquilo que já foi apontado como dado essencial da caracterização do espaço: o lugar (Santos, Milton, *A natureza do espaço*, 1996).

A compreensão da imagem fotográfica não apenas como informação, mas como conteúdo discursivo articulado, foi precedida de constantes e repetidas leituras, a tal ponto que as imagens puderam impregnar a memória do pesquisador, ao menos enquanto texto ou idéia, abandonando muitas vezes seu suporte bioquímico original, o papel impresso. Em seu “status” textual, foi possível que as fotografias estabelecessem relações intertextuais, de forma que as idéias e os símbolos identificados no *corpus* encontram, muitas vezes, referências e explicações em outras fotos do mesmo arquivo, na forma de notas explicativas (por questões de ordem técnica ligadas ao espaço que as fotos ocupariam no rodapé da página, todas as notas deste trabalho foram remetidas ao final do volume).

Não é pretensão desta dissertação criar um texto constituído apenas de fotografias, tendo por base exclusiva a linguagem visual. Podemos dizer que não se justifica trocar a imagem acústica pela

visual se não há um terceiro ponto de comunicação entre as formas, o qual está relacionado ao conceito. Por conceito entendemos o dado, resultado de uma análise, inferência ou abdução que explica as características genéricas do espaço social representado na fotografia. Diversas fotos do corpus, por exemplo, podem estar associadas a um mesmo conceito.

No caso das fotos que retratam lugares (e todo lugar se refere ao seu topônimo), trata-se de demonstrar o conceito pertinente a um conjunto de lugares, numa operação que se constitui no inverso de *utopia*, pois significa, na verdade, o lugar de todos os lugares, o conceito que é visualmente percebido enquanto característica de todo e qualquer lugar².

Nesse sentido, a metodologia de análise do nosso *corpus* documental não se faz apenas individualmente foto a foto, mas compreende três níveis de análise (cuja explicação e justificativa teórica encontra-se no item 1.6 desta dissertação) e visa uma síntese geral. Cada fotografia possui um nexos dentro do conjunto de imagens da cidade, que é principalmente o topônimo. Entretanto, são também os dados visuais presentes na análise do conjunto como um todo, e não apenas os dados onomásticos que permitem elaborar o conceito relativo ao *corpus*, de maneira a apresentar verbalmente aquilo que se apresenta visualmente como símbolo, entendido como estrutura semiótica característica que pode ser identificada em textos diferentes.

O *corpus* documental é formado por fotografias de um arquivo fotográfico institucional, qual seja, o arquivo da FPHESP (Fundação Patrimônio Histórico da Energia de São Paulo). Tal arquivo, fruto das privatizações da Eletropaulo, da Cesp e da Comgás, reúne a totalidade do arquivo da “The São Paulo Tramway, Light and Power Co. Ltd, em especial o conjunto temático estimado em 160 mil imagens que constitui aquele que é

provavelmente o maior arquivo fotográfico temático criado por uma empresa no Brasil, pois a Light tinha a si mesma como tema dos milhares de fotos. Dentro desse conjunto, as primeiras delas, cujas datas remontam às primeiras décadas da instalação da empresa em São Paulo (a partir de 1899), somam cerca de 6 mil fotos da capital paulista nas primeiras décadas (até 1930).

A maioria dessas fotos não possui autoria definida, e é bem possível que fotos antigas de outras coleções tenham depois sido incorporadas ao arquivo da antiga Light (serviço criado pela empresa na década de 1910). Deste conjunto, as mais antigas são aquelas que se estabelecem dentro de uma situação de enunciação mais coerente e compreensível, e será sobre elas que deteremos nossa análise.

Tal conjunto foi portanto recortado metodologicamente pelos critérios onomásticos e cronológicos. Do ponto de vista dos lugares, interessaram as fotos do centro velho (ou triângulo) de São Paulo, temporalmente delimitado em um limite estreito, correspondente à primeira década do século XX antes da Primeira Guerra Mundial, considerada como momento de ruptura fundamental. Isso quer dizer que não se pretendeu analisar a evolução ou as diversas épocas e estilos do triângulo central da cidade, privilegiando-se, antes, a compreensão do lugar como texto sincrônico, no qual a diacronia, entendida como passado e futuro, está, porém, sempre presente, pois, no tempo instantâneo da fotografia, a cidade se revela em movimento de transformação³.

Tais fotografias contêm as marcas da técnica e do estilo da época. São registros em negativo de vidro, às vezes transformados em cartões postais, em que predomina um relativo distanciamento do fotógrafo em relação ao meio urbano retratado. Não tão distante quanto em uma perspectiva panorâmica (em que não se identificam os rostos), nem tão próximo quanto num retrato (em que o

fotógrafo escolhe um objeto unívoco), neste *corpus* predomina um olhar que se detém na perspectiva das ruas e de seus objetos, esse olhar cotidiano, que valoriza a vida social em sua diversidade técnica, em que o fotógrafo, tanto quanto os diversos ícones da fotografia, também faz parte da cena.

Foi respeitada, na seleção de fotografias, a insistência, presente no conjunto fotográfico, referente a lugares como a rua Direita, a São João, a Ladeira General Carneiro. Tal característica é um elemento a mais a ser analisado no presente trabalho.

Outras fotos, pertencentes ao mesmo arquivo mas que fogem ao recorte metodológico, servem de contraste e referência intertextual para a análise. Como foi mencionado anteriormente, estão vinculadas ao trabalho como notas explicativas.

Finalmente, consideramos cada foto do *corpus* como texto e, ao mesmo tempo, como documento, o que significa que cada uma possui um sentido autônomo, articulado necessariamente em uma estrutura propositiva, ao mesmo tempo em que são revestidas de significação histórica e constituem um todo intertextual que vem contribuir para a compreensão da cidade. Assim, aos dados da linguagem somam-se os dados da enunciação e estes aos dados do contexto histórico em direção à interpretação de cada foto. Em outras palavras, identificamos em cada foto um nexos intratextual, intertextual e contextual.

CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS: A FOTOGRAFIA COMO TEXTO

1.1 . A fotografia como gênero pictórico

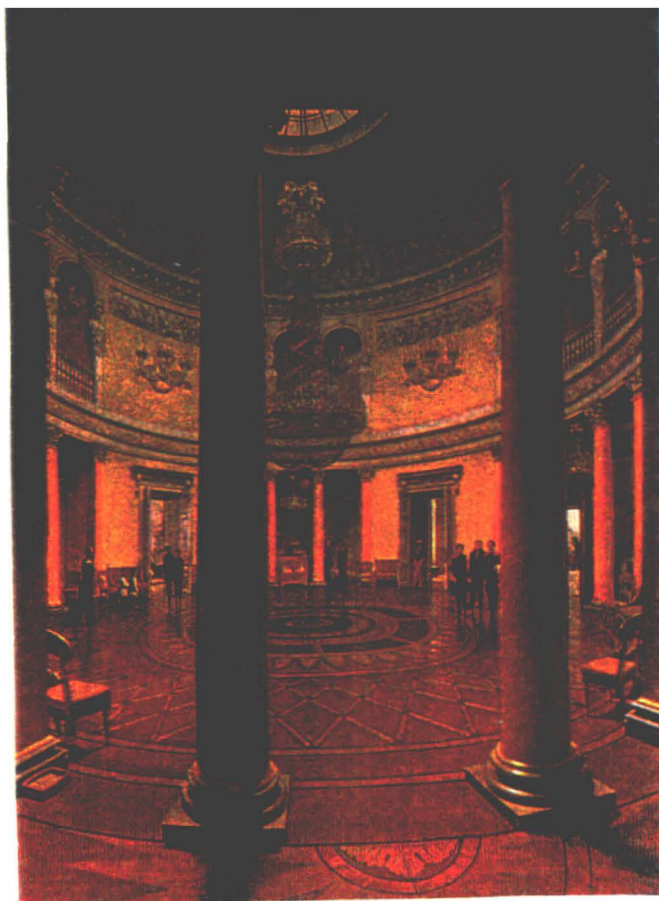
Quando se verifica a origem da técnica fotográfica descobrimos que ela é derivada dos procedimentos de captação da refração luminosa, procedimentos que se desenvolveram a partir da Renascença com a câmara escura. Partindo desse fato somos então levados a concluir que pintura e fotografia possuem em comum a base física (óptica) da técnica de reprodução da imagem, estando a imagem, neste nível, derivada da energia luminosa e de uma escolha do observador em relação ao seu motivo ou tema. Isto vale principalmente para a imagem produzida segundo o cânone realista-figurativo, que advém da renascença cultural européia, mas pode ser válido também para qualquer imagem não-abstrata em qualquer cultura. Assim, consideremos que pintura e fotografia são semelhantes quanto às figuras que podem empregar, embora diferentes quanto à plasticidade do resultado final. Características peculiares à fotografia, enquanto subgênero pictórico, são a imediata fixação em negativo de uma imagem escolhida pelo fotógrafo, o que leva à maior rapidez de reprodução de imagens e a um grau de maior aproximação com o real, considerado por diversos autores como uma característica específica da fotografia⁴. Mas essa possível identidade entre fotografia e realidade deve ser seguida de uma clara definição dos pontos conceituais tais como produção e reprodução da imagem, e das relações entre imagem e realidade. Essa discussão, que pretendemos enfocar mais adiante, pode ser enriquecida se trouxermos à luz algumas imagens como

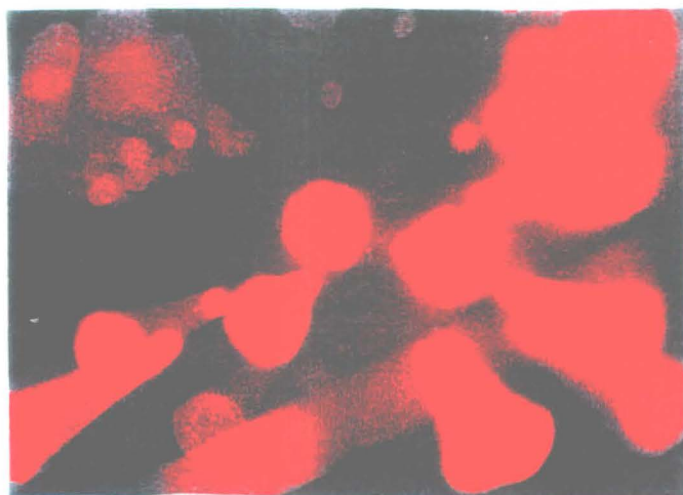
exemplo daquilo que consideramos como produzidas ou reproduzidas. Uma distinção entre linguagem reprodutiva e linguagem experimentativa aparece em Bentz (In Oliveira & Fechine, 1998, p. 283, v. III), como categorias que correspondem àquilo que queremos dizer: “A história da expressão humana tem apresentado, basicamente, dois processos fundamentais de construção semântica: o de reprodução, que se dá por meio de signos materialmente diversos do objeto que sustenta a representação, e o de experimentação, que outorga autonomia aos signos e às linguagens em relação ao objeto que os sustenta, de tal modo que tanto pode preservar a motivação do objeto, quanto dele distanciar-se, a ponto de tornar-se um outro signo independente do que lhe deu origem.”

Por reprodução entendemos um vínculo necessário entre objeto e imagem, enquanto entendemos por produção a experimentação autônoma das possibilidades de criação de uma imagem independente de um objeto real.

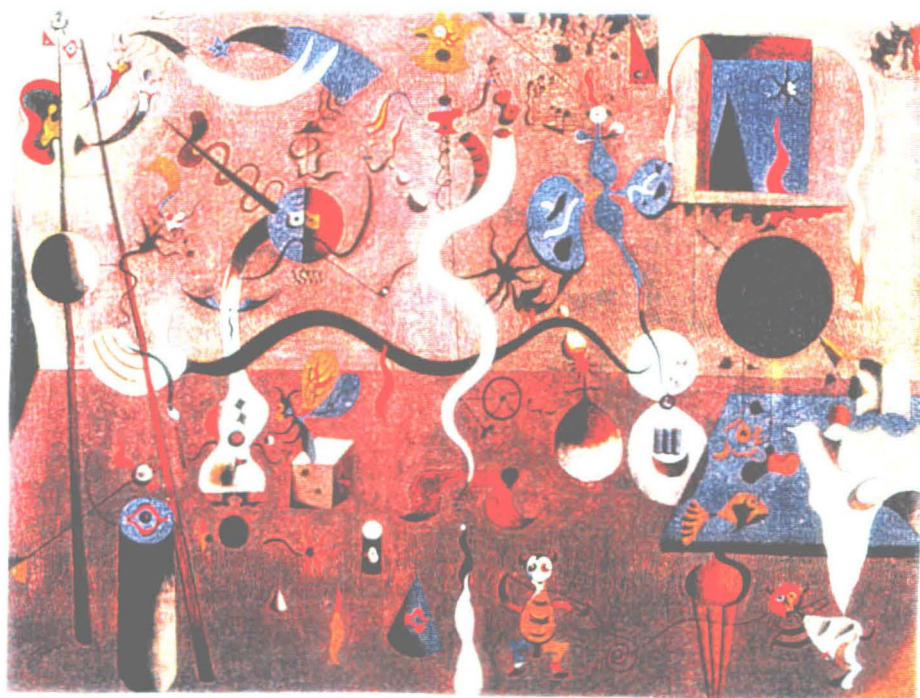
Quadro de Y. Tukharinov (1834)

Exemplo de imagem reproduzida pela técnica da pintura a óleo, fotolito e xerocópia, In *Venetsianov and his school*, Aurora art publishers, Leningrad, Russian Painters Series, s/d.





Exemplo de imagem produzida pela técnica fotográfica (Roger Bester. In Fotografia-Guia Prático, Kodak / Abril, São Paulo, 1975)



Miró

Exemplo de imagem produzida pela técnica da pintura a óleo, fotolito e xerocópia (Joan Miró, *Le Carnaval d'arlequin*, 1924/25; Köln, Benedict Taschen Verlag, 1993.)



Landseer

Exemplo de imagem reproduzida pela técnica de desenho, fotolito e xerocópia (In Toledo, Benedito Lima de, *apud* Machado, Cândido Guinle, Landseer, São Paulo, 1972)



Exemplo de imagem reproduzida de maneira realista por meio da fotografia (Anônimo, In, *A cidade da Light*, Eletropaulo, São Paulo, 1990, v.1)

Tais exemplos demonstram que a classificação das imagens pode sustentar-se em outro tipo de categoria que não a da técnica utilizada. De fato, para discutir as relações entre realidade e imagem visual, importa menos separar pintura e fotografia do que avaliar os procedimentos e intenções relativos a uma dada representação (ou apresentação) visual. Para entender o espaço humano enquanto linguagem queremos reafirmar que nossa tarefa inicial neste trabalho é o de discutir a dimensão semântica da imagem fotográfica, para o que importa discutir as relações entre imagem, realidade e significação, verificando especialmente como nela se dá a passagem do plano puramente sensível (ligado à estética) ao plano simbólico (ligado à cognição)⁵.

Voltando aos exemplos anteriormente expostos, verificamos nas imagens produzidas um texto articulado graças à apresentação luminosa que possibilita a percepção em termos de figura e fundo⁶, que possibilitam o reconhecimento de signos baseados em convenções sociais (signos formados por figuras mínimas de caráter geométrico, tais como o ponto, a linha, o plano), aos quais se atribui um sentido conhecido. Nesse sentido, tomamos imagem como sinônimo de imagem visual (diferente da imagem acústica, tátil, olfativa etc., quanto à expressão). Tomando conjuntamente a expressão e o conteúdo da imagem produzida, podemos dizer, a partir de Jakobson, que nesse caso predomina a função poética ou as funções emotiva e/ou conativa da linguagem. Por imagem reproduzida, entendemos a expressão visual de um objeto real, do qual pode ser uma meta-imagem, quando se trata de uma imagem que se usa para descrever outra. Mais comumente, a imagem reproduzida reduz um objeto a suas características visuais, determinando assim a sua interpretação. Neste caso, para um

intérprete imbuído de algum conhecimento colateral, a imagem reproduzida funciona como função referencial, e deve necessariamente estar ligada a um nome como prova de identificação.

A diferença entre a imagem produzida e a imagem reproduzida se dá principalmente na função que ela pode assumir na relação entre linguagem e mundo natural. Tal oposição remete à sua definição como signo.

1.2 . A fotografia como signo

As manifestações visuais de uma cultura são tradicionalmente objetos das disciplinas criadas por E. Panovsky - a iconologia e a iconografia⁷. A consideração da fotografia como um exemplo de ícone é uma convenção tão freqüente que só nos resta aceitá-la, com a ressalva de que essa classificação deve ser feita no sentido usado por Panovsky, aparecendo, portanto, como sinônimo de imagem visual.

No sentido da teoria de Peirce, tal classificação se presta a confusões. Em primeiro lugar, a distinção entre ícone, índice e símbolo se dá de acordo com uma das três tricotomias dos signos, qual seja, a da relação entre o signo e seu objeto. Uma classificação mais completa deveria abranger também o signo em si mesmo e a relação entre signo e interpretante (ou resultado significado propriamente dito)⁸.

No âmbito da relação entre signo e objeto parece estranho que possa existir uma disciplina para estudar o ícone nesse sentido, desde que ele é uma primeiridade, uma qualidade, uma instância primeira da percepção que antecede a distinção entre sujeito e objeto, sendo auto-evidente. Como ícone *puro* a imagem não é analisável, portanto⁹. Mas, por outro lado, o ícone pode ser

estudado enquanto signo icônico ou hipoícone, pois há uma relação de similaridade entre o *representamem* e o objeto. Tal situação serve para comprovar o fato de que a iconicidade é uma questão de grau, num continuum que vai da naturalidade (ícone) à convencionalidade (símbolo). A não analisabilidade do ícone faz com que se tomem como sinônimos o hipoícone e o ícone. O hipoícone é um signo que já não é mais apenas um ícone, frente ao qual já se estabelece um processo interpretativo por mais primário que seja.

O próprio Peirce procurou esclarecer este ponto, afirmando: *“Um ícone é um representamem cuja qualidade representativa é uma primeiridade dele mesmo como primeiro. Quer dizer, uma qualidade que tem qua coisa é o que faz apto para ser um representamem. (...) Mas um signo pode ser icônico, quer dizer, pode representar seu objeto basicamente por similitude, com independência de seu modo de ser. Se se necessita de um substantivo, um representamem icônico pode ser denominado um hipoícone. Qualquer imagem material, como uma pintura, por exemplo, é amplamente convencional em seu modo de representação; contudo, em si mesma, sem legenda ou rótulo, pode ser denominada um hipoícone”* (Peirce, *Colected Papers*, In *El Hombre un signo*, 1988).

Porém, a fotografia, em particular, suscitou observações de Peirce devido às peculiaridades físico-químicas de sua produção. Muito embora seja um exemplo de imagem com alto grau de similaridade com aquilo que representa, ela “pertence à classe dos signos que o são por conexão física”, sendo, portanto, um índice (Peirce, *O ícone, o indicador e o símbolo*, p.118). Peirce tinha em mente, sem dúvida, o retrato como prova de uma realidade, desconsiderando as outras possibilidades da fotografia, como a montagem e a abstração por desfocamento, bem como outros

efeitos ópticos que modificam essa relação signo-objeto. Considerando a primeira e a terceira tricotomia dos signos de acordo com os critérios de qualidade (*Quali-signo*), existente concreto (*Sin-signo*) ou Lei Geral (*Legi-signo*) combinados com os critérios de *Rema*, *Discente* e *Argumento*, Peirce classificou a fotografia com legenda como exemplo de *Sin-signo discente* (Peirce, a Classificação dos signos, p. 109, e Correspondência para Lady Welby, p. 146). De acordo com seus critérios, tal classificação significa que a fotografia é *um acontecimento real que é um signo, e só pode sê-lo através de suas qualidades, de sorte que envolve um quali-signo, ou antes, vários quali-signos* (op.cit. p. 100) e *um signo que é, para seu interpretante, signo de existência concreta*.

Assim, para Peirce, a fotografia se apresenta como um existente concreto devido aos procedimentos técnicos de fixação química da luz, mas que envolvia caracteres icônicos (quali-signos), e considerava que funciona como um discente, ou seja, uma proposição, querendo dizer com isso que a fotografia apresenta sujeito e predicado (por definição) e que veicula informação sem fornecer disso persuasão racional. (Peirce, Proposições, p. 77-78). É uma das características do pensamento de Peirce a atribuição de características lógico-filosóficas aos discursos não verbais¹⁰. Assim, este filósofo norte-americano reconhecia na fotografia um enunciado, capaz de expressar uma “condição ou estado de coisas”, incapaz porém de apresentar uma conclusão, posto que, para ele, uma proposição é uma argumentação que teve a assertividade removida (Peirce, Proposições, p. 101).

Vemos que Peirce considerava a fotografia como fortemente marcada pelo seu caráter realista, funcionando como uma imagem reproduzida, nunca como uma imagem produzida, pois a dualidade no vínculo signo/referência é própria dos índices. Assim, a imagem fotográfica corresponde a uma imagem reproduzida,

predominantemente indexical, ainda que icônica por relações de similaridade geométrica (proporção e forma) e cromática (relações entre tonalidades de luz e sombra). É também indexical por conexão física (impressão luminosa no negativo). De certa forma, o negativo fotográfico é parcialmente convencional e menos icônico do que a imagem positiva, em que a similaridade é buscada através dos procedimentos de ampliação, revelação e fixação da imagem no papel fotográfico.

Por outro lado, a perspectiva, os efeitos ópticos, o enquadramento, o ponto de vista, correspondem a exemplos de regras convencionais para a produção fotográfica. Reconhecendo-se que há algo de convencional e arbitrário numa fotografia, é necessário reconhecer que ela, neste contexto, deixa de ser um ícone ou índice. Não apenas ela deve ser decifrada segundo regras convencionais, mas também está ancorada a um tipo de lei geral que determinará sua interpretação. Herskovits (apud Santaella e Noth, p. 108) assim demonstrou esse caráter da fotografia: *“mais de um etnógrafo relatou a experiência de mostrar uma fotografia clara de uma casa, de uma pessoa, de uma paisagem familiar a pessoas vivendo numa cultura que desconhece a fotografia, e dessas pessoas observarem essa fotografia de todos os ângulos possíveis, ou de virarem-na do lado contrário para a inspeção de suas costas brancas, a fim de interpretar esse arranjo, para elas incompreensível, de tons variados de cinza em um pedaço de papel”*.

Além disso, a fotografia com a legenda deve possuir outro estatuto sógnico. Outros autores ligados à tradição da semiótica de Peirce reconhecem que a imagem pode assumir a condição de símbolo na relação com seu objeto, como por exemplo Santaella e Noth (1998, p.64), que assim definem a relação entre nome de lugar e imagem, quando a imagem icônica pode associar-se a um símbolo

toponímico, um signo lingüístico, como por exemplo “Pão de Açúcar”, e constituir-se num símbolo, cuja significação depende da associação de palavra e imagem na mente do intérprete. A associação convencional entre palavra e imagem permite que a imagem substitua a palavra, tornando-se um símbolo. Esse parece ser o caso dos cartões-postais.

Assim, “a iconicidade é uma questão de grau” (Noth, In Oliveira, 1998, p.130) e, muito embora a fotografia possa ser considerada indexical, ela pode ser também simbólica¹¹. O caráter simbólico da imagem não diz respeito a sua qualidade ou similaridade icônica, nem a sua correspondência indexical à realidade, e sim à formação de um estereótipo que adquire caráter socialmente convencional. Tal estereótipo não está baseado em uma única imagem, mas num conjunto plural, a partir do qual constrói-se como estrutura abstrata ou lei geral. Assim, a discussão do caráter sígnico das imagens permite que sejam incorporadas à fotografia as categorias de Símbolo e Legi-signo com base no fato de que essas categorias são formadas, de acordo com Peirce, nas categorias anteriores, que atuam como *réplicas* que constroem uma lei-geral. Nas palavras daquele autor “ *Um legi-signo é uma lei que é um signo. Tal lei é comumente estabelecida por homens. Todo signo convencional é um legi-signo. Todo legi-signo ganha significado por meio de um caso de sua aplicação, que pode ser denominado réplica. Assim a palavra “o” comumente aparecerá de 15 a 25 vezes numa página. Em todas essas ocorrências é uma e a mesma palavra, o mesmo legi-signo. Cada ocorrência singular é uma réplica. A réplica é um sin-signo (...) encarado como revestido de significação. O símbolo é um legi-signo. Assim sendo, atua através de uma réplica. Não apenas é lei geral mas também de natureza geral é o objeto a que ele se refere.* (Peirce, op. cit, p. 100-102).

No caso desta pesquisa importa, ao partir da classificação das imagens com base nas categorias peirceanas, discutir as relações entre imagem e realidade física (imagem reproduzida), tanto quanto entre imagem e realidade simbólica (imagem produzida) e saber se é possível identificar, na fotografia como símbolo, uma função argumentativa. Começaremos por considerar a fotografia como imagem reproduzida.

1.3 . Fotografia e realidade

O caráter analógico da fotografia foi mencionado e discutido por diversos autores. Depois de Peirce, nenhum foi tão influente quanto Barthes, largamente citado nas bibliografias sobre fotografia, que insistiu no fato de que a fotografia está sempre “colada a seu referente” (Barthes, *A Câmara Clara*, p. 15). Esse caráter relaciona-se ao seu aspecto discente e indexical. Para aquele semiólogo francês, a fotografia tem sempre algo de tautológico: “um cachimbo, nela, é sempre um cachimbo, intransigentemente” (op.cit, p. 15).

Nesse sentido, há uma identidade entre essa visão e a de Peirce, com a diferença de que Barthes fez da fotografia um objeto de análise exaustiva, ao contrário do autor americano, que a evocava apenas a título de exemplo. Retomando de forma invertida o paradoxo proposto por Magritte em sua obra *C'est nes pas une pipe*, Barthes convida a olhar a fotografia de maneira muito próxima do senso comum. Essa é uma leitura socialmente disseminada e aceita da fotografia. Essa posição, entretanto, desqualifica o potencial discursivo do signo fotográfico. Embora reconhecendo ser possível perceber o significante fotográfico (op.cit, p.15), o autor entende a fotografia como uma linguagem inviável, um signo que

“não prospera bem”: *Essa fatalidade (não há foto sem alguma coisa ou alguém) leva a fotografia para a imensa desordem dos objetos - de todos os objetos do mundo: por que escolher (fotografar) tal instante, tal objeto, em vez de tal outro? A fotografia é inclassificável porque não há qualquer razão para marcar tal ou tal de suas ocorrências; (...) mas para que haja signo é preciso que haja marca; privadas de um princípio de marcação, as fotos são signos que não prosperam bem, que coalham, como o leite. Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos.*” (Barthes, *A câmara clara*, p. 16).

Eis uma outra forma de apresentar a dualidade signo/referência. Colocada dessa forma, esta asserção torna claro o problema da identidade entre a fotografia e seu objeto. Do trecho acima exposto podemos sublinhar as questões que dizem respeito à nossa análise, para marcar diferenças entre a posição realista de Barthes e a nossa.

Em primeiro lugar “não há foto sem alguma coisa ou alguém”. Isso, obviamente, não é privilégio da fotografia, mas de diversas formas expressivas, e, não obstante a perplexidade do autor diante da ‘desordem dos objetos’, certamente há motivos para a escolha e o enquadramento dos temas. Tais motivos devem estar ligados ao procedimento de construção da fotografia, e envolvem desde a posição dos objetos em relação à fonte luminosa até os interesses temáticos que se concretizam nas figuras escolhidas para compor o quadro. Em segundo lugar, para Barthes, não vemos a foto, mas a realidade, se não vemos a *marca*. Por marca entendemos, de acordo com o dicionário de Greimas e Courtés, “um elemento suplementar heterogêneo inscrito sobre (ou dentro de) uma unidade ou conjunto, e serve de signo de reconhecimento. (...) Por exemplo, as marcas da enunciação no enunciado”.

Os dois pontos acima expostos remetem a questões no âmbito das relações entre o enunciado, a enunciação e o referente, na foto como signo, que devemos tentar responder. Tomando como base as duas primeiras fotos do conjunto de fotos que constitui o nosso corpus documental:



Enquanto fotos de um arquivo histórico, são imagens reproduzidas, já que sua função é reproduzir a imagem de um meio urbano numa dada época, e servem para elucidar nossa posição a respeito da suposta “foto invisível”, de Barthes. Servirão de baliza para definir os elementos de análise para o conjunto de fotos que compõe o corpus da pesquisa.

1.3.1 . O quadro: define a foto como enunciado, e limita sua relação com a realidade tridimensional. Enquanto elemento convencional, consideramos o quadro como pertencente ao código pictórico e um elemento formal necessário à definição da sintaxe fotográfica. Nas palavras do fotógrafo John Szarkowski, “enquanto o desenhista começa a trabalhar pelo centro do quadro, o fotógrafo principia pela moldura”. Sua importância está ligada à definição do objeto, ou da narrativa pertinente a esse objeto. É ele que define a foto enquanto signo e permite a construção das perspectivas e planos em que se posicionam as figuras. Também define o subgênero fotográfico escolhido, em função do distanciamento ou aproximação em relação ao tema : Da fotografia aérea ao detalhe em *close*, passando pelo panorama, pela perspectiva, pelo retrato, temos uma aproximação que vai estruturar a possível narratividade do tema em foco. De fato, não é a proximidade ou o distanciamento do objeto que determina o quadro, mas a escolha consciente do fotógrafo em relação ao seu objeto é que determina a posição relativa entre ambos.

No caso dos exemplos acima, o quadro define uma perspectiva, nos dois casos uma perspectiva paisagística urbana. O fato de representarem um mesmo lugar não invalida o fato de serem dois quadros diferentes no tempo, de mesmo gênero e subgênero

idênticos, e de temas parcialmente idênticos, empregando figuras parcialmente diferentes. Dois recortes textuais que constroem um mesmo referente, ou uma noção caracterizadora desse referente, posto que foram produzidos de uma perspectiva mais ou menos semelhante, e contribuem para reproduzir este referente mutável que revela também traços de permanência que lhe conferem identidade. Traços que fazem com que as duas fotos do Largo do Tesouro (como a legenda nos permite identificar) sejam parcialmente diferentes e parcialmente semelhantes.

Saussure (1973, p.108) assim problematizou a identidade dentro da mutabilidade do signo: *Em certo sentido, pode-se falar ao mesmo tempo da imutabilidade e da mutabilidade do signo. Em última análise os dois fatos são solidários, o signo está no caso de se alterar porque ele continua. O que domina em toda alteração é a persistência da matéria antiga; a infidelidade ao passado é só relativa. Eis porque o princípio da alteração se funda sobre o princípio da continuidade.* Lopes (1997, p.135) comenta este trecho mostrando que, de uma perspectiva lingüística, “À unidade invariante, mas abstrata, da língua, corresponde a unidade variante e concreta da parole”.

Assim, as duas fotografias, como parole, estruturam um referente sempre incompleto, linguagem, ou a imagem *em abstrato*, de um lugar. Ainda que não seja aconselhável misturar teorias tantas vezes conflitadas, a concepção genial de Saussure de uma unidade abstrata na manifestação material nos dá uma idéia do que Peirce queria dizer com os conceitos de Símbolo e Legi-signo em oposição ao Índice e ao Sin-signo, permitindo elucidar um pouco essa questão. Os conceitos de língua e parole servem como metáfora no caso da fotografia. Mas retemos a imagem em abstrato, que não é o que olhamos, mas algo que compreendemos. A nosso ver, e de acordo com os princípios teóricos utilizados, a imagem em abstrato

configura o interpretante, um novo signo articulado semanticamente a partir de dois outros signos, sob a marca semântica da transformação e da identidade paulistana - o Largo do Tesouro, objeto de um *representamen* fotográfico.

1.3.2 . *Legenda e marcações verbais*: A legenda constitui uma marca típica, correspondendo exatamente à definição de Greimas & Courtés (id.ibid). Sua ausência numa foto coloca a questão da autonomia semiótica da imagem, enquanto sua presença propõe outras questões, relativas à fotografia como signo sincrético. A autonomia cognitiva da imagem é, a rigor, uma discussão filosófica pré-semiótica. Já Hegel afirmava que “*o mundo das imagens é o espírito que sonha, que diz respeito a um conteúdo que não possui nenhuma realidade, nenhum ser. Seu despertar é o mundo dos nomes. Somente agora as imagens possuem a verdade.*”¹² (Apud Novaes, 1988, p. 13).

A esse respeito, Walter Benjamin, referindo-se ao sentido mais ou menos arbitrário da imagem fotográfica, já se perguntava: “*não sem razão se comparam as fotografias de Ataget ao local de um crime. Mas será que cada canto de nossas cidades não é o local de um crime? Será que cada um dos transeuntes não é um criminoso? Será que o fotógrafo (...) não tem que descobrir a culpa em seus retratos e apontar os culpados? (...) Será que a legenda não vem a ser um componente essencial da fotografia?* (Benjamin, *Pequena História da Fotografia*, In Kothe, F. 1979. p. 240). Defendendo a compreensão da fotografia por meio da literalização das relações existentes, o autor investigava as relações entre fotografia e inteligência, revelando dúvidas, como nesse trecho: “*A situação se complica pelo fato de que, agora menos do que nunca, uma simples ‘reprodução da realidade’ não diz necessariamente alguma coisa sobre essa realidade. Uma fotografia das usinas Krupp ou da AEG não revela grande coisa*

sobre essas instituições. A realidade propriamente dita deslocou-se para o plano funcional.” (Idem, p. 239).

Estendendo-se pelo XX século afora, essa questão teórica foi incorporada em muitos trabalhos de semiótica visual, tornando-se ponto de divergência entre os que acreditam e os que não acreditam na autonomia semiótica da imagem. Tal questão pode ser iluminada pelas relações sincréticas entre imagem e palavra. Temos, a partir das fotos que servem de exemplo no item 1.3, várias relações que estruturam a significação:

a) Ancoragem: Entendemos a relação de ancoragem, nesse caso, como uma relação em que a legenda serve de referência contextual à imagem¹³. Considerando que é na imagem que reside a maior ambigüidade, a legenda determina a interpretação da foto a partir de um dado toponímico, reduzindo nossa incerteza. Por outro lado, a legenda não é por si só isenta de incerteza: Largo do Tesouro é um topônimo que se refere a um espaço específico em que a sociedade inseriu valores que o nome cristaliza (como um lugar especial, no aspecto do poder político e econômico dentro da cidade) a despeito das mudanças de função e prestígio ocorridas após a nomeação. A imagem não corrobora o significado original, quase pomposo, do “Largo do Tesouro” , senão apresenta um espaço cotidiano em que as pessoas se aglomeram.

De uma perspectiva mais abrangente, a ancoragem constitui, de acordo com Santaella e Noth (1997, p.55), uma relação de referência indexical. No sentido mais amplo de que a ancoragem é uma referência contextual, podemos verificar uma ancoragem da segunda foto no conjunto foto/legenda da primeira, considerando-se esta como a referência contextual que a explica. A escolha do fotógrafo de uma mesma perspectiva para as duas fotos já sugere essa necessária intertextualidade. Essa segunda ancoragem é, evidentemente, provocada pela montagem acima apresentada, e o

grau de ambigüidade da segunda foto será consideravelmente maior se desconsiderarmos sua referência contextual.

Podemos nos perguntar, aliás, se a ambigüidade foi totalmente eliminada, ou se seria necessário cercá-la de outras referências. Deveríamos passar a nos referir à ambigüidade e certeza relativas, dentro de um conjunto de referenciais que ajudam a estabelecer os limites para o sentido da foto.

De qualquer modo, a dupla ancoragem que se identifica a partir do exemplo mostra que há sem dúvida um sentido derivado de dois conteúdos, um visual e outro verbal, constituindo-se em argumento contra a literarização do conteúdo da imagem. Por outro lado, o texto visual não é autônomo, ou melhor, a palavra delimita o sentido da imagem, de tal forma que quando confrontamos duas visões possíveis da imagem...





.. a primeira foto é uma imagem reprodutiva, ligada a dados reais, enquanto a segunda versão é uma imagem produzida baseada na inversão que modifica as coordenadas que ocupam os objetos no espaço, tornando o objeto da primeira foto uma cidade imaginária.

b) *Complementaridade e reiteratividade*: Bastos Duarte (In Oliveira & Fachine, 1998, v.I: 147-148) sugere que a complementaridade, como um tipo de relação entre imagem e palavra enquanto textos interdependentes, caracteriza-se por um acréscimo de sentido entre os dois textos, enquanto a reiteratividade caracteriza-se pela reiteração do sentido entre os dois textos. No caso da primeira foto do exemplo, a imagem do lugar complementa sua legenda, expandindo seu sentido, pois apresenta não apenas o Largo do Tesouro em 7-9-1901, mas também associa a essa legenda uma ação para além da ação enunciativa. A segunda foto complementa-lhe o sentido: ambas narram a construção e o

funcionamento do sistema de bondes. Essa narrativa visual é estabelecida por uma relação de implicação semântica entre as duas fotos, desde que a segunda foto mostra a construção e a primeira mostra a celebração do objeto.

c) *Coexistência*: Varga (apud Santaella e Noth, 1997, p.56) apresenta a coexistência como uma relação entre palavra e imagem no plano da expressão, significando que palavra e imagem estão na mesma moldura. Nos exemplos apresentados, coexistem os signos lingüísticos e visuais num sincretismo expressivo.

d) *Oposição*: É a instância da divergência entre signos visuais e verbais (de acordo com Bastos Duarte, ibidem, 1998, p. 148). Na segunda foto, enquanto os trabalhadores labutam sob o sol, os letreiros convidam ao café, ao jogo e aos cuidados com a aparência.

1.3.3 . Marcadores de temporalidade: Há muitas formas de identificar o tempo na fotografia sem confundi-lo com o tempo do referente. Sobre esse aspecto Santaella e Nöth (1997, p. 75) referem-se a tipos de tempo internos à imagem:

a) *Tempo do dispositivo* : É o tempo da tecnologia, que inscreve sua marca na imagem. Assim, temos como exemplo duas imagens óptico-mecânicas, delimitadas portanto aos séculos XIX e XX. A evidência de um negativo de vidro na segunda foto delimita ainda mais o tempo de produção das fotos, que não podem ser atuais (contemporâneas). A determinação do tempo do dispositivo corresponde a uma arqueologia da produção da imagem. No caso do nosso corpus ela é relevante ao sugerir o nexos entre o dispositivo fotográfico e o enunciado, desde que, enquanto tecnologia, a fotografia e o bonde são objetos de uma mesma cultura tecnológica que se projeta no enunciado.

b) Tempo do estilo : O estilo compõe mais um elemento de datação e de identificação de autoria, sendo que ele se liga à construção do quadro, que por sua vez é parcialmente determinada pelas possibilidades técnicas numa dada cultura.

De certa forma, no caso de um *corpus* de análise como o nosso, constituído de um conjunto de fotografias de mesma época e mesma situação de enunciação, os dois tempos acima propostos podem ser unificados, de forma abrangente, sob a categoria da enunciação, a ser analisada mais adiante.

c) Anamorfoses cronotópicas : Um caso particular de inserção de tempo na imagem fotográfica, relacionado ao estilo e à tecnologia mas com direito a tornar-se uma categoria temporal autônoma é a de *anamorfose cronotópica* entendida como uma “deformação que resulta da inscrição do tempo na imagem” (Machado, In Parente, 1989, p.100 e ss.). Em seu ensaio *Anamorfoses cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem*, Machado descreve como se produz tal efeito temporal na fotografia: “(...) em toda imagem fotográfica há necessariamente inscrição do tempo. Mesmo nas maiores velocidades de obturação que se pode hoje obter, o intervalo de exposição do filme à luz resulta suficientemente longo para registrar uma duração, portanto uma evolução do objeto no tempo. Se isso não é perceptível na prática cotidiana da fotografia é porque sempre se busca uma compatibilidade entre velocidade de obturação e velocidade do motivo fotografado, de modo a obter como resultado o intervalo exato para o congelamento desse último. As anamorfoses cronotópicas começam a aparecer, todavia, quando se coloca a velocidade de obturação a trabalhar no sentido de uma anotação do movimento, de uma inscrição do deslocamento dos corpos no

espaço-tempo, portanto na direção contrária à vocação da fotografia para o registro documental.”

Como precursores desta técnica que de certo modo constituía-se numa antecipação do cinema, Arlindo Machado (op. cit, p. 107) faz referência a Eadweard Muybridge, que conseguiu decompor o movimento do cavalo numa seqüência de fotos (1878) e Étienne-Jules Marey (1882), este considerado o inventor do fuzil fotográfico que permitia a cronofotografia, ou impressão superposta de imagens sucessivas.

A consideração dessa dimensão temporal da fotografia é particularmente interessante quando se discute o caráter referencial da imagem fotográfica convencional que se supõe análoga à realidade. Enquanto esta se revela ilusoriamente sincrônica, uma anamorfose cronotópica produz um efeito menos realista (desde que não permite o reconhecimento de uma ‘figura do mundo’) inserindo porém um dado do mundo natural - o movimento, que revela a diacronia e permite identificar estruturas. Também sua matriz icônica se modifica, pois inscreve numa similaridade pictórica um efeito diagramático.

Uma anamorfose evidencia-se na segunda foto, onde se vê um homem com uma cesta passando em frente ao fotógrafo, movendo-se num passo, de um para outro lugar no espaço, num movimento que a duração da fotografia foi suficiente para captar. Mas a cronotopia mais evidente é dada pela superposição de uma foto sobre a outra. Evidentemente, não dispondo de um fuzil fotográfico de Marey essa superposição (impossível tecnicamente, visto que a perspectiva não é exatamente a mesma) é uma operação mental e abstrata do fotógrafo (*do mesmo tipo da realizada por Muybridge*) que possibilita a identificação da permanência e da mudança topológica. A superposição sincrônica desses dois índices

poderia ser chamada de Diagrama do fluxo de objetos. Tal denominação é derivada da Geografia, a partir das idéias de Santos (Santos, 1996, p. 50), que, numa hipótese inicial, sugeriu a consideração do espaço como um conjunto de fixos e fluxos : “Os elementos fixos, fixados em cada lugar, permitem ações que modificam o próprio lugar, fluxos novos ou renovados que recriam as condições ambientais e as condições sociais, e redefinem cada lugar”. Tal conceituação foi atualizada pela noção de espaço como sistema de objetos e de ações, mas serve aos nossos propósitos de análise de um lugar, ou de um objeto complexo no espaço. A cronofotografia permite determinar a dinâmica de um objeto topológico em relação aos fluxos temporais. No estudo particular de São Paulo nas primeiras décadas do século XX, os fixos transformam-se quase totalmente em fluxos.

1.4 .Fotografia como enunciado descritivo e como narração

Partindo da definição de Peirce para uma proposição, que é a de uma estrutura articulada em sujeito e predicado, torna-se claro que a foto não pode se resumir a um simples texto descritivo dos objetos genéricos a que se refere. Melhor é considerá-la como uma estrutura narrativa articulada através de múltiplos códigos paralelos em interação: a palavra, o gesto, a arquitetura (como configuração das fachadas), o mapa¹⁴ (como configuração das ruas e posição no espaço). Tal estrutura é dita articulada se produz um sentido, decorrente de uma sintaxe:

O mapa (o traçado das ruas) e os gestos (as pessoas circulando um objeto) dizem o mesmo: *confluência, aglutinação*. A palavra identifica: *café, loteria, salão (barbearia)*, e especifica:

América, Lopes, Gato Preto; lexias unidas sob o rótulo Largo do tesouro, 7-09-1901.

Assim, a articulação entre essas linguagens diversas se faz por meio de um predicado visualmente explícito (confluência, aglutinação) de um conjunto de sujeitos e objetos verbalmente identificados. Veremos adiante que o arquivo de imagens urbanas retratando ruas e esquinas tem este forte apelo semântico: o movimento de confluência e a dispersão como contrapartida. Neste caso, o enunciado representa a realidade, mas delimita-a, subordinando-a às formas expressivas e ao gênero textual empregados para representá-la.

1.5 . A Enunciação da fotografia

Considerando que a fotografia não é algo fortuito, mas intencional, torna-se evidente que seu significado está ligado a sua enunciação, realizada dentro do contexto social. Assim, retomamos a questão de Barthes no item 1.3 (“por que escolher fotografar tal instante, tal objeto, ao invés de tal outro?”) para procurar respondê-la, posto que tal resposta é essencial tanto para a análise do *corpus* quanto para delimitar a fronteira entre o *representamem* e seu objeto.

Começaremos por considerar que, se o signo fotográfico está ligado ao objeto por relação de similaridade e de causalidade física, enquanto texto cultural ele está sujeito à ação dos signos (de outros signos contíguos) no momento de sua produção: a enunciação. Ação esta que, assim como os raios luminosos impressos no negativo fotossensível, produz um efeito inescapável que vai marcar a fotografia, constituindo-a numa resposta a uma situação social, e numa proposição com forte poder argumentativo a respeito dessa situação. A nossa consideração deste aspecto

enunciativo do texto fotográfico, feita a partir de Bakhtin¹⁵, tem em consideração o aspecto dialógico de toda produção textual. Desse ponto de vista, tem-se a impressão de que tudo conspira para a concretização do momento congelado na fotografia, de tal forma que na análise da situação de enunciação na fotografia corremos o risco de confundi-la com o próprio referente, como por exemplo nas fotos ditas intencionais, citadas por Duarte, 1998, p. 140¹⁶.

Nesse sentido, é importante identificar claramente os sujeitos da enunciação para definir a intencionalidade no texto fotográfico, e principalmente estabelecer os nexos intertextuais que podem esclarecer o sentido de um determinado signo fotográfico. Diversos autores atentaram para essa problemática:

Em Bakhtin, os sujeitos são os atores sociais de uma situação social mais imediata, locutor e interlocutor comunicam-se dentro de certo horizonte social definido em termos de classe. (p. 97-98) Assim, interessa-nos pensar a fotografia no início do século XX como uma espécie de norma, como um meio acessível a poucos indivíduos imbuídos de uma crença inabalável na tecnologia e no progresso da ciência como forma de apoderar-se do real. O enunciador é, na verdade, seu próprio grupo, sua própria classe e seus projetos ideológicos. Diferentemente, em Barthes (1980, p. 20), aparece a distinção entre três sujeitos: O *operator* (o fotógrafo), o *spectrum* (o objeto, no entender do autor, um sujeito que é como um morto que retorna) e o *spectator* (o espectador). Apenas o *operator* e o *spectator* correspondem à situação de enunciação, que não se dá apenas no tempo do enunciador, mas também, e principalmente, no tempo do enunciatário, que é a instância da interpretação da imagem. Nesse sentido, a intenção do fotógrafo está sujeita a todo tipo de revisão por parte do enunciatário. Em Abraham Moles (p. 49), ao emissor (enunciador) e ao receptor (enunciatário) vem juntar-se o observador,

desconectado da situação de comunicação original, que corresponde ao *spectator* de Barthes.

Em seus estudos que levaram a formulação de sua teoria semiótica, Peirce pouco se dedicou a comentar a situação de produção do signo, mas não deixou de mencionar que ela é como que o avesso do signo. Esse avesso do signo, que consideramos como sendo a enunciação, aparece como uma pré-condição da compreensão do signo, com o nome de *observação colateral*, que é algo externo ao significado propriamente dito:

“Toda aquela parte da compreensão do signo para o qual o interpretante necessitou de observação colateral está fora do interpretante” (...) “Por observação colateral entendo uma prévia familiaridade com aquilo que o signo denota (Peirce, O que é significado? De Lady Welby, p. 161).

Em seguida, esclarece e delimita o conceito ao aplicar sua concepção de observação colateral a um exemplo, num trecho que diz respeito à distinção entre a enunciação e o enunciado com relação à significação na imagem:

“Tome-se como exemplo de signo uma pintura de gênero. Numa tela desse tipo há, geralmente, muitas coisas que só podem ser compreendidas através de uma familiaridade com os costumes. O estilo dos vestidos, por exemplo, não faz parte da significação, isto é, do discurso da pintura. Mas aquilo que o autor pretendia indicar ao leitor (...) isso é o interpretante do signo, sua significância”. (Idem, ibidem, p.162).

É importante ressaltar que a observação colateral faz parte da resolução do problema que é a compreensão do signo¹⁷, enquanto o interpretante constitui a outra parte da resolução deste problema. No caso das imagens fotográficas de São Paulo, que constituem o *corpus* desta pesquisa, cada uma delas, enquanto

enunciado, refere-se às outras como observação colateral do estilo de época, da cultura material, da organização e hierarquização do espaço, da moda, etc, bem como a todo tipo de informação (bibliográfica ou não, racionalmente apresentada ou não) que o intérprete (observador, para Moles; spectator, para Barthes) possui a respeito do estado de coisas apresentado no conjunto. Cada uma delas possui sua intencionalidade, sua significação social, que não é necessariamente a mesma, e produz o resultado de uma interpretação (seu interpretante final). Entendemos o interpretante final como uma conclusão do enunciado, que se apresenta necessariamente como um signo diferente daquele que lhe deu origem.

Para Peirce, o autor, ou enunciador, é a instância que detém o sentido¹⁸ do enunciado, a partir da intencionalidade, sentido que deve ser buscado por um enunciatário em situação de comunicação ou por um observador externo como os referidos por Barthes e Moles. Se é o enunciador que detém o sentido, o observador pode deter um determinado nível de leitura, chegando a um significado. Mas parece ser uma pretensão de Peirce que o próprio signo tenha um sentido final, uma função abstrata, independente de qualquer intérprete, possibilidade que ele entende como seu interpretante final¹⁹.

É necessário lembrar que, de acordo com a teoria utilizada nesta pesquisa, só um signo simbólico de caráter argumentativo pode apresentar uma conclusão categórica e racional. Só um argumento pode levar à persuasão. A fotografia, como proposição, como *sin signo discente* só pode funcionar como réplica de uma Lei Geral. Se formos capazes de encontrar a significação geral que se aplica aos casos particulares que constituem o *corpus* da pesquisa, teremos encontrado o interpretante final que atribuirá caráter argumentativo e simbólico à fotografia.

1.6 . Os níveis de análise: aplicação da tríade peirceana

A imagem pode ser entendida, como visto neste capítulo, como primeiridade, ou como ícone construído a partir de alguma qualidade do objeto cidade de São Paulo, no caso as qualidades formais e luminosas que a fotografia registra. Por isso, num primeiro momento, a análise deve tratar de apresentar estes signos: a apresentação deste *corpus* antecede as relações entre signo e objeto e entre signo e conteúdo semântico (ou interpretante).

Em segundo lugar, procedemos o levantamento de traços que ligam o signo a seu objeto (ou referente), traços estes que revelam o caráter indexical da fotografia. Aqui é preciso dizer que o levantamento destes traços não se constitui no objetivo principal deste trabalho, senão numa etapa para poder ir mais além no aprofundamento da análise. Esta etapa está compreendida, juntamente com a primeira, no capítulo 2 desta dissertação.

Em terceiro lugar, a análise, voltada para o discurso fotográfico propriamente dito, foi situada no capítulo 3, de forma que a divisão dos níveis de análise corresponde às tríades peirceanas em que os signos se apresentam.

Quanto à análise, foi também dividida em 3 níveis, pois superpondo-se à análise do enunciado fotográfico e à identificação da situação de enunciação em sua realidade social imediata, identificamos um processo de construção, ou *re*-construção, do contexto histórico que, como observação colateral, está relacionado ao interpretante da fotografia.

Entendemos as três esferas de análise enfocadas no capítulo 3 como correspondentes às três esferas do significado (entendido como evidências de conteúdo semântico no signo): Sentido, Significado, Significação (Peirce, C.S., *O que é significado*. De Lady Welby, In *Semiótica*, p. 164).

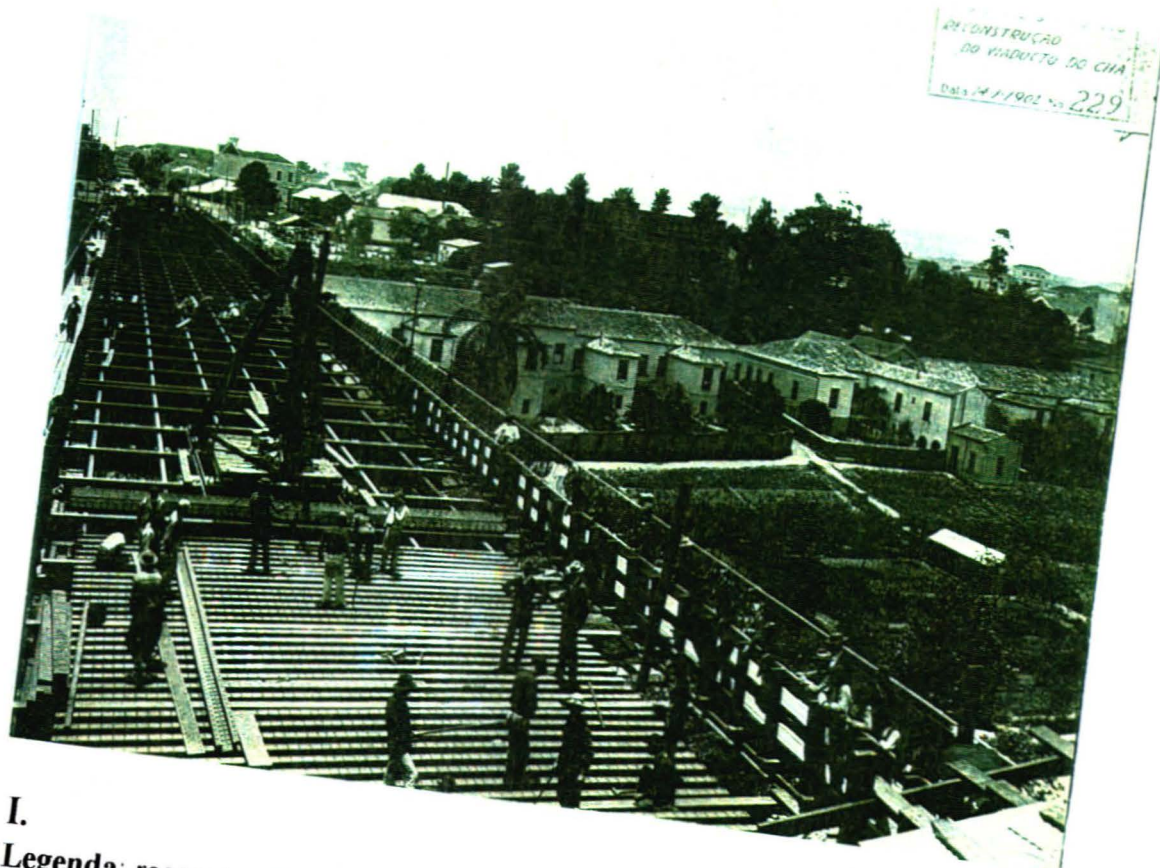
A primeira delas corresponde ao código em seu arranjo sintático e nas conseqüências decorrentes de sua articulação (Peirce, C.S. *op.cit.* p. 161 e 162). Em Peirce, estão relacionados ao interpretante enquanto resultado lógico. Desta forma, o sentido nas fotos revela-se através da análise dos sujeitos e predicados, como por exemplo o ir e vir, a confluência e a aglutinação, a associação e a dispersão, etc.

Quanto ao significado, entendemos como um resultado pretendido pelos sujeitos da enunciação, resultado que se revela no uso pragmático do documento, constituindo-se o significado numa ênfase socialmente motivada em determinado aspecto predicativo das fotos. Por exemplo, a compreensão da aglutinação ou da transposição como resultados desejáveis, entendidos como valores, traduzidos como símbolos do progresso ou do sucesso econômico.

A significação corresponderia aos dois termos anteriores (sentido e significado) em associação com a “realidade” do intérprete do signo, dependendo, portanto, de informação colateral como pré-requisito para a compreensão do signo (Peirce, C.S. *op.cit.*, p. 161). Este ponto de vista compreende não apenas uma compreensão do objeto teórico pelo sujeito observador, mas também uma relatividade do conhecimento e uma sujeição dos resultados ao tipo de informação colateral que confere significação ao signo. Peirce mostra que a informação colateral está fora do interpretante, ao mesmo tempo em que determina as possibilidades de sua elucidação.

A significação das fotos que compõe o *corpus* assume, neste trabalho, um caráter necessariamente analógico, na medida em que propõe questões a partir de uma São Paulo que não é mais a mesma. Assim, o conhecimento e a experiência do lugar presente dá a significação ao lugar passado, e, nesse sentido, as fotos não possuem todas a mesma significação, embora sejam idênticas em significado: uma escolha consciente do observador reconstrói o *corpus* a partir de seu sentido, conferindo significação ao passado a partir do presente²⁰.

CAPÍTULO II: CORPUS DOCUMENTAL



I.

Legenda: reconstrução do viaducto do Chá.

Autoria: ?

Data: 14/01/1902

Fonte: A Cidade da Light, v.1, p. 25

Descritores:

índices toponímicos e crononímicos: viaduto do Chá, 14-1-1902

índices figurativos principais: trabalhadores e pedestres em viaduto com estrutura em obras sobre casario colonial e plantação, quintais

tema: paisagem/ espaço urbano

gênero: perspectiva

forma: perspectiva elevada diagonal

predicados: transpor, ir e vir, reconstruir



II.

Legenda: viaduto do Chá (atribuída)

Autoria: ?

Data: 1912 (atribuída)

Fonte: A cidade da Light, p. 43

Descritores:

ícones: viaduto do Chá, Teatro Municipal

índices onomásticos: Bromil, Saúde da Mulher, Dias Amado, Companhia Mútua de Crédito Predial, (...) Paulo, biscoitos Duchén.

índices figurativos principais: viaduto sobre casario colonial, edifícios neoclássicos, charretes, bondes, pedestres

tema: paisagem/ espaço urbano

gênero: perspectiva

forma: perspectiva elevada frontal

predicados: ir e vir, transpor, unir, informar



III.

Legenda: São Paulo, rua Formosa (...) São João

Autoria: ?

Data: 10/2/1900

Fonte: A cidade da Light, v. 1, p. 57

Descritores:

índices figurativos principais: esquina, fios elétricos, carroças, pedestres, casas, toldos, animais, antigos sobrados

índices onomásticos: rua Formosa, Salão Internacional

tema: paisagem/ espaço urbano

gênero: perspectiva

forma: perspectiva diagonal

predicado: ir e vir, correr, parar, anunciar



IV.

Legenda: Rua S. João

Autoria: Guilherme Gaensly

Data: 1902 (atribuída)

Fonte: A cidade da Light, v.1, p. 61.

Descritores:

índices toponímicos e onomásticos: Rua São João, Paraizo, Bom Retiro, Cassino paulista, Polytheama, Bo(...) Chops

índices figurativos principais: bondes, pedestres, meninos-jornaleiros, casas.

tema: paisagem/ espaço urbano

gênero: perspectiva

forma: perspectiva diagonal

predicados: ir e vir, aglomerar, unir, anunciar



V.

Legenda: Rua S. João x R. Líbero Badaró (atribuída)

Autoria: ?

Data: 1900 (atribuída)

Fonte: A cidade da Light, v.1, p. 91

Descritores:

índices figurativos principais: esquina, pedestres, trabalhadores, crianças, homens parados, entulho

índices onomásticos: Ao bom gosto paulista, especialidade em meias.

tema: paisagem/ espaço urbano

gênero: perspectiva

forma: perspectiva frontal

Predicados: ir e vir, unir, anunciar



VI.

Legenda: R. 15 de Novembro looking towards Largo da Sé

Autoria: Guilherme Gaensly

Data: 27/2/1902

Fonte: A cidade da Light, v. 1, p. 133

Descritores:

Índices onomásticos: Livraria Civilização, (Ja)cques Netter, (Char)utaria relojaria, Charutaria.

índices figurativos principais: pedestres, bonde.

tema: paisagem/ espaço urbano

gênero: perspectiva

forma: perspectiva frontal elevada

predicado: ir e vir, anunciar



VII.

Legenda: São Paulo, Largo S.Bento; “crow about cars”

Autoria: ?

Data: 5/6/1900

Fonte: A cidade da Light, v.1, p. 105.

Descritores:

índices toponímicos e onomásticos: T. S. P. T. L. & P. Co., São Paulo,

Largo São Bento, Bom Retiro

índices figurativos principais: multidão, bonde, igreja colonial

tema: paisagem/ espaço urbano

gênero: perspectiva

forma: perspectiva diagonal

predicados: aglomerar, esperar, transitar.



VIII.

Legenda: Largo do Rosário, São Paulo

Autoria: Guilherme Gaensly

Data: 1/2/1902

Fonte: A cidade da Light, v.1, p.117

Descritores:

Índices toponímicos e onomásticos: Tiradentes-Liberdade, Confeitaria Castellões, Brasserie Paulista, Confeitaria, sorvetes, refrescos, Salão União, barbeiro, cabelleireiro, Casa Mathias, BonMarché.

Índices figurativos principais: sobrados “neoclássicos”, bondes, coches, carroça, pedestres.

Tema: paisagem/ espaço urbano

Gênero: perspectiva

Forma: perspectiva diagonal

Predicados: ir e vir, anunciar



IX.

Legenda: "Special work" da R. Direita com R. de S. Bento

Autoria: ?

Data: 12/4/1902

Fonte: A cidade da Light, v.1, p. 115.

Descritores:

índices toponímicos: Rua Direita, Quatro Cantos, São Loure(...?)

índices figurativos principais: trilhos cruzados, esquinas, trabalhadores, obras, homens, crianças, mulher na sacada, edifícios antigos.

tema: paisagem/ espaço urbano

gênero: perspectiva

forma: perspectiva frontal

predicados: aglomeração, cruzamento, união e separação, ir e vir, mudar e permanecer, transformar



X.

Legenda: Rua Direita x Rua São Bento (atribuída)

Autoria: ?

Data: 1912 (atribuída)

Fonte: A cidade da Light, v.1, p.187

Descritores:

Índices toponímicos e onomásticos: Rua Direita, Oscar da Veiga-dentista, A Luva Pauli (...), fábrica de luvas de pellica

Índices figurativos principais: casario antigo, sacadas, mão, pedestres, cavalheiros agrupados, moça carregando compras

Tema: paisagem/ espaço urbano

Gênero: perspectiva/ retrato

Forma: perspectiva diagonal

Predicados: usar (as mãos), ir e vir, observar, anunciar



XI.

Legenda: Rua Direita, na altura do Largo da Misericórdia (atribuída)

Autoria: ?

Data: 1910 (atribuída)

Fonte: A cidade da Light, v. 1, p. 183

Descritores:

Índices toponímicos e onomásticos: Rua Direita, café Ja(...)a, Charutaria Fluminense – manufatura suaves cigarros, Fábrica de flores, calçados nacionais e importados.

Índices figurativos principais: pedestres, sobrados “neoclássicos”, menino-jornaleiro, carroça, lata

Tema: paisagem/ espaço urbano

Gênero: perspectiva

Forma: perspectiva frontal

Predicados: ir e vir, observar, anunciar.



XII.

Legenda: São Paulo looking toward largo da Sé from office

Autoria: ?

Data: 1900 (atribuída)

Fonte: A cidade da Light, v.1, p. 191

Descritores:

Índices onomásticos: Café Girondino, Charutaria, (...)de setembro

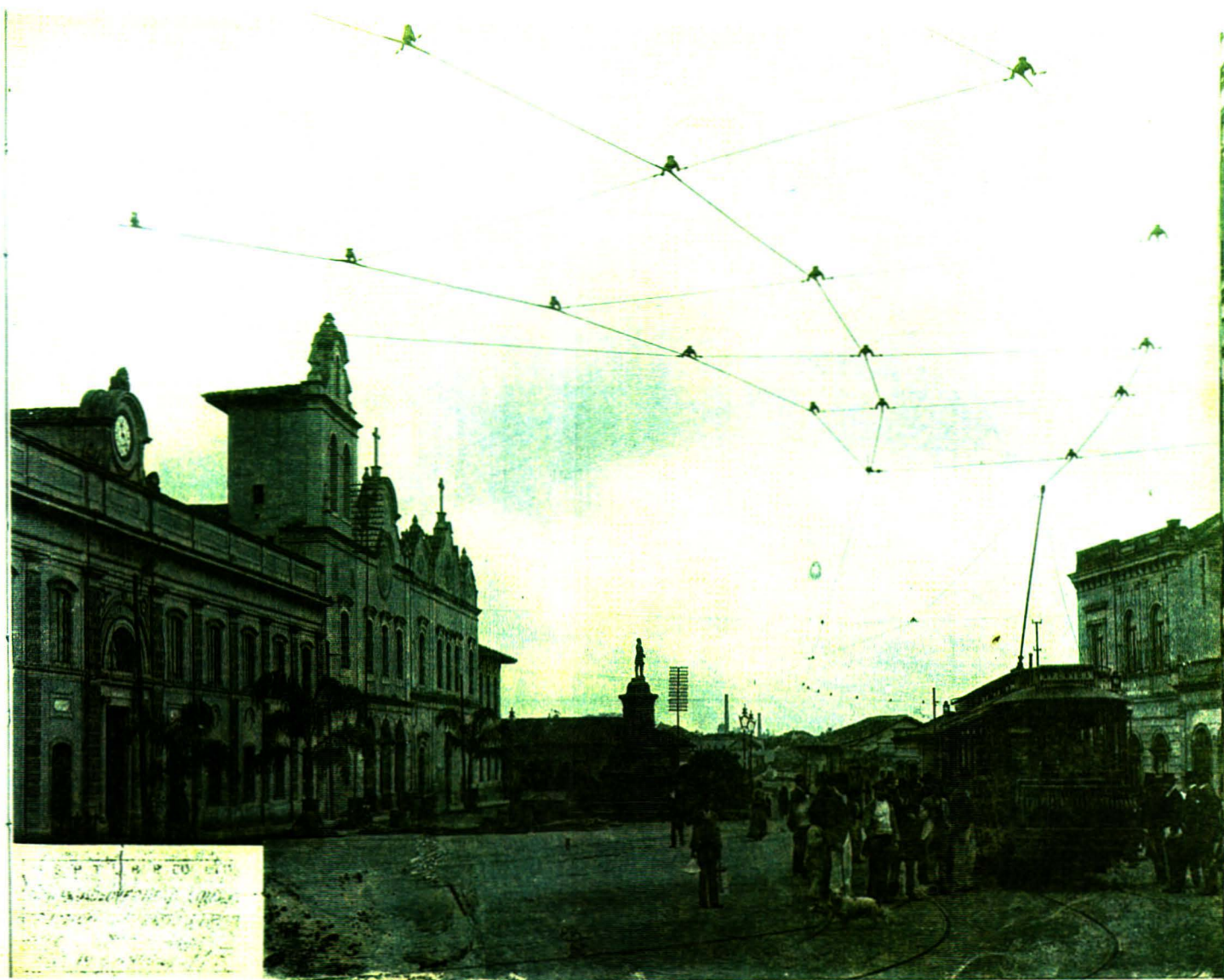
Índices figurativos principais: igreja colonial (São Pedro dos clérigos), sobrados, pedestres, carroça, coches, bonde

Tema: paisagem/ espaço urbano

Gênero: perspectiva

Forma: perspectiva diagonal

Predicados: ir e vir, anunciar



XIII.

Legenda: São Paulo overhead (...) Lgo. São Francisco

Autoria: ?

Data: 1900

Fonte: A cidade da Light, v.1, p. 125

Descritores:

índice toponímico: avenida

índices figurativos principais: Igrejas coloniais, palmeiras, largo, estátua
redes aéreas de transmissão, passageiros, bonde, luminárias, cachorro

tema: paisagem/ espaço urbano

gênero: perspectiva

forma: perspectiva frontal

predicados: aglomerar, esperar, permanecer



XIV.

Legenda: Governor's palace and ground

Autoria: Guilherme Gaensly

Data: 20/7/1901

Fonte: a cidade da Light, v.1, p.147

Descritores:

Índices onomásticos: Governo do estado de São Paulo

Índices figurativos principais: edificios neoclássicos, bancos de praça, grama, palmeiras e arbustos, homens sentados, militares.

Tema: paisagem/espço urbano

Gênero: perspectiva

Forma: perspectiva diagonal

Predicados: ordenar, esperar



XV.

Legenda: Penha feast, largo do thesouro

Autoria: ?

Data: 7/9/1901

Fonte: A cidade da Light, v.1, p.149

Descritores:

índices toponímicos e onomásticos: Largo do Thesouro, Salão Lopes, Café América, Ao Gato Pre...

índices figurativos principais: Largo, multidão em trajes de gala, Bonde, bandeiras, casas comerciais, pessoas nas sacadas e nas janelas.

tema: paisagem/ espaço urbano

gênero: perspectiva

forma: perspectiva elevada diagonal

predicado: aglomerar, celebrar



XVI.

Legenda: Largo do thesouro (atribuída)

Autoria: ?

Data: 1902 (atribuída)

Fonte: A cidade da Light, v.1, p.151

Descritores:

icone: Largo do Thesouro

índices onomásticos: Salão Lopes, Agência de loterias Ao Gato Preto, São Paulo

índices figurativos principais: trabalhadores, trilhos, pedras, tonéis

tema: paisagem/ espaço urbano

gênero: perspectiva

forma: perspectiva elevada diagonal

predicado: construir



XVII.

Legenda: Largo do tesouro (atribuída)

Autoria: Guilherme Gaensly

Data: 1905 (atribuída)

Fonte: A cidade da Light, v.1, p.153

Descritores:

índices onomásticos: Pary, Salão América, Café América, Salã..., bilhares

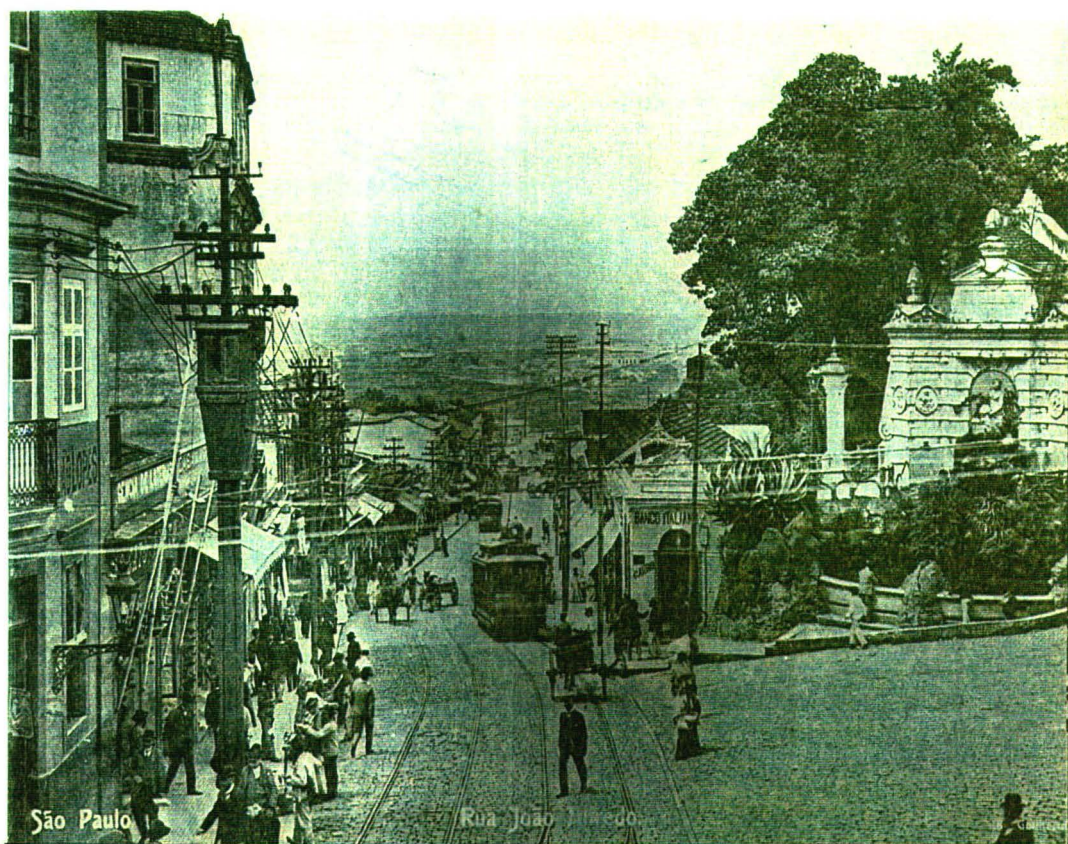
índices figurativos principais: edificios ecléticos, bonde, carroça, transeuntes, ambulantes

tema: paisagem/ espaço urbano

gênero: perspectiva

forma: perspectiva diagonal elevada

predicado: ir e vir, competir



XVIII.

Legenda: São Paulo, Rua João Alfredo

Autoria: Guilherme Gaensly

Data: 1905 (atribuída)

Fonte: A cidade da Light, v.1, p. 157

Descritores:

índices onomásticos: Salão Lopes, Gato Preto, Banco Italian..., Cambio

índices figurativos principais: bondes, carroças, pedestres, camelôs, postes da rede elétrica, fonte

tema: paisagem /espaço urbano

gênero: perspectiva

forma: perspectiva frontal

predicado: ir e vir, subir, descer



XIX.

Legenda: São Paulo, R. João Alfredo, 10 a.m.

Autoria: ?

Data: 1899, 1901(atribuída)

Fonte: A cidade da Light, v. 1, p. 161

Descritores:

índices toponímicos e onomásticos: São Paulo, Rua João Alfredo, Casa Itaiyaha Netto, Café Cosmopolita, fábrica de chapéus de sol

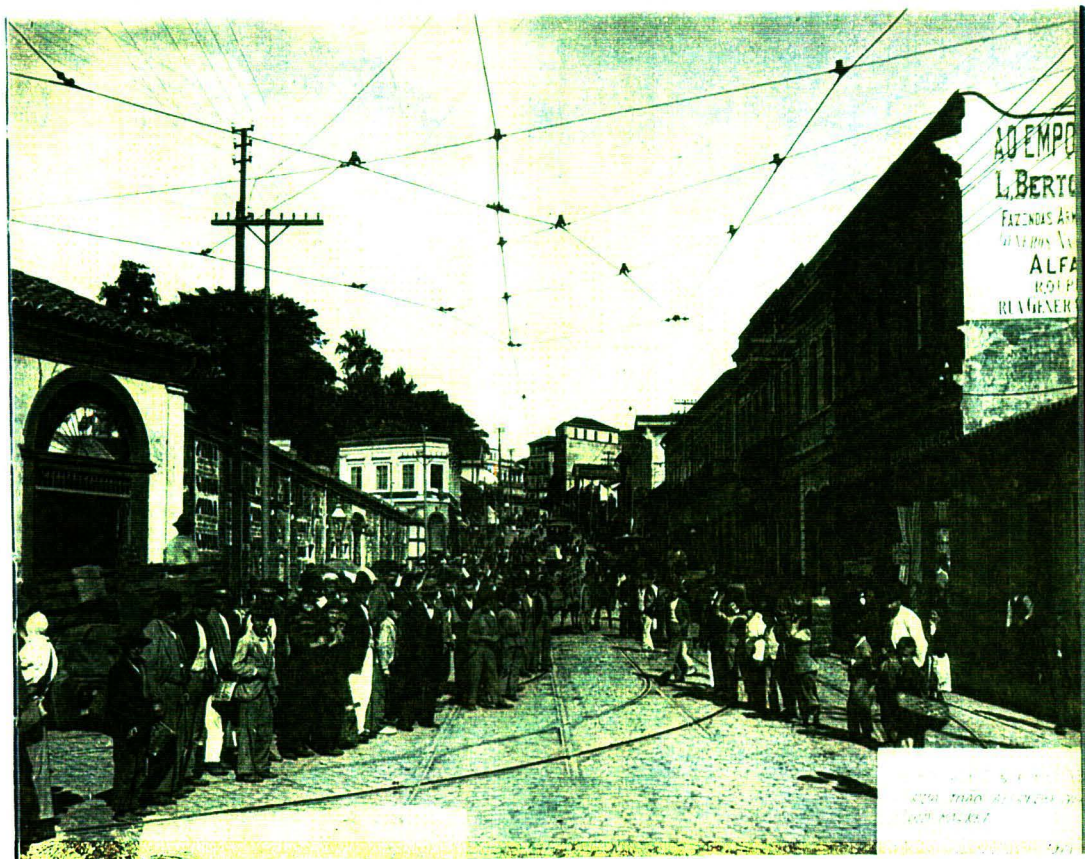
índices figurativos principais: Multidão, trilhos

tema: paisagem / espaço urbano

gênero: perspectiva

forma: perspectiva elevada diagonal

predicados: Ir e vir, construir



XX.

Legenda: rua João Alfredo near old market

Autor: ?

Data: 15/7/1901

Fonte: A cidade da Light, v.1, p. 163.

Descritores:

índices figurativos principais: multidão carregando cestos, linhas aéreas de transmissão, velho mercado, carroças, bondes.

Tema: paisagem/ espaço urbano

Gênero: perspectiva

Forma: perspectiva frontal

predicado: aglomerar

CAPÍTULO III

ANÁLISE DO CORPUS DOCUMENTAL: AS TRÊS ETAPAS DA ANÁLISE.

Em primeiro lugar procederemos a uma análise externa das fotografias ligada ao contexto histórico e geográfico enquanto informação colateral, em que se apresentam os aspectos da memória histórica que fundamentam a interpretação do *corpus*, num procedimento construído a partir de fotografias, mapas e relatos escritos que têm por objeto São Paulo. Nesse sentido, pretendemos delimitar o ponto de vista histórico-geográfico como requisito para a análise.

Em segundo lugar, registramos uma análise externa ligada ao texto fotográfico propriamente dito, em que procuramos elucidar a situação de enunciação considerada no uso social do documento fotográfico no momento de sua produção.

Em terceiro lugar, a análise interna das fotografias. Da leitura inicial das centenas de fotos que constituem parte do acervo da FPHESP, chegamos à seleção das duas dezenas apresentadas no capítulo anterior, de acordo com critérios cronológicos e toponímicos. Outras fotos deste acervo servem, porém, como informação colateral, e são mencionadas como referência a aspectos importantes da análise do objeto do trabalho.

3.1. Contexto histórico e geográfico como informação colateral

Os caminhos seguidos pelo homem e utilizados como meios de comunicação são também os dos valores e dos objetos culturais.

Sorokin

Nunca será demais ressaltar a significação da confluência humana sobre a qual se fundou a vila (depois cidade e metrópole) de São Paulo. Tal configuração espacial vem do período colonial, como explica Caio Prado Jr:

“mas as primeiras rotas seguidas se gravarão num sistema de comunicações que partindo do litoral e alcançando o bordo do planalto na altura em que se formou a capital paulista daí irradiou, em todas as direções.” (Prado Jr., Caio; Formação do Brasil Contemporâneo, apud Dick, A dinâmica dos nomes na cidade de São Paulo, 1997: p.14).

Tais rotas eram basicamente caminhos indígenas, em especial aqueles que transpunham a serra do Mar. Para esta difícil travessia havia, no século XVI, dois caminhos, pelos quais não transitavam veículos, mas apenas comboios de homens, de bovinos e eqüinos²¹. Passando pela serra e chegando ao planalto, o acesso à vila era parcialmente dependente do transporte fluvial. A acrópole, aliás, estava construída próximo à confluência fluvial do Anhangabaú e do Tamandateí o que lhe conferia características de posição estratégica. Aquilo que inicialmente servia como defesa contra algumas tribos de indígenas inimigos, na falta das muralhas da cidade medieval, tornou-

se, ainda no século XVI, ponto de partida para o sertão. São Paulo definia-se como cidade aberta, sem muralhas, contando apenas com cerca de toscos troncos (caiçara) que desaparece juntamente com a dominação e aculturação final do indígena, cidade em que se desenvolvia uma civilização baseada no ir e vir laborioso retornando sempre ao mesmo ponto, que ia sempre modificando e influenciando o seu extenso entorno a partir de cujas riquezas ela se construía.

Esse aspecto de cruzamento, de cidade aberta ao seu entorno foi depois reforçado com a chegada das estradas de ferro:

“ de São Paulo partem as estradas de ferro Central do Brasil, Inglesa, Sorocabana, Cantareira e de São Paulo a Santo Amaro.” (Alfredo Moreira Pinto, Ed. Fac-similada, São Paulo, Gov. do Estado, 1979.)

São Paulo é, desde o início, um ponto de convergência de fluxos econômicos, populacionais, culturais. No século XVI formas da cultura européia se amalgamam às civilizações indígenas que dividiam aquele espaço. A vila era um “ajuntamento” humano em torno de uma pequena igreja e do colégio. (Dick, 1997, p.28). A importância e a direção de tais fluxos, porém, variam com o tempo. Se no início as relações se fazem com o sertão do Brasil, os movimentos de dispersão populacional chegam a ameaçar a existência da vila, que sobrevive entregue às mulheres e aos clérigos. Porém no final do século XIX São Paulo é um centro por onde circula o grande fluxo exportador de café, atraindo para seu interior grandes levas de mão de obra imigrante. A importância de tais fluxos populacionais na passagem para o século XX está demonstrada pelas estatísticas.

População da cidade

1890	64.934
1900	239.820
1920	579.033

(Prado Jr.,Caio – *A evolução política do Brasil e outros estudos*, São Paulo, Brasiliense, 1979, p.122)

Com um crescimento de 200% em dez anos, a capital paulista tem então mais de 50% da população constituída por estrangeiros, segundo Reis Filho. Torna-se, então, foco de concentração de capitais e atividades industriais, um processo dinâmico que alimenta o ciclo de concentração populacional.

A industrialização, inicialmente empreendida por brasileiros, contará cada vez mais, a partir de 1890, com a presença de estrangeiros, alguns de origem italiana (Matarazzo, Crespi, Falchi, Siciliano), outros oriundos das terras dominadas pelo império otomano (Jafett, Maluf, Klabin), além de portugueses (Pereira Inácio), entre outros. Também se fizeram presentes os grupos empresariais de caráter monopolista, verdadeiras multinacionais, como a Light. A partir de então, ao antigo “nó” dos caminhos da época colonial sobrepõe-se um aglomerado de empresas capitalistas, fábricas de alfinetes, de calçados, de flores artificiais, de bebidas alcoólicas²², fundições, tecelagens, de papel, de livros, de alimentos e outros estabelecimentos, que, com seus operários, vão se estabelecendo ao redor do nó viário que se estabelece no centro de São Paulo, servido pelas ferrovias (cujo centro é o bairro da Luz) e pelas linhas de bonde da Light²³, que têm no centro de São Paulo seus pontos de convergência.

Tal dinamismo transformava, na virada do século XIX, o centro da capital em zona urbana movimentada em contraste com a dispersão de áreas vazias e pouco atrativas, como observou Edgard de Souza, enfatizando a oposição entre a concentração e a dispersão do espaço:

“ Era a cidade de topografia irregular com ruas estreitas e sinuosas ligando a parte central com diversos núcleos esparsos e separados por zonas não edificadas. ”

(Souza, Edgard, *História da Light*, 1982, p. 21).

As “ruas estreitas e sinuosas” são, por exemplo, a Rua da Glória, por onde se vai até a Aclimação, o Cambucy até o Ipiranga²⁴, ou a rua de Santo Amaro por onde se vai até a avenida Paulista, a Rua Domingos de Moraes, a Estrada do Vergueiro, e daí ao Caminho do Mar até Santos, passando pelo bairros do Paraíso²⁵ e da Vila Mariana²⁶, em que as “zonas não edificadas” são chácaras e pastos, terrenos abertos à especulação imobiliária frente a uma previsão de crescente demanda por imóveis residenciais e industriais. “Núcleos esparsos” são, por exemplo, Santa Cecília²⁷, Barra Funda, Perdizes e Lapa²⁸. Com este exemplo queremos dizer que o município não apenas era pouco povoado para a sua área urbana como queremos também reforçar o caráter concentrado e movimentado do triângulo em oposição ao espaço disperso e mais lento do entorno.

No centro velho, no espaço do triângulo e em suas proximidades localizavam-se a grande maioria das igrejas²⁹, a grande maioria dos hotéis³⁰, a faculdade de Direito, todos os bancos, a justiça, a maior parte das secretarias do Governo do Estado, a Assembléia e a Câmara, os principais jornais³¹, as principais casas comerciais e a sede das principais empresas. Se a fé, o trabalho e os negócios estavam ali

representados, os indicadores de lazer evocam um uso noturno do espaço central como mostram os poucos teatros³² e alguns clubes de divertimentos de salão. Nas imediações, dois dos três principais mercados da cidade: o mercado da rua São João e o mercado grande, na General Carneiro. Contrastando com os espaços “vazios” dos muitos bairros, no centro não há, em 1900, nenhum espaço por urbanizar. Nada a fazer, nada a construir, só a desfazer e a reconstruir.

O triângulo, sob tal fluxo humano, liga-se cada vez mais a seu entorno, e, se é ali que se localiza a sede administrativa e financeira da cidade, podemos dizer que ali se criam e se redefinem os valores relativos aos bairros da cidade. Assim, a oeste do triângulo, a administração municipal resolve transpor o universo rural (representado pela chácara do Chá e pelo largo do Curro), remodelando o largo, rebatizada com o nome de Praça da República, e transpondo, pelo viaduto do Chá, para além do vale do Anhangabaú os fluxos populacionais que provinham dos Quatro Cantos; ou, pelo viaduto Santa Ifigênia, os fluxos que passavam pelo largo de São Bento. Diferentemente, as zonas sul, norte e leste são menos privilegiadas pela administração, mantendo suas características rurais ou consolidando-se como território das fábricas e dos imigrantes, como no exemplo clássico do Brás.

A posição física no espaço encontra assim uma relação com a posição social. O centro concentra o poder e valoriza o espaço dos ricos, enquanto ignora o espaço dos pobres. Os valores atribuídos ao espaço estarão associados aos símbolos fortemente visuais como novo/antigo, concentrado/ disperso, valores esses que hierarquizam o entorno do centro. Aos valores simbólicos associam-se funções urbanas diferenciadas. Destarte, aos bairros residenciais associam-se

valores ligados à salubridade (disperso), e ao status econômico (novo), coroando como ícones destes padrões os campos Elísios e principalmente a Avenida Paulista. Porém, o centro, com sua posição estratégica, é um espaço a que têm acesso ricos e pobres, e a distinção entre classes vai encontrar ali uma nova forma, em que os ícones dos valores da classe dominante estão nas lojas elegantes, na moda, nos hábitos caros e aristocráticos. Tal situação, uma repetição do que acontecia na Europa, foi consagrada na teoria marxista com o rótulo de “fetichismo da mercadoria”.

Como fenômeno típico da sociedade industrial e burguesa do século XIX, o fetichismo da mercadoria³³ responde aos anseios de *status* social por parte das classes altas, diferenciação que se obtinha em bases novas daquelas que eram características do Antigo Regime (Needell, J, 1993, p.185-6). Não mais o direito legal à distinção, mas sim o *poder distinguir-se* por meio da moda, que reproduzia os hábitos das cortes européias e que eram seguidos fielmente pela burguesia como forma de igualar-se aos “melhores”, o que era possibilitado pelo desenvolvimento industrial e pelo surgimento de centros de comércio de produtos socialmente valorizados. Em Paris de meados do século XIX esses centros aparecem descritos por Walter Benjamin em “*Das Passagen-Werk*”. Caracterizavam-se pelas suas vitrines de vidro, arquitetura inovadora para a época, e pelo seu apelo ao consumo como lazer e distinção social.

São Paulo, cuja elite procurava adotar fielmente os valores da cultura européia, também possuía suas “passagens”, como descreve do Moreira Pinto (*A cidade de São Paulo em 1900*, edição fac-similada, 1979, p.15), ao percorrer a pé a rua XV de Novembro:

“ *Não tão comprida, porém mais larga; durante o dia sem o extraordinário movimento, a animação e a vida da Moreira Cesar* (

na então Capital Federal), *a rua Quinze de Novembro possui contudo prédios mais sumptuosos, magníficos cafés, casa de modas e joalheiros, que ostentam em bonitos mostradores os mais ricos objetos de luxo e as mais custosas joias; e a noite oferece, ao par de uma iluminação viva e brilhante, mais animação que a principal rua da Capital Federal, que a essa hora é uma rua morta.*”

“ possui essa rua uma galeria, que julgamos ser a única em todo Brasil: é a galeria Webendoerfer, nome de seu proprietário.”

Até 1910, o triângulo fervilha de movimento com as obras da Light, o afluxo imigrante e o aparecimento de novas fortunas. Abria-se a praça Antônio Prado, demolindo-se a igreja colonial que ali ficava, a igreja do Rosário. Pequenos prédios são demolidos, e outros mais novos, com o estilo da *Belle époque*, vão surgindo. As fachadas vão se modificando cada vez mais. Os primeiros anos da década seguinte conhecerão o alargamento e reurbanização da avenida São João, com a demolição do antigo mercado, a inauguração do Teatro Municipal, e, no vértice do triângulo, uma grande demolição dará lugar à Praça da Sé.

Nesse contexto, a administração municipal não fazia senão responder, com projetos que alargavam algumas ruas e praças do centro, à necessidade de adaptar a cidade ao estilo de vida considerado “civilizado”, ou correspondente ao estilo europeu, em que se valorizava a utilidade das coisas e das ações, mas também um certo ócio produtivo e uma noção clássica do “belo”. Frente ao crescimento das necessidades de transporte e comunicação do centro com seu entorno, permite que a principal agente desta comunicação entre a população e o centro se constituísse em monopólio: a Light, que possuía autorização legal para realizar desapropriações e instalar postes, fios e trilhos a seu critério.

Depois de uma instalação juridicamente tumultuada em 1899/1900³⁴, logo a administração municipal, especialmente a câmara, estava fazendo *lobby* em atenção à Light, e alguns vereadores eram parte integrante da diretoria da empresa, como no caso de Carlos de Campos. O poder da Light revela-se mais efetivo do que o da prefeitura de São Paulo, o que se compreende quando se sabe que o capital da empresa era, segundo Edgard de Souza, quase o mesmo do que as receitas orçadas de todo o estado de São Paulo³⁵. De fato, o Grupo Light possuía empresa semelhante no Rio de Janeiro, além de estar instalada também em Cuba e no México. (Szmrecsáyi, Tamás, *A era dos trustes e cartéis*, História e Energia, nº1, maio-1986, p.19.). A capacidade econômica associada à liberdade de ação resultaram numa expansão das linhas para além do próprio município, chegando a Santo Amaro e aos núcleos distantes, como a Penha, numa estratégia de valorização imobiliária ligada à ocupação viária. De acordo com Maria Luiza N. de Almeida Paschkes, (Paschkes, L.N. de A. *Bondes, terrenos e especulação*, História e energia, nº1, p. 45), a Light possuía terrenos em diversas partes da cidade, incluindo grandes áreas às margens do Tietê e do Pinheiros, podendo desapropriar áreas à suas expensas, a título de utilidade pública, detendo também o poder de valorizá-las, através da posterior implantação de serviços de energia e transporte (Paschkes, *op.cit*, p. 45.).

De fato, o poder econômico da Light estava respaldado em capitais excedentes oriundos dos países capitalistas centrais (no caso específico Grã-Bretanha, E.U.A e Canadá) cuja orientação era a expansão oligopolista para além das fronteiras nacionais, no sentido de obter “concessões de privilégios, monopólios ou prioridades na exploração seja dos recursos naturais, seja dos mercados consumidores

existentes nos países periféricos” (Szmrecsányi, Tomás, *A era dos trustes e cartéis*, História e Energia, nº1, p.9). Tais objetivos encontram-se enunciados na carta patente concedida à empresa pela rainha Vitória em 1899, tais como, por exemplo

“adquirir por meio de compra, arrendamento ou outra forma, da maneira e nas condições que poderão ser estipuladas e para manter e explorar com remuneração quaisquer linhas, existentes ou futuras, de estrada de ferro, telégrafo e telefone, fábricas e redes de gás, fábricas de luz elétrica e suas linhas, ou quaisquer fábricas de força motora a vapor, a gás, elétrica, pneumática, mecânica, hidráulica, ou quaisquer outras fábricas e seus respectivos bens, direitos propriedades, poderes, concessões e privilégios relativos às mesmas linhas e também as ações do capital e as obrigações, debêntures, e quaisquer outros títulos de qualquer companhia proprietária ou exploradora das mesmas ou de quaisquer das mesmas, e assumir as dívidas ativas e passivas das mesmas ou relativas às mesmas ou qualquer parte delas que for combinada.”

(tradução juramentada da carta patente de 7/4/1899, feita em 14/9/1956, In Boletim Histórico nº2, junho de 1985, p. 10-11).

Tais objetivos serão levados a efeito, na obtenção do monopólio dos serviços de transporte coletivo urbano, iluminação pública e distribuição de energia elétrica, de forma que, em 1901, a Light era “senhora e possuidora de tudo em nossa terra”, como protestava o editorial de O Diário Popular de 1/5/1901 (In História e Energia, nº1, p.34.).

3.2. Enunciação

Se, no contexto histórico e geográfico, a Light pode ser considerada como principal instância de um “projeto” de articulação para o centro e seu entorno, como devemos considerar seu papel discursivo? A quem atribuir a autoria das fotos? Qual o seu impacto? Para isso, devemos abordar a questão fundamental de discutir o *corpus* como um produto de vários “autores”, ou sujeitos da enunciação.

Influenciando diretamente a atividade dos fotógrafos da Light, relacionamos como sujeitos da enunciação os produtores de um cânone fotográfico técnico-temático. A técnica fotográfica conhece grande transformação a partir de 1880 com a introdução no mercado, em escala industrial, dos negativos de vidro que utilizavam como emulsão a gelatina e os sais de prata, em substituição aos negativos de vidro que utilizavam o colódio úmido, o que obrigava o fotógrafo a transportar numa carroça o seu laboratório, para poder efetuar as fotografias ao ar livre³⁶. Em parte graças à técnica, o fotógrafo pôde deixar de ser mais um retratista, para poder dedicar-se às referências mais importantes de uma cidade ou região. Surgem também, no final do século XIX, os cartões postais, com a viabilização da produção em massa de cópias de um mesmo negativo. As perspectivas e panorâmicas da cidade ou da paisagem, passam a ser, juntamente com os retratos, os grandes temas dos fotógrafos.

Embora Militão Augusto de Azevedo³⁷, o principal anunciador e precursor desta temática fotográfica tivesse abandonado nessa época a sua arte e colocado à venda seu estúdio e seu material, desiludido financeiramente com a fotografia, seu álbum comparativo da cidade de São Paulo era conhecido pelos seus colegas de profissão, e a evolução urbana da forma retratada por ele tornava-se uma referência

importante. A despeito deste melancólico caso isolado, outros estúdios começavam a se instalar e a prosperar, como o caso de Guilherme Gaensly, cujos trabalhos eram muitas vezes duplamente pagos: vendia fotografias à Light e mantinha ainda os direitos de reprodução de cartoes postais³⁸.

A Light tinha um fotógrafo (Mc Lean) entre seus fundadores e pioneiros no Brasil³⁹, muito embora nada mais tenha sido apurado a este respeito, não se conhecendo nenhuma fotografia em que seu nome aparece como autor. É quase certo que as imagens que constituem as fotos mais antigas do arquivo da Light não são também da autoria de Gaensly, que era normalmente cuidadoso em indicar as suas fotos. Honrosa exceção, já que a autoria anônima era a regra geral nas fotos da Light. De fato, o descuido por parte do fotógrafo ou da instituição com a atribuição da autoria revela uma incompreensão do papel discursivo da fotografia, bem como de seu caráter de memória que permanece. A hipótese de múltipla autoria pode encontrar respaldo também no “estilo” de Gaensly: tal estilo compreende um tratamento formal “preciosista”, que espera, tanto quanto possível, enquadrar os objetos em cena de forma harmônica como em um quadro clássico. Muitas das fotos anônimas revelam outro tratamento dos objetos em cena: a baixa velocidade da impressão fotográfica traduz os movimentos rápidos em borrões fantasmagóricos, cujo efeito (para além de uma leitura surrealista *avant la lettre*) contribui para realçar o dinamismo do movimento. Outro dado a ser considerado em favor da hipótese da múltipla autoria refere-se à luz das fotos de Gaensly em comparação com algumas outras.

Se a autoria de muitas fotos é incerta, resta por enquanto considerar o autor como “modelo” ou “padrão” da mentalidade, da preferência temática e dos valores da sociedade, o que infelizmente é

fazer *tábula rasa* de sua arte, ou de suas motivações pessoais e íntimas para sua criação. O que é certo, porém, é que, sendo a fotografia um texto, ela não é produto de apenas um sujeito, mas de sujeitos que constituem a situação de enunciação. Para além do contexto técnico-temático, explicitado brevemente nos parágrafos acima, devemos considerar também a situação pragmática em que se produz o conjunto textual.

Por que convinha à Light produzir tal número de imagens que não parecem relacionados à sua atividade principal, a produção de energia e a prestação de serviços de transporte público? A pesquisa revela que a imagem de São Paulo como mercado promissor em que se insere aquela empresa, o qual contribui para dinamizar, fazem parte do discurso que toma as fotografias como instrumento de veredicto de afirmações verbais ainda não comprovadas totalmente. As fotos estavam entre os documentos pelos quais a empresa divulgava, aos seus acionistas no Canadá, E.U.A. e Grã-Bretanha, as realizações e potencialidades da cidade em que se instalava. Isso é certo principalmente no que se refere às fotos da primeira década do século, em que pesados investimentos são feitos na expansão de trilhos, linhas e cabos elétricos e na construção de usinas geradoras de energia, visando um retorno que os relatórios dos diretores afiguravam como seguro. É o que mostra a carta que introduz o primeiro relatório do Superintendente Geral, WM. Mackenzie⁴⁰:

“ To the shareholders of the S.P.T.L.P.Co. Ltd.

(...) We are anxious that our Shareholders should be fully informed of the nature of the enterprise wich they have undertaken, the satisfactory conditions that prevail in the community where their money is invested, and the valuable business, present and prospective,

wich the company controls. The information, reports and views here supplied be found, from that point of view, both useful and interesting.

On behalf of the board of directors

WM. Mackenzie

(Relatório do Superintendente geral, 1902, FPHESP)

No sentido de apresentar um discurso otimista sobre São Paulo, tornava-se importante apresentar uma visão da cidade comercialmente dinâmica, que possuísse significado econômico (geográfico e populacional). O significado de tais fotos aí reside, e, na verdade, a escolha dos temas e objetos a serem fotografados precedem o enquadramento pelo fotógrafo. O caráter burocrático das fotos, assumidas quase como relatórios, reforça em parte a autoria como assumida pela empresa como um todo (e pela diretoria em especial), e não podemos deixar de observar que, nesse caso, mil anos de história pouco mudaram a relação entre uma instituição e seus artistas anônimos, quando se compara a Light com a Igreja medieval.

Por outro lado, assumindo um outro ponto de vista, deve-se considerar que as obras de engenharia da época eram comumente saudadas com celebrações rituais: das placas comemorativas às fotografias da comemoração, tais registros memorialísticos tinham como enunciatário preferencial um sujeito no futuro. A idéia de que o acervo fotográfico constituía uma espécie de cápsula do tempo permite compreender porque se organiza, na década de 1910, o acervo fotográfico da Light. Só então as fotografias recebem as etiquetas que vemos no canto inferior esquerdo. A noção da fotografia como documento histórico aberto a diversas leituras em diferentes tempos e não apenas fechada em sua situação de enunciação não muda em nada

seu sentido e significado original, ligado às transformações da cidade. Vem, entretanto, acrescentar-lhe complexidade.

Finalmente, há mais um tipo de sujeito a considerar na enunciação. De fato, o sujeito do enunciado pode ser, ao mesmo tempo, um co-enunciador da fotografia. Aqui somos obrigados a fazer uma referência à nota 14 do capítulo I.

De forma bastante abrangente, podemos dizer que a Light encenava, produzia e assistia ao texto articulado como fotografia.

3.3. Análise Interna

“ Mais a população aumentará, maior será a densidade de aglomeração, mais crescerá o número de construções, mais alto subirão os edifícios, , maior será a urgência de espaços livres, de praças públicas, de squares, de jardins, de parques. ”

Bouvard, 1910

3.3.1. O predicado

Toda fotografia evoca, comumente, uma série de oposições dialéticas que podem ser-lhes atribuídas como sentido⁴¹. O único e o múltiplo, o visível e o invisível, o estático e o dinâmico, o sincrônico e o diacrônico, o instante e a duração, a morte e a eternidade são, quase sempre, contribuições de sentido da forma ao conteúdo. Entretanto, sendo elementos sempre presentes, podem desviar-nos daquilo que é o objeto específico da fotografia e do que nela se constitui em índice, em nada contribuindo para compreender-lhe o papel discursivo. Levando

em consideração as categorias essenciais de qualquer formulação propositiva ou assertiva, quais sejam as categorias de sujeito e predicado, buscamos escapar destas armadilhas poéticas que podem confundir, tornando a fotografia uma espécie de “esfinge”, um enigma cujo sentido está escondido sob uma máscara icônica.

Dentro do procedimento de fichamento e levantamento documental, que acabou por se constituir numa análise prévia do corpus, identificamos aí como uma das modalidades predicativas principais o “ir e vir”, ou o “transitar”, que aparece como sentido recorrente em quase todas as perspectivas urbanas analisadas. Tal predicado é um índice fotográfico de uma situação a que ele se refere, estando amparado tanto no conhecimento histórico-econômico colateral (a liberdade de ir e vir como valor fundamental da economia mercantil, em especial no sistema liberal capitalista), quanto na situação de enunciação, pois, como mostramos nas páginas anteriores, o interesse pragmático do conjunto fotográfico estava relacionado à produção de uma imagem que pudesse avaliar São Paulo em termos de valor econômico, e, para tanto, o movimento populacional intenso representava aquilo que se pretendia.

O predicado “ir e vir”, característico de todo caminho, corresponde a uma competência atribuída pela cidade aos seus sujeitos. Estes aparecem reduzidos por este ponto de vista à sociedade em sua dimensão móvel: pedestres, coches, carroças, bondes, etc. A própria idéia de sociedade se dilui frente a sua dimensão visual de multidão. Da performance desses sujeitos, que devemos analisar mais adiante neste trabalho, basta dizer que ela é ao mesmo tempo produtora e produto do espaço geográfico.

Sendo esse um predicado tão intrinsecamente ligado à cidade, ele precede e determina a cidade como seu objeto, pois para que haja cidade é preciso que haja o sentido vital definido pelo trânsito de mercadorias que a sustentam: caso contrário, teríamos um mosteiro, um feudo, uma fazenda e todos os tipos de estruturas auto-suficientes que não estão ligadas ao ir e vir urbano.

As ruas e esquinas do triângulo central de São Paulo, herança de outras gerações, são modificadas pelos novos habitantes em seus nomes (como por exemplo na passagem de Rua da Imperatriz para Rua XV de novembro) e em seus usos (de um comércio cotidiano convivendo com residências para um centro de produtos mais raros e específicos), ao mesmo tempo em que determinam as condições de organização e reprodução da cidade como rede interligada baseada naquele predicado “transitar”. O centro velho de São Paulo se reproduz em outras ruas e esquinas, e, sob o enorme afluxo populacional , o período em torno de 1900 revela a sociedade se estruturando sob essa herança.

Nesse sentido, as ruas correspondem às “rugosidades” mencionadas⁴² por Milton Santos (Santos, 1996, p.113), funcionando como velhas estruturas que são suporte e condição das novas.

Sutilmente, ao menos do ponto de vista visual, uma nova rede vem se estruturar sobre as ruas do centro: os fios e cabos de transmissão de energia elétrica, que hoje chegam a constituir um problema de composição para fotógrafos que desejem fotografar o espaço urbano, e que constituem índices tecnológicos do período inicial da Light em São Paulo. A superposição de redes que articulam esses fluxos vem marcar ainda mais a característica de concentração e

centralização de consumo que vai definir o centro urbano de São Paulo.

3.3.2. O sujeito

Ao contrário do predicado, a categoria pressupostamente implícita do sujeito não foi incluída nas fichas analíticas iniciais do corpus, pois apenas com o auxílio de outros olhares sobre a cidade foi possível identificá-lo. Já em Lewis Mumford (Mumford, L, 1976) e a partir de conhecimentos colaterais relativos principalmente à literatura da época (Williams, Raymond, *O campo e a cidade* , 1989), bem como em Lucrécia D'Alessio Ferrara (1999, p.222), multidão aparece como nome do sujeito do ir e vir.

Como massa fluida, a multidão se agrega e disgrega, se comprime nos bondes e nas calçadas e portas de lojas, e se dispersa nas praças.

A multidão, que efetivamente aparece como sujeito em diversas fotos é, porém, composta de diversos ícones, ela própria raramente aparecendo como ícone. Tal efeito só é obtido, como por exemplo um olhar no detalhe:



detalhe da rua São Bento

Um olhar mais próximo permite identificar grupos de ícones que se constituem logo em índices de identidade e diferenciação: Na multidão, uma multidão de homens, de bigodes e de chapéus. Porém, um chapéu coco novo, combinado ao terno, ao colete e ao colarinho compõem um cavalheiro elegante, um burguês típico, cidadão cosmopolita de mãos limpas, às voltas com papéis ou com mercadorias importadas, ao passo que um terno amarrotado e uma camiseta listrada compõem um imigrante italiano. Por outro lado, se um chapéu novo não é um índice de riqueza, um chapéu puído revela uma situação deplorável para os padrões da época. De qualquer forma, o uso de um tipo de chapéu diferente, ou boné, determina a condição do motorneiro de bonde.

A “máscara” do sujeito, torna-se assim, um símbolo textual composto de dois ícones básicos, que contém indicadores de condição ou extração social, de idade e de origem étnica:



Quanto ao rosto do sujeito, esse é um problema que não cabe analisar aqui, posto que as dimensões de uma análise sincrônica dos sujeitos através dos índices presentes nos signos das faces tende a constituir-se numa outra proposta de trabalho. Também queremos dizer com isso que a multidão não se permite ser observada

demoradamente sem que sejam perdidas e esquecidas diversas identificações, e, de fato, é possível contemplar dezenas de vezes, por dezenas de minutos, as faces da foto IX do *corpus*), e ainda assim perder a memória de diversos rostos. Nesse sentido a multidão é um sujeito fantástico, que se revela e se esconde a cada nova leitura.

A multidão se compõe de duas classes econômicas básicas, mas há outros grupos que revelam visualmente a sua condição etária e sexual: as mulheres e as crianças (meninos e meninas). Enquanto as mulheres são uma exceção no âmbito da multidão, constituindo-se em detalhes muito particulares e eventuais do espaço urbano (como nas fotos III, IV, VI, VII, VIII, X, XVI, XVIII e XIX), o segundo grupo é mais constante (fotos III, IV, V, VII, VIII, X, XI, XIII, XV, XVII, XX como tabalhadores da rua, em especial como carregadores de cestas e entregadores de jornal. Estes últimos são vistos freqüentemente nas fotos das rua Direita e XV de Novembro, e por todo o triângulo, como nas fotos IV, VII, XI.

Os grupos paradigmáticos de classe, de sexo e idade realizando-se narrativamente como grupos sintagmáticos aleatoriamente misturados sob o predicado ir e vir nos revelam as esquinas e as ruas da cidade como condição para esta mistura.

3.3.3. Os objetos

Os objetos, assim como os sujeitos, contêm, em sua condição ontológica, um segundo predicado, o “anunciar-se” ou “revelar-se” , ou mais genericamente o “informar”. Além disso, esse predicado aparece também como uma ação, na medida em que tais objetos são nomes de lugares e destinos que são catalizadores do ir e vir dos grupos sintagmáticos.

As fotografias da cidade revelam, assim, ações coordenadas e subordinadas: Os grupos vão, vem e vêem, anunciando-se, anunciando e movendo-se em função do que se anuncia para o consumo, e os nomes se anunciam em função da concentração da multidão no espaço.

Nesse sentido, antes de ser a narrativa da produção do espaço e do consumo de seus objetos, tal narrativa é uma narrativa de conquista de espaço para a produção de visibilidade necessária à oferta e à procura.

Assim, os objetos que movem a multidão aparecem nas fotografias mais através de nomes em placas e cartazes do que apresentados materialmente: são cigarros e charutos, bilhetes de loteria, livros, flores artificiais, chapéus, luvas de pelica, confeitos, café, roupas, relógios. O centro da cidade constitui-se em mostruário de mercadorias em vitrines mas, além disso, em painel de nomes. Nomes e vitrines estrategicamente colocados são índices de diferenciação que pretendem se tornar ícones, enquanto quase sinônimos idênticos da mercadoria que ali se comercializa. O café do Café Girondino não é igual ao do Café América nem ao do Café Cosmopolita; a charutaria Jacques Netter é mais famosa do que a charutaria Fluminense; as melhores meias estão em Ao Bom Gosto Paulista; os bilhetes da lotérica Ao Gato Preto dão mais sorte, etc.

Do fetichismo da mercadoria ao fetichismo da marca, percebemos que a distância é curta.

3.3.3.1 Nomes de Lugares: vozes polifônicas

Os nomes de lugares podem estabelecer relações de ancoragem, que é principalmente o caso das legendas, em que se estabelece uma contextualização inter-semiótica. Na imagem há a coexistência entre imagem e nomes, conquanto objetos identificadores e ícones gráficos. Verificamos nessa coexistência uma variação entre sentidos complementares, redundantes e opostos. Os cartazes e placas na cidade se constituem em metalinguagens da semiótica original, de caráter lingüístico propriamente dito e que impõe uma voz, um significante auditivo. A polifonia se estabelece, somando-se um significante sonoro aos significantes visuais. Palavra e imagem aparecem como redundantes mas polissêmicas, por exemplo, na foto X, em que o ícone mão direita redundava com rua direita, e o mesmo ícone associa-se aos dizeres “A Luva Pauli (...) fábrica de luvas de pellica” : Uma pequena fábrica, portando uma antiga forma de identificação, nas proximidades da faculdade de direito do largo São Francisco, do viaduto do Chá, da Praça da Sé, do Largo de São Bento. O dentista Oscar da Veiga ocupou o andar acima da fábrica.

Comparando a referida foto X com a foto anterior, IX, podemos inferir que o consultório do dentista Oscar da Veiga e a fábrica situavam-se nos chamados Quatro Cantos. Tal esquina constituiu-se hoje em apenas três cantos: Meyer e Cia. (da foto IX) e seu comércio de chapéus, assim como o nome Quatro Cantos cederiam espaço para a praça a Praça do Patriarca, e esse sobrado da foto X, a mão, as luvas e o dentista Oscar da Veiga seriam desalojados em poucos anos, cedendo espaço para os bondes e para o crescente fluxo de comércio. Em pouco tempo, a empresa e o nome quase centenário Mappin, no início do século XX ainda chamado “Mappin Stores”,

ocupariam o espaço dos casarões da esquina oposta pelo vértice à da fábrica de luvas. A população poderia encontrar luvas e chapéus no Mappin Stores, um nome sem sentido, que vai significar apenas “Stores” uma rede de lojas, um serviço de padrão “globalizado”, cosmopolita (para usar um termo mais fiel à época). Este universo cultural cosmopolita, que já se insinua nos chapéus côco, nos coletes e paletós, nos trilhos, nos bondes elétricos, na ação da Light e da prefeitura, não parecia fazer caso em demolir o século ultrapassado e seus casarões, suas esquinas anacrônicas muito apertadas para onde confluía o mundo cosmopolita, os italianos e outros imigrantes, os estudantes de direito de todo o Brasil. Renomeando de “Praça do Patriarca” o lugar dos quatro cantos, saudaram a construção do estado nacional e a independência conseguidas naquele mesmo século, já ultrapassado.

As imagens mostram, de um ponto de vista da análise dos nomes, vozes dissonantes em língua inglesa: não apenas nas legendas, que nos lembram o contexto de leitura de tais fotos, mas também na Charutaria Sportsman, no Mappin Stores⁴³; ou nas francesas: “brasserie”, “BonMarché”. Curiosamente, o mundo cosmopolita cria uma praça de motivo nacionalista, e o lugar batizado pelo nome com conotação universalista de “Quatro Cantos” revela-se acanhadoramente provinciano frente a um sistema que pretende, difundindo os hábitos cosmopolitas em São Paulo, fazer de cada esquina um espaço aberto ao mundo. O universo cosmopolita é saudado nos nomes das empresas: Salão Internacional (III), Livraria Civilização (VI), o Café e salão América (XVII), o Café Cosmopolita (XIX), o banco italiano (XVIII). Motivos nacionais também aparecem: Ao bom gosto paulista (V) (que na verdade significa um “gosto” inglês), A Luva paulista (?) (X), Charutaria Fluminense (XI), Cassino Paulista (IV), “Brasserie” Paulista (VIII).

Assim, as placas e cartazes revelam, nessa pequena amostragem, lugares e hábitos que complementam o significado das imagens, pois é muito mais através deles que percebemos a vida cotidiana que as imagens retratam em constante ir e vir. É o caso das charutarias, dos cafés, dos bilhares, das loterias, dos salões, cassinos. Já é outra a situação dos cartazes e painéis da foto II, em que não estão identificados lugares, mas produtos que se anunciam desligados de seus locais de produção ou comercialização. Esta diferença mostra que, em meio ao ambiente em que se impõe o fetichismo da mercadoria, insinua-se o fetichismo da marca, que não é o nome do produto nem do lugar, mas um outro signo, que evoca ambos.

CONCLUSÃO

Como no Egito, a simetria reina todo poderosa no momento em que a manifestação óptica das verdades últimas têm um papel dominante na cultura. A disparidade é menos facilmente concebida e representada. Ela abre o caminho para a incerteza.

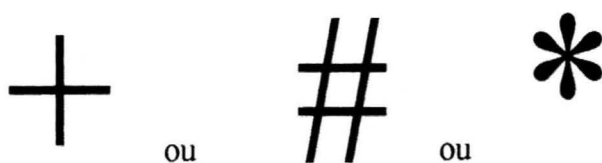
Francastel

Procuramos neste trabalho mostrar a possibilidade de se fazer a fotografia não apenas mostrar a cidade, mas argumentar a respeito da vida e da viabilidade econômica da cidade. Através de signos pictóricos, a fotografia resolve-se em outros signos não visuais, que têm a vantagem de serem compatíveis com o raciocínio e com a memória verbal.

Um ponto de vista anacrônico revela nas imagens do início do século XX uma tendência das sociedades da época e de hoje ao “fetichismo da marca”; pode-se questionar se esse fenômeno foi realmente significativo na época, sendo necessário deixar claro que o anacronismo tem a pretensão de identificar as origens e tendências para além do tempo do enunciado, ou melhor, refere-se ao presente, e não ao passado.

A partir de uma análise em três níveis, um sentido se impõe: As ruas da cidade confluem para esquinas, largos e praças, que recebem todos eles, a marca da centralidade num espaço geográfico e social assimétrico. A centralidade é o símbolo do que é urbano, cosmopolita; é ali que as trocas e associações se apresentam em potencial, antes de realizarem-se de fato. O Centro contém em si, num ponto, os quatro cantos da cidade, senão do mundo, mas cabe na moldura retangular da fotografia que lhe captura os sujeitos, predicados e objetos. A centralidade aparece por todo o corpus, por meio de índices de

confluência e aglutinação, de origem e destino, de apelo e desejo de trocas, para, através da superposição dos dados, aparecer como símbolo da cidade. Tal símbolo, produto de uma demorada argumentação, uma vez compreendido resolve-se em um ícone que não apenas é uma imagem, mas também um símbolo: “os quatro cantos”. É também um diagrama: o diagrama da convergência na divergência, da confluência na dispersão, da associação na dissociação, em que se constitui todo cruzamento:



A descoberta, numa foto, de elementos semânticos como a centralidade vem confirmar uma possibilidade, que embora implícita na teoria, não era considerada típica por C.S. Peirce em suas considerações sobre a fotografia: a de que uma fotografia pudesse ser caracterizada não como índice, mas como símbolo de seu objeto. Sendo símbolo, é também atemporal em si-mesmo, pois é uma lei geral que expressa São Paulo ontem, hoje e anteontem. Como corolário, a expressão toponímica “quatro cantos” revela-se também um símbolo, um argumento, uma lei geral, porque não é mais um topônimo apenas, mas um conceito.

Outros símbolos poderiam ser construídos a partir de outros pontos de vista, porém do ponto de vista do espaço geográfico enquanto objeto do signo fotográfico, a identidade de São Paulo depende muito desse signo. Se essa construção se faz às custas de sua temporalidade, de sua historicidade, ou se ele permaneceria ainda sendo também uma ençruzilhada no tempo, reafirmando sua significância como signo, isso constituiria uma outra questão, da qual não nos ocuparemos aqui a não ser para dizer que: se um signo fotográfico pode evocar um sentido de realidade, por outro lado, a compreensão do fotógrafo quanto aos sujeitos e predicados tem o poder de definir o momento e a forma da imagem, e diferenciar a foto elucidativa da foto enigmática, a foto-história da foto-documento.



NOTAS

Introdução

1. Ver Achutti, L.E.R., *Fotoetnografia – um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho*, Porto Alegre, Tomo Editorial, Palmarinca, 1997.

2. Tal conceito é um termo geral, um hiperônimo, sob o aspecto lingüístico.

3. Neste sentido, as teorias lingüísticas ajudam a compreender a visão atual da geografia, que vê o espaço como coexistência, conforme definição de Milton Santos: “Em cada lugar, os sistemas sucessivos do acontecer social distinguem períodos diferentes, permitindo falar de hoje e de ontem. Este é o eixo das sucessões. Em cada lugar, o tempo das diversas ações e dos diversos atores e a maneira como utilizam o tempo social não são os mesmos. No viver comum de cada instante, os eventos não são sucessivos mas concomitantes. Temos aqui o eixo das coexistências.” (Santos, M. *A natureza do espaço*, p.126-127)

Capítulo 1

4. Por exemplo em Barthes, para quem a foto é uma emanção do referente e testemunha um aconteceu assim (*A Câmara Clara*, p. 14-15)

5. Abraham Moles, em *O cartaz*, p.47 e ss. estabelece uma tal distinção entre semântica e estética, entendendo por mensagem semântica uma “mensagem explicitável e que se baseia num repertório de signos cujos elementos são enunciáveis pelo emissor e pelo receptor e conhecidos antes do ato de comunicação”, e por mensagem estética uma mensagem conotativa, “que se baseia num conjunto de elementos de percepção enumeráveis e armazenáveis pelo observador, o psicofísico que assiste à comunicação sem dela tomar parte, mas que são inconscientes, subscientes ou implícitos tanto no receptor quanto no emissor. Eles constituem um completo sistema de comunicação; no momento de processo de comunicação, estes são ignorados pelo receptor enquanto signos, eles representam

um acréscimo efetivo que intervém diretamente na percepção. Eles dependem geralmente da sensualidade da imagem, da sua cor, de suas implicações (...) A mensagem estética é instável; com efeito, os signos do seu repertório vão migrar para o repertório semântico, a partir do momento em que se tornam conscientes, explícitos, enumeráveis, tanto para o receptor quanto para o emissor, eles se transformam em simples *alfabeto do artifício* superposto a uma significação explícita de base.”

6. De acordo com a Teoria da Gestalt.

7. De acordo com Santaella e Noth, 1998, p.98

8. Conforme definição de J. Deely, 1996

9. Santaella e Noth, 1998, p.60 e ss. também afirmam a impossibilidade de analisar o ícone *puro*.

10. Na aplicação de categorias lógicas a signos não verbais Peirce serviu-se dos gêneros pictóricos em diversos exemplos de proposição: “uma proposição pode ser definida como um signo que indica separadamente seu objeto. Por exemplo, um retrato com o nome próprio do modelo escrito embaixo é uma proposição que afirma que era assim que se parecia o modelo” (Proposições, p. 101).

11. Também Abraham Moles, em *O Cartaz*, p. 25, propõe a imagem como uma linguagem simbólica, quando possui uma conotação estereotipada, típica, por exemplo, da propaganda

12. “Nome” é termo que equivale, neste trecho, a “palavra”.

13. Desde que, de acordo com Greimas & Courtés, numa relação entre duas semióticas, a ancoragem tem por efeito transformar uma das magnitudes em referência contextual, eliminando assim a ambigüidade da outra.

14. Consideramos aqui que uma foto de paisagem, pode, sob certas circunstâncias, possuir elementos que permitam traçar um mapa: a luz do sol pode indicar a orientação cardinal, os traços visuais podem indicar acidentes geográficos ou estruturas urbanas.

15. Bakhtin, *Marxismo e filosofia da linguagem*, 1979, p. 98 e ss., em que se afirma que “qualquer que seja o aspecto da expressão-enunciação considerado, ele será determinado pelas condições reais da enunciação em questão (...) antes de tudo pela situação social mais imediata” e que a enunciação é o produto da interação de indivíduos socialmente organizados.

16. In Oliveira & Fechine, 1998, p. 140: “ se não há foto sem referente e não há dúvida sobre seu papel, ele não deixa de ser, ao menos, um co-enunciador nesse tipo de texto. Há todo um processo de transformação desse sujeito em objeto. Na fotografia intencional - em que o fotografado sabe ou solicita a foto - ele prepara-se para a sua produção. Há, no mínimo, a intenção de imitar a si próprio. Fica, portanto, às vezes, difícil ignorar e distinguir esse processo, que é também de produção de significação do texto fotográfico, que tão bem o registra: a encenação das imagens. Aqui a ficção alcança e até mesmo ultrapassa a realidade.”

17. Na p. 163 da mesma obra (o que é significado? de Lady Welby) : “Creio que a esta altura o leitor já deve estar entendendo o que pretendo dizer quando digo que signo algum pode ser entendido - ou pelo menos nenhuma proposição pode ser entendida - a menos que o intérprete tenha um “conhecimento colateral” de cada um de seus objetos.”

18. A partir de sua crítica ao livro de Lady Welby, Peirce nos introduz a sua concepção de 3 tipos de significado: significado - nível de leitura, sentimento; sentido - lógico, sintático; significação - correspondente ao interpretante final.

19. Entre os que adotam a semiótica de Peirce há quem afirme uma autonomia dos signos em relação às situações de comunicação humana. É o que torna possível o estudo da fisiossemiose, biossemiose, etc. (Deely, 1990, p. 51). Um trecho de Peirce é significativo a esse respeito: “ Defino por signo qualquer coisa que é determinada de tal forma por outra coisa, denominada seu objeto, e que, por sua vez, de tal forma determina um efeito em uma pessoa, efeito esse que denomino interpretante, que o último é mediado pelo primeiro. Minha inserção da expressão ‘ em uma pessoa ’ é um suborno para o cérebro, pois desisto de tornar compreensível minha concepção mais vasta.” (apud Delly, 1990, p.)

20. O ensaio de Nicole Loraux, *Elogio do Anacronismo* (Novaes, Adauto et alii, *Tempo e história*, 1996), é um discurso de libertação frente ao método histórico como interdição ao anacronismo e à analogia: “ Pois o anacronismo se impõe a partir do momento que, para um historiador (...), o presente é o mais eficaz dos impulsos de compreender. Pelo menos alguns desses historiadores são de tal maneira constituídos , em sua estrutura intelectual e psíquica, que apenas o presente é, aos seus olhos, embreagem de perguntas.” (*op.cit.* p. 58)

Capítulo III

21. De acordo com Dick, A dinâmica dos nomes na cidade de São Paulo, 1997, os principais nomes pelos quais ficaram conhecidos estes caminhos foram “caminho do perequê” que foi depois nomeado “caminho velho” e o “caminho do mar”, que foi até o século XVIII o “caminho novo”, abandonado no final daquele século após a construção do “caminho do Lorena” (p.110-115)

22. Contavam-se 50 estabelecimentos daquela que era a mais comum das atividades industriais o que conferia a São Paulo o título de Munch do Brasil. (Diéguas Jr., Manuel, *Imigração, Urbanização e Industrialização*)

23. A Light instala-se em São Paulo em 1899.

24. Nota fotográfica:



Aspecto do Ipiranga
A cidade da Light, p. 202, v.2

25.



Vacas (no canto baixo à esquerda) pastam em terreno Avenida Paulista em direção ao Paraíso, 1902, foto de Guilherme Gaensly.
A Cidade da Light p. 151, v.2

26.

Nota fotográfica:



Vila Mariana, próximo ao Matadouro, 1904
A Cidade da Light, p. 163, v.2

27.

Nota fotográfica:



Aspecto de uma esquina da Rua das Palmeiras, Santa Cecília, 1900
A Cidade da Light, p. 101, v.2

28.

Nota fotográfica:



Aspecto da Lapa, com as linhas de bonde da Light, recém construídas no bairro, 1900.

A Cidade da Light, p. 129, v.2

29. Alfredo Moreira Pinto, *São Paulo em 1900*, não menciona templos de outras religiões além da católica, com exceção da igreja anglicana da rua do Bom Retiro. Metade dos templos citados situava-se no triângulo, e outra metade distribuía-se pelos bairros da Luz, Santa Cecília, Brás, Campos Elísios e Consolação.

30. Alfredo Moreira Pinto (*op.cit.*), aponta 335 quartos em 9 hotéis, todos no triângulo do centro, sendo o maior deles o Grande Hotel do Oeste, no Largo de São Bento, com 70 quartos. A grande exceção era a hospedaria dos imigrantes, na rua Visconde de Parnaíba, no Brás.

31. Quatro dos maiores jornais situavam-se na rua XV de novembro: O *Correio Paulistano* (1864), *O Estado de São Paulo* (1875), e os vespertinos *Diário Popular* (1885) e *A Platéia* (1888).

32. Apenas três teatros (o teatro Sant'anna, o Polytheama e o Eldorado) e três clubes de estilo inglês, com mesas para jogos "lícitos", entre eles a sede do Jôquei Club (cujo hipódromo estava situado à rua Bresser, na Moóca). Para além das atividades esportivas

campestres e fluviais que o município oferecia em abundância em seu entorno, e da prostituição, que as fontes fotográficas e as leituras urbanísticas escondem, o centro pouco mais podia oferecer para além dos jogos, teatro, música e bebida alcoólica. A exceção, da qual restou apenas a memória, era o Frontão Boavista, na Rua Boavista, aonde se praticava o jogo que a tradição denominou “pelota basca”.

33. A partir de Karl Marx, que introduz tal problemática, o fetichismo da mercadoria aparece em Walter Benjamin, com sua obra inacabada *Das Passagen-Werk*. A este respeito, foram consultados Bolle, Willy; *Fisiognomia da metrópole moderna*; Buck-Moss, S. *The arcades project* e Needell, J, *Belle époque tropical*

34. A Light recebe autorização municipal para “exploração de luz elétrica, força motriz e todos os mais misteres industriais” em 1898, e autorização federal em 1899. As primeiras obras da Light são embargadas judicialmente no primeiro dia, em julho de 1899, por ação da Companhia Viação Paulista, que explorava os serviço de transporte público por tração animal, e uma batalha se trava até 17 de maio de 1901, quando a Light arremata o acervo daquela empresa. (Edgard de Souza, *História da Light*, p. 33-35.)

35. 36.000 contos de réis, ou 6 mil dólares, contra as receitas anuais de 3.700 contos do município e 39.620 contos do Estado. (Edgard de Souza, *op.cit*, p. 39.)

36. Manual para catalogação de documentos fotográficos. Versão preliminar. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca nacional/ Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, 1992, In MEMÓRIA, n°25, 1998, p.23.

37. ver Laurito, Ilke B., *Retrato de um fotógrafo*, In São Paulo em Três Tempos, Secretaria da Cultura, 1982.

38. Revista MEMÓRIA, ano III, n° 9

39. A foto dos fundadores e pioneiros encontra-se no acervo da FPHESP e foi publicada na revista Boletim Histórico n° 5, p.8 e 9, e na revista Memória ano III, n9, p.35, ambas publicações da antiga Eletropaulo.

40. “Aos acionistas da S.P.T.L.P.Co.Ltd. (...) Nós estamos ansiosos para que nossos acionistas estejam completamente informados sobre a natureza do empreendimento no qual se aventuraram, as condições satisfatórias que prevalecem na comunidade na qual seu dinheiro é investido, e os valiosos negócios, presentes e futuros, que a companhia controla. As informações, relatos e paisagens podem ser considerados, deste ponto de vista, tanto úteis quanto interessantes.

Como representante do conselho de diretores, W.M. Mackenzie”

41. Santaella, L. & Nöth, W. *Cognição, semiótica mídia*, p.133-134.

42. “Chamemos *rugosidade* ao que fica do passado como forma espaço construído paisagem, o que resta do processo de supressão, acumulação, superposição, com que as coisas se substituem e acumulam em todos os lugares. (...) Ainda que nsem tradução imediata, as rugosidades nos trazem os restos de divisões do trabalho já passadas (todas as escalas da divisão do trabalho), os restos dos tipos de capital utilizado e suas combinações técnicas e sociais com o trabalho” (Santos, M. *A natureza do espaço*, p. 113)

BIBLIOGRAFIA

ACHUTTI, Luiz E.R. *Fotoetnografia: um estudo de Antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho*, Porto Alegre, Palmarinca, 1997.

A Cidade da Light: 1899-1930. São Paulo, Superintendência de comunicação/ Depto. de Patrimônio Histórico/ Eletropaulo, 1990, 2 v.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção visual*, São Paulo, Livraria Pioneira Editora, 1984.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*, São Paulo, Hucitec, 1979.

BALOGH, Anna M. *Conjunções – Disjunções – Transmutações da literatura ao cinema e à tv*, São Paulo, Annablume / ECA –USP, 1996.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984

_____. *Sistema de moda*, São Paulo, Livraria Pioneira Editora, 1984.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral*, Campinas, Pontes, 1995, v.1.

BOBBES NAVES, Maria Del Carmen. *La Semiologia*, Madrid, Editorial Síntesis, s.d.

BOLETIM HISTÓRICO, Eletropaulo, nº2, junho de 1985, nº5

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*, São Paulo, Fapesp/ Edusp, 1994.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade – Lembranças de Velhos*, São Paulo, T. A. Queiroz, 1985.

BUCK-MOSS, Susan. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge/ London, MIT Press, 1995.

CAMARGO, Isaac A. *Reflexões sobre pensamento fotográfico*, Londrina, UEL, 1987.

CARELLI, Mário. *Carcamano e comendadores*, São Paulo, Ática, 1988.

CARDOSO, Ciro Flamarion, *Narrativa, Sentido, História*, Campinas, Papirus, 1994.

COLOMBO, Fausto. *Os arquivos imperfeitos*, São Paulo, Perspectiva, 1995.

DEELY, J. *Semiótica básica*, São Paulo, Ática, 1990.

DICK, Maria Vicentina de Paula do Amaral. *A dinâmica dos nomes na cidade de São Paulo, 1554-1897*, São Paulo, Annablume, 1997.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*, Campinas, Papirus, 1994.

ECO, Umberto. *As formas do conteúdo*, São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1974.

_____. *O Signo*, Lisboa, Editorial Presença, 1997.

FAUSTO, Boris. *Trabalho urbano e conflito social*, São Paulo, 1977.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. *Leitura sem palavras*, São Paulo, Ática, 1997.

_____. *O olhar periférico*, Edusp, 1999.

FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade Figurativa*, São Paulo, Perspectiva, 1982.

FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 13ª ed.

GERODETTI, João Emílio & CORNEJO, Carlos. *Lembranças de São Paulo – a capital paulista nos cartões postais e álbuns de lembranças*. São Paulo, Studio Flash Produções Gráficas, 1999.

GREIMAS, AJ. *Da modalidade*, São Paulo, Difel/ SBPL, 1976

_____. *Semiotique et sciences sociales*, Paris, éditions du seuil, 1976.

_____ & COURTÉS, J. *Semiótica – diccionario razonado de teoria del lenguaje*. Madrid, Editorial Gredos, s.d.

HISTÓRIA E ENERGIA, nº1, maio de 1986.

_____, nº 3, novembro de 1986.

HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma filosofia da linguagem*, São Paulo, Perspectiva, 1975.

KOSSOY, B. *Fotografia e história*, São Paulo, Ática, 1989.

LE GOFF, Jaques. *Memória – História*. Enciclopédia Einaudi, Lisboa, Imprensa nacional, casa da Moeda, 1984.

LEITE, Miriam M. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*, São Paulo, Edusp, 1983.

LIMA, S.F. de & CARVALHO, V.C. de. *Fotografia e Cidade – da razão urbana à lógica de consumo*. Campinas, Mercado de Letras, São paulo, Fapesp, 1997.

LIMA, S.F. et alii., *Como tratar coleções de fotografias*. Arquivo do estado/ Imprensa oficial, São Paulo, 2000.

LOPES, Edward. *A identidade e a diferença*, São Paulo, Edusp, 1997.

MACHADO, Arlindo. *Anamorfozes cronotópicas ou a Quarta dimensão da imagem*. In PARENTE, André (Org.) *Imagem Máquina: a era das tecnologias do virtual*, Rio de Janeiro, Editora 34, 1983.

MEMÓRIA, Depto de Patrimônio Histórico da Eletropaulo, nºs 4, 6, 9.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*, São Paulo, Martins Fontes, 1991.

MOLES, Abraham. *O cartaz*, São Paulo, Perspectiva, 1987.

MUMFORD, Lewis. *A cidade na história*, São Paulo, Martins Fontes/ UNB, 1976.

NEEDELL, Jeffrey D. *Belle époque tropical*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

NOVAES, Adauto et alii. *O olhar*, São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

_____. *Tempo e história*, São Paulo, Companhia das Letras/ Secretaria Municipal de Cultura, 1996.

OLIVEIRA, A C. & FECHINE, Y. (eds.) *Imagens técnicas*, São Paulo, Hacker editores, 1998.

_____. *Visualidade, Urbanidade, Intertextualidade*, São Paulo, Hacker editores, 1998.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*, São Paulo, Perspectiva, 1977.

_____. *El hombre un signo – el pragmatismo de Peirce*, Barcelona, Editorial Crítica, 1987.

PINTO, Alfredo Moreira. *A cidade de São Paulo em 1900*, São Paulo, Governo do Estado, 1979.

PINTO, Julio. *1,2,3 da semiótica*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 1995.

PRADO JÚNIOR, Caio. Contribuição para a geografia urbana da cidade de São Paulo, In *Evolução Política do Brasil*, São Paulo, Brasiliense, 1979, 11ª ed.

REIS FILHO, Nestor Goulart. *São Paulo e outras cidades – produção social e degradação dos espaços urbanos*, São Paulo, Hucitec, 1994.

RIBEIRO, Suzana Baretto. *Italianos do Brás: Imagens e memórias*, São Paulo, Brasiliense, 1984.

SANTAELLA, Lúcia & NÖTH, Winfried. *Cognição, Semiótica, Mídia*, São Paulo, Iluminuras, 1998.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*, São Paulo, Hucitec, 1996.

SÃO PAULO EM TRÊS TEMPOS – Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887-1914), São Paulo, Secretaria de Cultura/ Imprensa Oficial do Estado/ Arquivo do Estado, 1982.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*, São Paulo, Cultrix, 1973.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

SOUZA, Edgard de. *História da Light*, São Paulo, Eletropaulo, 1982.

TOLEDO, Benedito Lima de. *São Paulo: três cidades em um século*,. São Paulo, duas cidades, 1983.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*, São Paulo, Companhia das letras, 1989.