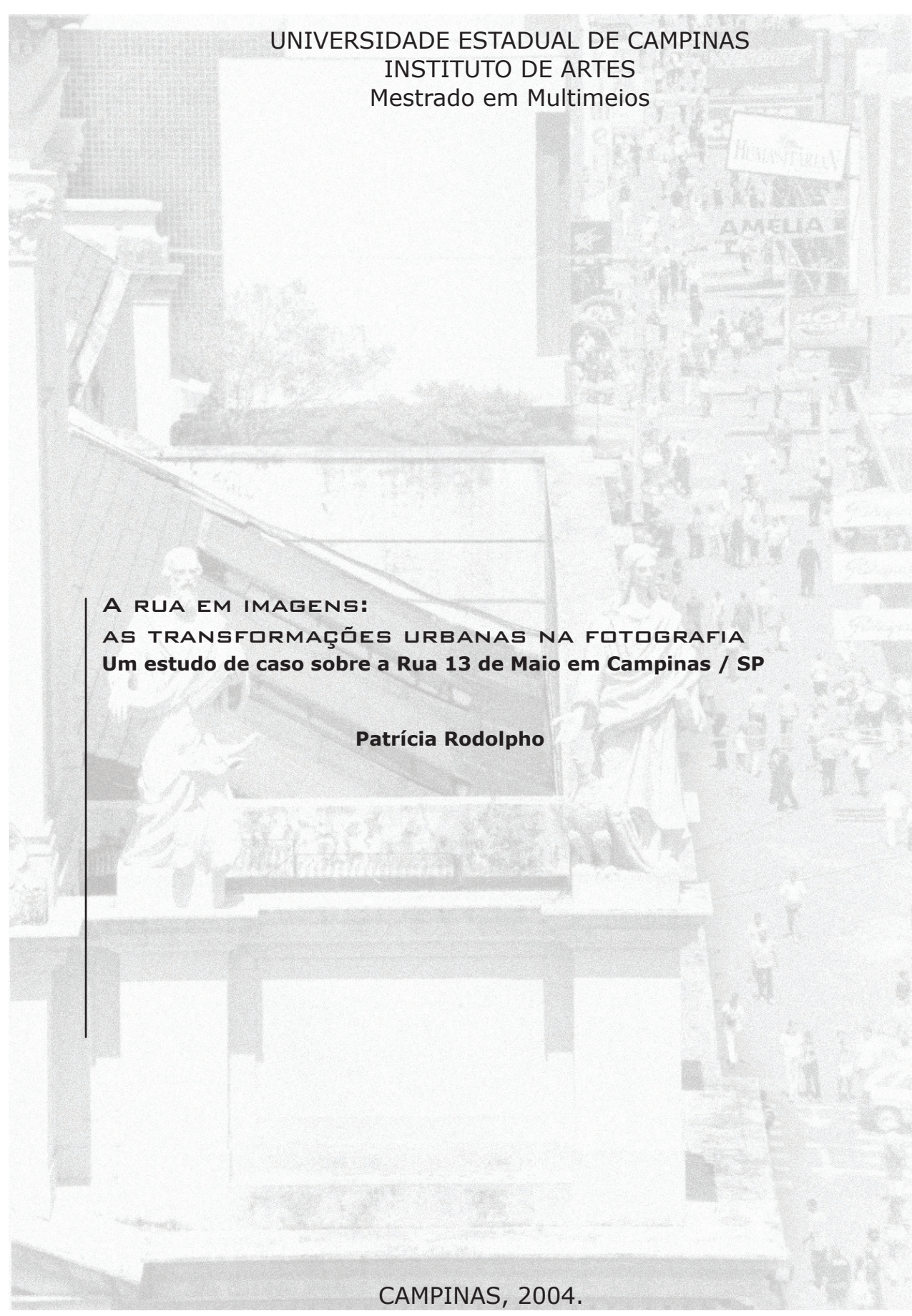




UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Multimeios

**A RUA EM IMAGENS:
AS TRANSFORMAÇÕES URBANAS NA FOTOGRAFIA
Um estudo de caso sobre a Rua 13 de Maio em Campinas / SP**

Patrícia Rodolpho

CAMPINAS, 2004.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Multimeios

**A RUA EM IMAGENS:
AS TRANSFORMAÇÕES URBANAS NA FOTOGRAFIA**

Um estudo de caso sobre a Rua 13 de Maio em Campinas / SP

Patrícia Rodolpho

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Multimeios do Instituto de Artes
da UNICAMP como requisito parcial para a
obtenção do grau de Mestre em Multimeios,
sob a orientação do Prof. Dr. Fernando Cury
de Tacca.

CAMPINAS, 2004.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IA. - UNICAMP

R618r Rodolpho, Patrícia.
A rua em imagens: as transformações urbanas na fotografia – Um estudo de caso sobre a Rua 13 de Maio em Campinas / SP / Patrícia Rodolpho.
– Campinas, SP: 212 p., 2004.

Orientador: Fernando Cury de Tacca.
Tese (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.

1. Fotografia. 2. Comunicação visual. 3. Urbanismo. 4. Modernidade.
I. Tacca, Fernando Cury de.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
III. Título.

Para minha mãe, Renate, que me ensinou a sonhar.

RESUMO

A cidade, desde a segunda metade do século XIX, tem sido tema recorrente do enfoque fotográfico. Em especial, a visibilidade latente das radicais transformações urbanas acarretadas pelo fenômeno moderno atraiu amplamente a atenção de muitos fotógrafos, tanto na Europa e nos Estados Unidos quanto no Brasil. Neste sentido, a cidade de Campinas tem sido considerada como objeto exemplar para os estudos relativos à modernidade, possuindo, em seus acervos públicos, um material substancial para análise dos processos de rupturas, continuidades e sobreposições implicados na sua dinâmica de crescimento. Observada através da fotografia, a Rua 13 de Maio configura-se enquanto objeto privilegiado de uma abordagem visual de tais transformações urbanas acarretadas pela modernidade. Concomitantemente, considera-se que a cidade também está permeada de transformações mais sutis, estas cunhadas pela própria passagem do tempo. Assim, apresenta-se o resultado da realização de um ensaio fotográfico sobre a Rua 13 de Maio, o qual opta por uma aproximação com os efeitos visíveis da passagem do tempo, a partir da concepção de que esta dimensão pode atuar como um discurso próprio, alocando peculiaridades à estética urbana.

Índice

Resumo	7
Agradecimentos	11
Introdução	15
1º Capítulo - A Cidade: um “campo visual” por excelência	21
1.1 – Transformações urbanas e visualidade: a pluralidade do campo visual urbano e a percepção da cidade moderna	26
1.2 – Guy Bellavance: A relação recíproca e direta entre a fotografia e a cidade	35
1.3 – Lentes na Cidade: os fotógrafos e suas imagens urbanas entre 1850 e 1930	42
1.3.1 – Aspectos da fotografia urbana no Brasil (1858-1940)	71
2º Capítulo - A Rua 13 de Maio: um estudo visual sobre as transformações de um espaço urbano central	91
2.1 – Duas ruas	91
2.2 – A Rua 13 de Maio: o processo de conhecimento e a construção do objeto de pesquisa	110
2.2.1 – A pesquisa nos acervos iconográficos	112
2.3 – Considerações sobre as transformações urbanas nas representações fotográficas da Rua 13 de Maio e de seus arredores	116
2.3.1 – As fotografias:	119
2.3.1.1 – Traçados	121
2.3.1.2 – A Rua 13 de Maio	130
2.3.1.3 – Os arredores	135
2.4 – As ‘âncoras temporais’: uma abordagem possível para construções que persistem ao tempo	138
2.4.1 – Igreja Matriz Catedral Nossa Senhora da Conceição de Campinas	141
2.4.2. – Estação Ferroviária da Cia. Paulista de Estradas de Ferro	146
2.4.3 – O casarão Roque de Marco	151

2.4.4 – O Teatro: uma outra história	156
3º Capítulo – O detalhe e o <i>studium</i>: elementos para uma abordagem fotográfica da Rua 13 de Maio	163
3.1 - As eleições do fotógrafo	165
3.1.2 – Os detalhes e o <i>studium</i> :	168
RUA 13 DE MAIO	173
ARREDORES	193
Considerações Finais	199
Bibliografia	203
Pesquisa em websites	212

Agradecimentos

À Unicamp, ao Instituto de Artes e Departamento de Multimeios, na figura de seus funcionários, professores e colegas, agradeço pelas boas experiências que me propiciaram.

À FUNCAMP e ao FAEP pelo incentivo à esta pesquisa.

Ao meu orientador, professor Fernando de Tacca, agradeço pela confiança no meu trabalho, pela liberdade concedida durante todo o processo da pesquisa e, sobretudo, pelo entusiasmo com que recebia cada novo dado, cada nova construção. Em especial, agradeço por ter se revelado, durante o curso, enquanto um excelente 'companheiro de viagem'.

Aos professores Cristina Meneguello, Adilson Ruiz e Milton Guran agradeço pela participação nas bancas de qualificação e de defesa desta dissertação, bem como pelo incentivo ao trabalho e pelas considerações que em muito colaboraram com o resultado aqui apresentado. À Iara Lis Schiavinatto, meu agradecimento pelas frutíferas disciplinas cursadas e por muitas informações que me disponibilizou durante a pesquisa.

À Haydée Dourado e Hélio Sôlha pela acolhida que me deram.

Aos funcionários do Departamento de Multimeios, Élcio e Leodete, pela constante disposição e bom ânimo, à Vanda pelas horas no Laboratório de Fotografia e ao Paulo Dantas pelas ajudas que me dispensou.

Aos funcionários da CPG, Magali e Jayme, pela atenção ao longo do curso.

Ao pessoal da Área de Documentação Iconográfica do Centro de Memória da Unicamp: Denise, Marli, Maria Elena e Ricardo, que em muito me ajudaram a compreender a cidade de Campinas, bem como por toda a atenção que me dispensaram.

Ao Acervo Iconográfico do MIS e à boa vontade da Eliana.

Aos senhores Sebastiana de Jesus, Maria Gatti, cônego Álvaro Ambiel, Ricardo

Leite e Luiz da Conceição, pela gentileza de me receberem e pelas histórias que comigo compartilharam.

Ao Lúcio Camargo, pela disposição em realizar as ampliações fotográficas.

Ao César Kieling, pela extrema paciência e dedicação na diagramação desta dissertação.

Ao meu amigo de fé, irmão camarada, Eduardo Alves Covas, pelo carinho e pelas inúmeras contribuições que deu à este trabalho.

À Virgínia Chiaravalotti, Daniel Ryo, Paula Meirelles, Sandra Koutsutkous, Carolina Beckman, Lílian Sagio, Marli Naomi e Diana Dobranszky pelo coleguismo e amizade.

À Sra. Eva dos Santos Brisola e Elizabeth Nunes Teixeira, por tudo.

À Sra. Rosa Lopes dos Santos, pela convivência de muito tempo.

Ao Luis Cláudio, pelo impulso inicial e pelo incentivo constante.

Aos meus pais, Walter (in memorian) e Renate, só posso agradecer pelo amor que sempre me deram. Aos meus irmãos, Ana, Nego e Lali, por terem 'aberto os caminhos', de forma generosa, me ensinando muitas e diferentes coisas. Ao Paulinho e à Laurinha, pelo carinho de sempre.

A todos, só tenho a agradecer.

A cidade

Chico Science

O sol nasce e ilumina as pedras evoluídas
Que cresceram com a força de pedreiros suicidas
Cavaleiros circulam vigiando as pessoas as pessoas
Não importa se são ruins, nem importa se são boas

E a cidade se apresenta centro das ambições
Para mendigos ou ricos e outras armações
Coletivos, automóveis, motos e metrô
Trabalhadores, patrões, policiais, camelôs

A cidade não pára, a cidade só cresce
O de cima sobe e o de baixo desce

A cidade se encontra prostituída
Por aqueles que a usaram em busca de saída
Ilusora de pessoas de outros lugares
A cidade e sua fama vai além dos mares

No meio da esperteza internacional
A cidade até que não está tão mal
E a situação sempre mais ou menos
Sempre uns com mais e outros com menos

A cidade não pára, a cidade só cresce
O de cima sobe e o de baixo desce

Eu vou fazer uma embolada, um samba, um maracatu
Tudo bem envenenado, bom pra mim e bom pra tu
Pra gente sair da lama
E enfrentar os urubu

Num dia de sol Recife acordou
Com a mesma fedentina do dia anterior
A cidade não pára
A cidade só cresce
O de cima sobe e o de baixo desce

Introdução

A pergunta mais latente que permeia a pesquisa aqui apresentada pode ser colocada da seguinte forma: qual o lugar, na cidade, da visibilidade das transformações urbanas? Por certo, estas transformações consistem sempre em processos, de curta ou longa duração, os quais partem de estados iniciais, originais, para outras situações que, mesmo planejadas e circunscritas, podem acarretar conseqüências de difícil mensuração. Por esta via de análise, as transformações urbanas podem ser consideradas enquanto estados intermediários, espécies de hiatos onde é possível localizar, visualmente, circunstâncias diferenciadas entre o seu início e o seu término.

Contudo, pode-se ponderar ainda que as transformações urbanas podem ser de uma outra ordem, muito mais sutil, cujas conseqüências visíveis derivam mesmo da própria passagem do tempo. À diferença do tipo de transformação anterior, localizada pela ação do homem, o qual objetiva adequar o crescimento da cidade às necessidades da população, buscando 'atualizar as demandas', por assim dizer, esta outra transformação é de uma natureza diferente, gerada pela inevitável ação do tempo, o qual imprime a sua marca em tudo aquilo que é material.

A fotografia, por sua vez, desde os tempos de seu anúncio oficial, em 1839 por Louis-Jacques Mandé Daguerre, refletiu o interesse dos fotógrafos pelo registro das cidades. Convém pontuar que é a própria cidade a propulsora do surgimento desta imagem de natureza técnica, a partir do entrecruzamento de conhecimentos emergentes nas áreas da ótica, da química e da mecânica: pode-se dizer que a fotografia *nasce* na cidade, tomando-a por um de seus mais privilegiados objetos de registro.

A fotografia é ainda um fruto da época moderna, um período que assistiu, a partir da segunda metade do século XIX, a intensas e rápidas transformações sobretudo nas

grandes cidades européias e norte-americanas, cujo exemplo mais notório consistiu nas drásticas intervenções urbanísticas do Barão Georges-Eugène Haussmann em Paris, por exemplo. Foi também durante este período de tempo que o desenvolvimento da fotografia desempenhou seus mais significativos avanços, passando dos longos tempos de exposição exigidos à fixação da imagem ao instantâneo fotográfico.

O fenômeno moderno implicou, como veremos, uma relação muito estreita entre a fotografia e a cidade, pois ambas tiveram a propriedade de atingir o indivíduo em uma dimensão muito significativa: a aceleração do tempo vivido. Os citados avanços tecnológicos permitiram que a imagem fotográfica circulasse cada vez mais rapidamente em meio a uma cidade também mais veloz, plena de muitos outros elementos que esta mesma tecnologia propiciou: automóveis, trens, telefone, periódicos, cinema... apenas algumas dentre as muitas novidades que a vida moderna ofereceu ao cidadão habitante das metrópoles. Desta forma, fotografia e cidade sincronizaram-se em um movimento que privilegiou a aceleração do tempo, uma experimentação inédita, de caráter também transformador da ordem da vida cotidiana.

E, muito embora a novidade da fotografia tenha chegado rapidamente ao Brasil, apenas oito meses após o seu anúncio oficial na França, e mesmo que os seus incrementos tecnológicos também não tenham tardado a ser incluídos na prática dos profissionais que aqui atuaram (guardadas as devidas proporções acerca da necessidade de tempo hábil para fazer circular as informações naquela época), a modernidade, enquanto fenômeno transformador da vida urbana, só passou a instaurar-se no país com maior intensidade a partir dos anos 1870.

Campinas é considerada, não sem razão, como um excelente exemplo para a análise da inserção do fenômeno moderno no país. A riqueza gerada na região pela produção do café, a partir de meados do século XIX, impulsionou o desenvolvimento da indústria nacional e, nesta cidade, especificamente, implementou de forma sistemática

e relativamente rápida as características intrínsecas ao surgimento da vida moderna, até então inéditas na grande maioria das cidades brasileiras.

A velha Campinas de feição rústica e simples, sobretudo a partir da chegada da estrada de ferro, em 1872, passa a transformar-se significativamente, caracterizada por um progresso e por uma ideologia desenvolvimentista singular. A colossal epidemia de febre amarela, na última década do século XIX, criara um hiato nesta feição progressista experimentada pela cidade, assim como a crise de 1929, a qual derrubou o preço do café no mercado mundial. Todavia, ao longo da primeira metade do século XX a cidade industrializa-se fortemente, atraindo cada vez mais imigrantes e migrantes de outras regiões do país, avolumando-se consideravelmente.

A partir da década de 1930, planos de remodelamentos urbanos são implementados, provocando o alargamento de importantes vias de trânsito como o que ocorreu na Avenida Francisco Glicério, no centro da cidade, por exemplo (em função do qual foi demolida a Igreja do Rosário, cuja construção datava de 1817). Estes planos de remodelamentos urbanos provocaram não apenas novos recortes no espaço, mas também originaram aí processos de rupturas, de continuidades e de sobreposições na vida cotidiana, os quais podem ser ponderados visualmente através da imagem fotográfica.

Em Campinas, algumas circunstâncias específicas como a paulatina desativação das linhas de trem, por exemplo, ou a demolição do Teatro Municipal Carlos Gomes, alteraram sobremaneira o cotidiano da região central da cidade, em especial após a década de 1960. Também a construção de equipamentos urbanos como viadutos e terminais de ônibus, aliados à crescente concentração das atividades administrativas, burocráticas e comerciais no centro de uma cidade em acelerado processo de expansão conferiu a este espaço uma feição utilitária significativa. E é neste contexto que situa-se a Rua 13 de Maio, objeto da pesquisa realizada.

A dissertação de mestrado aqui apresentada procura abordar, através da imagem fotográfica, as transformações urbanas e os conseqüentes efeitos visíveis da passagem do tempo a partir de um estudo de caso, na Rua 13 de Maio. Nas fotografias, sejam aquelas que foram pesquisadas em acervos ou captadas durante o transcurso do trabalho, objetivou-se encontrar o 'lugar estético do tempo'¹, procurando considerar a cidade enquanto um 'discurso temporal'. A fotografia, que concede visibilidade às transformações urbanas de ordens distintas, favorece esta concepção pois, neste estudo, permitiu pontuar, localizar as marcas da passagem do tempo, os seus efeitos visíveis, tenham sido estes impressos ou não a partir da ação do homem.

Nos três capítulos que se seguem, foram realizadas três abordagens visuais, fotográficas, acerca da cidade e sob a ótica das transformações urbanas. Em um primeiro momento, podem parecer abordagens muito distintas mas, entretanto, todas foram cruciais para o desenvolvimento da pesquisa e para a compreensão da relação entre o fenômeno fotográfico e o fenômeno urbano.

Assim, no primeiro capítulo buscou-se investigar, a partir da pesquisa bibliográfica, qual a natureza da relação existente entre a fotografia e a cidade, sobretudo através da compreensão da emergência de uma sociedade moderna, transformadora da ordem social, cujo cenário privilegiado era a própria cidade. Afinal, qual o lugar que a cidade ocupa dentro de uma gigantesca produção visual que delinea-se desde o surgimento deste dispositivo mecânico de representação e onde, quando e sob quais aspectos visualiza-se a sua transformação na representação fotográfica? Neste sentido, resgata-se a trajetória e a obra de alguns fotógrafos que atuaram na Europa e nos Estados Unidos, no período de tempo compreendido entre 1850 a 1930, época em que as próprias concepções acerca da representação fotográfica transformavam-se de forma crucial.

¹ PARRET, Herman. **A Estética da Comunicação** – Além da pragmática. Campinas : Editora da Unicamp, 1997. Esta indicação é colocada pelo autor, o qual inspira-se na obra O tempo, esse grande escultor, de Marguerite Yourcenar.

No caso do Brasil, país de longa e relevante produção fotográfica, objetivou-se também conceder visibilidade à produção das imagens urbanas em um período compreendido entre os anos de 1858 e 1940, quando muitos profissionais direcionaram suas lentes para as cidades, alguns deles atentando para o panorama das cruciais transformações que atingiram-nas a partir do final do século XIX.

No segundo capítulo, partiu-se para o estudo de caso sobre a Rua 13 de Maio, o qual, no entanto, é brevemente precedido pela colocação de uma experiência acadêmica anterior, na cidade de Porto Alegre, experiência esta que de fato gerou a possibilidade da realização da pesquisa aqui apresentada. Pode parecer ao leitor que o estudo de caso da Rua 13 de Maio demora a chegar, mas foi apenas a partir de uma compreensão mais ampla do contexto dos registros fotográficos urbanos, apresentados no primeiro capítulo, que foi possível partir para a análise das imagens desta rua de Campinas. Neste momento, são apresentadas unicamente imagens pesquisadas em arquivos, as quais procuram circunscrever, a partir da Rua 13 de Maio, as transformações urbanas, pontuais, assim como os processos de rupturas, continuidades e sobreposições que ocorreram neste espaço, utilizando-se aí como exemplos quatro construções, as quais optou-se por denominar enquanto 'âncoras temporais': a Igreja Matriz Catedral Metropolitana Nossa Senhora da Imaculada Conceição de Campinas, a Estação da Companhia Paulista de Estradas de Ferro, o prédio do casarão Roque de Marco e, por último, a imagem emblemática do Teatro Municipal Carlos Gomes.

Ao longo dos três capítulos, desejava-se que paulatinamente a escrita cedesse lugar à imagem. Assim, no último capítulo, apresenta-se o resultado de um estudo visual, fotográfico, sobre a Rua 13 de Maio, realizado ao longo da pesquisa. Devo dizer que, nesta abordagem fotográfica, interessou sobretudo a visibilidade das sutilezas dos efeitos visíveis da passagem do tempo, uma transformação urbana de ordem singular, lenta e constante, inerente mesmo à condição material da cidade. Ao par desta faceta

da rua, privilegiou-se também o contexto cotidiano no qual esta se encontra, sua feição marcadamente comercial, sua intensa circulação de pessoas, sua efervescência característica. A opção por um enquadramento específico, a partir sobretudo do detalhe, foi utilizada para aproximar este contexto particular, além de conceder maior visibilidade aos sutis efeitos visíveis da passagem do tempo.

Aos meus possíveis leitores, procuro proporcionar a legibilidade de alguns aspectos da cidade que tenho observado, certamente muito parciais e arbitrários, mas que acredito relevantes dentro do universo das cidades brasileiras, as quais vivenciam acelerados e muitas vezes caóticos processos de crescimento, sem que no entanto percam a beleza e as singularidades que as caracterizam.

1º Capítulo - A Cidade: um “campo visual” por excelência



Louis-Jacques Mandé Daguerre
Boulevard du temple
Paris, 1832

“A fotografia talvez seja, dentre todos, o objeto mais misterioso que compõe e dá consistência ao mundo que identificamos como moderno.” (Susan Sontag)

Um dos principais motivos que impulsionam uma pesquisa como esta, que aqui é apresentada, a qual objetiva investigar as relações existentes entre a fotografia e a cidade, consiste no amplo leque de trabalhos acadêmicos já realizados sobre este tema. De fato, o assunto não é novo. E, se por um lado encontra-se uma situação geralmente confortável pela grande quantidade de referências bibliográficas que possibilitam a compreensão de um panorama conceitual complexo, no qual a fotografia está localizada nas tramas do fenômeno urbano moderno, por outro lado, muitas vezes, a discussão parece polarizar-se em alguns pontos.

Ao longo da primeira parte deste primeiro capítulo, procurara-se explicitar quais são estes pontos de polarização nas discussões que abordam, primordialmente, o fenômeno de um “novo campo visual”, que se origina e desenvolve-se na cidade, a partir dos rápidos e potenciais desenvolvimentos tecnológicos que transformaram radicalmente o cenário urbano desde 1850. O panorama que será abordado nesta primeira parte

busca compreender como se deram as novas maneiras de “ver” e “perceber” um tipo de cidade emergente, elemento singular que passa a se delinear fortemente a partir da segunda metade do século XIX: a metrópole moderna.

Inicialmente, procura-se compreender essa nova cidade, a partir das descobertas tecnológicas que progressivamente vão sendo disponibilizadas em seu cenário, circunscrevendo este “novo campo visual urbano”. Torna-se necessário observar que o campo da visualidade do sujeito moderno, alterando-se drasticamente neste momento, tem reflexos diretos nos desdobramentos que conformarão os parâmetros de sua identidade. À luz das reflexões de alguns autores, dentre os quais Georg Simmel e Walter Benjamin são os expoentes que são chamados como auxílio para que se compreenda em que bases se desenvolve a identidade moderna¹, procura-se ressaltar que o âmbito da visualidade da cidade coloca-se, assim, como uma prerrogativa para um sujeito que reage a estímulos e assimila-os em seus padrões de comportamento cotidiano.

A fotografia, como se verá, desempenha um importante papel na formação da identidade do indivíduo moderno. O aspecto da semelhança com o real, a ampla reproduzibilidade que a caracteriza, a possibilidade da vasta circulação desta representação mecânica que, embora semelhante à realidade, pode circular “separada” do seu referente, como muito bem pontua Jonathan Crary², contribui para a formação de uma identidade que é preconizada por uma mobilidade e por uma fluidez de valores sociais e padrões de comportamento que transformam as “(...) *crenças tradicionais na solidez de uma identidade única (...)*”³.

¹ SIMMEL, G. “A metrópole e a vida mental” (1902) In VELHO, Otávio Guilherme (org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro : Zahar Editores, 1967, p. 13; BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo : Editora Brasiliense, 1987; KOTHE, Flávio R. (org.). **Walter Benjamin - Sociologia**, São Paulo: Editora Ática, 1985.

² CRARY, J. *apud* GUNNING, T. “O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema” In CHARNEY, L. & SCHWARTZ, V. R. (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 42.

³ GUNNING, T. , “O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema” In CHARNEY, L. & SCHWARTZ, V. R. (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**, São Paulo, Cosac & Naify, 2001, p. 43.

Pode-se perceber facilmente pela revisão bibliográfica que a fotografia é considerada um ponto de polarização das discussões sobre a formação de uma identidade urbana moderna e fundamentalmente tecnológica, tendo um lugar privilegiado dentre as técnicas que conformaram os princípios desta identidade. Num segundo momento, após se delinear este “novo campo visual” no qual se transforma a cidade moderna, esta pesquisa procurará transpor o ponto de vista de alguns fotógrafos que, na segunda metade do século XIX e três primeiras décadas do século XX, direcionaram as lentes de suas câmeras para este ambiente, com o intuito de apreender as feições de um cenário urbano perturbado pelas transformações que a vida moderna lhe imputava. A fotografia, em grande medida focalizando a cidade, passou, sobretudo a partir da primeira década do século XX, por vários processos conceituais acerca de suas possibilidades de representação.

Nesse sentido, chamam a atenção os numerosos artigos onde as técnicas fotográficas aplicadas à novas concepções imagéticas transpõem, para os produtos visuais em circulação, um imaginário urbano até então inédito. A pluralidade dos movimentos artísticos que se manifestaram fortemente nas duas primeiras décadas do século XX - os quais em muito inspiraram-se na técnica cubista de Pablo Picasso -, tais como o Futurismo italiano e o Vorticismo, seu correspondente inglês, o Construtivismo e o Suprematismo russos, o Dadaísmo, o qual se iniciou na Suíça e propagou-se intensamente na Alemanha, na França e nos Estados Unidos, e a escola Bauhaus, na Alemanha, quebraram os paradigmas artísticos elitistas que consideravam a arte como um fim em si mesma. A busca por uma arte que estivesse, cada vez mais, afinada com a cultura popular estava na mente dos artistas da vanguarda européia, e a fotografia, tecnologia mecânica de reprodução, bem como os avanços da impressão tipográfica, entravam em acordo direto com este objetivo. A fotografia torna-se, deste modo, um elemento-chave do discurso destes movimentos que, utilizando-se largamente das técnicas da fotomontagem, consistiram em verdadeiros fóruns de reflexão de uma

cultura urbana moderna, legando ao homem paradigmas visuais vigentes até os dias atuais e que, de forma alguma, podem ser descartados do panorama conceitual que visa compreender as relações entre a fotografia e a cidade. No que tange ao fenômeno das bruscas alterações visuais provocadas por esta cultura emergente, a fotografia, imagem fixa cuja origem data oficialmente da primeira metade do século XIX, tem suas possibilidades exploradas ao máximo, precisamente, nas três primeiras décadas do século XX. O campo das representações visuais é revolucionado por uma série de artistas que experienciaram as amplas condições das técnicas fotográficas, com resultados até então inéditos, em uma busca incessante por novas formas de representação visual que rompessem com os paradigmas pictorialistas até então vigentes. Marginalizada durante o século XIX, desconsiderada como vetor de real criação artística, a fotografia encontra, naquela sociedade em plena revolução cultural do princípio do século XX, todas as condições propícias para afirmar-se definitivamente no campo legítimo das artes visuais. E a cidade, este “novo campo visual”, de onde pode ver-se com maior choque a explosão da Primeira Guerra Mundial em 1914, é o tema recorrente na produção da vanguarda européia⁴.

Estes aspectos, até aqui descritos em linhas muito gerais, são amplamente abordados pelas reflexões científicas correntes. Em função da inter-relação que pode ser percebida no conteúdo desta produção, opta-se aqui por propor uma conexão entre alguns autores que se revelaram muito importantes no curso desta pesquisa,

⁴ Os fundamentos de todos estes movimentos artísticos, cujas raízes encontram-se no perturbado e complexo panorama moderno do início do século XX, são amplamente discutidos e descritos em vasta bibliografia pertencente ao campo da História da Arte e da Fotografia. Na pesquisa em andamento, procura-se enfocar o papel e o âmbito da utilização da imagem fotográfica em tais movimentos, principalmente no que se refere às novas possibilidades de representação da cidade. No entanto é necessário colocar pontualmente algumas características específicas destes movimentos, sendo que o entusiasmo pela tecnologia e a fascinação pela mecanização do mundo moderno estão fortemente presentes em todos eles, assim como a crença de que o homem moderno deve fazer prevalecer o bem coletivo em detrimento às suas ambições individuais. O Futurismo (1909-1916) é célebre na busca pela representação plástica do movimento e da dinamicidade do mundo moderno; o célebre Manifesto Futurista, publicado por Marinetti em 1909, ressalta a energia da civilização das máquinas e das massas e prega o engajamento sem constrições, enquanto o arquiteto San't Elia propõe uma estética da “*cidade futurista, semelhante à um imenso canteiro tumultuado, ágil, movimentado, dinâmico em casa detalhe*”. (SAN'T ELIA, Antonio *apud* FRIZOT, M. **Nouvelle Histoire**

salientando-se que, de forma muito especial, será focalizado um artigo que se considera singular dentre este conjunto, e ao qual se aterá com maior acuidade: trata-se do texto “Mentalidade Urbana, mentalidade fotográfica” de Guy Bellavance⁵, publicado na coleção Cadernos de Antropologia & Imagem. Por muitos aspectos, de tempos em tempos a pesquisadora volta a este artigo. A primeira vez que o teve em mãos foi em 1997, começando suas primeiras experiências fotográficas no meio urbano. As idéias ali contidas estimularam-na, mostrando-lhe a relevância do tema e dando-me pistas para a realização de uma prática fotográfica conceitual sobre a cidade.

de la Photographie. Paris : Bordas, 1994, p. 389. O grupo Vortex, precursor do movimento vorticista inglês de expressão reduzida, é, neste sentido, próximo ao Futurismo; Ezra Pound explica a escolha desta denominação nos seguintes termos: “O vortex é o ponto de maior energia. Ele representa em mecânica o rendimento máximo. E nós utilizamos aqui a expressão ‘rendimento máximo’ no seu sentido mais estrito, aquele dos manuais de mecânica.” (POUND, E. *apud* FRIZOT, M. Op. cit., p. 390). É importante ressaltar o repúdio destes movimentos pelos regimes monárquicos, até então recentes ou vigentes, como é o caso do vorticismo com relação à Inglaterra Vitoriana, e da produção fotográfica alemã realizada durante a República de Weimar, após a derrubada do Império Guilhermino, em novembro de 1918. O Suprematismo e o Construtivismo, iniciados na Rússia em 1913, também partilham deste tumultuoso contexto de derrubada dos antigos regimes, mas suas manifestações plásticas possuem características singulares. O Suprematismo visava tocar o espectador pela própria sensação que a obra pudesse lhe provocar, buscando a “essência pura do sentimento”. El Lissitzky buscou o intercâmbio entre pintura e arquitetura, a partir de novas representações do espaço urbano, um espaço tornado irracional em função de novas experiências volumétricas na representação bidimensional: “Nós vemos que o Suprematismo escapou do plano das ilusões do espaço planimétrico bidimensional, das ilusões da perspectiva espacial tridimensional, e criou a ilusão última do espaço irracional, com a infinita extensibilidade nos primeiros e últimos planos”. (EL LISSITZKY *apud* ADES, D. **Photomontage.** Londres : Thames and Hudson, 1976, p. 103). Kasimir Malevitch insiste na supremacia da imagem aérea como foco da incerteza e da incapacidade de registro fiel do meio, um tipo de figuração sem possibilidade de identificação concreta (FRIZOT, M. Op. cit., p. 394). O Construtivismo, por sua vez, procurava uma representação abstrata de compreensão fácil, utilizando-se sobretudo da adição de materiais comuns e mesmo vulgares, inspirando-se nas técnicas de construção e colagem de Picasso. Os construtivistas enfatizavam forma e textura, sobrepondo os materiais sem, no entanto, transformá-los. Cabe ressaltar que este movimento vanguardista tinha como formas expressivas primordiais a pintura e a escultura e, assim como o Surrealismo, temáticas distanciadas da questão urbana. Este último, em muito inspirado na obra de Freud, almejava a expressão das contradições entre o consciente e o inconsciente, através de conteúdos oníricos e técnicas de associação livre, em cujas obras encontra-se um grande número de fotomontagens. (ADES, D. Op. cit., p. 106-145). (Traduções livres da autora).

⁵ BELLAVANCE, G. “Mentalidade Urbana, mentalidade fotográfica” In Clarice E.; MONTE-MÓR, P. (editores).

Cadernos de Antropologia e Imagem: a cidade em imagens. Rio de Janeiro : UERJ / Núcleo de

1.1 – Transformações urbanas e visualidade: a pluralidade do campo visual urbano e a percepção da cidade moderna

Os autores aqui pesquisados expressam uma concordância quando ressaltam um ponto específico, o qual apresentam como pano de fundo de suas discussões: o homem moderno experimenta aquilo que passa a ser a sua “segunda natureza”, a grande cidade, agitada, afeita ao turbilhão de inovações tecnológicas que, paulatinamente, atingem todos os domínios de sua vida cotidiana. Se o homem moderno, como se verá adiante, é levado a redimensionar consideravelmente seus sentidos, em função do fatode que este “novo ambiente natural” obriga-o a acompanhar uma velocidade e uma intensidade de circulação às quais ele não estava habituado; se, neste momento, ele passa a alterar as suas categorias de percepção, de atenção e de observação sobre o ambiente que o circunda, são os fotógrafos que materializam, no suporte bidimensional, este “novo ambiente”, suas imagens fazendo compreender não apenas a magnitude das transformações desta época específica mas, sobretudo, os desdobramentos estéticos que as sucessivas e diferenciadas abordagens fotográficas sobre o campo visual urbano implicarão irremediavelmente no transcorrer do século XX.

“Le monde veut être vu” é o título do artigo de abertura do volume nº 11 da exemplar Coleção *Photo Poche*, *Le Grand Oeuvre – Photographies des Grands Travaux / 1860-1900*, escrito por Jean Desjours⁶. Este



Charles Marville.
Abertura de avenida,
Paris, em torno de 1870.

Antropologia e Imagem, nº 4, 1997, p. 17.

⁶ DESJOURS, J. “Le monde veut être vu” In *Le Grand Oeuvre – Photographies des Grands Travaux / 1860-1900* (Introdução). Paris : Centre National de la Photographie / Ministère de la Culture, Coleção Photo Poche, nº 11, 1983.

1º Capítulo - A Cidade: um “campo visual” por excelência

título explicita, claramente, o desejo de uma época que exaltava os grandes feitos realizados em nome de um progresso tecnológico avassalador, nunca antes visto em escalas tão monumentais. A estima por este progresso, pelas cabais transformações que ele acarreta, está inscrita nas fotografias apresentadas nesta compilação que mostram, por exemplo, imagens do processo de construção da Torre Eiffel em 1888; da Estátua da Liberdade, envolta em andaimes, provisoriamente montada e contraposta pela imagem fotográfica, ao cenário das ruelas parisienses, antes de ser enviada à Nova Iorque (1876-1881); ou, ainda, as fotografias dos escombros e entulhos dos prédios da Paris destruída, as quais Charles Marville realizou durante a abertura da Avenue de l’Opéra (1877).

Uma das intenções do conjunto de imagens apresentado neste volume da Coleção *Photo Poche* consiste em ressaltar para o leitor que cada elemento do ambiente urbano contou com um processo, geralmente longo, de implantação, de inserção no contexto da cidade, sendo que o seu estado de formas inacabado também teve um lugar e um momento não apenas no espaço, mas também no imaginário de seus habitantes. Segundo Desjours, *a fotografia remete às modalidades de um nascimento, a certeza de um estado de formas em um dado momento e a segurança de sua inserção no mundo natural. Ela introduz, nesta metade do século XIX, a um novo modo de representação*⁷.



Louis Emile Durandelle.

*Trabalhos de construção da Torre Eiffel,
Paris, 1888.*



Atribuída à Pierre Petit.

*Montagem provisória da Estátua da
Liberdade,
Paris, 1876-1881.*

⁷ DESJOURS, J. Op. cit.

De fato, é este novo modo de representação, caracterizado em grande medida pela possibilidade da ampla reprodutibilidade, que fará circular sem cessar pelo mundo afora, no formato dos cartões postais⁸, por exemplo, as imagens que têm contribuído para que seja tão natural pensar-se na Torre Eiffel em Paris ou na Estátua da Liberdade em Nova Iorque, quase como se estas fizessem parte da topografia da cidade. Oblitera-se o fato de que estas construções, as quais se-tornaram símbolos destas metrópoles, foram incorporadas a prazos muito lentos nos seus respectivos ambientes urbanos, antes de tornarem-se de fato parte consistente da ‘natureza’ destes lugares, disputando, talvez, algum lugar na identidade dos indivíduos que os habitam.

O “novo ambiente natural do homem”, esta sua “segunda natureza”, é abordada e intensamente caracterizada em artigos escritos por autores como Michel Frizot, Herbert Molderings, Dawn Ades e Christopher Phillips, os quais se utilizam de citações de personalidades da época que ilustram os anseios e as angústias de uma cultura emergente face à crescente mecanização e automatização da vida moderna. Estes textos tratam, de forma particular, acerca das peculiaridades do cenário urbano na segunda metade do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, e de suas conseqüentes implicações na produção de fotógrafos como Charles Marville, Eugène Atget, Alfred Stieglitz, Alvin Langdon Coburn, László Moholy-Nagy, Umbo e Paul Citröen, por exemplo. Por este motivo, será necessária uma continuação mais detalhada sobre o tipo de cidade que o homem moderno passa a usufruir, sobremaneira a partir da virada do século, cuja paisagem transformada pela tecnologia provoca, na época, correntes de pensamentos antagônicas: por um lado, o advento da era moderna cria uma imensa expectativa de progresso e de desenvolvimento, uma tendência positiva, na qual é possível perceber-se a exaltação clara da nova ordem tecnológica que passa a vigorar. À esta corrente, opõe-

⁸ Sobre a difusão do cartão postal e sua ampla circulação internacional, ver a obra de VASQUEZ, P. **Postaes do Brasil** (1893-1930). São Paulo : Metalivros, 2001. Aspectos relativos aos usos e produção dos postais no Brasil são desenvolvidos por KOSSOY, B. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. Cotia : Ateliê Editorial, 2000, p. 63-75.

se uma vertente nostálgica, que lamenta a transformação dos valores da sociedade, enfatizando a opressão do indivíduo pelo sistema mecanizado que essa mesma ordem tecnológica lhe impõe. Nesse sentido, um exemplo claro está no filme *Metrópolis*, de Fritz Lang (1926), o qual coloca, claramente, a acirrada divisão social e econômica imposta pela força da economia capitalista e tecnológica geradas a partir da Revolução Industrial, quando a cidade passa a ser o palco das contradições sociais intensificadas pela ampliação da distância entre as classes média e trabalhadora, o palco de uma crescente fragmentação social.

Por ora, apenas lembra-se ao leitor que o período que abrange os anos compreendidos entre 1850 e 1930 caracteriza-se por um desenvolvimento tecnológico sem precedentes, o qual insere, no viver cotidiano de cada indivíduo, alterações bruscas e irreversíveis. A nova cultura urbana acarreta uma efervescência de fenômenos que atingem o homem no que se refere ao campo de suas experiências sensoriais e perceptivas e que, de forma concreta, estão sendo colocados paulatinamente, no dia-a-dia de cada ser humano metropolitano, como as facilidades do trem, do automóvel, dos bondes, do avião (meios rápidos de deslocamento e circulação); as linhas de alta tensão, o telefone, o rádio, o cinema e o crescente número de periódicos ilustrados, os quais começam a incluir a fotografia em suas páginas (meios de comunicação de massa); os microfones, os gravadores, os gramofones (meios de difusão sonora).

É através desta perspectiva que se pode perceber o quanto a evolução tecnológica trouxe consigo as perspectivas do rápido deslocamento, da aceleração da movimentação, da intensidade da circulação de bens, serviços e informações, alterando sobremaneira o ritmo da vida nas grandes cidades. Jean Desjours salienta o fato de que os grandes desenvolvimentos da fotografia deram-se entre as décadas de 1850 e 1880, relacionando-os ao extraordinário crescimento, no mesmo espaço de tempo, da malha ferroviária francesa, a qual cresceu de 2000 para 24000 km. Referindo-se à conjugação

das inovações nos campos da ótica e da química que propiciaram a descoberta da fotografia na primeira metade do século XIX, o autor coloca apropriadamente que esta conjunção deve-se mesmo à lógica interna de uma época voltada à escala tecnológica.⁹

Na esteira desta lógica interna moderna, o crítico e cineasta francês Jean Epstein¹⁰, em 1921, também considera a tecnologia como fundadora daquelas que ele concebe como as três características mais originais da cultura urbana que se consolida. Como ressalta Christopher Phillips acerca do pensamento de Epstein, estas características consistem nos seguintes aspectos: “(...) a aceleração da vida física e mental, a constante ‘justaposição de gramáticas’ pertencentes a esferas culturais diferentes e, sobretudo, a rápida penetração tecnológica em todos os aspectos da vida, principalmente no domínio da percepção visual.”¹¹

No sentido desta principal característica definida por Epstein, verifica-se que a expansão das experiências perceptivas visuais ocorre concomitantemente nos mais variados âmbitos da vida do sujeito, seja nas atividades cotidianas, no aprendizado acadêmico ou no campo do desenvolvimento científico. Phillips ressalta a capacidade que a instrumentação e o maquinismo inerentes à época tinham em transformar o dia-a-dia em um amplo campo de observação a partir de possibilidades diversas: em conjunto com a fotografia, a lupa, o microscópio, a sala de cinema, os hospitais, a vitrine do oculista, as fábricas, os laboratórios e “(...) mesmo o bolso do carpinteiro (...)” são citados pelo autor a fim de transpor para o leitor o impacto dos estímulos perceptivos visuais que se difundem em larga escala¹². Em outros circuitos de atividades, como o dos engenheiros, por exemplo, a fotografia passa a servir ao registro do desenvolvimento das obras destes profissionais e à divulgação do emprego de novas técnicas aplicadas. Segundo Jean

⁹ DESJOURS, J. Op. cit.

¹⁰ EPSTEIN, J. *apud* PHILLIPS, C. “A fotografia dos Anos Vinte: a exploração de um novo espaço urbano” In PEIXOTO, C. E.; MONTE-MÓR, P. (Editores). **Cadernos de Antropologia e Imagem**: Antropologia e Fotografia. Rio de Janeiro : UERJ / Núcleo de Antropologia e Imagem, nº 2, 1996, p. 86.

¹¹ PHILLIPS, C. Op.cit., p. 86.

¹² PHILLIPS, C. Op.cit., p. 86.

Desjours, se no século XVIII o engenheiro-desenhista podia ter prazer em pintar suas construções, utilizando-se após da litografia, no começo do século XIX, ele passa a ser “(...) em torno de 1870, um técnico dedicado a colecionar uma documentação fotográfica sobre a sua profissão, a divulgar informações sobre as etapas de uma construção, sobre as vantagens de uma prática inovadora”¹³. Este autor acrescenta a informação de que uma disciplina de fotografia foi oferecida durante um extenso período de tempo na *École des Ponts et Chaussées*, tradicional centro de estudos inaugurado em 1747: de 1857 a 1911, portanto durante 54 anos, a utilidade da fotografia no campo das construções estava incluída na formação dos jovens engenheiros franceses naquela instituição. Por fim, a ciência, com suas descobertas e seus modelos abstratos de visualização, é citada por Michel Frizot nos exemplos da descoberta dos raios X (1895) e da radioatividade (1896), do modelo atômico de Rutherford-Bohr (1911-1913) e mesmo da relatividade (1905) de Einstein¹⁴. As potencialidades da visualização material e suas ligações com a expansão de um campo imaginário experimental extrapolam as referências tradicionais, ampliando todo o domínio da percepção visual na virada do século XIX para o XX. Phillips questiona, afinal, se este não seria o contexto de uma civilização primordialmente ótica¹⁵, todos os elementos dispostos não apenas a serviço do homem, mas, antes, filtrando o mundo que o cerca e fazendo parte dos próprios indivíduos¹⁶. Este autor retoma a figura emblemática de Raoul Hausmann, o dadaísta que deseja, em 1921, “uma educação do olho pela ótica mecânica”:

“(...) Para Raoul Hausmann, a fotografia é tão preciosa que ela permite reeducar o olho e ampliar suas possibilidades, o que torna, assim, a visão mais segura, mais global e mais criativa. O apelo modernista para ‘renovar a visão’ é tomado em seu sentido mais literal e mais fundamental. ‘Hoje, escreve Hausmann, com a estrada de ferro, a aeronave, a câmera fotográfica e os raios X, adquirimos fabulosos meios de observação

¹³ DESJOURS, J. Op. cit.

¹⁴ FRIZOT, M. **Nouvelle Histoire de la Photographie**. Paris : Bordas, 1994, p. 395.

¹⁵ PHILLIPS, C. Op. cit., p. 86.

¹⁶ EPSTEIN, J. *apud* PHILLIPS, C. Op. cit, p. 86.

que, graças ao aumento mecânico de nossas faculdades naturais, nos permite ter um novo tipo de conhecimento ótico.”¹⁷

A problemática das modalidades de compreensão da percepção visual, entretanto, como destaca Jonathan Crary, tem vários desdobramentos durante todo o século XIX¹⁸. Considerando que a emergência de modelos subjetivos de visão consiste em um dos primordiais desenvolvimentos de um vasto conjunto de trabalhos compreendidos na ciência, na psicologia, na filosofia e nas artes, especialmente a partir de meados do XIX, Crary retrocede ao período compreendido entre os anos de 1810 e 1840, quando a visão passou a ser preponderantemente relacionada à fisiologia humana. Esta prerrogativa parece, segundo argumenta Crary, ter criado uma primeira instabilidade nos paradigmas relativos à compressão do funcionamento do aparelho visual, já que, dependendo da materialidade do corpo do indivíduo, esta acepção sugere que a visão passa agora a ser considerada ‘imperfeita’, ‘discutível’ e ‘arbitrária’. A conseqüência conceitual que se refletiu alguns anos mais tarde, segundo o autor, foi de que “(...) a visão, ou qualquer um dos sentidos, não podia mais reivindicar uma objetividade ou uma certeza essenciais (...)”¹⁹, sendo que, neste sentido, o aparelho sensorial parece adquirir uma carga de maior importância no que tange àquilo que o indivíduo percebe visualmente, do que os estímulos apenas por eles mesmos, recebidos do ambiente externo real ou concreto:

“(...) Uma vez determinado o fato de que a verdade empírica da visão situava-se no corpo, os sentidos – e a visão em particular – puderam ser anexados e controlados por técnicas externas de manipulação e estimulação. Essa foi a conquista histórica da ciência psicofísica nos meados do século XIX – sobretudo o trabalho do cientista filósofo Gustav Flechner – que tornou a sensação mensurável e firmou a percepção humana no domínio do quantificável e do abstrato. A visão, assim, tornou-se compatível

¹⁷ PHILLIPS, C. Op. cit, p. 87.

¹⁸ CRARY, J. “A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX” In CHARNEY, L. & SCHWARTZ, V. R. (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**, São Paulo : Cosac & Naify, 2001, p. 81-114.

¹⁹ CRARY, J. Op. cit., p. 81.

com muitos outros processos da modernização. (...) Essa desintegração de uma distinção incontestável entre o interior e o exterior tornou-se uma condição para o surgimento de uma espetacular cultura modernizante.”²⁰

Junto com a modernidade, a visão, como uma categoria da percepção sensorial de um meio ambiente circundante, indica as digressões de um modo de vida impulsionado e alterado pelas sucessivas exigências do sistema capitalista, “(...) *um campo social, urbano, psíquico e industrial cada vez mais saturado de informações sensoriais* (...)”²¹. A pluralidade de estímulos gerada pelo sistema de forças capitalista parece criar uma realidade que, cada vez mais, passa a não ser aceita como uma unidade identificável e plenamente compreensível mas, ao contrário, a sua apreensão pelo sujeito é passível de instabilidades e descontinuidades. Neste sentido, parece haver uma concordância de que a vida moderna implica na fragmentação daquilo que se refere às dimensões psicológica e cognitiva do indivíduo e, como se verá mais adiante, as representações sobre a cidade, principalmente por parte dos dadaístas que praticavam a fotomontagem, refletem diretamente este aspecto.

A psique, absorvendo estas alterações subjetivas do homem moderno, coloca-se como uma das dimensões propulsoras das reflexões de pensadores como Georg Simmel e Walter Benjamin, os quais conseguiram traduzir os problemas e sentimentos inerentes à modernidade. Se em “As Flores do Mal” Charles Baudelaire percebeu o indivíduo fugidio, inconstante, perdido na multidão, retomado por Benjamin na figura do *flanêur*, Simmel define este homem das massas na figura do ‘estrangeiro’, o indivíduo errante, que parece espacialmente liberado pelas possibilidades de deslocamento e pelos estímulos intensos que o assolam, em contraposição à sua condição humana de estar irremediavelmente fixo em um ponto. Esse novo homem é sobretudo um estrangeiro para si mesmo, tendo agora presente o constante sentimento de estranhamento que a metrópole provoca.

²⁰ CRARY, J. Op. cit., p. 82.

²¹ CRARY, J. Op. cit., p. 83.

O texto “A metrópole e a vida mental” de Simmel²², referência fundamental para a compreensão da identidade do homem moderno e seus desdobramentos, é também recorrente na produção intelectual que trata acerca da representação fotográfica da metrópole moderna. A questão geral levantada por Simmel, referente às esferas de adequação do indivíduo às forças externas coercitivas, tais como a economia do dinheiro, a qual gera a necessidade imperativa da pontualidade, da minuciosa precisão, da exatidão, tornando o mundo em um constante processo de cálculos, inclusive nas mais corriqueiras atividades; a impessoalidade exacerbada e a reserva como necessidade de auto-proteção; a atitude *blasé* como reação à carga e intensidade de estímulos, são alguns dos aspectos que Simmel desenvolve, tornando este material uma fonte contínua para reflexões dos problemas da atualidade. A sensibilidade do autor para a mentalidade de seu tempo fez com que ele apreendesse, afinal, as características da metrópole e de seu indivíduo aos dramas a que sua existência está irreversivelmente submetida. O trecho a seguir relaciona-se com os pontos que se buscou desenvolver até o presente momento: a cidade como um campo visual por excelência, um universo de mudanças constantes das experiências do homem, sobretudo no que tange às novas possibilidades de diferentes estímulos que a tecnologia e sua conseqüente aceleração da vida física e mental provocam:

“A base psicológica do tipo metropolitano de individualidade consiste na intensificação dos estímulos nervosos, que resulta da alteração brusca e ininterrupta entre estímulos exteriores e interiores. O homem é uma criatura que procede a diferenciações. Sua mente é estimulada pela diferença entre a impressão de um dado momento e a que a precedeu. (...) todas essas formas de impressão gastam, por assim dizer, menos consciência do que a rápida convergência em imagens, em mudança, a descontinuidade aguda contida na apreensão de uma única vista de olhos e o inesperado de impressões súbitas. Tais são as condições psicológicas que a metrópole cria. Com cada atravessar de rua, como o ritmo e a

²² SIMMEL, G. Op. cit., p. 13.

multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social, a cidade faz um contraste profundo com a vida de cidade pequena e a vida rural no que se refere aos fundamentos sensoriais da vida psíquica. (...)”²³.

Como se verá, o artigo de Guy Bellavance, “Mentalidade Urbana, mentalidade fotográfica”²⁴, que a seguir será chamado em auxílio a esta pesquisa, é também fortemente influenciado pelas idéias de Simmel. Considera-se que ele pode ser de grande valia aos fotógrafos que se interessam pelo meio urbano, pois o autor fornece pistas preciosas sobre a conduta que se estabelece inconscientemente na cidade – e que faz parte do trabalho do fotógrafo -, bem como acerca de alternativas estéticas no que se refere à sua apreensão visual, bem como de reflexões sobre o lugar da fotografia urbana no universo da produção fotográfica.

1.2 - Guy Bellavance: A relação recíproca e direta entre a fotografia e a cidade

“A relação da fotografia com a cidade resulta de uma convergência latente, ela é o elo de uma mesma modernidade. Da tradição mais estrita, foto-documentária, ao movimento conceptualista atual, passando por certas tensões construtivistas-surrealistas que estruturaram as primeiras vanguardas, existe, entre a fotografia e a cidade, qualquer coisa como uma mentalidade comum, moderna e que ultrapassa as clivagens estéticas. Um tipo de reciprocidade, uma equivalência que as destina a se reencontrarem e que as impede de se evitarem.”²⁵

Provavelmente, o que mais distingue este artigo de Guy Bellavance, tornando-o singular no campo de discussões acerca da emergência do fenômeno fotográfico moderno, consiste na ênfase pontuada pelo autor de que a relação existente entre a fotografia e a cidade é de natureza não apenas ‘recíproca’ e ‘inevitável’ mas, sobretudo,

²³ SIMMEL, G. Op. cit., p. 14.

²⁴ BELLAVANCE, Guy. Op. cit.

²⁵ BELLAVANCE, G. Op.cit., p. 17.

que esta relação se coloca em ‘níveis de interferência recíprocos igualmente importantes’. No grande número de estudos que abordam as conexões entre os fenômenos fotográfico e urbano, a fotografia aparece, em linhas gerais, como um aparato tecnológico entre os muitos que alteraram os princípios da vida física e mental do homem moderno, influenciando em sua condição identitária. Convém ressaltar, com clareza, que todos os autores buscam, com propriedade, dar luz à compreensão do lugar inquestionavelmente privilegiado que a fotografia ocupa dentre estas inovações tecnológicas, como centro de um processo detonador de novas experiências e reflexões relativas ao domínio da percepção visual, reconfigurando, dialeticamente, os níveis de consciência que a sociedade exerce acerca do mundo no qual vive e das representações que dele faz.

O caminho traçado por Guy Bellavance para se fazer compreender em que nível se dá esta ‘relação recíproca’ parte da necessidade, cada vez mais latente, que o homem moderno tem de aprender a gerenciar o que o autor chama de ‘boa distância’ no meio urbano no qual vive. Resultado de uma espécie de jogo ao qual o indivíduo metropolitano está inexoravelmente submetido, aprendendo a cercear-se por proximidades e distâncias não apenas físicas, mas também culturais, sociais e simbólicas, a ‘boa distância’ é reconhecida por Bellavance como um dos princípios constituintes da identidade moderna, a partir das reflexões que permeiam o pensamento do início do século XX de teóricos como Georg Simmel, sobre a condição urbana, e de Walter Benjamin acerca da fotografia. É a partir destes autores e desta perspectiva da necessidade do jogo da ‘boa distância’, que o autor procura analisar qual é, afinal, a direta relação de ‘reciprocidade’, de ‘equivalência’, existente entre a fotografia e a cidade.

Evocando as características da figura do ‘estrangeiro’ que Simmel delineia, Bellavance ressaltava a contradição de um novo homem que, por um lado, encontra-se, então, em uma situação errante, liberado de qualquer ponto no espaço, duplo e desviante, ao passo que continua preso espacialmente, preso a uma ‘mobilidade

sem deslocamento’ ou a uma ‘mobilidade subjetiva’. As imagens, reprodutivelmente facilitadas, com sua circulação cada vez mais feroz e sua carga de informações originais, desestabilizam o indivíduo acostumado a uma sociedade previsível e tradicional, propiciando este processo antagônico pontuado por Simmel, o qual permite o conflito ao ‘estrangeiro’, que não é senão o homem atingido pela emergência de uma cultura que desvia suas atenções e mostra-lhe, através de imagens que se proliferam na cidade, um universo no qual ele passa a questionar-se exaustivamente.

Ao ‘estrangeiro’ de Simmel, Bellavance corresponde a figura do *flâneur* de Walter Benjamin, o homem que ora está perdido, ora sabe desaparecer na imensidão da multidão, o qual inspirou as poesias de Charles Baudelaire. Ocioso, delinqüente, observador, o *flâneur* aceita a nova ordem urbana e se deixa seduzir por ela. Aprende a lidar com o turbilhão de imagens e sensações, com as digressões e brutalidades que passam por ele e das quais ele agora aprende a desviar-se, protegendo-se em uma situação na qual emerge com mais força a consciência do privado.

Na grande cidade da virada do século XIX para o XX, as novas experiências de aproximação e distanciamento “(...) *no que resta do público, que se transformou em multidão (...)*”²⁶ empurram o homem para que aprenda a recriar no seu cotidiano as suas relações de distâncias e proximidades, a encontrar a ‘boa distância’ em seu ambiente social, cultural e simbólico. É pertinente aqui se retomar as características originais designadas por Jean Epstein sobre a cultura urbana tecnológica: uma dentre as quais refere-se exatamente à ‘justaposição de gramáticas que pertencem a esferas culturais diferentes’²⁷.

Ora, o crescente aumento das populações citadinas, com suas migrações intensas que ocorrem devido à industrialização do capital, atraindo os trabalhadores fabris que

²⁶ BELLAVANCE, G. Op.cit., p. 18.

²⁷ EPSTEIN, J. *apud* PHILLIPS, C. Op. cit., p. 86.

se deslocam para todos os lados em busca de novas e melhores oportunidades de vida, bem como o já referido fluxo de informações provenientes dos meios de comunicação de massa são fenômenos que propiciam o surgimento das metrópoles de espírito multicultural, um espírito que se alimenta de trocas simbólicas inesperadas, as quais realizam-se, em grande parte, visualmente. Nesse sentido, a principal dentre as características originais designadas por Epstein à cultura moderna refere-se ao fato de que sobressai-se nas cidades, fruto do intenso processo tecnológico, o campo das experiências e alterações da percepção visual. É importante, neste ponto, que se permita pensar a importância desta consideração acerca da proeminência da visualidade urbana junto à necessidade da operacionalização da ‘boa distância’, no que tange aos âmbitos social, cultural e simbólico. Nas duas caracterizações inferidas por Epstein, acerca da ‘justaposição de gramáticas pertencentes a universos culturais distintos’ e da ‘penetração tecnológica no campo da percepção visual, encontra-se a ratificação de Bellavance sobre as trocas simbólicas visuais no meio urbano:

“Neste contexto, onde uma das principais atividades humanas consiste em gerar as proximidades e as distâncias, as provocações e marcas visuais predominam sobre todas as outras formas de sinal. E se dirá que a cidade será tão grande e a situação tão mais urbana quanto mais acentuada for a proximidade espacial das distâncias simbólicas, culturais ou sociais e quanto mais próximas forem as ocasiões de distanciamento.”²⁸

A metrópole reconhecida por Bellavance é o lugar por excelência da sensação de estranhamento que invade o indivíduo que nela habita, do choque entre as diferenças sociais, culturais e simbólicas. É principalmente no espaço do movimento constante, da circulação acelerada e do encontro entre as diferentes coletividades que se dá a relação de alteridade da qual o homem urbano não pode escapar. E, se Bellavance

²⁸ BELLAVANCE, G. Op.cit., p. 19.

busca por uma relação direta, recíproca e equivalente entre o fenômeno urbano e o fenômeno fotográfico, é porque também este possui a mesma propriedade de, através de uma imagem fixa, captada a partir de um instante da realidade concreta, causar a mesma sensação de estranhamento, de choque, de fazer com que o indivíduo depare-se com a instabilidade da diferença. Fotografia e cidade, afinal, têm em comum a característica de impelir o homem a confrontar-se consigo mesmo, obrigando-o a uma tomada de consciência, mesmo que involuntária: consciência de si, consciência do outro, consciência das diferenças. Creio que esta peculiaridade em comum está muito clara no trecho a seguir, uma continuação da análise acerca dos discursos de Simmel e Benjamin que, segundo o autor, “implicam uma homologia da cidade”:

“(...) A fotografia aparece aqui como uma característica essencial da cidade moderna, esta ‘comunidade paradoxal’, comunidade de estrangeiros, aglomeração de ‘viajantes virtuais’ (Simmel), todos um pouco ‘criminosos’ (Benjamin), ao mesmo tempo produtos e fatores de desestabilização, bombas de retardo. A fotografia está interessada em explorar este exotismo próximo e algumas vezes arrasador que constitui a grande cidade moderna para, eventualmente, lançá-la a uma nova legibilidade. Como o olhar do estrangeiro sobre o grupo, a fotografia introduz a objetividade desestabilizadora. Lá onde cada um é o intruso potencial do outro, o risco do olhar do outro força a consciência de si.”²⁹

São estes pontos, de forma primordial, que se deseja extrair deste remarcável texto de Guy Bellavance, inclusive em função de que esta tomada de consciência que, em maior ou menor grau e de forma mais ou menos involuntária, qualquer cidadão metropolitano, através de seu aprendizado cotidiano, desenvolve sobre aspectos como a necessidade de estabelecer a ‘boa distância’, bem como acerca do reconhecimento das diferenças e choques culturais, sociais e simbólicos, são também de fundamental importância para qualquer fotógrafo que tenha a intenção de captar imagens no meio

²⁹ BELLAVANCE, G. Op.cit., p. 19.

urbano.

Como foi colocado anteriormente, acredita-se que o artigo aqui exposto é muito pertinente no que diz respeito às pistas que o autor fornece acerca do desenvolvimento de uma produção fotográfica conceitual sobre a cidade. A primeira, muito importante, refere-se à ‘boa distância’, sobre a qual discorreu-se até aqui. Ora, assim como o cidadão metropolitano, que aprende a movimentar-se em seus espaços de circulação e a relacionar-se com os modos de atuação aí implicados, também o fotógrafo aprende a inserir-se na cidade com a câmera, perscrutando-a em meio à multiplicidade de acontecimentos e habituando-se à quantidade de pessoas ao redor, que pode ser enorme. É fato que ele deve estabelecer a ‘boa distância’, sobretudo com relação a estas pessoas que, freqüentemente, estranham o seu equipamento e reagem de maneira diferente quando o percebem: alguns ficam desconfiados, outros curiosos, muitos fogem ou são atraídos. Cabe aqui abrir um parêntese para se ressaltar a diferença entre, por exemplo, um fotógrafo de jornal e um fotógrafo-pesquisador: o primeiro tem a necessidade de retornar rapidamente à sua redação com o material exigido, não sendo necessário que se importe muito com o relacionamento que desenvolve no ambiente em questão. Já o fotógrafo que persegue a construção de uma pesquisa científica sobre um espaço urbano determinado não pode furtar-se, de maneira alguma, de aí estabelecer uma forte e boa relação pois, inevitavelmente, deverá retornar inúmeras vezes. Este relacionamento com o espaço implica em conhecê-lo, compreendê-lo, percebê-lo em suas inúmeras facetas, até que o pesquisador sinta-se à vontade para extrair dele algo que seja realmente relevante para a sua pesquisa.

Essa relação íntima que o pesquisador-fotógrafo estabelece com o espaço é um dos caminhos que permitem chegar à indicação, muito especial, evocada por Bellavance: explorar o ‘exotismo próximo’ da cidade, implícito nos mais corriqueiros acontecimentos urbanos, a fim de que se possa redescobri-la, ressignificá-la. Enfim, através da fotografia, imagem fixa que tem a propriedade de fazer o espectador reter o seu olhar,

explorar a infinita diversidade de aspectos da cidade, muitos dos quais habitualmente passam despercebidos para, então, ‘lançá-la a uma nova legibilidade’. Alguns fotógrafos urbanos procuram enfocar, com suas lentes, acontecimentos extraordinários, tais como manifestações, crimes ou a própria miséria na figura dos mendigos ou daqueles que se transformaram na escória da sociedade. É um caminho legítimo que pode tornar-se interessante. Entretanto há muito mais para ver e fazer ver. Bellavance salienta que a cidade pode ser considerada “(...) *menos um sítio que uma situação* (...)”³⁰, enfatizando a importância de pequenos aspectos como a forma de circular nas ruas – a fotografia como uma ‘arte de pedestre’ -, ou as lendas e histórias que correm soltas:

“Esta paisagem urbana da fotografia não se liga simplesmente à documentação arquitetural das fachadas ou à promoção turística de seus atrativos e marca menos ainda uma denúncia da cidade desumana. Está relacionada à forma de circular nas suas ruas, associada a um modo de circulação das informações, reportagem, pesquisas e rumores verificáveis, pequenas histórias e lendas também. A fotografia urbana, que é freqüentemente uma arte de pedestre, é quase sempre uma prática veicular obcecada pelo acidente.”³¹

Por fim, chama-se a atenção para a ligação de um aspecto do artigo de Bellavance, o qual está diretamente relacionado com o texto de Simmel, “A metrópole e a vida mental”. O primeiro, sugerindo que se considere a cidade como um ‘sistema inteiramente mediático’, não tanto pelos seus aspectos físicos, arquiteturais e espaciais, mas sobretudo para que ela seja concebida como uma ‘entidade temporal, conceitual e fotográfica’³², remete-se claramente às reflexões de Simmel, acerca de uma nova compreensão de um espaço não apenas físico, mas também virtual, que se lança para além de suas fronteiras tradicionais:

“(...) De cada fio que se estende para fora da cidade, sempre novos fios crescem como que sozinhos (...).

³⁰ BELLAVANCE, G. Op.cit., p. 23.

³¹ BELLAVANCE, G. Op.cit., p. 23.

³² BELLAVANCE, G. Op.cit., p. 22.

Pois é da natureza característica da metrópole que sua vida interior transborde em ondas para uma vasta área nacional ou internacional. (...) A característica mais significativa da metrópole é essa extensão funcional para além de suas fronteiras físicas. (...) O homem não termina com os limites de seu corpo ou a área que compreende sua atividade imediata. O âmbito da pessoa é antes constituído pela soma de efeitos que emana dela temporal e espacialmente. Da mesma maneira, uma cidade consiste em seus efeitos totais, que se estendem para além de seus limites imediatos. Apenas esse âmbito é a verdadeira extensão da cidade, em que sua existência se expressa. (...)”³³

O artigo aqui exposto, talvez de forma um pouco longa, é importante e singular, como foi dito no início, porque auxilia a que se pense a cidade atual, com a possibilidade de que se possa refletir acerca de um processo fotográfico em curso. Não há aqui a história específica de uma época, à diferença dos demais textos que são tratados no conjunto desta primeira parte. Encontram-se, todavia, pontos de partida para a análise da natureza e da qualidade de uma relação recíproca e equivalente, a qual tem a propriedade de se auto-alimentar a partir de dois pólos, de duas mentalidades: a mentalidade urbana e a mentalidade fotográfica.

1.3 – Lentes na Cidade: os fotógrafos e suas imagens urbanas entre 1850 e 1930

“A cidade é um tema privilegiado da tradição foto-documentária, uma de suas obsessões mais características, um vetor de seu desenvolvimento, ao ponto de a ‘paisagem urbana’ poder ser considerada, com ou sem razão, como um gênero fotográfico propriamente dito.”³⁴

³³ BELLAVANCE, G. Op.cit., p. 21.

³⁴ BELLAVANCE, G. Op.cit., p. 20.

Existe, de fato, uma ‘tradição foto-documentária urbana’? Parece natural que a resposta a este questionamento seja imediatamente positiva, na medida em que a cidade parece ocupar, dentro de uma gigantesca produção visual que se delineia desde os primórdios da fotografia, um lugar altamente destacado. A cidade, meio ambiente no qual surgiu e propagou-se, na primeira metade do século XIX, este fruto de avanços tecnológicos - invento já há muito perseguido pela necessidade de um meio que reproduzisse, com mais rapidez e com custos menores, as prementes ‘imagens de consumo’, demandas que a litografia não mais lograva suprir³⁵ - tem sido, como ressalta Bellavance, “(...) *uma obsessão amplamente compartilhada* (...)”³⁶ por aqueles que dela têm se ocupado desde que foi possível fixar os instantes fugidios da realidade.

Muito embora a pergunta acima revele-se pertinente e tenha inquietado em muitos momentos a construção desta pesquisa, uma investigação acurada sobre a existência de uma ‘tradição foto-documentária urbana’ ou, como salienta Bellavance, o fato de que a ‘paisagem urbana’ pode ou não, dependendo do enfoque, ser considerada um gênero fotográfico específico não consistem em discussões centrais do estudo que aqui encontra-se em andamento. No entanto, o amplo interesse pela obtenção de imagens urbanas ao longo de todo o processo histórico da fotografia até os dias atuais, tenham elas servido a interesses originalmente artísticos ou documentais, faz com que seja igualmente correto considerar, sem a menor dúvida, que esta ‘tradição’ ou este ‘gênero’ consiste em uma categorização sobremaneira ampla para ser aceita como uma unidade homogênea. Longe disso, os fotógrafos, tenham sido eles artistas ou pesquisadores, há muito já expandiram tanto as suas temáticas urbanas que procurar caracterizá-las seria infrutífero no momento.

Entretanto, dentro deste leque de possibilidades que a cidade oferece, parece útil citar brevemente alguns fotógrafos que, desde meados do século XIX, direcionaram

³⁵ FABRIS, A. **Fotografia**: usos e funções no século XIX. São Paulo : Edusp, 1991, p. 11-13.

³⁶ BELLAVANCE, G. Op. cit., p. 20.

suas lentes para o panorama das cidades, seus trabalhos constituindo-se em referências para a discussão sobre a nossa herança imagética na constituição de um imaginário de ideal urbano. Aqui, a fim de facilitar esta primeira abordagem, opta-se por um resgate cronológico da atuação destes fotógrafos, no intuito de mapear-se sucintamente períodos consecutivos e representativos das imagens fotográficas urbanas. Começaremos por Charles Marville, o qual se iniciou no ramo fotográfico em torno de 1851. Já nesta época estabeleceu-se como ‘fotógrafo do Museu Imperial do Louvre’ e associou-se ao tipografista Blanquart-Evrard - um dos primeiros homens a realizar a impressão de fotografias³⁷. Autor de uma produção extensa, geralmente impulsionada pelos postos administrativos ocupados, Marville foi um dos primeiros fotógrafos a conseguir obter cópias duráveis desde 1858, antes de muitos de seus colegas³⁸.

Poucas décadas mais tarde, Eugène Atget, assim como Marville, o qual foi ilustrador, tem as raízes de seu trabalho fotográfico no desenho e na pintura: ambos herdaram propriedades positivas de suas experiências anteriores, tais como o manejo com a luz, a composição do quadro, o tratamento da perspectiva, o procedimento metódico e a exigência de uma qualidade perfeita. Estas características em Atget fazem com que o conjunto de sua obra revele-se em um documento singular da Paris que ele vivenciou.

Contemporâneos de Atget, mas com vivências e possibilidades muito diferentes, Alfred Stieglitz e Alvin Langdon Coburn fizeram parte do Pictorialismo, primeiro movimento artístico constituído em torno da fotografia³⁹. Embora compartilhando

³⁷ THÉZI, M. de. “Charles Marville – 1816-1878(?)” In **Charles Marville**. Paris : Centre National de la Photographie / Ministère de la Culture, Coleção Photo Poche, nº 65, 1996.

³⁸ THÉZI, M de. Op. cit.

³⁹ POIVERT, M. “Robert Demachy dans le mouvement pictorialiste” In **Robert Demachy**. Paris : Editions Nathan, Coleção Photo Poche, nº 71, 1997. Robert Demachy, em conjunto com Alfred Maskell, em 1898, realiza uma breve publicação, na qual são colocadas as características do Pictorialismo e os segredos do procedimento da goma bicromatada, o qual permite pigmentar o suporte fotográfico, realizando após despolimentos destes pigmentos nas regiões desejadas. O objetivo dos pictorialistas consistia, então, em desviar a fotografia do seu estatuto vigente de mimese da realidade, de sua condição meramente descritiva. O procedimento da goma bicromatada permitia que, através da pigmentação e do despolimento manual, a fotografia fosse aproximada das artes do desenho e da pintura, rompendo, então, com os discursos que a condenavam pela sua gênese estritamente técnica.

inicialmente das prerrogativas implicadas neste movimento e utilizando as técnicas que lhe foram características, Stieglitz e Coburn deram saltos conceituais em suas produções posteriores, lançando a fotografia em uma nova e definitiva posição no universo artístico.

Na década de 20 do século passado, László Moholy-Nagy, Umbo e Paul Citröen reportam-se à revolucionária mentalidade artística do pós-Primeira Guerra Mundial, momento de rupturas irreversíveis no âmbito da cultura visual, as quais estabeleceram muitos dos paradigmas estéticos vigentes até os dias atuais. As figuras destes fotógrafos, artistas plásticos e precursores de um momento inigualável nas artes visuais são imprescindíveis para a compreensão das ideologias que foram transpostas por meio da fotografia. E se, partindo de Stieglitz até estes últimos, a cidade não foi o único e nem o principal foco de suas lentes, as imagens urbanas por eles produzidas revelam a importância do ‘novo campo visual urbano’, da ‘nova natureza do homem moderno’. A partir da virada do século, há, notadamente, a relevância do registro e da reflexão de uma época cujas forças motrizes escapavam do controle e cujas conseqüências faziam espantar e admirar os homens daquele tempo engenhoso, tumultuado e inspirador.

Se, por um lado, a abrangência temporal aqui proposta pode parecer exígua, a bibliografia pesquisada confirma a relevância, sobretudo deste último momento, como marco fundamental do pensamento estético visual do século XX. Acredita-se, enfim, que estes exemplos sejam suficientes para que o leitor possa compreender o breve panorama que será visto em linhas gerais.

* * * * *

Parece haver um interesse constante do universo fotográfico urbano em tratar das múltiplas transformações que alteram as feições das cidades, sejam elas em pequena

ou larga escala, partindo de tendências nostálgicas ou progressistas. O fato é que, tanto pela via da captura de uma cidade que está em vias de desaparecimento, como atestam os exemplos dos trabalhos de Charles Marville e Eugène Atget, quanto pela via do olhar que busca por uma cidade que modifica seus padrões estéticos para escalas de construção monumentais, a exemplo das imagens cujos abruptos ângulos verticais de Alvin Langdon Coburn e László Moholy-Nagy tendem claramente a magnificá-la, a transformação urbana consiste em um tema pródigo para a fotografia.

O conjunto de imagens produzidas por Charles Marville nas décadas de 50, 60 e 70 do século XIX é um dos mais representativos exemplos para a compressão da utilidade da fotografia como registro do processo de transformações urbanas. A concepção vigente sobre a fotografia durante todo o século XIX reside no espanto gerado pelo meio por sua capacidade de criar um ‘duplo da realidade’, na sua característica de semelhança com real. Como assinala Philippe Dubois, este discurso da ‘fotografia como espelho do real’, da ‘imitação mais perfeita da realidade’, já está completamente colocado desde o início do século XIX, portanto décadas antes de seu anúncio oficial em 1939 por Daguerre⁴⁰. A nova técnica, em contraposição à pintura, consiste, nesta visão, em uma maneira de reproduzir fielmente a realidade, sem a intromissão da mão do homem, a sua ‘gênese automática’ agindo através apenas de suas propriedades físico-químicas. É por este caminho que está dado, logo de início, um dos grandes problemas conceituais do fenômeno fotográfico: pela sua condição estritamente técnica, ela não pode comparar-se às produções da pintura, as quais só podem ser criadas pela mão e pelo gênio do homem⁴¹.

É este contexto da fotografia como registro, como apreensão de um real inegável,

⁴⁰ DUBOIS, P. **O ato fotográfico**. Campinas : Papirus Editora, 1993, p. 27.

⁴¹ Dubois discorre acerca do grande número de discursos negativos e positivos que claramente colocam a fotografia como um método automático de reprodução da realidade, não podendo ser comparada à criação artística. Dentre os discursos que pretendem circunscrever e manter a fotografia em sua ‘função utilitária’, cabe aqui a já famosa e célebre passagem de Charles Baudelaire: “(...) *que seja finalmente a secretária e o caderno de notas de alguém que tenha necessidade em sua profissão de uma exatidão material absoluta* (...)”. (BAUDELAIRE, C. *apud* DUBOIS, P. Op. cit., p. 29).

que traz embutida a possibilidade da captura de uma cidade em vias de desaparecimento. Foi esta via que originou a grande contribuição do trabalho do fotógrafo Charles Marville, o qual, em 1865, foi contratado pela Comissão de Trabalhos Históricos para fotografar a Paris que seria destruída para dar lugar ao imenso plano de remodelamentos urbanos do Barão Georges-Eugène Haussmann. As grandes avenidas e



Charles Marville.
*Rue de la Montagne-Sainte-
Geneviève,*
Paris, 1865-1868.

bulevares parisienses, a grande cidade moderna e glamourosa almejada pela sociedade burguesa e levada a cabo pelo Barão Haussmann, só foram possíveis com a destruição de uma outra Paris, a qual pode ser conhecida, em grande parte, pelas imagens de Charles Marville. Mas o que dizem estas imagens? De onde elas falam?

O fato de, já em 1865, haver uma preocupação institucional por parte da administração de Haussmann em preservar, através do documento fotográfico, as características da antiga cidade pode levar, em um primeiro momento, a que se relacione esta documentação apenas com uma preocupação com a preservação da memória da cidade. Entretanto, já neste momento, o uso da fotografia revela drasticamente sua parcialidade inevitável: Haussmann certamente tinha clara consciência das chagas que seus remodelamentos e suas destruições estavam imprimindo à vida dos habitantes da cidade, com parcelas imensas de Paris sendo destruídas junto com o cotidiano e a memória destes habitantes.

A criação da Comissão de Trabalhos Históricos e a utilização da fotografia por este órgão parecem ter auxiliado, neste contexto, a que fosse propiciada uma comparação entre a ‘velha’ e a ‘nova’ Paris: seus aspectos antigos e então considerados execráveis, e suas novas e agora pertinentes ambições. Entre aquela cidade antiga, vivenciada pelos moradores e condenada pela administração, e a nova cidade, a qual surge em concordância com os padrões de beleza, desenvolvimento e progresso, a fotografia

parece ter servido como mediadora de um discurso unilateral presidido pelo Barão Haussmann⁴²: a encomenda de 425 imagens que este demandou a Charles Marville originou o *Álbum du Vieux Paris*, célebre documento de um momento de transição sem precedentes na vida urbana moderna, o qual enfatiza a necessidade das dramáticas reformulações desta cidade.



Charles Marville.
Mictório público, em torno de 1875.

Se fotografar as velhas ruelas e becos, mas também o novo mobiliário urbano, os postes de iluminação a gás, os mictórios e os quiosques estava entre as atribuições que Marville deveria suprir, outras grandes obras como a criação do Bois de Boulogne a partir do bosque de Rouvray, já em 1858, encomenda de Napoleão III ao Barão Haussmann, ou a grande abertura da Avenue de l'Opéra, no final de 1870, foram casos de transformações urbanas que Marville também fora encarregado de registrar. Entretanto, a carga institucional do trabalho deste fotógrafo fez com que, por muito tempo, suas fotografias fossem consideradas meras 'imagens administrativas'.⁴³

Originalmente ilustrador e escultor, Marville trabalhou desde o início de sua carreira com muitos arquitetos, como Viollet-le-Duc, por exemplo, em importantes obras de restauração, muitas das quais de igrejas. Em 1855, começou a desenvolver atividades como Fotógrafo do Museu Imperial do Louvre e, em 1862, recebeu o título de “Fotógrafo da Cidade de Paris”. A atuação do fotógrafo naquele panorama ímpar de transformações oitocentistas de uma cidade como Paris e a sensibilidade visual com as quais captou, em tênues jogos de luzes e sombras matinais ou ao entardecer, a partir do trabalho com as massas e volumes, faz do conjunto da obra de Marville um legado inestimável.

Pouco tempo depois, longe dos títulos e também do reconhecimento, outro

⁴² THÉZI, M. de. Op. cit.

⁴³ THÉZI, M. de. Op. cit.

fotógrafo francês tomaria na história, postumamente, um ‘lugar de gigante’⁴⁴. Se Charles Marville foi agraciado em vida com o título de “Fotógrafo da Cidade de Paris”, é a figura de Eugène Atget, com sua história de fotógrafo do cotidiano e das ruas vazias, e sobretudo a sua obra de magnífica qualidade, que comovem muitas gerações posteriores, fazendo-o ser considerado o ‘fotógrafo de Paris por excelência’. Atget, como fotógrafo, negava ser chamado de artista. Entretanto, tentou a sorte no teatro e como pintor antes de, por volta de 1890, voltar-se à fotografia. Adquirindo um aparelho já antiquado, foi pródigo por fotografar de forma metódica as ruas, os prédios, as fachadas e seus singulares trabalhos em ferro, como também os pequenos negócios e as figuras marginalizadas das prostitutas e dos mendigos. A opção pelas fachadas e ruas vazias, imagens em que as aparições humanas são raras, deve-se ao fato de que seu aparelho, à diferença de modelos mais recentes já então disponíveis, não o permitia fotografar elementos em movimento; há também versões que dizem que Atget não se desfaria de sua antiga câmera de formato 18 X 24. Ao par deste fato, sua intenção era vender as fotografias para artistas, e o fotógrafo coloca em sua porta uma placa anunciando sua oferta.⁴⁵

A partir de seu procedimento metódico e sistemático, Atget compôs séries temáticas sobre aspectos como os parques e jardins de Paris, os velhos *quartiers*, as perspectivas e os desenhos das ruas, as pequenas lojas de roupas e móveis usados, as suas vitrinas, as mercearias, os prédios e os elementos decorativos das fachadas, suas portas, balcões e adereços esculpidos. Em especial, o fotógrafo parecia ter uma espécie de fascinação pelas decorações em ferro: em muitas de suas imagens pode -se ver,

por exemplo, sobre as portas de casas comerciais, a bandeira em ferro com o desenho

⁴⁴ FREUND, Gisèle. **Photographie et société**. Saint-Germain-du-Puy : Éditions du Seuil, 1974, p. 87.

⁴⁵ Cabe aqui a citação de Gisèle Freund, acerca do cotidiano do fotógrafo Atget: “(...) Em 1889, antes do fim do século, ele se volta à fotografia. Compra a bom preço um pesado aparelho, já ultrapassado para a época, munido ainda de um imenso tripé de madeira. Ele sai todas as manhãs buscando motivos em Paris para suas fotos. À noite revela, na sua cozinha, suas placas de formato 18 X 24. Sobre sua porta ele pendurou um anúncio: ‘Fotografias para artistas’. Durante quinze anos, ele fotografou as ruas de Paris, seus monumentos e suas fontes, algumas vezes os pequenos negociantes de rua, do vendedor de guarda-chuvas ao mendigo com seu órgão. Entre seus clientes, havia sobretudo pintores. Ele vende também fotos de mostruários para os comerciantes.” Op. cit., p. 87. (Tradução livre da autora).



Eugène Atget.
Storefront (Little Bacchus),
Rue Saint-Louis-en-L'Île, Paris, 1901-1902.



Eugène Atget.
Shop Sign,
Rue Saint-Louis-en-L'Île, Paris, 1908.

forjado de um pequeno menino, simbolizando Bacchus, divindade mitológica relacionada ao vinho, rodeado de cachos de uva. Resquícios de um tempo em que a maioria da população era analfabeta, quando uma das melhores maneiras de estabelecer a comunicação se dava através de imagens tais como a do pequeno Bacchus e seus cachos de uva sinalizando a oferta do vinho aos consumidores.

Neste aspecto, é interessante observar duas fotografias obtidas por Atget, respectivamente em 1901-1902 e 1908. Na primeira imagem, intitulada *Little Bacchus*, Atget fotografa a porta de um prédio trabalhada em ferro, onde se pode ver, através do vidro, o perfil de uma mulher. Na parte superior desta porta, o desenho forjado em ferro expõe o pequeno Bacchus rodeados de cachos de uvas e, sob este desenho, estão as inscrições que nomeiam a construção: 'E. Canet'. Em 1908, o fotógrafo detém-se em seu antigo negativo para reproduzir, desta vez, apenas a sua porção superior, recortando e ressaltando a imagem mitológica, na



Eugène Atget.
Cabaret Maison Romano,
Paris, em torno de 1900.

qual se pode ver também o nome do mesmo prédio. Atget aproxima-se, selecionando o objeto de interesse que o mobiliza ao longo de muitos anos, na busca por conceder-lhe maior visibilidade. Também em *Cabaret Maison Romano*, obtida por volta de 1900, observa-se um prédio de esquina que já teria servido de restaurante ou casa de vinhos, com o emblema em ferro sobre a porta.

Estas três imagens interessam de forma particular a esta pesquisa por demonstrarem as relações que os fotógrafos, tenham sido eles gigantes como Atget, ou amantes despretensiosos deste modo de representação, estabelecem com a cidade como seu objeto visual. Os fotógrafos trabalham constantemente elegendo seus temas, priorizando e ressaltando alguns aspectos em detrimento de outros, trabalhando sucessivamente as diferenciadas possibilidades de abordagem. Na cidade, esta trama infinita de signos visuais, o fotógrafo perscruta e persegue aquilo que, enfim, acaba por ser-lhe mais tocante. E a fotografia registra este sentimento, este interesse que não se esgota, apenas arrefece ou remete a outro interesse, e assim sucessivamente, até que o caminho traçado pelas imagens possa ser perseguido através de um fio condutor, que permeia o seu olhar sobre a cidade.

Atget fora vizinho de Man Ray, o qual adquiriu algumas de suas imagens em 1925 e as fez circular na publicação vanguardista da época, intitulada *La Révolution Surrealiste*⁴⁶. A admiração de André Breton e de outros surrealistas da época lança, pela primeira vez, um outro olhar sobre a obra deste fotógrafo que, segundo Freund, por muito tempo foi considerado o ‘pai da fotografia documental’. A fotógrafa Berenice Abbott, por sua vez, foi a responsável por grande parte da circulação e da preservação do trabalho de Atget: tendo sido a primeira a exibir a obra do fotógrafo em exposições no exterior, adquiriu também parte do acervo de Atget após a sua morte em 1927.

* * * * *

Em constante trânsito entre a Europa e a América do Norte, encontrava-se o

⁴⁶ FREUND, G. Op. cit., p 88.

vigoroso e emblemático Alfred Stieglitz, o qual acumulou funções importantes no cenário fotográfico do final do século XIX e primeiras décadas do século XX, sobretudo no intuito de conduzir a fotografia americana a novas perspectivas artísticas, neste sentido agregando fotógrafos e artistas plásticos que atuavam na época, inclusive europeus como Picasso, Matisse, Rodin, Picabia, Renoir e Toulouse-Lautrec.⁴⁷

Stieglitz inicia sua relação com a fotografia em 1883, obcecado pelo domínio das possibilidades técnicas do meio; na década de 1890, ele é um dos sócios que funda uma empresa gráfica chamada *Heliochrome*, posteriormente rebatizada *Photochrome Engraving Company*. Durante os cinco anos que permanece nesta sociedade, Stieglitz torna-se um verdadeiro mestre nas artes da fotogravura, adquirindo todos os conhecimentos necessários acerca das técnicas gráficas que farão célebre a sua legendária publicação *Camera Work*, inaugurada em dezembro de 1902. Antes de *Câmera Work*, entretanto, Stieglitz é, em 1892, o redator-chefe da revista *The American Amateur Photographer*; em 1897, ele empreita a fusão dos fotoclubes *Amateur Photographer* e *New York Camera Club*, dando início ao *Camera Club*, cuja publicação trimestral *Camera Notes* (1897-1902), notória pela qualidade das ilustrações, reuniu obras de pictorialistas como Gertrude Käsebier, Edouard Steichen, Alvin Langdon Coburn e Clarence White, futuros membros da Foto-Secessão⁴⁸. *Camera Notes*, publicação fotográfica de maior influência nos Estados Unidos na época, possibilitou os ótimos frutos que fariam de *Camera Work* (1903-1917) uma publicação sem precedentes pela soberba qualidade, pela coerência de sua diretriz visual, com os cinquenta números de seu conjunto tendo

⁴⁷ ROBERTS, P. “Alfred Stieglitz, la galerie ‘291’ et Camera Work”, In **Câmera Work: the complete illustrations 1903-1917**. Köln : Taschen, 1997, p. 63-93; FRIZOT, M. Op. cit., p. 387-397.

⁴⁸ Sobre a Foto-Secessão, Pam Roberts faz a seguinte colocação: “Stieglitz funda a Foto-Secessão a partir de um grupo de fotógrafos americanos que haviam começado a rivalizar com os ideais do Pictorialismo europeu (...), mas que, logo, viriam a elaborar e afirmar a sua linguagem própria, a qual acabaria por tornar-se a língua veicular de toda a fotografia.” ROBERTS, P. Op. cit., p. 64. Neste mesmo texto, mais à frente, Roberts comenta a atuação de Stieglitz junto aos pictorialistas, ressaltando, contudo, que esta partilha breve de interesse, por parte do fotógrafo, dava-se junto com uma predisposição de encontrar possibilidades mais imediatas e mais estreitamente ligadas à natureza própria da fotografia de reprodução objetiva da realidade, concepção que acabará por resultar na *Straight Photography*: “É assim que ele chega a uma pureza, a uma simplicidade da visão e da técnica, que permitiriam falar de fotografia ‘direta’ e que conteria o germe de todo o futuro do gênero.” Op. cit., p. 64. (Tradução livre da autora).

circulado sem alterações em seus elementos gráficos fundamentais, e sobretudo pela influência que exerceu junto à comunidade artística da época.

Dentre outros feitos importantes realizados por Stieglitz, não se pode deixar de lado o fato de que ele foi o principal responsável pela inauguração da “*Galeria 291*” ou “*The Little Galleries of the Photo-Secession*” em 1905. Inaugurada em função da carência de espaços que expusessem fotografias e também pela vontade de um local adequado para expor as obras da Foto-Secessão, a ‘291’ foi, em conjunto com a *Camera Work*, um marco na inserção e aceitação da imagem fotográfica em um contexto artístico que passasse a legitimá-la como tal. Junto à ‘291’, Stieglitz, a partir da década de 1910, introduziu fortemente a arte das vanguardas artísticas européias, em especial a francesa, nos Estados Unidos: em 1908 são expostos, nesta galeria, desenhos originais de Rodin e litografias, quadros e desenhos de Matisse, e, entre 1911 e 1916, a galeria acolhe desenhos e aquarelas de Picasso, Braque e Picabia, por exemplo. *Câmera Work*, que em muito serviu como catálogo das exposições da ‘291’, após 1910 passa a ceder, cada vez mais, espaço à arte contemporânea, com obras de Picasso, Rodin e Matisse em suas páginas. Pam Roberts comenta que esta publicação pode ser considerada o arauto do modernismo, pois teve a propriedade de reunir a fotografia, a arte simbolista e a literatura do princípio do século⁴⁹.

Esse breve resumo das intensas atividades de Stieglitz visa retratar o seu pano de fundo conceitual, no sentido de que se possa compreender, afinal, quais são as diferenças entre as fotografias urbanas que ele obteve no final do século XIX, as que foram produzidas no ano de 1910 e outras, muito significativas, obtidas em 1931, estas últimas conformando uma extraordinária série temática sobre os arranha-céus de Nova Iorque. Roberts salienta a profunda diferença no conjunto da produção de Stieglitz, colocando que entre as obras da sua fase de influência pictorialista e aquelas que ele viria a produzir 20 anos mais tarde, existem, na verdade, poucas semelhanças⁵⁰.

⁴⁹ ROBERTS, P. Op. cit., p. 91.

⁵⁰ ROBERTS, P. Op. cit., p. 65.

Naquele primeiro momento, quando as cenas vaporosas, o *flo*, e a visão de um cotidiano envolto pela névoa predominavam entre a produção pictorialista, Stieglitz enfocava a cidade mergulhada na neve, na noite e na umidade da chuva. São exemplos deste período *Winter, Fifth Avenue* (1893) e *The Street – Desing for a Poster* (1896), imagens de uma cidade em meio a tempestades de neve: a primeira imagem mostra a perspectiva de uma rua fustigada pela intempérie, na qual uma carruagem, ao centro, tem seu condutor parecendo travar uma luta para



Alfred Stieglitz.
Winter, Fifth Avenue,
Nova Iorque, 1893.

ultrapassá-la; em 1896, é de fato uma imagem de característica postal que Stieglitz produz: belissimamente composta, pode-se observar aí a perspectiva de uma fila de carruagens, em que apenas as que estão em primeiro plano podem ser vistas com maior nitidez, e aquelas que se encontram no plano de fundo são esmaecidas pela claridade da neve, bem como os prédios que compõem a moldura ao lado direito.

Em 1896, Stieglitz compõe uma série de imagens noturnas: *Night – New York*, *The Glow of Night – New York* e *Reflections, Night – New York*, que ressaltam o brilho intenso da iluminação noturna refletida no calçamento úmido da cidade; na primeira imagem, primorosa, desenha-se a silhueta de torres esvanecidas ao fundo. A cidade úmida e chuvosa parece atrair o fotógrafo em épocas distintas: *Wet Day on the Boulevard, Paris* (1894), *Spring Showers – New York* (1901) e *A Snapshot, Paris* (1911) repetem a temática dos reflexos brilhantes provocados pela umidade da chuva nos cenários urbanos.

Em 1910, Stieglitz produz duas fotografias emblemáticas, cujos títulos sugerem o seu pensamento sobre a cidade moderna, mais especificamente sobre Nova Iorque. *City of Ambition* e *Old and New New York* revelam o crescimento e a industrialização desta cidade que Stieglitz continuaria a fotografar até o final de sua vida, a visão do espanto gerado pela transformação e pelo progresso. *City of Ambition* mostra Nova Iorque vista a partir de suas águas, com os altos prédios erguendo-se no plano de fundo e dividindo o espaço da imagem com vários rolos de fumaça exalados de vários pontos. *Old and New New York* exibe uma cidade ainda rasa, com seus prédios de três ou quatro andares e delicadas águas-furtadas, em contraposição ao esqueleto da estrutura de uma imensa construção ao fundo. É uma das imagens, por excelência, da transformação urbana, da sobreposição das formas que a tecnologia imputa ao espaço da cidade⁵¹.

Contudo, o conjunto de imagens que realmente encaixa-se na abordagem desta pesquisa refere-se à série que Stieglitz realizou décadas mais tarde, entre 1931 e 1935, sobre os arranha-céus, já concluídos e em construção, na cidade de Nova Iorque. Se as imagens até aqui comentadas possuem



Alfred Stieglitz.
Evening from the Shelton,
Nova Iorque, 1931.

⁵¹ É interessante o comentário de P. Roberts acerca do fato de que entre 1882 e 1890, o fotógrafo americano esteve em período de estudos em Berlim: é justamente a época em que ele entra em contato com a fotografia e influencia-se pelo Pictorialismo. Em 1890, Stieglitz volta a morar em Nova Iorque, despertando para uma realidade muito diferente da européia, sobretudo em função do novo panorama visual urbano nova-iorquino, mudança esta que parece ter influenciado muitas de suas concepções acerca da fotografia: "(...) A mudança se produziria no seu retorno à Nova Iorque em 1890: ali, ele se encontrava confrontado a um conteúdo em todos os sentidos mais árido, mais resistente e mais realista. Não havia nada, na agressividade, na vitalidade e no movimento das ruas nova-iorquinas, no espetáculo da arquitetura se elevando, que oferecesse os mesmos prazeres que o alegre interior europeu, povoado de camponeses em indumentarias fotogênicas. Mas depois de rapidamente readaptar-se ao ambiente, Stieglitz encontra um tema apaixonante e estimulante, e continua a fotografar Nova Iorque pelo resto de seus dias. Ele foi um dos primeiros fotógrafos a perceber a riqueza do potencial fotográfico contido na energia e no rápido crescimento de uma cidade. E é assim que ele se dedicou à um mundo maior, mais vivo em seus contornos, mais conflituado e realista, com suas formas gráficas e seus motivos geométricos, do que aquele que fotografavam seus contemporâneos. (...)” ROBERTS, P. Op. cit., p.65-66. (Tradução livre da autora).

a característica da paisagem tradicional, ou seja, são constituídas pelos planos abertos que revelam vários elementos em uma mesma cena, neste último trabalho Stieglitz isolou os arranha-céus que objetivava ressaltar. São imagens que mostram tão somente os prédios, seja a partir do choque, em uma mesma imagem, daqueles já prontos, verdadeiras fortificações de concreto, em contraposição aos esqueletos das estruturas inacabadas e vazadas dos arranha céus em construção, como em *Evening from the Shelton* (1931), *From my Window at the Shelton, West, 1931* (1931) e a magnífica *From an American Place, Looking North* (1931), na qual um verdadeiro mosaico de arranha-céus ao fundo impressiona em conjunto com a visibilidade, em primeiro plano, de andaimes, tijolos e estruturas de ferro e madeira de uma construção em processo; ou seja, ainda, registrando o momento mágico do anoitecer, o qual revela apenas as silhuetas escurecidas das torres de concreto, parcial e levemente iluminadas, de *New York Series, 1935*. Por último, *New York Series - Spring* (1935) evidencia a magnificência dos arranha-céus pela divisão, na imagem, entre uma porção superior, bastante clara, e a porção inferior, mergulhada na sombra. A superior destacada exhibe primorosamente a visão do arranha-céu, radiante pela intensa luminosidade, enquanto a inferior parece sucumbir à magnificência da edificação⁵².

Neste universo de arranha-céus, no qual se transformaram não apenas as representações fotográficas urbanas de Stieglitz, mas também as de Alvin Langdon Coburn, como se verá a seguir, e considerando ainda a conhecida documentação realizada por Lewis Hine sobre a construção do *Empire State Building*, em 1931, é muito pertinente o comentário de Michel Frizot, sobre o novo ambiente do fotógrafo do início do século: este, agora fisicamente livre por estar munido de aparelhos portáteis, está cada vez mais apto a mover-se pela cidade, a qual lhe causa admiração e espanto. Neste sentido, Frizot comenta que a ‘era dos arranha-céus’, célebre após a virada do século,

⁵² Todas as fotografia de Alfred Stieglitz aqui citadas podem ser visualizadas no artigo “A era dos arranha-céus: as transformações urbanas por intermédio das imagens de Alfred Stieglitz e Alvin Langdon Coburn” In **Revista Eletrônica Studium**, no. 14. [www.studium.iar.unicamp.br]

pode não ser mais uma grande novidade para o imaginário coletivo, mas que os prédios deste porte tornaram-se o símbolo por excelência do modernismo, do progresso, do crescimento e do poderio comercial da cidade⁵³.

Em conjunto com Stieglitz, uma outra importante figura intimamente ligada aos movimentos do Pictorialismo, da Foto-Secessão e da *Straight Photography* foi Alvin Langdon Coburn, o qual produziu, entre 1909 e 1912, uma extraordinária série acerca dos arranha-céus nova-ioquinos, a qual originou a exposição *New York from its Pinnacles*, exibida em 1913 na *Goupil Gallery* em Londres.

Americano, nascido no ano de 1882 em Boston, Coburn muda-se, em 1899, para Londres, onde logo estabelece ligações com o *Linked Ring Brotherhood*, grupo que, entre 1892 e 1908, estruturou o movimento pictorialista inglês. Tendo sido presenteado ainda em sua infância com uma câmera fotográfica, o relacionamento com o *Linked Ring* possibilita-o de, já em 1900, participar de uma de suas mostras coletivas, além de inseri-lo em um importante contexto intelectual: parente de Frederick Holland Day, o qual parece ter exercido sobre o jovem uma grande influência, Coburn trava importantes relações com vários expoentes da fotografia e, de maneira geral, com a *intelligentsia* inglesa da época⁵⁴. Neste período europeu, acaba por tornar-se muito bem-relacionado, estudando em Paris com Robert Demachy e Edouard Steichen; retornando aos Estados Unidos em 1902, estabelece-se em Nova Iorque e estuda com Gertrude Käsebier, realizando muitas obras através da manipulação da superfície fotográfica a partir do procedimento da goma bicromatada, utilizando-se, muitas vezes, da platina.

Coburn, assim como Stieglitz, parece encontrar-se em constante trânsito entre a Europa e os Estados Unidos, movimentando-se no contexto fotográfico e artístico da época e encontrando-se, como assinala Michel Frizot, no cruzamento das influências

⁵³ FRIZOT, M. Op. cit., p. 388.

⁵⁴ FRIZOT, M. Op. cit., p. 389.

do Simbolismo, do Pictorialismo, do Modernismo e das vanguardas que emergiam⁵⁵, extraindo sempre destas oportunidades novas possibilidades plásticas de representação fotográfica. De fato, este fotógrafo inquieto e impulsivo, sobretudo a partir de 1910, não cessará de questionar a coerção que os pictorialistas, com suas técnicas laboriosas, imputavam à representação fotográfica para, somente a partir da aproximação desta com o desenho e a pintura, considerá-la enquanto uma forma artística legitimada.

Assim, embora grande parte do reconhecimento pelo trabalho de Coburn tenha se dado em função do conjunto de sua obra, que revela a forte influência simbolista (principalmente entre 1905 e 1910), a curiosidade e o gênio do fotógrafo levaram-no a, poucos anos mais tarde, em 1917, desenvolver o trabalho dos *Vortogramas*, célebre pela condição abstrata destas imagens, as quais romperam definitivamente a ligação da representação fotográfica com o seu sujeito, liberando-a de qualquer semelhança com o mesmo⁵⁶.

No limiar entre a sua fase predominantemente simbolista e esta última, cuja abstração toma forma e lugar, Coburn tem também o seu período de interesse pelas imagens urbanas, de onde se origina a série *New York from its Pinnacles* (1912), a qual foi referida anteriormente. Antes de se comentar as imagens, entretanto, algumas considerações são pertinentes sobre os aspectos que possivelmente motivaram-no a voltar-se à cidade como temática privilegiada em um momento no qual, aparentemente, as concepções de Coburn acerca da fotografia estavam em ebulição.

Frizot comenta que as relações pessoais de Coburn, a partir de 1905, em especial

⁵⁵ FRIZOT, M. Op. cit., p. 389.

⁵⁶ Neste sentido, Frizot comenta o texto publicado por Coburn em 1916, intitulado “The Future of Pictorial Photography”, onde o fotógrafo propõe experiências que desestabilizem as representações tradicionais, tais como os efeitos provocados pela velocidade do obturador, as superposições sobre uma mesma imagem, o uso de prismas ou as vistas microscópicas: “Faça qualquer coisa de verdadeiramente ruim, se quiser, mas que seja espontânea... Se não é possível ser ‘moderno’ com a mais nova de todas as artes, então nós deveríamos simplesmente enterrar nossas caixas pretas.” COBURN apud FRIZOT. Op. cit., p. 390. (Tradução livre da autora).

com escritores ligados ao socialismo, fazem com que o fotógrafo encontre na cidade um tema de transição entre o simbolismo e a vida real⁵⁷. Retoma-se aqui as considerações que foram feitas no início deste capítulo, acerca do ‘novo campo visual urbano’, que a modernidade, com seu cenário de novas construções, ruas tumultuadas e chaminés soltando fumaças intermitentes, oferece aos fotógrafos, os quais passam a ocupar-se da cidade e de seu horizonte cotidiano, de uma vida real e concreta, em detrimento às paisagens idílicas características do pictorialismo⁵⁸. Neste contexto, é preciosa a consideração de Frizot sobre as possibilidades oferecidas pelos novos aparelhos portáteis, os quais concedem ampla liberdade ao movimento e, conseqüentemente, ao olhar: o autor esclarece que é a ‘própria fisiologia do fotógrafo’ que se modifica e o propicia a registrar este ‘novo horizonte citadino cotidiano’⁵⁹, ou este ‘novo campo visual’, tal como aqui procura-se definir a visualidade urbana moderna. A fotografia dos anos 10, anos estes que assistiram a construção de um grande número de arranha-céus volta-se, assim, de maneira natural, para uma abordagem exploratória deste novo cenário, onde é possível a captação de imagens a partir destes pontos extremamente elevados. Frizot comenta que a ‘vista do alto’ tem sido considerada uma necessidade daquela época e mesmo uma constrição natural.⁶⁰

⁵⁷ FRIZOT, M. Op. cit., p. 389.

⁵⁸ Nas palavras de Michel Frizot: “O novo fotógrafo do primeiro decênio do século (tal como pode ser representado pela pessoa de Stieglitz ou de seu discípulo Coburn), se preocupa com a vida real, com o seu horizonte citadino cotidiano, em lugar de fazer coro à representação de aspectos fugidios evanescentes (que permanecerão por muito tempo ainda a predileção de numerosos pictorialistas).” FRIZOT, M. Op. cit., p. 388. (Tradução livre da autora)

⁵⁹ FRIZOT, M. Op. cit., p. 387-388.

⁶⁰ Frizot explora os contextos que propiciaram as ‘vistas do alto’: a primeira fotografia aérea foi obtida por Nadar, em 1858 e, em 1885, Gaston Tissandier realiza, também a partir de um balão, a primeira imagem vertical de Paris. Em 1859, durante a guerra da Itália, a fotografia a partir dos balões começa a ser militarmente utilizada e, no contexto das defesas militares, a fotografia aérea foi, paulatinamente, cada vez mais solicitada depois que a aviação militar passou a participar intensamente dos conflitos. O autor coloca que é particularmente interessante o aspecto de que as fotografias aéreas acabaram por modificar radicalmente o conceito deste suporte como prova de uma realidade, posto que as imagens remetem-se freqüentemente à características geométricas abstratas, as quais podem ser refutáveis enquanto testemunho: a figuração fotográfica aérea pode ser inidentificável, aspecto que coloca a fotografia em xeque quanto à sua legitimidade enquanto representação confiável de uma realidade específica. FRIZOT, M. Op. cit., p. 389.

Beaumont Newhall é específico em informar que *New York from its Pinnacles* foi composta por apenas cinco imagens⁶¹, dentre as quais Alvin Coburn comenta *The House of a Thousand Windows, New York, 1912*, sugerindo que a imagem pode ser quase tão fantástica quanto uma fantasia cubista⁶². Entretanto, é perceptível que o estudo fotográfico que Coburn realizou sobre os prédios elevados inseridos na plasticidade urbana foi bastante longo e, principalmente, que o fotógrafo explorou amplamente vários pontos de vista para esta abordagem e não somente aqueles situados no topo dos arranha-céus, como sugere o título de sua exposição. Por isso, o objetivo aqui centra-se em ressaltar uma abordagem acerca destes diferentes pontos de vista que Coburn explorou na cidade entre os anos de 1909 e 1912.

Durante este período, Coburn de fato embrenhou-se na cidade, ora estando em meio à multidão, buscando visualizar a cidade do ponto de vista do transeunte; ora parecendo buscar janelas ou pontos não muito altos, de onde focaliza primordialmente o conjunto dos prédios com aspectos mais detalhados da paisagem urbana; ora escalando de fato os arranha-céus, propondo vistas vertiginosamente verticalizadas, ou ainda outras, diferenciadas, que do alto buscam a composição de grandes planos gerais da cidade.

Assim, *The Singer Building* e *The Flat of Iron Building*, ambas de 1912, revelam a visão simbolista de Coburn, a partir das calçadas das avenidas nova-iorquinas. Em *The Singer Building*, a perspectiva da avenida revela-se parcamente em meio à escuridão e à neblina. A luminosidade da imagem se dá em função do céu, de um cinza muito pálido, em conjunto com a iluminação urbana, bem como com os jatos luminosos deixados pelo movimento dos carros. Ao fundo, sobressai-se a torre do *Singer Building*, cujas luzes dos escritórios conformam pequenos pontos luminosos que atraem o olhar do espectador.

⁶¹ NEWHALL, B. **The History of Photography** – from 1839 to the present. Nova Iorque : The Museum of Modern Art, 1986, p. 199.

⁶² COBURN, A. L. *apud* NEWHALL, B. Op. cit., p. 199. Este comentário de Coburn acerca de *The House of a Thousand Windows* é também encontrado em FRIZOT, M., op. cit., 1994, p. 391.

The Flat of Iron Building, por sua vez, é soberba. É a única, neste conjunto, que revela Coburn em meio à multidão, enfocando o movimento dos transeuntes de frente, provavelmente posicionado em meio à calçada. As figuras dos homens que passam são apenas silhuetas escurecidas, com seus pesados casacos negros. O belo poste de iluminação urbana compõe, com os galhos nus das árvores, com os prédios e com o volume geométrico do *Iron Building*, esta imagem, cuja definição imprecisa das formas caracteriza grande parte das fotografias de Coburn. Ainda cabe aqui uma referência à *New York Harbor, the Singer Building, Steamship* (cerca de 1912), análoga à *City of Ambition*, de Stieglitz: o desenho dos arranha-céus é visto ao longe, com as águas de Nova Iorque em primeiro plano. As colunas de fumaça do navio e dos prédios, nesta representação de uma cidade que se eleva poderosamente, tornam-a muito similar à imagem produzida em 1910 por Stieglitz.

The Stock Exchange, New York, 1909, Unfinished Building, New York, 1911 e *Broadway and Fifth Avenue*, de 1912, são exemplos curiosos de um ponto de vista impreciso, não muito alto, nem muito baixo. Na realidade, parece que Coburn posicionou-se em alguma janela para realizar estas observações e estas imagens. *The Stock Exchange* é fascinante pela composição singular: a perspectiva frontal de uma rua, um corredor formado em meio a duas muralhas de prédios, das quais destacam-se, iluminados, os prédios da esquerda. Estes, colados uns aos outros, sem espaços vazios, exibem, nesta fotografia, a arquitetura moderna, sólida e aristocrática, em uma verdadeira parede, imensa e levemente côncava. No passeio da rua, pode-se ver o intenso movimento da população, transformada, na imagem, em pequenos pontos, quando contraposta à magnitude das edificações.

Unfinished Building, New York, 1911, por sua vez, é um exemplo que mostra, claramente, os aspectos da cidade moderna no que se refere à transformação urbana: está exposta, na imagem, a perspectiva de uma larga e movimentada avenida, cuja

circulação dos veículos de tração animal ainda disputa, com certa intensidade, o espaço da via com os bondes que trafegam. A este aspecto associa-se, preponderantemente, a transformação arquitetônica: os prédios baixos, em estilo neoclássico, contrapõem-se a uma imensa construção, ainda em andamento. Estes dois aspectos evidenciam um cenário onde a modernidade faz com que convivam aparentes contradições urbanas: uma cidade que ainda abriga as carroças, mas cujo espaço cede lugar ao progresso expresso na figura das imensas fortificações de concreto. Também aqui, pode-se fazer uma pequena analogia com uma outra fotografia de Stieglitz: *Old and New New York*, a qual também contrapõe a brutal diferença entre as dimensões das construções e os estilos arquitetônicos.

Neste mesmo sentido, talvez seja ainda mais expressiva *Broadway and Fifth Avenue* de 1912. A interessante convergência de duas largas avenidas, as quais encontram-se em uma espécie de largo que conforma o seu vértice, confere à imagem uma plasticidade singular. Entre estas duas avenidas que correm em direções opostas, a tensão de outra construção toma o lugar central do espaço bidimensional, apenas um esqueleto que, sem as laterais, deixa que o espectador entreveja o céu por entre o quadriculado dos andares e das pilastras.

Do alto, Coburn explora duas abordagens visuais: *The House of a Thousand Windows, New York, 1912*⁶³ e *Trinity Church*, também de 1912, que compartilham o mesmo abrupto ângulo vertical, altíssimo e vertiginoso. Ainda do topo dos arranha-céus, mas compondo imagens com planos gerais mais amplos, Coburn registra *Woolworth Building* (cerca de 1912), um plano geral frontal da torre deste prédio, envolta em densa fumaça, e a imagem que dá o título à série, *New York from its Pinnacles*, um outro plano

⁶³ É interessante aqui inserir o comentário de Beaumont Newhall acerca desta imagem, bem como sobre o uso da *pinhole* por Coburn: “Nesta fotografia o eixo da câmera é oblíquo; nosso sentido de equilíbrio é alterado, e as faces do prédio parecem planos trapeziformes arranjados, como em uma pintura abstrata. Uma visão extremamente alargada auxilia o efeito: para chegar à este resultado, Coburn utilizou uma *pinhole* no lugar de lentes ‘por que elas podem oferecer o ângulo mais alargado do que qualquer outra lente grande angular.’” NEWHALL, B. Op. cit. p. 199; COBURN, A.L. *apud* NEWHALL, B. Op. cit., p. 199.

1º Capítulo - A Cidade: um “campo visual” por excelência

geral da cidade vista do alto, de onde sobressaem-se as torres dos prédios, despejando rolos de fumaça.

Por fim, uma imagem obtida em torno de 1905, que remete ao fato de que o interesse pela plasticidade urbana não era uma novidade para Coburn. *Fifht Avenue*



Alvin Langdon Coburn.
The House of a Thousand Windows, New York, 1912.

from the St. Regis é outra vista do alto, onde a perspectiva da rua, apenas iluminada pelos postes urbanos é, em grande parte, sobreposta pelas edificações. Há aí uma curiosa composição de quatro pontiagudas torres que se elevam em meio a uma cidade que parece ainda não ter despertado, apenas a linha das luzes no desenho da rua guiando o olhar do espectador em direção ao horizonte nebuloso da cidade mergulhada na bruma.

Este conjunto foi produzido por Coburn, ao que parece em sua totalidade, com uma *pinhole*, a qual lhe propiciou sobretudo os planos alargados. Na sua curiosa exploração a partir de diferentes pontos de vista, o fotógrafo inclui com freqüência o desenho, a perspectiva do traçado das ruas, algumas vezes em comunhão com a dinâmica e o movimento que predominam no espaço, outras compondo, harmoniosamente, nos

planos, os seus elementos recorrentes: os arranha-céus e suas torres, o choque entre as construções já há muito concluídas e aquelas que apenas se anunciam⁶⁴.

* * * * *

A virada do século, conforme pontua Michel Frizot⁶⁵, não se caracteriza por ser um momento de rupturas na fotografia, muito embora os primeiros passos neste sentido tenham sido dados pelo movimento pictorialista e, sobretudo, pelas cisões entre os fotógrafos a partir deste contexto, as quais encaminharam os processos da Foto-Secessão e da *Straight Photography*.

Entretanto, em conjunto com as intensas transformações acarretadas pela modernidade, é a I Guerra Mundial, a partir de 1914, com seu tenebroso e dramático contexto, e a queda dos antigos regimes imperiais, que impulsionaram os movimentos artísticos de forma geral, refletindo, na produção fotográfica, o surgimento daquela que Frizot nomeia de a ‘estética internacional dos anos 20’.⁶⁶

Berlim passa a ser o palco das vanguardas artísticas mais expressivas, as quais imprimem às representações plásticas novos conceitos que estão diretamente ligados ao contexto da modernidade, obviamente, mas também às atrocidades da I Guerra e à emergência e esperança de uma nova realidade social, oriundos do nascimento da República de Weimar. O Dadaísmo, iniciado na Suíça em 1916, espalha-se rapidamente pela Alemanha, França e Estados Unidos. Provém da indignação de uma parcela da comunidade artística descrente na coerência humana e na política engendrada, manifestando, principalmente a partir das fotomontagens e das colagens com materiais gráficos, a sua crítica à realidade causada pela guerra. O nome, propositalmente, nada

⁶⁴ Todas as fotografia de Alfred Stieglitz aqui citadas podem ser visualizadas no artigo “**A era dos arranha-céus: as transformações urbanas por intermédio das imagens de Alfred Stieglitz e Alvin Langdon Coburn**” In *Revista Eletrônica Studium*, no. 14. [www.studium.iar.unicamp.br]

⁶⁵ FRIZOT, M. Op. cit., p. 387.

⁶⁶ FRIZOT, M. Op. cit., p. 387.

queria definir ou fazer compreender, posto que a própria vivência e condição humanas eram consideradas, pelos dadaístas, incompreensíveis.

A utilização da fotografia pelos artistas dadaístas tornou-se fundamental nesta vertente artística, constituindo conceitualmente o quadro geral da extensa produção que passou a se delinear. As novas possibilidades de abordagem visual a partir da fotografia, agora recortada, retirada de um contexto e ressignificada quando adicionada a outros elementos gráficos, favoreceu uma nova forma de olhar, já que as obras, originais e ousadas, passaram a impulsionar a alteração da compreensão das potencialidades das mensagens visuais tanto por parte dos autores quanto do público.

Para Michel Frizot, são os Movimentos Futurista e Dadaísta que desestabilizam definitivamente as tradicionais hierarquias artísticas, abrindo os precedentes necessários para o surgimento da arte construtivista, após a Primeira Guerra, sobretudo na Alemanha e na União Soviética, cujo expoente de maior repercussão, pode-se dizer, foi a escola Bauhaus⁶⁷.

O contexto artístico e intelectual da República de Weimar busca, incessantemente, pela ruptura total com a tradição artístico-imagética do Império Guilhermino, o qual é derrubado em novembro de 1918⁶⁸. A reestruturação das leis do trabalho, a inversão da ordem social, na qual os líderes sociais e políticos passam a ser aqueles que outrora foram perseguidos pelo antigo regime e a implementação do sufrágio universal, em lugar do sistema eleitoral tri-classista prussiano, são alguns dos elementos que passam a vigorar na República de Weimar, conformando um panorama de transformações radicais, que não deixaram de transmutar-se para as representações artísticas, de forma geral⁶⁹.

No que concerne às imagens, as representações tradicionais do império alemão, paisagens idílicas repletas de damas, lagos e campos verdes, cedem lugar ao cotidiano urbano e industrial, cuja concentração de habitantes e a velocidade da circulação

⁶⁷ FRIZOT, M. Op. cit., p. 457.

⁶⁸ MOLDERINGS, H. Catálogo da exposição fotográfica “A fotografia na República de Weimar”, Instituto de Relações Culturais com o Exterior de Stuttgart (org.), 1979.

⁶⁹ MOLDERINGS, H. Op. cit., p. 8.

de informações passam a ser o foco de atenção para uma parcela considerável dos fotógrafos da época, entrando em voga a ‘Nova Fotografia’. Aqui, torna-se pertinente observar que é a partir dos anos 20 que a fotografia inunda as publicações ilustradas, passando a ser uma das principais fontes de informação, o eixo central de um novo processo narrativo, facilmente legível e sugestivo.

Herbert Molderings chama a atenção para os usos freqüentes do adjetivo ‘novo’ nas expressões então correntes: após a derrocada do Império e com as mazelas da guerra, almejava-se um ‘novo mundo’, onde um ‘novo homem’ estivesse em contato com a sua ‘nova natureza’, a grande cidade. Assim, ‘nova arquitetura’, ‘nova tipografia’ e, também, a ‘Nova Fotografia’ passam a ser conceitos correntes de uma visualidade original, a qual desliga-se das formas trabalhadas e rebuscadas das edificações, buscando suprimir, na fotografia, os contornos suaves, o *flo*u e a temática romântica. A visão de mundo que se desdobra neste contexto é muito mais propensa aos conteúdos que versem acerca de uma realidade próxima, cotidiana e sobremaneira ‘objetiva’. E, segundo Molderings, todas as representações fotográficas que se encaixam nesta concepção passam a ser rotuladas como pertencentes à ‘Nova Objetividade’:

“(...) ‘objetividade’ era a palavra de ordem para o movimento anti-historicista que se manifestava em todas as áreas do trabalho com formas: na produção industrial de artigos de massa, na arquitetura residencial, no urbanismo, no artesanato artístico, na pintura, na fotografia e no cinema. A combinação de palavras ‘Nova Objetividade’ conquistou rapidamente foros de cidadania, servindo para designar os novos métodos fotográficos, tais como eles tinham sido demonstrados em livros.”⁷⁰

A questão da ‘objetividade’, de fato, é um dos cernes conceituais das produções intelectuais que abordam a fotografia dos anos 20. As discussões acerca dos direcionamentos possíveis, no que concerne à representação fotográfica, ganham enorme vulto, com as diversas abordagens sendo elaboradas a partir de escolas

⁷⁰ MOLDERINGS, H. Op. cit., p. 8.

de reflexão e experimentação. Michel Frizot, por exemplo, faz algumas distinções importantes entre a ‘Nova Visão’, a ‘Nova Objetividade’ e a ‘Nova Fotografia’⁷¹. A primeira está particularmente ligada à experimentação e sensibilização do olhar para o ‘novo mundo’, às experiências estéticas inovadoras que este oferece. Um mundo tecnicista, ao qual a fotografia se adapta como nenhum outro meio, já que a partir da década de 20 circula com cada vez mais intensidade em todos os tipos de materiais impressos (periódicos ilustrados, revistas, livros, uma boa quantidade de publicações que, a partir de então, são elaboradas, em grande parte, em função da narrativa visual). Além do que, cada vez mais a fotografia torna-se economica e tecnicamente acessível ao grande público, o qual passa a ter com esta – e com suas possibilidades visuais – cada vez maior familiaridade.

Assim, a ‘Nova Visão’ pode ser definida como uma escola aberta às experimentações do olhar, tendo como uma de suas figuras-chave László Moholy-Nagy, o qual foi chamado por Walter Gropius para sucedê-lo na direção da Bauhaus em 1923. Reconhecido como um dos maiores pedagogos das artes plásticas, Moholy-Nagy exaltava a experimentação: pintor, escultor, iluminador, cenógrafo, foi também fotógrafo e trabalhou com cinema. Em seu programa pedagógico, considerava todos os erros e falhas possíveis em um processo fotográfico como formas de exploração visual imprescindíveis para o desenvolvimento do ‘novo olhar’⁷².



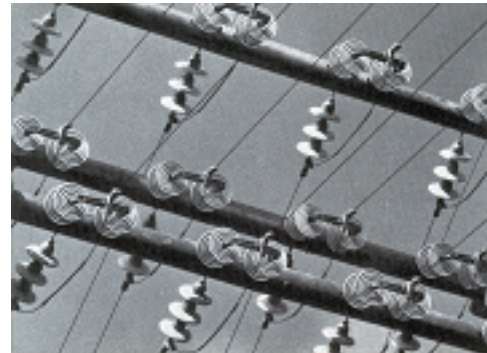
László Moholy-Nagy.
From the Radio Tower,
Berlin, em torno de 1928.

A luz, para Moholy-Nagy, era a matéria essencial

⁷¹ FRIZOT, M. Op.cit., p. 457-475.

⁷² Segundo Moholy-Nagy, “Não exploramos até o momento as possibilidades do aparelho que de maneira secundária (...). É necessário também aceitar as tomadas ‘defeituosas’: superexposição, subexposição, vistas oblíquas – que surpreendem e seduzem, já que são o resultado de um disparo acidental (...) – nosso olho completa e retifica os fenômenos óticos aparentes graças à nossa experiência intelectual, por associação formal e espacial, para chegar às ‘imagens de representação’. Nós temos, com o aparelho fotográfico, o auxílio mais confiável para inaugurar um novo olhar.” (MOHOLY-NAGY, L. *apud* FRIZOT, M. Op. cit., p. 463.) (Tradução livre da autora).

necessária à concepção de uma representação visual, possibilitando a plasticidade das texturas, gradações tonais e das estruturas dos objetos. É neste sentido que Michel Frizot diferencia, em grande parte, a ‘Nova Visão’, abstracionista, da qual Moholy-Nagy é o grande mestre, da ‘Nova Objetividade’, a qual, para o autor, pregava um modelo de representação do mundo fiel aos objetos e cuja técnica devia primar pela perfeição, tal como pode-se observar, por exemplo, nas fotografias de Albert Renger-Patzsch. Moholy-Nagy desejava que a fotografia servisse, em suma, como uma forma de impedir a alienação do indivíduo frente à massificação da indústria visual, como um exercício visual que o levasse a sensibilizar-se constantemente pelo seu meio ambiente.



Albert Renger-Patzsch.
Cadeia de isoladores,
1925.

Ainda segundo Frizot, os partidários da ‘Nova Objetividade’, por sua vez, eram em sua maioria fotógrafos profissionais que consideravam as experiências de Moholy-Nagy como produtos de um amadorismo desvinculado dos problemas concretos de uma realidade que fora esvaçada pela Guerra. Entretanto, embora de fato haja, por exemplo, nas imagens de Renger-Patzsch, uma acurada precisão quanto ao domínio técnico, os ângulos e perspectivas incomuns, a apreensão de detalhes e o choque criado por imagens inusitadas também fazem parte de seu repertório visual. Segundo Herbert Molderings, “(...) havia consenso na crítica fotográfica da República de Weimar de que a fotografia, comprometida com os ideais da Nova Objetividade, mostrava aos contemporâneos em perspectivas nunca dantes vistas o mundo circundante cotidiano familiar de longa data. Recortes chocantes, perspectivas incomuns, linhas diagonais ousadas e a ênfase nas visões parciais fragmentárias deveriam conferir à imagem fotográfica essa fugacidade e esse dinamismo, típicos da percepção própria nas grandes cidades.”⁷³

⁷³ MOLDERINGS, H. Op. cit., p. 9.

Na apreensão desta cultura urbana dos anos 20, Christopher Phillips determina outros dois elementos que, em conjunto com a ‘objetividade’ (*Sachlichkeit*), conformam os conceitos fundadores das reflexões intelectuais e artísticas acerca da cidade moderna: a velocidade e a montagem. Salientando o fato de que estas prerrogativas podem ser encontradas, de forma geral, nas obras literárias, musicais, teatrais, enfim, nas várias facetas das manifestações expressivas, Phillips coloca acerca destes preceitos que: “(...)Solidamente ancorados numa realidade tecnológica e urbana, os conceitos de montagem, velocidade e ‘sachlichkeit’ são tomados aqui como categorias das quais podemos tentar compreender os produtos e procedimentos de uma incontrolável cultura metropolitana(...)”.⁷⁴

Se a ‘objetividade’ permite compreender a emergência de novos conceitos empregados em todos os tipos de trabalho com as formas, como colocou Molderings, a ‘montagem’ aqui citada por Phillips pode elucidar a fragmentação visual cada vez mais latente nas imagens da década de 20, sobretudo no trabalho dos artistas que se utilizavam do recurso da fotomontagem, e da qual é célebre a obra ‘Metropolis’, de Paul Citröen. A ‘fragmentação’ inclui-se, também, entre as palavras-chave para a compreensão do conjunto do fenômeno moderno: Freud, cuja visão da mente compreende os conflitos e contradições emocionais, já anunciara o fim das unidades estáveis de comportamento e pensamento. A distinção entre os âmbitos psíquicos do consciente e do inconsciente revela uma faceta humana à qual o homem está suscetível e sobre a qual não possui um controle total e irrestrito. O ‘novo campo visual urbano’, a cidade moderna, com suas instabilidades, descontinuidades, sua



Paul Citröen.
Metropolis,
1923.

⁷⁴ PHILLIPS, C. Op. cit., p. 88.

realidade fantástica e ao mesmo tempo brutal, a qual foge ao controle da sociedade é, assim, um dos temas que, por excelência, constituem as representações fotográficas do final do século XIX e do início do XX, representações que gradualmente atingem, com maior proximidade, a condição vulnerável do indivíduo moderno.

1.3.1 - Aspectos da fotografia urbana no Brasil (1858-1940).

As origens da fotografia no Brasil remontam a uma data pouco após o anúncio oficial de sua invenção na França por Daguerre em agosto de 1839. Já em dezembro daquele ano, aportava na Bahia a nau *L’Orientale*, na qual o abade Louis Compte viajava como o responsável por apresentar a nova maravilha às colônias da América do Sul. Atracando inicialmente na Bahia, onde provavelmente o invento fora exibido, tem-se apenas as primeiras notícias de sua demonstração no Rio de Janeiro, em matéria publicada no *Jornal do Commercio* de 17 de janeiro de 1840:



Paço da Cidade, Rio de Janeiro.
Atribuída a Louis Compte, em 1840,
ou a Augustus Morand, em 1842

“Finalmente passou o daguerrótipo para cá os mares, e a fotografia, que até agora só era conhecida no Rio de Janeiro por teoria, é-o atualmente também pelos fatos que excedem quanto se tem lido pelos jornais tanto quanto vai do vivo ao pintado. Hoje de manhã teve lugar na hospedaria Pharoux um ensaio fotográfico tanto mais interessante, quanto é a primeira vez que a nova maravilha se apresenta aos olhos dos Brasileiros. Foi o abade Combes quem fez a experiência: é um dos viajantes que se acha a bordo da corveta francesa *L’Orientale*, o qual trouxe consigo o engenhoso instrumento de Daguerre, por causa da facilidade com que por meio dele se obtém a representação dos objetos de que se deseja conservar a imagem...

É preciso ter visto a coisa com seus próprios olhos para se poder fazer idéia da rapidez e do resultado da operação. Em menos de nove minutos o chafariz do Largo do Paço, a praça do Peixe, o mosteiro de São Bento, e todos os outros objetos circunstantes se acharam reproduzidos com tal fidelidade, precisão e minuciosidade, que bem se via que a coisa tinha sido feita pela própria mão da natureza, e quase sem intervenção do artista.”⁷⁵

Assim, com a demonstração do abade Compte registrando imagens da cidade do Rio de Janeiro, tem início, oficialmente, a história da fotografia no Brasil⁷⁶. Ao conjunto dos três daguerreótipos citados pelo *Jornal do Comércio*, referentes à Praça do Peixe, ao Largo do Paço e ao Paço da Cidade, reconhece-se um grande valor na história da fotografia por serem, provavelmente, as mais antigas imagens fotomecânicas ainda preservadas na América. Na obra *Pioneer Photographers of Brazil: 1840-1920*, Gilberto Ferrez e Weston Naef colocam que os daguerreótipos da Praça do Peixe e do Largo do Paço exibem as primitivas qualidades características aos primórdios da obtenção daguerreotípica. Ao par disso, em Nova Iorque, onde as primeiras notícias de experiências com o novo meio de registro datam de setembro de 1839, não restaram imagens sequer das décadas de 1840 e 1850⁷⁷. As imagens urbanas produzidas pelo abade Compte, preservadas até 1946 junto à Família Imperial, revestem-se, assim, de valor histórico inestimável para a história da fotografia do continente americano.

Já a imagem do Paço da Cidade, em particular, tem sido objeto de dúvidas e

⁷⁵ Esta primeira e conhecida matéria sobre a captação de daguerreótipos no Brasil está incluída em algumas obras referenciais sobre a história da fotografia no país como, por exemplo, em FERREZ, G. **A Fotografia no Brasil: 1840-1900**. Rio de Janeiro : FUNARTE/Fundação Nacional Pró-Memória, 1985, p. 17; ver também em KOSSOY, B. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)**. São Paulo : Instituto Moreira Salles, 2002, p. 110-111. Por estar transcrita integralmente, opta-se aqui por aquela inserida na primeira publicação.

⁷⁶ Considerando as anteriores experiências fotográficas realizadas no Brasil por Hercules Florence, na cidade de Campinas (SP), em 1832.

⁷⁷ FERREZ, G.; NAEF, W. J. **Pioneer Photographers of Brazil: 1840-1920**. The Center for Inter-American Relations, 1976. Segundo os autores, os primeiros daguerreótipos sobre os quais se tem notícia na América foram realizados em Nova Iorque. Em 16 de setembro de 1839, D. W. Seaver produziu um daguerreótipo da igreja St. Paul; ao final daquele mesmo mês, Samuel Morse registrou a Unitarian Church e, em torno da mesma época, John W. Draper também capta uma imagem desta mesma igreja. Estes seriam os três primeiros daguerreótipos produzidos e noticiados no continente, mas foram perdidos.

controvérsias por parte dos pesquisadores quanto à sua autoria e ano de obtenção. Em um famoso texto publicado em 1953, Gilberto Ferrez menciona a existência desses três daguerreótipos, os quais teriam sido recentemente encontrados no Castelo d’Eu⁷⁸. Posteriormente, em *Pioneer Photographers of Brazil*, obra que Gilberto Ferrez publica em conjunto com Weston Naef, a imagem aparece atribuída ao fotógrafo norte-americano Augustus Morand, realizada no ano de 1842. Percebe-se, no texto, uma grande justificativa a apontar motivos relevantes que levaram os autores a desconsiderar este daguerreótipo enquanto pertencente à célebre coleção preservada pelo Imperador D. Pedro II, sobretudo por que ela seria muito nítida e conteria muitos detalhes precisos para ter sido obtida em 1840. Todavia, embora compartilhando com Naef a obra de 1976, posteriormente Gilberto Ferrez publica, em 1985, *A Fotografia no Brasil: 1840-1900*, na qual a mesma imagem aparece creditada ao abade Louis Compte, com a seguinte legenda: “Reprodução ampliada do primeiro daguerreótipo tirado na América do Sul, em janeiro de 1840. Rio de Janeiro: o Paço da Cidade, com a tropa formada à sua frente.”⁷⁹

A significativa discussão em torno do daguerreótipo do Paço da Cidade é válida por dois motivos específicos: primeiro, por estar ou não inserida no conjunto das três imagens que inauguram a produção fotomecânica no Brasil. Mas, sobretudo, porque acreditavam os historiadores que as primeiras imagens retratando o povo datavam tão somente de 1859, com o registro das tropas francesas vitoriosas retornando da Itália.⁸⁰

Sobre esta característica singular da imagem do Paço da Cidade, Gilberto Ferrez coloca:

⁷⁸ FERREZ, G. **A fotografia no Brasil e um dos seus mais dedicados servidores** (1843-1923). Rio de Janeiro : Separata da Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 10, 1953.

⁷⁹ FERREZ, G. Op. cit., 1985, p.19.

⁸⁰ Conforme Gilberto Ferrez aponta, a partir dos estudos de Michel Braive, existem ainda os daguerreótipos da Praça de Viena de 1841, nos quais, apesar do *fou*, pode-se identificar um grupo de personagens; outro exemplo concerne a um daguerreótipo da guerra do México com um grupo de cavaleiros, também identificável apesar do *fou*. Op. cit., 1985, p. 17.

“(...) vemos reproduzido o Paço da Cidade, com alguns soldados formados à frente, no momento em que devia estar chegando ou partindo o Imperador D. Pedro II. Daí seu extraordinário valor para a história mundial da fotografia, pois acreditavam os historiadores que o primeiro daguerreótipo conhecido de uma vista de logradouro público com povo datava de 1859. É preciso lembrar ao leitor que, a princípio, o daguerreótipo exigia um tempo de exposição bastante longo; do contrário, sairia todo tremido. O instantâneo fotográfico só se tornaria possível no fim do século.”⁸¹

Em nota de rodapé, Ferrez salienta ainda que se fundamenta no “(...) texto do *Jornal do Commercio*, de 17 de Janeiro de 1840, que descreve os daguerreótipos executados no Rio por Compte, guardados com carinho pelo Imperador, por serem os primeiros feitos no Brasil, em três caixinhas ‘absolutamente’ idênticas.”⁸² Na continuação da nota, o autor comenta que a controvérsia aumenta quando se observa uma gravura de Louis Buvelot e August Moreau, datada de 1841: “(...) Nela, as platibandas neoclássicas do Paço começam a ser construídas, enquanto que no daguerreótipo de Compte já aparecem encobrimdo inteiramente os beirais. A julgar por aquele documento, o daguerreótipo não poderia ter sido tomado em 1840, conforme sustentávamos inicialmente. Não havendo certezas que nos levem a uma conclusão definitiva, cabe-nos apontar estas contradições.”⁸³

Por fim, Boris Kossoy, em seu *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro* recentemente, incluiu o daguerreótipo do Paço da Cidade, resolvendo a questão com a seguinte legenda: “*Paço da Cidade. Possivelmente a primeira vista pelo sistema de daguerreótipo tomada na América do Sul. Rio de Janeiro, 17 de jan. 1840.*”⁸⁴

A conveniência, dentro do panorama geral desta pesquisa, em incluir as

⁸¹ FERREZ, G. Op. cit., 1985, p. 17.

⁸² FERREZ, G. Op. cit., 1985, p. 231.

⁸³ FERREZ, G. Op. cit., 1985, p. 231.

⁸⁴ KOSSOY, B. Op. cit., p. 111.

precursoras imagens urbanas obtidas por um sistema fotomecânico, não se dá apenas por estas constituírem-se em representações da cidade. Incluir a foto do Paço da Cidade, com toda a discussão que lhe é intrínseca, implica também em reconhecer a importância das marcas visíveis do tempo na matéria (aqui, através de um mero detalhe de uma platibanda já acabada ou ainda em construção), na atribuição de sentidos não apenas sobre o espaço, mas também sobre as próprias representações. Gilberto Ferrez, em todo o diálogo que trava acerca desta imagem, parece apenas reconhecer que, de fato, ela pode ser posterior a 1840 frente à platibanda, ainda inacabada, da gravura de Louis Buvelot de 1841. É desta forma que um conjunto de representações urbanas permite, através de efeitos visíveis da passagem do tempo, atribuir e reconhecer sentidos precisos em maior ou menor grau, mas sempre relevantes para a discussão do espaço urbano e de suas representações.

* * * * *

Entre o retrato e a paisagem, as duas aplicações mais características da fotografia no século XIX, sabe-se que a segunda era, para o fotógrafo, a mais laboriosa e a menos rentável. Desde o início, a possibilidade de representação do indivíduo, mesmo que pela peça única do daguerreótipo, foi vista com ânimo por uma série de pintores e ilustradores como uma via mercadológica bastante rentável, atraindo uma série destes profissionais para o novo métier.

A paisagem, todavia, era de difícil obtenção, pois até a descoberta da placa seca à base de gelatina na década de 1870, a qual revolucionou a fotografia, proporcionando a obtenção do instantâneo fotográfico⁸⁵, o profissional não tinha como furta-se

⁸⁵ TURAZZI, M. I. **Poses e trejeitos**: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889). Rio de Janeiro : FUNARTE/Rocco, 1995, pg. 237-255. O instantâneo fotográfico foi possível sobretudo com a invenção das placas secas à base de gelatina, que possibilitaram a redução do tempo de exposição a frações de segundo. Embora a criação destas seja geralmente atribuída ao inglês Richard Leach Maddox em 1871, o responsável pelo aperfeiçoamento de sua utilização prática foi o fotógrafo londrino John Burgess. Segundo Maria Inês Turazzi, no ano de 1882 a oficina de Alberto Henschel, no Rio de Janeiro, já operava com as chapas secas à base de gelatina. A utilização deste material foi sucessivamente aperfeiçoada e, em 1881, é introduzido o papel de gelatina, o qual propiciou uma significativa simplificação do trabalho de laboratório fotográfico.

de transportar, junto com as pesadas câmeras e tripés, a parafernália de produtos químicos, tendas e demais materiais necessários ao emprego dos negativos de vidro pelo processo de colódio úmido. Muito utilizado até a entrada no mercado das placas secas, este processo exigia que os negativos fossem preparados, expostos e revelados ainda úmidos, o que obrigava o fotógrafo de paisagens ou de arquitetura a armar-se com uma carroça-laboratório, a fim de captar suas imagens.

Do longo tempo de exposição necessário à obtenção do daguerreótipo – o qual reinou durante a década de 1840 - ao instantâneo fotográfico, possível a partir do transcurso da década de 1870, muitos processos foram felizes nas constantes tentativas de redução do tempo de exposição da imagem fotográfica. Boris Kossoy comenta o significativo incremento do complexo físico-químico da fotografia nos anos de 1850: de fato, o negativo de vidro de colódio úmido surge em 1851, com Frederick Scott Archer; no mesmo ano, Gustave Le Gray introduz o negativo de papel encerado, processo quase tão difundido na França e na Inglaterra quanto o colódio úmido. Um ano antes, Blanquart-Évrard já trabalha com o papel albuminado, o qual foi muito utilizado durante toda a segunda metade do século XIX⁸⁶.

Neste contexto pioneiro, a utilização da fotografia no registro da topografia e das paisagens urbanas é frizada por Gilberto Ferrez e Weston Naef como uma das primeiras e mais importantes aplicações da fotografia⁸⁷. Porém, os autores também comentam a dificuldade tanto técnica quanto mercadológica inerente à produção de paisagens e vistas urbanas em daguerreótipo, pois além de constituírem-se em uma única imagem, o mercado era raro e sua produção muito cara. No Brasil, muitas vezes estas imagens eram realizadas para demonstrações especiais ao Imperador D. Pedro II, como ocorreu com daguerreotipistas como Augustus Morand, Francisco Napoleão Bautz e Louis-

⁸⁶ KOSSOY, B. “Militão de Azevedo” In **Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)**. São Paulo : Prefeitura do Município de São Paulo / Secretaria Municipal da Cultura, 1981, p. 36.

⁸⁷ FERREZ, G.; NAEF, W. Op. cit., pg. 13.

Abraham Buvelot⁸⁸. Para que pudessem ser economicamente viáveis, as paisagens e vistas urbanas tiveram, enfim, que se tornar de reprodução mais fácil, o que ocorreu com as técnicas que sucederam o daguerreótipo. Com uma significativa rapidez para a época, estas técnicas foram sendo introduzidas e absorvidas de seus centros de origem.

Assim, de início, mesmo as paisagens naturais como as vistas urbanas não eram produzidas em função de reverterem-se em dinheiro para os fotógrafos, muito embora alguns deles tenham sido laureados com medalhas nas exposições nacionais e universais. Os trabalhos, expostos e reconhecidos, concediam notoriedade aos estúdios, os quais, em alguns casos, podiam incluir, em seus anúncios, a gloriosa distinção de fotógrafos de “SS. MM. Imperiaes”⁸⁹.

Cabe aqui uma pequena referência ao conhecido encanto do Imperador D. Pedro II pela fotografia. Muito já foi escrito sobre o assunto, em especial sobre o fato de que o Brasil, malgrado constituir-se em uma imensa colônia no terceiro quartel do século XIX, cujo centro cultural mais expressivo era a corte sediada no Rio de Janeiro e cujo interior dispunha de meios de comunicação extremamente difíceis de serem percorridos pela escassez de estradas e sistemas de transporte, teve sempre uma grande receptividade pela fotografia, com esta se desenvolvendo curiosamente de uma forma rápida e expressiva para a época. A famosa inclusão de daguerreótipos na Exposição Geral da Academia Imperial de Belas-Artes, já em 1842, ao lado da pintura, é um fato surpreendentemente precoce no contexto de aceitação da imagem fotográfica como expressão artística legítima. Ainda posteriormente, nas grandes exposições universais, geralmente a fotografia não era inserida junto às Belas Artes: na Exposição Universal de Paris de 1867, por exemplo, a fotografia esteve exposta e classificada enquanto “Material e Aplicações das Artes Liberais”; em 1873, na exposição Universal de Viena,

⁸⁸ FERREZ, G.; NAEF, W. Op. cit., pg. 18.

⁸⁹ KOSSOY, B. Op. cit., p. 25-26.

a fotografia foi inserida junto ao grupo das “Artes Gráficas e Desenho Industrial”⁹⁰. Sempre vista com maior proximidade da indústria, do comércio e como uma aplicação prática dos desenvolvimentos físico-químicos galgados por sociedades em estrondoso desenvolvimento tecnológico, a fotografia freqüentemente não era exposta junto ao grupo das Belas Artes.

Assim, o encanto de D. Pedro II pelo novo meio de representação é freqüentemente visto como um propulsor do desenvolvimento da fotografia no Brasil. Por coincidência, o jovem monarca sobe ao trono em 1840, ano da já referida chegada do invento à corte do Rio de Janeiro. A família imperial torna-se um dos clientes mais expressivos dos estúdios fotográficos, gastando somas elevadas tanto em retratos quanto em paisagens⁹¹. Assim, não se deve desconsiderar a importância de tal interesse do Imperador e de sua família quando é possível perceber o esforço de muitos profissionais, mormente daqueles que se concentravam na corte, sobre uma produção que gerou um consistente e significativo conjunto de paisagens e vistas urbanas.

* * * * *

Com certeza, é uma grande tentação estabelecer correlações diretas entre a fotografia urbana que, a partir da segunda metade do século XIX, foi produzida na Europa e aquela que se originou no Brasil. Mas deve-se considerar que, entre o universo das já metropolitanas cidades daquele continente e aquele de um Brasil maciçamente colonial, há diferenças que tornam impróprias as comparações, sejam elas relativas ao seu caráter técnico ou estético, muito embora a noção do registro fiel de uma realidade

⁹⁰ TURAZZI, M. I. Op. cit., pg. 237.

⁹¹ FERREZ, G. Op. cit., 1985, p. 232.

permeie, de forma geral, toda a produção fotográfica da época.

É igualmente tentador considerar que a distância dos centros de origem da tecnologia possa ter trazido algum prejuízo à produção brasileira. De forma alguma isto pode ser constatado quando é verificada a alta qualidade da produção realizada no Brasil durante a segunda metade do século XIX. Além do que, a bibliografia brasileira referente ao assunto mostra o quanto foi rápida aqui a importação de técnicas, materiais e procedimentos disponíveis.

Alguns motivos contribuíram para esta rapidez da inserção e disseminação dos processos fotográficos no país. Em primeiro lugar, o fato de que a grande maioria dos fotógrafos que aqui atuaram, dos pioneiros daguerreotipistas àqueles que foram se estabelecendo durante o transcurso do século XIX, eram estrangeiros provenientes sobretudo da Europa. Vinham por diversas razões, alguns talvez foragidos, como já foi dito sobre Revert Klumb, mas, de maneira geral, o Brasil oferecia um território livre de concorrência na profissão, à diferença dos Estados Unidos e dos países europeus. Estes estrangeiros, mantendo trânsito ou mesmo correspondência com seus países de origem, acabaram por consistir em fontes constantes de novas informações acerca das longínquas e bem-sucedidas experiências no campo fotográfico.

Outro fator que permitiu, em larga medida, o desenvolvimento da fotografia no interior do país refere-se, conforme pontua Boris Kossoy, ao caráter itinerante dos fotógrafos, estrangeiros ou não, na grande maioria das vezes desconhecidos, em busca de mercado:

“A itinerância dos fotógrafos é uma das características mais notáveis da penetração da fotografia no interior do país; e ela não ocorre apenas no período da daguerreotipia, isto é, nas primeiras duas décadas que se seguem ao advento da fotografia (1840-1860). Ao longo de todo o século XIX teremos exemplos de tal procedimento (...).”⁹²

⁹² KOSSOY, B. Op. cit., p.25.

Boris Kossoy também alerta para a importância do panorama dos estabelecimentos que importavam e comercializavam produtos fotográficos na compreensão do desenvolvimento da fotografia no Brasil: “Em todo o país vendiam-se produtos químicos para laboratório (colódio, éter sulfúrico, hipossulfito de sódio, ácido acético, ácido pirogálico etc.) e materiais sensíveis para negativos e cópias”⁹³. Cabe ainda ressaltar que alguns fotógrafos acabaram por centrar-se, ao longo de suas atividades, no ramo do comércio, importando e fornecendo materiais para outros profissionais, dentre os quais os nomes mais expressivos são os de Militão Augusto de Azevedo, em São Paulo, e de Marc Ferrez, no Rio de Janeiro.

Assim, através desta trama de uma profissão emergente, fotógrafos itinerantes, em sua grande maioria estrangeiros, e estabelecimentos comerciais, através principalmente de anúncios nos jornais, disseminavam informações sobre esta atividade em todo o país. A substancial produção brasileira do século XIX teve caminhos longos, que não cessaram de frutificar em fotógrafos e obras, mas que, em grande parte, ainda permanecem pouco conhecidos.

* * * * *

O Rio de Janeiro, todavia, concentrou a grande maioria dos fotógrafos que atuaram no Brasil durante o século XIX. Os muitos estrangeiros que chegavam ao país provavelmente preferiam a cidade que, sediando a Corte e centralizando as atividades políticas e administrativas, podia proporcionar um mercado consumidor mais expressivo, o qual se avolumava com o transcurso do século. Conseqüentemente, a Corte agregara ainda ao Rio de Janeiro a característica de local mais expressivo da cultura e da arte no

⁹³ KOSSOY, B. Op. cit., p.32.

país, o maior eixo de encontro e disseminação de informações. Além disso, a exuberante paisagem certamente mobilizou muitas e difíceis incursões fotográficas, cujo legado permite considerar o Rio de Janeiro como a provável cidade mais fotografada no país durante o século XIX.

Para se ter uma idéia da ordem desta concentração, é útil recorrer aos dados levantados por Kossoy: na década de 1840, mais da metade dos fotógrafos em atividade no Brasil encontrava-se no Rio de Janeiro. Nas duas décadas seguintes, a cidade ainda conta com cerca de 50% dos profissionais, enquanto os demais estão pulverizados pelo restante do território, em especial no nordeste. É justamente a partir da década de 1870 que o percentual passa a declinar com maior rapidez, sendo que em 1900 apenas 16% dos fotógrafos atuavam na capital, número que a cidade de São Paulo, cuja expansão deu-se a partir das duas últimas décadas do século XIX, já quase alcançava, com 14% dos profissionais.⁹⁴

Com base nestes dados, pode-se ter a dimensão do trabalho de Militão Augusto de Azevedo, um carioca nascido em 1837, o qual se muda para São Paulo provavelmente no ano de 1862. Durante esta transição, era ainda um ator de teatro, começando a iniciar-se na fotografia em função de ser empregado de um estabelecimento fotográfico de propriedade de Joaquim Feliciano Alves Carneiro, o qual existia no Rio de Janeiro desde 1850, abrindo uma filial em São Paulo em 1862. Não se sabe ao certo se Militão começou a trabalhar para a empresa em São Paulo ou no Rio de Janeiro, mas o que importa é que neste mesmo ano de 1862, ele começa a esboçar aquela que seria a pioneira grande obra de registro fotográfico das transformações de uma cidade: o *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1867)*.

Naqueles tempos de 1862, São Paulo era uma vila muito reduzida, num cruzamento de caminhos que lhe dava alguma expressividade em função do comércio que o movimento de viajantes proporcionava. Uma cidade de casas simples, feitas à

⁹⁴ KOSSOY, B. Op. cit., p. 27-28.

1º Capítulo - A Cidade: um “campo visual” por excelência

base da taipa de pilão, técnica construtiva mais difundida em toda a região. Estas casas simples, térreas na sua quase totalidade, com as poucas aberturas que o barro socado permitia e suas janelas de guilhotina, telhados com beirais para deixar longe do material erodível a água da chuva, enfileiravam-se nas ruas tortuosas e sem pavimentação que caracterizavam a cidade que Militão fotografou em 1862. Segundo Carlos Lemos, a arquitetura da cidade principiava a tomar conhecimento das novidades do estilo neoclássico, como os vidros planos, as tintas, os adornos em ferro decorando alguns gradis de portas e janelas, mas em quantidade insignificante devido ao alto custo: “(...) Nestas fotos pioneiras podemos perceber casas dos primeiros tempos ainda íntegras, outras já reformadas e poucas realmente novas (...)”⁹⁵.



Rua do Comercio, São Paulo, 1862 e 1887
Militão Augusto de Azevedo.

Contudo, em 1887, São Paulo encontra-se em pleno desenvolvimento com a chegada da estrada de ferro que viera para transportar o ‘ouro negro’, como era chamado o café, cuja produção gerou a acumulação de capitais que financiou o florescimento e desenvolvimento da atividade industrial. E, com este sopro inicial de desenvolvimento, a cidade começou a ganhar novos contornos: melhorias urbanas como iluminação, ajardinamentos, pavimentação, calçadas, além das edificações, as quais se tornam mais refinadas e espaçosas. Carlos Lemos coloca que, em torno de 1880, a paisagem urbana paulistana altera-se substancialmente:

⁹⁵ LEMOS, C. A. C. “A arquitetura que Militão de Azevedo fotografou em São Paulo” In **Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)**. São Paulo : Prefeitura do Município de São Paulo / Secretaria Municipal da Cultura, 1981, p. 24.

“(...) Outros elementos semânticos passaram a comandar a leitura da cidade. As casas deixaram de ser geminadas; os espigões dos telhados, nas fotos de 1862, todos paralelos às ruas, passaram a ser perpendiculares aos alinhamentos na época da segunda série de fotografias. Afastamentos laterais permitindo ar e luz aos dormitórios que substituíam as alcovas situadas no âmago das velhas casas tradicionais. Condutores de águas pluviais, platibandas substituindo os beirais que despejavam águas nas calçadas. E uma profusão de ornatos decorando os frontispícios (...)”.⁹⁶

Ao longo destes 25 anos, Militão tornou-se não apenas proprietário de um estúdio, a *Photographia Americana*, o que aconteceu ainda entre os anos de 1874 e 1875, mas desempenhou também a atividade comercial de importação e distribuição de materiais fotográficos, produtos químicos e demais equipamentos, os quais revendia para outros fotógrafos da cidade e da província.

A *Photographia Americana* foi, na verdade, a sucessora do antigo estúdio Carneiro & Gaspar, que Joaquim Feliciano Alves Carneiro mantinha em sociedade com Gaspar Antônio da Silva Guimarães, este último responsável por esta filial de São Paulo. À frente da *Photographia Americana*, Militão atendeu a uma clientela substancial e, sobretudo, muito diversificada, registrando vários segmentos sociais daquela São Paulo que começava a expandir-se. O acervo de retratos legado pelo fotógrafo é um documento ímpar na história da fotografia brasileira, pois nada menos do que 12.500 imagens exibem desde a figura do imperador aos trabalhadores imigrantes e ex-escravos, passando pelos funcionários que se avolumavam nas atividades burocráticas e oficiais, todos indivíduos que recorriam aos serviços do conhecido estúdio fotográfico de Militão.

Mesmo à frente deste procurado estúdio, Militão parece ter-se decepcionado com a quantidade de trabalhos não pagos, e já em 1878 esboça a vontade de desfazer-se do estabelecimento, entretanto sem sucesso. A situação arrasta-se até o ano de 1885,

⁹⁶ LEMOS, C. Op. cit., p. 26.

quando ele liquida o estúdio, aparentemente sem lucros. Logo em seguida, parte para a Europa, onde provavelmente empolga-se com a possibilidade de comercializar vistas urbanas avulsas, atividade sobre a qual se debruça a partir de seu retorno ao Brasil, deixando-as consignadas inclusive com amigos fotógrafos do Rio de Janeiro. Este negócio também não lhe trouxe rendimentos, mas parece ter sido desta experiência que Militão resgata seus antigos negativos de 1862. Voltando aos mesmos lugares e enfocando-os a partir dos pontos de vista que registrara 25 anos antes, o fotógrafo compara a feição de São Paulo nesses dois momentos, nos quais a cidade apresenta-se muito diferente.

A obra Militão Augusto de Azevedo tem sido abordada em estudos acadêmicos e freqüentemente exibida em publicações⁹⁷. Neste trabalho procura-se colocar a importância crucial do seu Álbum Comparativo, uma obra precursora da documentação das transformações urbanas no país. As imagens de 1862 consistem nos mais antigos registros preservados da cidade de São Paulo. As imagens de 1887, neste sentido, não são menos importantes, pois revelam uma cidade que começava a desabrochar, com todas as novidades que chegavam, transformando-na rapidamente. Em conjunto, as imagens de ambas épocas são tocantes. Revelam a sensibilidade do fotógrafo para com a cidade onde vivia, além do cuidado e da atenção para com o seu próprio trabalho, tendo guardado cuidadosamente, por 25 anos, seus antigos negativos de vidro.

* * * * *

⁹⁷ GRANGEIRO, C. D. **As artes de um negócio**: a febre photographica : São Paulo 1862-1886. Campinas : Mercado de Letras; São Paulo : Fapesp, 2000; LAGO, P. C. **Militão Augusto de Azevedo**: São Paulo nos anos 1860. Rio de Janeiro : Editora Capivara, 2001.

“Os homens do poder de São Paulo, ao longo das décadas que se seguiram, prosseguiriam com sua vocação destruidora, demolindo e reerguendo novos edifícios-monumento, buscando em sua arquitetura adequar-se às tendências correntes e aos modelos culturais de cada momento. Dos edifícios públicos e particulares do passado, quase nada restou. Uma ausência lamentável na medida em que através dessas edificações teríamos, ao menos, um conjunto representativo de testemunhos históricos e arquitetônicos importantes para a constatação da mentalidade do tempo, assim como da capacidade mão-de-obra dos ‘capomastri’ italianos, os artífices que deram corpo ao sonho eclético do 1900 paulistano.”⁹⁸

Abordando o fenômeno da fantástica intensidade de circulação dos cartões postais no início do século XX, Boris Kossoy busca localizar, através da produção brasileira, qual era, na época, o ideal de cidade pertinente de ser ‘apresentada ao mundo’. Partindo da questão do desmantelamento de toda a estrutura colonial, a partir do final do século XIX, cujas características eram consideradas sinônimos do ‘atraso’ e da ‘rusticidade’ vigentes no país, e o rápido ciclo de passagem desta feição rumo à uma ‘nova cidade’, moderna, desenvolvida, em concordância com os padrões de beleza e progresso então vigentes na Europa, Kossoy salienta a função da imagem postal neste processo de construção do ideal da cidade almejada pela burguesia da época⁹⁹. Evocando a produção do fotógrafo Guilherme Gaensly, o autor pontua o fato de que é a arquitetura gerada pela estrondosa riqueza cafeeira que figura naquelas imagens, nas quais parece haver pouco espaço para os bairros operários e para o registro das classes populares:



Largo do Rosário, São Paulo, em torno de 1890
Guilherme Gaensly

corrigir

nota

⁹⁸ KOSSOY, B. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. Cotia : São Paulo, Ateliê Editorial, 2000, p. 63-71.

⁹⁹ KOSSOY, B. Op. cit., 2000, p. 63-71.

"(...) E isto não é, de modo algum surpreendente; tais temas que inexistem nas fotos de Gaensly não eram sequer cogitados como assuntos fotográficos que pudessem figurar numa coleção de 'vistas representativas' da cidade, seja através de postais, seja sob outra forma de divulgação impressa. Os postais não eram apenas veículos de correspondência, mas, também, instrumentos de propaganda, particularmente no caso de vistas das cidades."¹⁰⁰

Também a pesquisadora Maria Inez Turazzi corrobora esta abordagem, em um artigo que investiga a produção de Victor Frond, fotógrafo francês, o qual registrou a cidade do Rio de Janeiro entre 1958 e 1860.¹⁰¹ Associado ao escritor Charles Ribeyrolles, seu conterrâneo, Frond produziu a obra *Brazil Pittoresco*, um livro-álbum que, nas palavras de Turazzi, consiste na "(...) obra mais importante realizada no Brasil na segunda metade do século XIX (...)"¹⁰². Frond produziu 74 imagens para compor os três tomos que constituem a obra, sendo que o segundo refere-se à cidade e à Província do Rio de Janeiro, no qual constam quinze fotografias urbanas, todas com vistas panorâmicas, as quais não se aproximam do interior do ambiente. Tanto a partir das análises das imagens de Frond, quanto dos textos escritos por Ribeyrolles, a autora procura pontuar o menosprezo de ambos pela cidade colonial 'atrasada', seja em seus aspectos arquiteturais e religiosos, heranças da cultura colonial portuguesa, seja com relação à insalubridade e aos poucos serviços públicos urbanos. Turazzi salienta que a abordagem acerca da cidade do Rio de Janeiro que Frond e Ribeyrolles desenvolvem em *Brazil Pittoresco* é, na verdade, um primeiro anúncio sobre o cunho dos remodelamentos urbanos que passariam a seguir-se na administração do prefeito Francisco Perereira Passos (1902-1903), os quais, de fato, aniquilariam com a feição colonial da cidade,

¹⁰⁰ KOSSOY, B. Op. cit., 2000, p. 70-71. Sobre a ampla circulação das imagens urbanas através do cartão postal, consultar VASQUEZ, P. **Postaes do Brasil** (1893-1930). São Paulo : Metalivros, 2001; RIBEIRO, S. B. **Percursos do olhar na fotografia profissional e amadora**: Campinas (1900-1015). Campinas : Unicamp / IFCH, 2002. Tese de Doutorado. p. 68-100.

¹⁰¹ TURAZZI, M. I. "Imagens da Cidade Colonial nas Imagens do Século XIX – O Rio de Janeiro no *Brazil Pittoresco*" In **Acervo – Revista do Arquivo Nacional**. Rio de Janeiro : Arquivo Nacional /Ministério da Justiça, vol. 6, n. 1-2, 1993, p. 87-97.

¹⁰² TURAZZI, M. I. Op. cit., 1993, p. 92.

lançando-a rumo ao ideal moderno dos bulevares parisienses.

E é nesta época que Marc Ferrez fotografa, na cidade do Rio de Janeiro, a construção da Avenida Central, especificamente entre o período de 1903 a 1906. Ferrez, cujo estúdio localizava-se na área afetada pela construção, foi um dos quase 600 indivíduos desapropriados de seus terrenos, onde passariam a figurar os majestosos prédios planejados para a primeira grande artéria aberta na cidade¹⁰³. Desta experiência, origina-se o *Álbum da Avenida Central, 1902-1906*’, outro importante documento fotográfico acerca das transformações urbanas no Brasil.

Entre os fotógrafos que atuaram no Brasil durante a segunda metade do século XIX, Marc Ferrez é, provavelmente, o mais conhecido. Este brasileiro, nascido no ano de 1843, filho de franceses, fica órfão aos sete anos, quando é enviado para a terra de origem dos pais, aos cuidados de um tutor. Ferrez retorna ao Brasil no início da idade adulta, por volta de seus 17 anos, empregando-se na Casa Leuzinger, no Rio de Janeiro, onde aprende o ofício fotográfico. Em 1865, já atua em seu próprio estúdio, dando início a longos anos de uma profissão que o tornou um dos mais competentes e festejados fotógrafos nacionais. O exímio manejo da técnica e o arrojo constante quanto à busca de novas possibilidades de registro, a partir da construção de câmeras especiais de dimensões extraordinárias, por exemplo, foram propulsores de imagens célebres, em especial da cidade do Rio de Janeiro.

Ferrez anunciava o seu diferencial, a ‘especialidade de vistas do Rio de Janeiro’, imagens que mesclavam a exuberante natureza litorânea permeada pelas construções da cidade. Foi um fotógrafo pleno, pois associava a acuidade da técnica com a curiosidade inata, tendo se direcionado aos mais diversos temas: as paisagens, sobretudo, mas também as vistas da cidade, os tipos populares, os vendedores ambulantes, os

¹⁰³ FERREZ, M. **Registro Fotográfico de Marc Ferrez da Construção da Avenida Rio Branco: 1903-1906**. (catálogo). Rio de Janeiro : Museu Nacional de Belas Artes, 1982.

1º Capítulo - A Cidade: um “campo visual” por excelência

biscateiros. Oficialmente, foi contratado para trabalhar como fotógrafo da Comissão Geográfica e Geológica do Império e da marinha Imperial, tendo ainda registrado a construção da estrada de ferro de Santos a Jundiaí, em 1882, e da estrada de ferro do Paraná em 1884.

* * * * *

Em uma longa estada no Brasil, durante o período de 1935 a 1939, o antropólogo Claude Lévi-Strauss teve a oportunidade de vivenciar um Brasil muito diferente, sob vários aspectos. Saindo da França para lecionar na então recém-criada Universidade de São Paulo, Lévi-Strauss rememora a instituição daquela época, que se situava “(...) No centro da cidade, em velhos prédios, nos quais ainda se respirava uma atmosfera colonial .(...)”.¹⁰⁴

Cinqüenta anos depois, em 1985, Lévi-Strauss retorna por alguns dias ao país do continente sul-americano que fora cenário de uma época de sua vida quando muito de seu brilhantismo intelectual era ainda embrionário. Na obra *De perto e de longe*, em que o etnólogo concede uma longa entrevista a Didier Eribon, uma vez questionado se antes deste retorno houvera algum sentimento de nostalgia acerca



Rua do Anhangabaú, São Paulo, entre 1935 e 1940
Claude Lévi-Strauss

¹⁰⁴ LÉVI-STRAUSS, C.; ERIBON, D. **De perto e de longe**: relatos e reflexões do mais importante antropólogo de nosso século. Rio de Janeiro : Editora Nova Fronteira, 1990, p. 30-31.

do país do qual tanto tinha gostado, responde : *"Certamente. Mas eu sabia que tudo lá mudava com tal velocidade, que se eu voltasse seria só para lamentar meu passado. Foi, aliás, o que aconteceu quando revi o Brasil depois de quase meio século."*¹⁰⁵ Referindo-se ao país, certamente que este lamento de Lévi-Strauss está em grande medida ligado à cidade de São Paulo, a qual, em 1985, sem dúvida guardava exíguas relações com aquele ambiente de resquícios de uma vivência colonial ainda presente no final dos anos 30, ambiente que respirava, em simultaneidade, o ar do progresso e do



Edifício Martinelli, São Paulo, entre 1935 e 1939.
Claude Lévi-Strauss

desenvolvimento que a ideologia positivista das classes dominantes, citada por Lévi-Strauss¹⁰⁶, imputava à cidade, sob a forma de construções cada vez mais arrojadas, de uma indústria em desenvolvimento e de um comércio em crescimento acelerado, e cujo termo 'velocidade' seria de fato a palavra de ordem, o destino certo de uma cidade que não viria a ter possibilidades de um crescimento planejado, ordenado e adequado.

¹⁰⁵ LÉVI-STRAUSS, C.; ERIBON, D. Op. cit., p. 36.

¹⁰⁶ LÉVI-STRAUSS, C.; ERIBON, D. Op. cit., p. 36.

2º Capítulo - A Rua 13 de Maio: um estudo visual sobre as transformações de um espaço urbano central

"(...) Nesse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer 'suspender' o vôo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço." (Gaston Bachelard)

2.1 - Duas ruas

Ao iniciar este capítulo, é de significativa relevância que se referencie uma oportunidade que possibilitou à autora, pela primeira vez, experimentar fotograficamente uma cidade: trata-se da experiência, de grande influência em sua formação na área da pesquisa acadêmica, junto ao grupo do Projeto Integrado *"Estudo antropológico de itinerários urbanos, memória coletiva e formas de sociabilidade no mundo urbano contemporâneo"*¹.

Inserida na dinâmica daquela pesquisa – que, naquele momento, centrava-se na análise das expressões coletivas da memória, na vivência cotidiana do patrimônio histórico e na dinâmica de usos e significações sociais dos espaços urbanos –, foi possível que a pesquisadora realizasse um estudo visual, fotográfico, do universo da conhecida Rua da Praia (atualmente denominada Rua dos Andradas), localizada no centro de Porto

¹ Este projeto de pesquisa foi coordenado pelas antropólogas Profa. Dra. Cornelia Eckert e Profa. Dra. Ana Luiza Carvalho da Rocha, tendo sido financiado pelo Conselho Nacional para o Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e pela Fundação de Apoio à Pesquisa do Rio Grande do Sul (FAPERGS). Atualmente, continua a ser desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS/IFCH/UFRGS), visando alimentar dois bancos de dados etnográficos sobre a cidade de Porto Alegre/RS: o Banco de Imagens e Efeitos Visuais (BIEV) e o Banco de Dados Etnográficos.

Alegre. Esta experiência anterior foi tomada como a base essencial e necessária para esta atual pesquisa com a Rua 13 de Maio; ou, dizendo de outra forma, julga-se que a realização da pesquisa aqui apresentada tem seus primeiros direcionamentos no estudo etnográfico e visual da Rua da Praia, sendo uma decorrência direta desta, a qual é impossível de ser excluída das reflexões que têm fundamentado este trabalho.

Sem que se queira estender a descrição do trabalho desenvolvido com a Rua da Praia, procura-se aqui apenas fornecer algumas de suas características históricas, no intuito de dizer em que sentido esta experiência inspirou a possibilidade de uma pesquisa com a Rua 13 de Maio, um espaço urbano que, acredita-se, compartilha substanciais semelhanças com aquela rua de Porto Alegre. Pode-se considerar que o ponto convergente mais expressivo entre estas duas ruas, na atualidade, está no fato de que ambas desempenham a função primordial de lugar por excelência do comércio central em suas respectivas cidades. Um tipo de comércio que se caracteriza pelo consumo imediato, diversificado, varejista, o qual pode ser considerado, em um senso comum, “popular”.

Historicamente, uma das principais semelhanças entre a Rua da Praia e a 13 de Maio consiste no fato de que, em tempos passados serviram, nas cidades de Porto Alegre e Campinas, como suas ‘portas de entrada’, como vias de ligação entre os seus principais pontos de desembarque e o restante do tecido urbano que se desenvolvia. Se a Rua 13 de Maio era a porta de entrada de Campinas, com a Estação Ferroviária instalando-se no ano de 1872 em uma das extremidades deste trajeto², onde, posteriormente, localizaram-se os pontos das duas companhias de transportes viários intermunicipais, o acesso à Porto Alegre, originalmente, dava-se sobretudo através do rio Guaíba.

Na província sulista, os barcos atracavam em pequenos ancoradouros de uma

² ANUNZIATA, A. H. F. “Campinas: Entroncamento Ferroviário” In **Revista Eletrônica Saráo:** Memória e Vida Cultural de Campinas. Campinas : Unicamp / Centro de Memória, vol. 1, n. 5, 2003.

península, núcleo original da cidade e, atualmente, espaço que constitui o bairro Centro. A partir do rio, três extensas ruas paralelas principais norteavam o traçado e o crescimento da cidade, sendo uma delas a Rua da Praia, caracterizada sobretudo pelas atividades comerciais, as quais, até a atualidade, aí encontram o necessário fluxo de pessoas para suprir as suas diversas demandas. O historiador Charles Monteiro coloca a importância destas três ruas fundadoras da cidade de Porto Alegre nos seguintes termos:

"A malha urbana, entendida como a rede de caminhos e lotes dentro das fortificações, estava constituída por três ruas principais, que partindo da ponta da península atravessavam-na no sentido longitudinal e se encontravam diante do portão da vila. (...).

Essas ruas mudavam de nome ao longo de seus percursos fazendo referência às peculiaridades do terreno ou a atividades importantes para a comunidade. Assim ocorria com a rua da Graça e rua da Praia (atual Andradas), rua da Ponte e rua do Cotovelo (atual Riachuelo), rua da Igreja e rua do Hospital (atual Duque de Caxias). Estas foram as primeiras a receberem calçamento, chafarizes para o abastecimento de água (1779), limpeza, policiamento e iluminação de candeeiros a óleo de peixe (1832). Nestas ruas residiam os comerciantes responsáveis pelo desenvolvimento do porto (...), as autoridades do governo da província e as famílias mais importantes e endinheiradas."³

No começo do século XIX, de acordo com as descrições de viajantes europeus, a Rua da Praia já era considerada a principal da cidade. Naquela época, era a rua mais próxima do rio Guaíba, razão pela qual ficou conhecida por este nome. Em 1820, Auguste de Saint-Hilaire observava que ela era extremamente movimentada, foco do comércio na cidade: "*Nela se encontram numerosas pessoas a pé e a cavalo, marinheiros e muitos negros carregando fardos. É provida de lojas muito bem instaladas, de vendas*

³ MONTEIRO, C. **Porto Alegre**: – Urbanização e Modernidade. Porto Alegre : Edipucrs, 1995, p. 25.

*bem-sortidas e de oficinas de várias profissões*⁴. Segundo Nicolau Dreys, comerciante inglês que residiu em Porto Alegre entre 1817 e 1825, a rua caracterizava-se por ser a mais extensa e importante de Porto Alegre com respeito ao comércio e à população, sendo formada principalmente por casas altas "*(...) de estilo elegante e moderno, quase todas habitadas por negociantes (...)*"⁵. A Rua da Praia era, portanto, habitada por ricos comerciantes, enquanto que as classes inferiores ocupavam "*(...) as ruas abertas sobre os planos superiores (...)*"⁶. Na década seguinte, entre 1833 e 1834, Arsène Isabelle, além de notar a beleza das casas que ocupavam a Rua da Praia, realçava a sua função comercial, pois nela concentravam-se "*(...) todas as lojas e as principais casas de comércio (...)*"⁷.

Na segunda metade do século XIX, Porto Alegre passou por significativas transformações nos seus aspectos urbanos: era a modernização e o início da feição burguesa da cidade, quando as praças e as ruas centrais perderam suas antigas formas e ganharam um novo perfil, sendo que a Rua da Praia era o eixo de efervescência urbana da época⁸. A distinção dos seus frequentadores e a sociabilidade que praticavam é um aspecto bastante valorizado pelos cronistas da época. Achylles Porto Alegre, um dos mais expressivos homens a comentar a vida cotidiana porto-alegrense no começo do século XX, escreve sobre a Livraria Americana, a qual foi a mais antiga do Estado, fundada em 1875 e sediada na Rua da Praia: "*(...) este antigo empório de livros tornou-se, logo, o ponto convergente dos intelectuais, magistrados, advogados, estudantes, que não só iam ali comprar e encomendar livros, como trocar dois dedos de 'sécca' leve e fugitiva (...)*"⁹. Com o passar do tempo, a rua continuou desenvolvendo fortemente o

⁴ SAINT-HILAIRE, A. de. **Viagem ao Rio Grande do Sul**. São Paulo : Edusp / Itatiaia, 1974, p. 43.

⁵ DREYS, N. **Notícia descritiva da Província do Rio Grande de São Pedro do Sul**. Porto Alegre : Edipucrs, 1990, p. 99-100.

⁶ Op. cit, p. 99-100.

⁷ ISABELLE, A. **Viagem ao Rio Grande do Sul** (1883-1834). Porto Alegre : Martins Livreiro, 1983, p. 61.

⁸ PESAVENTO, S. J. **Memória Porto Alegre: espaços e vivências**. Porto Alegre : Editora da Universidade /PMPA, 1991.

⁹ PORTO ALEGRE, A. **Noutros Tempos**. Porto Alegre : Livraria do Globo, 1922, p. 87.

seu comércio e intensificou o glamour que a caracterizou por muito tempo tornando-se "(...) *um local de passagem, sem dúvida, mas também de encontro e de troca. É um espaço de prazer e uma vitrine imensa e viva, que se contrapõe aos objetos imóveis das vitrines das lojas (...).*"¹⁰

Outros cronistas mais recentes, como Archymedes Fortini, por exemplo, continuaram e descrever a Rua da Praia a partir de suas lembranças. O aspecto comportamental e os valores pelos quais os indivíduos eram considerados expressavam-se, também, através da elegância na vestimenta e dos lugares que freqüentavam, como os cafés que se tornaram redutos da sociabilidade masculina. Sobre a vestimenta, Fortini coloca que: "(...) *em Porto Alegre (...) sempre houve gente que gostou de trajar pelos últimos figurinos vindos do estrangeiro. E os pontos que costumavam freqüentar eram, naturalmente, aqueles mais centrais e movimentados da cidade, onde melhor pudessem exhibir seu 'aplomb' e despertar a atenção alheia, notadamente do sexo feminino. (...)*"¹¹.

Até os anos de 1960, a Rua da Praia estava recoberta das influências européias, onde os cafés e o *footing* eram a vitrina da cidade. Os entretenimentos possibilitavam aos indivíduos uma forma de exposição social, contexto no qual esta rua era considerada um lugar refinado e bem freqüentado pela sociedade da época. Nos anos 70, este cenário alterou-se bruscamente: instaura-se o processo de verticalização da cidade, cujas construções destinadas às atividades burocráticas tomaram o lugar de um imenso número de construções que outrora serviram aos interesses familiares de conjugar as atividades comerciais, no pavimento térreo, e de moradia nos dois ou três pavimentos superiores. O centro, de forma geral, permaneceu com sua intensa feição comercial, embora as demandas burocráticas de uma cidade em acelerado processo de expansão tenham passado a exercer um papel tão fundamental, que ofuscaram as atividades de

¹⁰ PESAVENTO, S. J. **O Espetáculo da Rua**. Porto Alegre : Editora da Universidade / UFRGS, 1992, p. 64.

¹¹ FORTINI, Archymedes. **Revivendo o passado**. Porto Alegre : Livraria Sulina, 1953, p. 32.

lazer e entretenimento das quais classes economicamente privilegiadas aí desfrutavam.

O *shopping-center* chegou a Porto Alegre no início da década de 1980 e, desde então, a tendência do comércio sofisticado está em sediar-se nestes espaços fechados, os quais primam por distanciar, cada vez mais, os diferentes segmentos sociais. Ao mesmo tempo, a crescente violência urbana levou uma parcela significativa do público consumidor de maior poder aquisitivo a procurar estes ambientes que passaram a ser considerados então não apenas mais seguros mas, também, mais agradáveis do que o centro da cidade. E, se na década de 80, ainda encontrava-se, no centro de Porto Alegre, um número considerável de salas de cinema, estas também deslocaram-se para os *shoppings*, com os antigos prédios que as abrigavam cedendo espaço, na atualidade, a um crescente número de casas de jogos (popularmente conhecidas como 'bingos') ou ainda aos templos de cultos religiosos, que se expandem de forma crescente.

À diferença da Rua da Praia, sobre a qual se encontram vários relatos na bibliografia histórica acerca da cidade de Porto Alegre, a Rua 13 de Maio não aparece com significativa expressividade nos relatos dos viajantes do século XIX e nas publicações dos cronistas e historiadores que, posteriormente, debruçaram-se sobre a cidade de Campinas.

Analisando, porém, o processo histórico de crescimento da cidade, pode-se inferir como se deu a sua evolução, especialmente compreendendo como a Rua 13 de Maio adquire, a partir da segunda metade do século XIX, uma importância crucial para Campinas, chegando à segunda metade do século XX como um foco por excelência do comércio central da cidade, notadamente o que objetiva o consumo imediato e popular, em semelhança àquele produzido na antiga rua sulista.

A mais comentada e uma das mais antigas ruas de Campinas, como observa-se pela narrativa de cronistas e historiadores, é a Barão de Jaguara, a qual, na sua

origem, era chamada de Rua de Cima e, entre estas duas nomenclaturas, também fora designada como Rua Direita. A racionalização deste traçado fundador do tecido urbano da cidade ocorre como consequência da edificação do primeiro templo religioso erigido em uma comunidade, então, eminentemente rural, dependente dos ofícios religiosos da próxima Vila de Nossa Senhora do Desterro de Jundiáí. Foi ao redor desta capela que passaram a concentrar-se as primeiras construções da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição das Campinas do Mato Grosso de Jundiáí, formalmente oficializada em 14 de julho de 1774:

"Havia aqui em meio à mata, três clareiras a que chamavam de 'campinhos', derivando daí o primitivo nome de 'Campinas do Mato Grosso', designação essa que se dava desde os primórdios do povoamento à paragem, onde futuramente, em 1774, se plantaria o marco inicial da povoação, a modestíssima ermida em torno da qual Barreto Leme fez o primeiro arruamento.

Viviam os moradores do bairro rural em seus sítios, dedicando-se quase todos eles à lavoura de subsistência. Viviam em suas casas e sem assistência religiosa. Em 1772, existia um cemitério bento, se bem que em precárias condições, mas faltava uma igreja para os ofícios religiosos, uma igreja que, ao mesmo tempo que atendesse às necessidades do culto, fôsse um ponto de reunião daquela gente que vivia em casas distantes umas das outras, esparsas em sítios. Naquele ano, o bairro contava com uma população de 357 habitantes, constituindo 61 famílias, as quais por intermédio de seus líderes resolveram pedir licença às autoridades eclesiásticas para ereção de uma capela onde pudessem ter assistência espiritual de sacerdotes que por aqui passassem.(...)”.¹²

Passando ao largo do terreno onde houvera sido construída a primeira capela, provisória, e no mesmo local onde também passou-se a edificar aquela que se tornaria a

¹² PUPO, Benedito Barbosa. **À Margem da História de Campinas** – As origens da cidade e a oficialização da data de sua fundação. Parecer da Comissão de Educação e Cultura da Câmara Municipal sobre o Projeto de Lei oficializando a data da fundação da cidade. Resumo da marcha do processo. Campinas : Tipografia Mattos, 2ª edição, 1976.

primeira Igreja Matriz de Campinas, a Rua de Cima formou, em conjunto com a Rua do Sacramento, a Rua da Matriz Velha (atual Rua Barreto Leme) e a Rua da Cadeia (atual Bernardino de Campos), o quadrilátero fundador da cidade, onde se concentravam os poderes religioso, administrativo e judiciário da antiga freguesia.

Posteriormente, duas ruas paralelas à Rua de Cima, as chamadas Rua do Meio (atual Rua Dr. Quirino) e Rua de Baixo (atual Rua Luzitana), colocaram-se como as principais vias que, em lugar mais elevado e seco, tendiam a sediar as residências da população que compunha, então, o setor mais abastado da comunidade.

A alguns metros do quadrado referencial e em linha perpendicular ao traçado destas três ruas, foi lançada, em 1807, a pedra fundamental da Matriz Nova, atual Catedral Metropolitana de Campinas, cujo largo passaria, a partir de sua inauguração em 1883, a sediar não apenas



Igreja Matriz Nova, 1895
Acervo MIS / Campinas

as principais manifestações da vida religiosa campineira mas, também, a configurar-se como um dos principais espaços urbanos da cidade.

A informação mais significativa sobre a abertura da Rua 13 de Maio, originalmente denominada Rua São José, é dada por Jolumá Brito que, em documentos avulsos¹³, faz uma transcrição, posteriormente localizada pela pesquisadora nos Livros de Atas da Câmara Municipal:

¹³ BRITO, J. **Rua Treze de Maio**. Campinas : Fundo Jolumá Brito, Arquivos Históricos, Centro de Memória / Unicamp, pasta 299.

"Em 29 de março de 1845 - (...) atendendo a necessidade de abrir-se a rua denominada Sam José na parte em que é obstada pelos quintais de João Antonine e José Francisco de Paula he de parecer que a Câmara determine ao procurador, nos termos do § 4 do art. 1 da lei de 18 de março de 1836 que aprova a desapropriação dos terrenos que são necessários para a largura da rua. Outrossim a Câmara faça declaração da utilidade da abertura da dita para o que seja comunicado aos proprietários (...)."14

A afirmação clara sobre a "(...) necessidade de abrir-se a rua denominada Sam José, na parte em que é obstada pelos quintais (...)" sugere a condição de um caminho em formação, uma ruga no solo que desenvolveu-se em função da emergência de uma circulação que não poderia mais apresentar obstáculos.

Até o presente momento, esta é a mais antiga informação arrolada acerca da origem da Rua 13 de Maio. Colhido nas atas de 1845 e ressaltado por Jolumá Brito em seus documentos, este dado converge com outro fato marcante na história da cidade: um ano após, em 1846, foi fundada a Associação Campineira do Teatro São Carlos, entidade que idealizou a construção desta primeira casa de espetáculos inaugurada quatro anos depois, em 185015.

Desta forma, durante o período de 70 anos demandado para a construção da Matriz Nova, intensificou-se significativamente a utilização desta parcela do solo campineiro com o início da construção do teatro, o qual, segundo José Roberto do Amaral Lapa, consistiu no símbolo maior da emergência do



Teatro São Carlos, sem data
Acervo MIS / Campinas

¹⁴ Livro de Atas da Câmara Municipal de Campinas (1843 a 1847), n. 141, pgs. 96 (v) e 97.

¹⁵ FARDIN, Sônia Aparecida (Org.). "Dois teatros, duas demolições", In **Fragmentos de uma demolição** – História Oral do Teatro Municipal Carlos Gomes. Campinas : SMCT / MIS, 2000, p. 14.

fenômeno moderno¹⁶ que a acumulação de capitais gerada pela agricultura da cana-de-açúcar, e posteriormente intensificada pelo cultivo do café, passou a instaurar na nova urbe paulista. Erigido atrás da igreja e também antecedido por um largo, o teatro, em conjunto com esta, participou da conformação de um espaço emblemático do cotidiano da vida campineira, cujas transformações, até a atualidade, serão um tema primordial que se procurará expor ao longo deste capítulo, sobretudo através da análise das fotografias pesquisadas em acervos iconográficos.

Por ora, é apenas necessário que o leitor, realizando um esforço de reportar-se a uma cidade em formação na metade do século XIX, a qual, a partir de então, seria rapidamente enriquecida pela agricultura cafeeira, procure vislumbrar a importância deste conjunto arquitetônico: um largo antecedendo uma imponente construção religiosa, imediatamente sucedidos por outro largo, este precedendo a uma pioneira casa de espetáculos.

As duas ruas laterais da Matriz Nova, ao lado direito a Rua São José e ao lado esquerdo a Rua da Constituição, atuais Rua 13 de Maio e Rua Costa Aguiar, tornaram-se fundamentais no desenho urbano central de Campinas e, como se procurará demonstrar, iconograficamente singulares no conjunto fotográfico relativo à história da cidade. Como se verá mais adiante, as fotografias obtidas a partir de um mesmo ponto de vista, a torre da igreja, são algumas das fontes mais representativas – e mais utilizadas – quando o objetivo consiste em demonstrar o crescimento de Campinas. Em décadas seguidas de tomadas fotográficas realizadas a partir do mesmo ponto de vista, tem-se a impressão de visualizar uma esteira, cujos carregadores – as ruas – levam aos limites da cidade. A possibilidade de alterar este panorama só aconteceria com a verticalização da cidade, anos mais tarde, a partir sobretudo da década de 70 do século XX.

¹⁶ LAPA, José Roberto do Amaral. **A cidade: os cantos e os antros** – Campinas (1850-1900). São Paulo : Edusp, 1996, p. 20.

Voltando às considerações acerca das construções da Matriz Nova e do Teatro São Carlos, é substancial que se considere como ocorreram os ciclos de produção agrícola e as conseqüentes ordens econômica e social que eram praticadas naquela época. A Freguesia de Nossa Senhora da Conceição das Campinas do Mato Grosso de Jundiaí, instaurada em 1774 e elevada à condição de Vila de São Carlos em 1797 foi, conforme Antonio da Costa Santos, grande produtora de cana-de-açúcar no período compreendido entre o final do século XVIII até meados do século XIX. Sobre a instauração da freguesia e a sua importância para a produção canavieira paulista, este autor faz a seguinte afirmação: *"Quatro décadas de ocupações de terra antecederam a formação do espaço de fundação da Freguesia das Campinas do Mato Grosso de Jundiaí, que seria a principal vila do quadrilátero paulista do açúcar na Repartição Sul do Estado do Brasil."*¹⁷

Assim, foi esta expressiva produção agrícola a responsável pelas primeiras significativas concentrações de renda em um universo cuja população era eminentemente rural e ainda bastante simplória em seus costumes. A Campinas colonial era construída à base do material mais costumeiro da arquitetura paulista da época: a terra batida, socada, cuja técnica é conhecida como taipa de pilão. As casas simples da população e mesmo dos emergentes senhores de engenho não primavam pela ostentação ou pelo fausto. A cidade, desprovida de toda e qualquer infra-estrutura, não possuía qualquer tipo de pavimentação na sua quase totalidade, conforme pontua José Roberto do Amaral Lapa:

"Em 1840, Campinas apresentava apenas três ruas com trechos pavimentados. Esses trechos privilegiados, aos quais se dava o nome de 'calçadas', eram: 1. parte da quadra da atual rua Dr. Quirino (rua do Meio) entre a rua Barreto Leme (rua da Matriz Velha) e a atual rua Benjamin Constant (beco do Roso, depois rua do Caracol); 2. atual rua Barreto Leme (rua da Matriz Velha) entre a atual rua Dr. Quirino (rua do Meio) e a atual rua

¹⁷ SANTOS, Antonio da Costa. **Campinas, das origens ao futuro**: compra e venda de terra e água e um tombamento na primeira sesmaria da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição das Campinas do Mato Grosso de Jundiaí (1732-1992). Campinas : Editora da Unicamp, 2002, p. 91.

Luzitana (rua de Baixo, depois general carneiro) e 3. atual Av. Francisco Glicério (rua do Rosário) entre os atuais largos do Rosário e da catedral (largo da matriz Nova).

Entre 1848 e 1850, uma quarta 'calçada' foi construída na atual Rua Barão de Jaguará (rua do Bairro Alto, depois rua Direita), no trecho que vai das atuais ruas Cezar Bierrenbach (travessa do Goes) e Ferreira Penteado (rua do Pórtico)."¹⁸

Lapa também comenta outras precariedades, como a questão da iluminação, tanto particular quanto pública, e os recursos disponíveis durante a noite:

"Uma ou outra vez em comemorações, festas do calendário católico ou por ocasião de visitas ilustres, acendiam-se grandes fogueiras em largos como o da Matriz Velha e de Santa Cruz ou a Câmara providenciava as 'luminárias', que eram arcos de madeira com lamparinas de azeite com vidros coloridos. (...)

A iluminação de que se dispunha na vida privada também era bastante deficiente. Na frente dos sobrados, costumava-se colocar nas sacadas globos de vidros com velas. No interior das casas, as lamparinas de azeite, lampiões e castiçais com velas predominavam, sendo portáteis e levados para cada cômodo em que a pessoa se achava."¹⁹

O declínio da produção açucareira, a partir de 1850, deu-se em grande medida devido à cotação do café que, no mercado internacional, aumentava significativamente. As terras campineiras, propícias ao cultivo do produto, não tardaram a acolhê-lo cada vez com maior intensidade, tanto aquelas que pertenciam aos principais senhores de engenho quanto as propriedades dos agricultores mais modestos.

E é durante o ciclo do café, de fato, que a feição colonial da cidade se transformará

¹⁸ Op. cit., p. 61.

¹⁹ Op. cit., p. 32.

2º Capítulo - A Rua 13 de Maio: um estudo visual

radicalmente, muito embora esta alteração faça conviver ainda por muito tempo a cidade colonial com a cidade moderna que avançava constantemente. Para Lapa, é "(...) *na área que se define a expansão cafeeira, modelando propriedades e relações sociais de produção, vontades e comportamentos, que a modernidade se abaterá sobre o espaço urbano (...)*"²⁰, sendo que este fenômeno se dará com maior vigor a partir da década de 70 do século XIX, marcando a entrada das relações sócio-produtivas em uma ordem capitalista e burguesa²¹. É também neste momento que começa a inserir-se o processo de industrialização no Brasil, cujas bases econômicas foram, em grande medida, formadas pela produção cafeeira²². Em Campinas, a produção de artigos em larga escala, ainda que incipiente, já dava seus primeiros passos: é em torno de 1869, por exemplo, que se instala a primeira olaria da cidade. Em suma, uma diversidade de produtos passíveis de comercialização em larga escala e que, portanto, precisavam ser escoados.

Ora, é exatamente nesta época que é instalada em Campinas a Estação da Companhia Paulista de Estradas de Ferro, em 1872. Em conjunto com as empresas Mogiana, Cia. Ramal Férreo Campineiro, Funilense e Sorocabana, introduzidas paulatinamente e cujos trechos avançavam, cada vez mais, rumo ao interior paulista, este entroncamento ferroviário revelou-se o mais importante do Estado.

O prédio e as instalações necessários, erguidos à margem da cidade, mas na mesma linha da Matriz Nova e do Teatro São Carlos, e para onde também expandia-se a cidade, fizeram avançar o traçado da então chamada Rua São José. Houve



Estação da Companhia Paulista de Estradas de Ferro, 1910
Acervo MIS / Campinas

²⁰ Op. cit., p. 20.

²¹ Op. cit., p. 12.

²² SANTOS, Antônio da Costa. Op. cit., p. 141-142.

a necessidade de normas relativas ao trânsito de veículos que circulavam *para e da* Estação, sendo que a Rua São José ficou reservada para os que se dirigiam ao local, e a Rua da Constituição (atual Costa Aguiar) para os que de lá provinham²³. Conforme Lapa:

"(...) a construção da Estação provocou a extensão de ruas até o local, uma vez que, segundo a tradição, a essa época a cidade não chegava até lá. Destas ruas, duas foram reservadas para concentrar o fluxo e refluxo do movimento de passageiros e cargas, já incluindo ônibus."²⁴

A Rua São José passou a figurar como espaço de suma importância durante todo o seu trajeto, o qual se iniciava no principal templo religioso da cidade, imponente e majestoso, findando no largo onde se erguera a Estação, o "(...) *símbolo maior da modernidade (...)*"²⁵. A rua, a partir de então, era de fato a porta de entrada da cidade, a vitrina aos olhos de todos os visitantes, muitos dos quais negociantes da agricultura e da indústria que, desejava-se, ficassem bem impressionados com aquela nova Campinas que se tinha orgulho de exibir.

Ao longo da rua, o teatro ensejava o passeio e o lazer, concedendo à nova cidade o florescimento de um novo tipo de vida social: o entretenimento do espetáculo. Esta manifestação lúdica, aliada às atividades do centro religioso e à condição de via de passagem para a Estação favoreceram o comércio, não apenas na então Rua São José, mas também na Rua da Constituição. Estas, enfim, acabaram por conformar uma importante interface com as principais construções de uso coletivo erguidas em Campinas: a Igreja Matriz, o Teatro São Carlos e a Estação da Companhia Paulista de Estradas de Ferro.

Como conseqüência, a Campinas moderna, aquela por onde circulava agora uma

²³ LAPA, José Roberto do Amaral. Op. cit., p. 25.

²⁴ Op. cit., p. 26.

²⁵ Op. cit., p. 24.

burguesia desejosa de exposição social, deveria ser, além de bela e limpa, *visivelmente* racional, confortável e suprida de infra-estrutura. Durante o período transitório, quando a cidade colonial ainda ocupa em grande medida o seu espaço:

"É preciso fazer desaparecer tudo, ou quase tudo, que não devia ser visto. Em lugar da cidade de taipa, despudorada e malcheirosa, aspirava-se a cidade de tijolos, bem-comportada e higiênica. Não há hesitações entre simplesmente camuflar o artefato comprometedor e a sua gente molambenta e até, se for o caso, demolir e expulsar do convívio urbano os que não se adaptarem àqueles novos tempos. Sejam edifícios ou espaços. Pessoas vivas ou mortas, pouco importa."²⁶

Nas décadas de 70 e 80 do século XIX, não cessa a implementação de melhoramentos urbanos: a partir daí, as calçadas passam a tomar conta das vias, inauguram-se os sistemas de iluminação a gás (1875), de transporte de bondes elétricos (1879) e de telefonia (1884). A luz elétrica e a água encanada chegam em 1887, enquanto o sistema de esgotos passa a ser implementado no início da década de 90. As ruas, as quais quarenta anos antes ainda não tinham nomes definidos, passam a receber emplacamento em 1895. A pavimentação urbana é expandida também a partir da década de 70, recebendo constantes melhorias quanto aos materiais empregados, passando das pedras de tamanho irregular, conhecidas como 'pé-de-moleque', ao paralelepípedo e ao macadame²⁷.

Mesmo com a grave epidemia de febre amarela, cujos surtos contínuos ocorreram de 1889 a 1897, dizimando parte significativa da população, as implementações continuavam. Quem ficou em Campinas morreu ou viu morrer. Quem podia, a elite da sociedade, retirou-se esperando tempos melhores pra o retorno. E assim, paradoxalmente e mesmo que em uma escala menor, algumas implementações estratégicas continuavam

²⁶ Op. cit., p. 12.

²⁷ Op. cit., p. 28-62.

em meio à cidade que definhava, em especial aquelas que visavam sanear a cidade. Sobre as implementações neste período, a historiadora Suzana Baretto Ribeiro comenta:

“Uma série de estratégias políticas e de ocupação do espaço urbano, relacionadas às posturas higienistas e aos ideais de progresso já preconizados pelos republicanos, são adotadas e implementadas. Desse momento em diante, as ações civilizadoras / normatizadoras dos poderes urbanos objetivam uma nova disposição da cidade, uma nova regulação dos fluxos, uma nova imposição do modelo disciplinar. Muitas obras de melhoramentos e iniciativas de embelezamento marcam a paisagem urbana.

As transformações urbanas ocorrem com apoio do Estado e da Intendência Municipal, mediante a utilização de recursos advindos, em grande parte, da arrecadação propiciada pela economia cafeeira e pela influência de políticos locais.”²⁸

Em 1929, com a derrocada do café na crise que se abateu no mercado mundial, a situação do centro da cidade transforma-se sensivelmente: arrefece o fluxo trazido pelo negócio cafeeiro, que movimentava este espaço com as casas comissárias e de exportação do produto. A população, entretanto, aumentara com os imigrantes que haviam chegado para trabalhar nas lavouras e depois na indústria, e a Rua 13 de Maio passa a desempenhar, cada vez com mais força, o papel de centro comercial da cidade, que negociava produtos variados para diferentes camadas sociais.

É também na década de 1930 que começa a ser desenvolvida a idéia de um plano de remodelamento urbano para Campinas. Com idas e vindas relativas aos protagonistas deste ambicioso desejo, é posto em prática ao final daquela década o Plano Prestes Maia, o qual se desenvolveu em duas fases que duraram até a década de 1950. O conjunto

²⁸ RIBEIRO, Suzana Baretto. **Percursos do olhar na fotografia profissional e amadora**: Campinas 1900-1915. Campinas : Unicamp/IFCH, Tese de Doutorado, 2002, p. 55-56.

das obras transformou radicalmente o núcleo da cidade. Grandes artérias foram abertas, ruas alargadas, muitos prédios, inclusive muitas edificações históricas, foram demolidos, como a Igreja do Rosário, a qual fora construída em 1817.

Pode-se dizer que entre 1850 e 1950 Campinas foi modelada e re-modelada. Assim como a cidade colonial foi abaixo, o mesmo aconteceu com a cidade burguesa, ambas vivenciadas no mesmo centro original. Considerar o crescimento de Campinas nos últimos 50 anos seria um assunto à parte, para uma pesquisa específica e, felizmente, muito tem sido produzido a este respeito. A produção intelectual, nas áreas da História, da Sociologia e do Urbanismo, tem realizado o esforço de se debruçar sobre temáticas variadas acerca desta cidade, trazendo ao conhecimento os dados que permitem a sua melhor compreensão.

Atualmente, está em andamento o Projeto de Reurbanização da Rua 13 de Maio e Entornos²⁹, cuja tônica centra-se na 'qualificação urbana' do espaço. Trata-se de um projeto de reforma, que objetiva melhorar questões infra-estruturais como a pavimentação, as galerias de água e o escoamento de esgoto, além de tornar subterrânea a intensa fiação elétrica que permeia toda a rua. Além disso, há o objetivo de tornar mais agradável a feição estética da rua, com a instalação de um novo mobiliário urbano composto de bancos, floreiras, telefones e incremento da sinalização para veículos e pedestres. Convém ainda ressaltar a inclusão, neste projeto, da Igreja Matriz e da Estação Ferroviária, ambas tombadas pelo Patrimônio Histórico, como locais destinados a desempenhar o importante papel de espaços culturais do centro da cidade.

Acrescenta-se que, na pesquisa aqui apresentada, procurea-se apenas tomar conhecimento deste processo de formação do núcleo da cidade, sobremaneira a Rua 13 de Maio, com o intuito de perceber onde se localizam os fenômenos de continuidades e de rupturas neste espaço em constantes e profundas transformações.

²⁹ Diário Oficial do Município de Campinas, Prefeitura Municipal de Campinas, 09/08/2003, p. 20.

Com relação à Rua da Praia, não se tratou de buscar traçar um paralelo histórico direto, mas, antes, compreender como estas duas ruas fundadoras dos seus núcleos urbanos originários tornaram-se fundamentais na vida da cidade, passando da condição de lugares de comércio, mas também de lazer, com a convivência constante de vários segmentos sociais, à condição de espaços comerciais funcionais.

Ou seja, duas ruas que têm a sua função direcionada primordialmente para o comércio imediato, diversificado, o qual pode ser, em um senso comum generalizante, caracterizado como 'popular'. Um comércio varejista que continua atendendo a vários segmentos da população, mas que com a inserção nas cidades dos *shopping-centers*, cuja tônica do comércio diferenciado e apelo às classes economicamente privilegiadas, tende a ser freqüentado por aqueles que procuram produtos a preços mais acessíveis.

Duas ruas. Duas ruas de intenso fluxo de pedestres, já que ambas abrigam, desde a década de 1970, o chamado 'calçadão', o qual impede o trânsito de veículos, deixando o espaço da via livre para a circulação dos indivíduos entre as vitrinas das lojas. Duas ruas que 'fervem de gente' durante a semana. Duas ruas que, aos domingos, tendem a ficar praticamente vazias, com a estranha exibição de um corredor de grades de ferro cerradas.

Enfim, o tempo imprimiu nestas ruas uma marcha histórica singular, concedendo-lhes características específicas na atualidade. Para abordar a passagem do tempo como um discurso, ou para considerar o lugar estético do tempo na matéria, faz-se sempre necessário retomar as pontuações, as marcas que por ele são deixadas.

Por isso, procurarei agora pinçar estas pontuações, estas marcas, sinais de continuidades e rupturas, a partir da pesquisa em acervos iconográficos. A prática fotográfica, cujos resultados serão exibidos no terceiro capítulo, mostrou-se um valioso instrumento na inter-relação com a observação das imagens de acervos. Enfim, tratou-se de uma inserção em campo. Uma inserção no universo do centro da cidade de Campinas, a qual foi exercitada por duas vias de trabalho com a fotografia: a via da pesquisa em acervos iconográficos e a via da prática fotográfica no local.

2.2 – A Rua 13 de Maio: o processo de conhecimento e a construção do objeto de pesquisa

Durante o desenvolvimento da pesquisa, adotou-se alguns métodos que favoreceram a tomada de conhecimento da Rua 13 de Maio, dos seus arredores e, de forma geral, do centro da cidade. Acredita-se que seja interessante narrar este processo de conhecimento e de aproximação com os espaços centrais de Campinas pelo fato de que estes eram, até março de 2001, completamente desconhecidos à pesquisadora.

A Rua da Praia, ao contrário, era uma antiga conhecida, um lugar de passagem, inclusive pelo fato de lá ter residido durante treze anos. Em função disto, teve a oportunidade de presenciar, cotidianamente, uma série de transformações, as quais percebia de uma forma subjetiva, posto que muitas dentre estas não eram localizadas e pontuais, mas faziam parte de uma transformação mais profunda ligada a toda a cidade. Além do fato de que vivia na Rua da Praia, estava entrelaçada pelas tramas do lugar.

Com o início da pesquisa, houve a necessidade de 'desvendar as tramas' de Campinas, de seu centro e da Rua 13 de Maio. Neste sentido, a condição de pesquisadora era ambígua: ao mesmo tempo que não possuía nenhuma familiaridade com a 13 de Maio, no sentido de que não tinha nenhum tipo de conhecimento sobre o espaço (nenhum conhecimento histórico, empírico ou acerca da sua atual dinâmica de utilização e funcionamento), pode constatar, desde o início, que a familiaridade com este não era, de forma alguma, insignificante. Aliás, era um local como aquele que de fato procurava-se investigar, um tipo de espaço urbano que, em princípio, pelas suas características comerciais, já era conhecido.

De qualquer forma, o desconforto e a inquietação perdurariam por longo tempo, pois o olhar sobre a rua e os significados que, paulatinamente, podia inferir sobre ela apresentavam constantemente situações de proximidade e de estranhamento, as quais

remetem ao que o antropólogo Fernando de Tacca situa, ao analisar diversas produções fotográficas e cinematográficas, realizadas ou não dentro da disciplina antropológica, enquanto visões exógena e endógena da cultura³⁰. Assim, por um lado, manifestava-se uma visão endógena sobre a Rua 13 de Maio posto que ela é, de fato, uma rua central de uma grande cidade brasileira, tal como tantas outras espalhadas pelo país. Por outro lado, confortava-se uma visão exógena, pois o conhecimento sobre o universo de significações que se articulam no espaço era inexistente.

O desvendar das tramas do universo da Rua 13 de Maio, a paulatina aproximação que possibilitou a sua compreensão, a fim de construí-la enquanto um objeto de pesquisa e análise e enquanto tema da problemática das transformações visuais urbanas, deu-se através de alguns procedimentos de investigação. Estes consistiram na investigação bibliográfica, na busca em acervos históricos iconográficos e na pesquisa de campo, sendo que esta última desdobrou-se em outros três procedimentos: as visitas constantes ao campo da Rua 13 de Maio, aqui compreendido enquanto o seu próprio trajeto, os seus arredores e a região central da cidade, visitas estas que originaram a escrita de um diário de campo; a prática fotográfica, também realizada neste universo amplo no qual se encontra inserida a rua; e, por último, mas não em grau menor de importância, objetivou-se a busca por depoimentos de informantes, especialmente de indivíduos que tivessem uma longa vivência no local e cuja fala suprisse a necessidade tanto de caracterizar a rua na atualidade quanto de contrapor impressões sobre o espaço em épocas diferenciadas.

³⁰ TACCA, Fernando de. "A Fotografia e o Cinema na Pesquisa Antropológica" In **Journal of Osaka University of Foreign Studies**, New Series, nº 18, Japão, 1997. O autor correlaciona os conceitos de 'visão exógena' e 'visão endógena' aos conceitos de 'visão ética' e 'visãoêmica', preferindo-os por considerar que o termo 'ético' pode confundir-se com questões relativas à moral, por exemplo.

2.2.1 – A pesquisa nos acervos iconográficos

Neste momento, gostaria de ressaltar o vulto, muito expressivo, que a pesquisa em acervos iconográficos adquiriu durante o desenvolvimento do trabalho. Considerando que a abordagem aqui proposta é, antes de mais nada, uma abordagem visual, a qual versa sobre a passagem do tempo e as transformações que esta acarreta, originando rupturas, continuidades e sobreposições que se manifestam visivelmente, as quais são passíveis de serem pinçadas através da fotografia, a sistemática da pesquisa nas imagens de acervo forneceu muitas chaves para o entendimento e a construção do objeto de pesquisa.

Campinas, desde o século XIX e durante toda a primeira metade do século XX, foi muito fotografada, e o material presente nos acervos iconográficos é abundante. Segundo Suzana Baretto Ribeiro, *"Em Campinas, 13 fotógrafos, com estúdios comerciais estabelecidos desde 1862, registram a paisagem urbana e os acontecimentos importantes para a cidade do ponto de vista oficial"*³¹. A autora, analisando uma importante parcela da produção fotográfica profissional sobre Campinas, durante o período de 1900 a 1915, a partir de imagens oficializadas em coletâneas como álbuns e cartões postais, ao deter-se sobre a produção destes últimos pontua que *"(...) na primeira década do século XX, surgem as primeiras séries de cartões-postais impressas pelas próprias casas tipográficas locais: Casa Mascotte, Casa do Livro Azul e Casa Genoud."*³²

De fato, muitos postais são encontrados nos acervos, tanto desta primeira década do século XX quanto de décadas posteriores. Entretanto, com relação ao trabalho em acervos desenvolvido durante a pesquisa aqui apresentada, pode-se dizer que o encontro com as fotos ocorreu de forma relativamente aleatória. Não havia o objetivo de investigar uma coleção específica ou o conjunto da obra de um fotógrafo em particular.

³¹ RIBEIRO, Suzana Barreto. Op. cit., p. 46.

³² Op. cit., p. 72-73.

Interessava, em um primeiro momento, conhecer o centro da cidade e a Rua 13 de Maio através das fotografias, procurando-se pelos indícios de transformação urbana.

O ponto de partida foi, então, o acervo da Área de Documentação Iconográfica do Centro de Memória / UNICAMP, local de realização de parte substancial desta etapa da pesquisa. Este acervo possui, no conjunto de suas coleções, mais de vinte e duas mil imagens. A partir de um catálogo indexador, cada coleção está segmentada de acordo com as temáticas das imagens. Tomando contato com este catálogo, foi possível ter uma primeira idéia acerca de quais coleções poderiam ser significativas para o conjunto da pesquisa. Buscando sobretudo por fotografias da Rua 13 de Maio, mas também por imagens que versassem sobre o panorama do centro de Campinas, pode-se selecionar, ao longo do tempo, as coleções e os indexadores que melhor suprissem esta demanda.

Assim, as imagens que aqui serão apresentadas estão incluídas nas seguintes coleções: 'Geraldo Sesso Júnior' (GSJ), 'João Falchi Trinca' (JFT), 'Benedito Barbosa Pupo' (BBP), 'José Gomes Guarnieri' (JGG) e 'Fotografias Avulsas' (FA). De forma geral, os indexadores que pareciam mais pertinentes referiam-se aos seguintes tópicos: 'alargamento de avenidas', 'logradouros', 'demolições', 'vistas parciais', 'religião', 'teatro', 'transporte', 'comércio', 'habitação', 'bairros', 'bancos', 'cinemas', 'edifícios' e 'serviços públicos'. A partir de então, foi possível verificar as informações contidas nas fichas catalográficas (título, data, autor, local, objeto, descrição, tipo de material, suporte, entre outras), as quais levaram às fotografias.

O próximo passo consistiu em descrever as imagens que pareciam relevantes, considerando-se a temática enunciada, o território espacial exibido, a época da obtenção, além dos elementos da linguagem fotográfica, como o enquadramento, os planos, a sua composição e o ponto de vista a partir do qual a imagem fora obtida (comumente os planos gerais, muitas vezes obtidos de algum ponto elevado, como a torre da Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição, por exemplo).

Posteriormente, foi desenvolvida a pesquisa no Acervo do Museu da Imagem e do Som (MIS/Campinas), cuja investigação ocorreu de forma um pouco diferente, pois aí encontram-se duas grandes coleções: a Coleção Biblioteca Municipal de Campinas (CBMC) e a Coleção MIS. A primeira coleção tem como origem o antigo acervo da Biblioteca Municipal, além de coleções que estavam espalhadas por várias outras bibliotecas pertencentes a colégios e instituições municipais. Conta com significativas séries de cartões postais e, pela própria procedência das imagens, pode-se, talvez, considerá-la uma coleção de caráter institucional.

Já a coleção MIS, ao que parece, existe anteriormente à CBMC, tendo um caráter mais amplo quanto à temática das imagens, pois abrange as doações realizadas ao acervo. Nesta coleção, foi possível circunscrever tematicamente a Rua 13 Maio, a partir da nomenclatura das pastas. Por exemplo: Pasta Igrejas: Catedral Metropolitana de Campinas; Pasta Cultura e Lazer: Teatro São Carlos; Pasta Estradas de Ferro: Companhia Paulista de Estradas de Ferro; Pasta Logradouros; Rua 13 de Maio, e assim por diante.

Diversas imagens podem ser encontradas em ambos acervos, embora a pesquisa, em cada um deles, revele sempre dados singulares e inesperados. Mas questões como autoria e data de obtenção, pelo menos no que tange às imagens aqui selecionadas, revelam-se sucessivas vezes dados sem resposta, pelo próprio percurso que as fotografias percorrem antes de chegar aos acervos: passando de mão em mão, de fotógrafos e colecionadores até seus herdeiros, os quais muitas vezes não conhecem o material, as imagens tendem a desligar-se de informações fundamentais para sua ampla compreensão, já que estas acabam por dissipar-se.

As fotografias dos acervos auxiliaram imensamente o processo de conhecimento e aproximação com o universo da Rua 13 de Maio. Pode-se dizer que, nos momentos mais intensos deste procedimento específico, pode-se de fato conhecer Campinas através das fotografias: o desenho urbano, as ruas, cada prédio ou construção passava a adquirir

sentido preciso – ou, sobretudo, a levantar questionamentos importantes – na medida em que se podia visualizá-los em outras épocas e, conseqüentemente, em contextos diferenciados.

Enfim, é necessário ainda colocar que esta etapa caracterizou-se por uma forte inter-relação com a inserção em campo e com a prática fotográfica. Exercitar a observação na rua, concomitantemente à observação das imagens acervadas, possibilitou o reconhecimento de elementos interessantes ao registro fotográfico que também buscava-se realizar.

Um exemplo desta inter-relação tem como tema um antigo gradil de ferro que compõe a escada lateral da Igreja Matriz, cujos degraus desembocam na Rua 13 de Maio. Em pesquisa no acervo do Centro de Memória, foi possível observar, por algum tempo e com uma lupa, uma fotografia desta escada, detendo o olhar no rebuscado trabalho que fora realizado no ferro do gradil. Nesta imagem, o conjunto dos adornos está bastante danificado, faltando muitas das 'peças' que o compunham. Inserindo no caderno de notas a informação: "À esquerda, progressivo 'sumiço' dos adornos em ferro", buscou-se pela escada que ainda não tinha sido notada nas visitas à campo. Posteriormente, indo à 13 de Maio com a câmera fotográfica, pode-se reconhecê-la, percebendo que está, atualmente, cercada por uma grade de proteção, posto que é



Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição,
escada lateral. Entre 1976 e 1978.
Autor: Benedito Barbosa Pupo
Acervo CEMU / UNICAMP



Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição,
detalhe da escada lateral, 2002.

uma relíquia pertencente ao conjunto da igreja. Recordando as 'peças' que faltavam, foi fotografado um detalhe do gradil que pareceu consistir em um bom exemplo dos sutis efeitos visíveis que a passagem do tempo imprime na materialidade urbana.

Em um local repleto de estímulos intermitentes como a Rua 13 de Maio, é comum que detalhes como este passem despercebidos. Todavia, é também no sentido de melhor visualizar o espaço investigado que a observação nos acervos pode contribuir em pesquisas interdisciplinares como esta que, mesmo não tendo um cunho preponderantemente histórico, necessitam, para o seu desenvolvimento, reportar-se de modo constante ao passado.

2.3 – Considerações sobre as transformações urbanas nas representações fotográficas da Rua 13 de Maio e de seus arredores

No primeiro capítulo, procurou-se abordar as mudanças nas formas de representação fotográfica sobre a cidade, partindo-se de exemplos que traduzissem a concepção vigente no século XIX, acerca da fotografia como uma cópia fiel da realidade, como atestam as imagens de Charles Marville, por exemplo. Naquele momento, o objetivo consistia em elucidar as relações da representação fotográfica com o panorama das cruciais alterações urbanas acarretadas pelo fenômeno moderno, colocando em que medida a fotografia foi um meio que possibilitou a ampla circulação da ideologia do progresso e do desenvolvimento.

Neste sentido, as representações fotográficas urbanas de Campinas do final do século XIX e da primeira metade do século XX seguem estas mesmas prerrogativas, as quais primam por exibir a cidade naquilo que ela possui de bom e de belo. A racionalidade sadia do crescimento, do progresso, do desenvolvimento, assim como os melhoramentos

e as benfeitorias infra-estruturais implementados são as tônicas das fotografias desta época, as quais exaltam as características positivas da cidade moderna.

Talvez seja por este motivo que a Rua 13 de Maio tenha sido tão fotografada ao longo do tempo, pois ao conformar a significativa interface com a Igreja Matriz, com o Teatro e com a Estação Ferroviária, construções ímpares para a cidade, ícones de sua aurora moderna, faziam parte de um circuito de 'lugares bons', "(...) *de territórios normatizados, representativos de uma imaginária 'boa sociedade'(...)*"³³. A rua pela qual tráfegavam os bondes que realizavam o trajeto da Estação, a vitrina da cidade, não se expunha somente aos visitantes em estadias de negócios ou a passeio. Ela se expunha também ao olhar e ao registro fotográfico e, conseqüentemente, à circulação que a imagem enquanto artefato está sujeita, seja em uma lembrança particular, seja em um cartão postal que percorre distâncias, exibindo a beleza e o potencial econômico da cidade.

De fato, as fotografias da Rua 13 de Maio são belíssimas. As imagens apresentadas a seguir foram captadas, principalmente, na primeira metade do século XX, embora algumas poucas pertençam ao final do século XIX. Como foi colocado anteriormente, estas imagens foram sendo encontradas muitas vezes de forma aleatória, visando primordialmente conformar uma narrativa visual que privilegiasse, por um lado, as latentes transformações urbanas que de modo paulatino ocorreram no cenário urbano, e, por outro, que também demonstrassem as sutilezas dos efeitos visíveis da passagem do tempo.

O conjunto das imagens selecionadas implica saltos de tempo consideráveis, muito embora, aparentemente, todas as décadas da primeira metade do século estejam presentes. Neste sentido, a ausência da datação deve ser suprida a partir da leitura de

³³ Op. cit., p. 13.

indicativos específicos que são exibidos: os modelos dos carros são sempre um forte indício de uma época, assim como a visualização das construções ainda presentes ou já demolidas, ou ainda em processo de demolição. Outros indícios importantes que podem ser percebidos referem-se à pavimentação de ruas, à instalação de postes de energia elétrica, à intensidade do fluxo da movimentação de veículos e pedestres ou à indumentária dos indivíduos.

A estes elementos, que conformam o universo enfocado pelo fotógrafo, somam-se aqueles relativos à linguagem própria da fotografia, todos implicando em eleições realizadas pelo sujeito operador do dispositivo, o qual atua sempre com intencionalidades latentes quanto ao registro que produz. Como ressalta Fernando de Tacca, *"(...) a câmara não funciona sozinha. Na produção virtual da imagem, o ato fotográfico em si mesmo, os elementos da linguagem fotográfica são articulados por um sujeito enunciador, que combina o código – enquadramento, foco, ângulo de câmara, gesto do personagem, lentes, filmes etc. – na produção de sentido."*³⁴

É a partir de todos estes elementos que se pretende articular a apresentação de uma narrativa visual, a qual privilegie o próprio tempo como um discurso pois, de fato, as fotografias apresentadas *"(...) dialogam entre si, mostrando uma abrangência construtiva (...)"*³⁵. Acredita-se que as fotografias permitem, em conjunto, evidenciar as peculiaridades da dinâmica de transformações da 13 de Maio e de seus arredores, em função de que elas se complementam mutuamente, cada uma apresentando uma nova e singular informação, possibilitando a inferência de significados cada vez mais abrangentes.

³⁴ TACCA, Fernando de. Op. cit., pg. 242.

³⁵ TACCA, Fernando de. O autor analisa um momento da produção fílmica de Yasuhiro Omori, quando este pesquisador realiza dois filmes sobre um tradicional festival que ocorre anualmente em uma vila japonesa. Omori realiza estes dois filmes com uma lacuna temporal de dois anos, a partir de diferentes abordagens. Nas palavras de Tacca, este é *"(...) o principal produto etnográfico de Omori, dois filmes sobre o mesmo festival realizados de pontos de vista diferentes, ou seja, os dois filmes dialogam entre si, mostrando uma abrangência construtiva que leva-os a serem um mesmo filme."* Op. cit., p. 254.

2.3.1 - As fotografias:

"Partir da imagem, das imagens. Não buscar nelas somente ilustração, confirmação ou o desmentido do outro saber que é o da tradição escrita. Considerar as imagens como tais, com o risco de apelar para outros saberes para melhor compreendê-las." (Marc Ferro)

Na década de 1880, a Campinas da época do Império ainda mantinha muitas de suas antigas feições coloniais, como mostra esta vista parcial atribuída ao alemão nascido em Hamburgo, Julius Nickelsen. As construções caracterizavam-se pelos seus telhados com beirais, típicos da arquitetura colonial, os quais, posteriormente, seriam modificados, escondidos pelas obrigatórias platibandas, evitando que a água das chuvas derramasse diretamente sobre as calçadas.



Vista parcial de Campinas, 1880

Fotógrafo: Julius Nickelsen
Acervo MIS / Campinas

Contudo, é perceptível nesta imagem que a Campinas colonial já passava a conviver com elementos sinalizadores de uma urbanização moderna. Não é à toa que, no primeiro plano, à direita, e ocupando uma parcela considerável do quadro, mostra-se um bem-cuidado ajardinamento, lugar de lazer e de sociabilidade, equipado com bancos e lampiões, cujas alamedas rebuscadas levavam ao coreto. É interessante ainda notar que

esta fotografia, com certeza, sofreu intervenções. Não apenas as árvores, a vegetação, alguns telhados e os contornos das alamedas do passeio, todos os elementos do primeiro plano parecem ter sido ressaltados por um traço posterior: quase imperceptivelmente, ao lado direito e próximo à linha do horizonte, aproxima-se da cidade o trem, soltando a sua vaporosa nuvem de fumaça. É claramente um retoque, o qual salienta ainda mais a importância do recém-chegado e mais aplaudido fenômeno moderno.

Por esta época já está concluída, ou ainda em fase de conclusão, a Matriz Nova, a qual se ergue majestosa. No recorte desta vista, ao lado da igreja, pode-se ver, parcialmente, o traçado da Rua 13 de Maio, a qual desemboca na extremidade da cidade, onde já parecem estar erguidos alguns dos pavilhões da Companhia Paulista de Estradas de Ferro.



Vista parcial de Campinas, recorte, 1880
Fotógrafo: Julius Nickelsen
Acervo MIS / Campinas

Convém ainda notar alguns detalhes acerca da(s) data(s) inscrita(s)

na imagem: a vista parcial, montada em cartão, emoldurada por galhos de café, tem como título "Campinas no anno de 1880". Mas, ao lado da assinatura de Nickelsen, consta o ano de 1909, o que pode apenas significar que o fotógrafo ofertou a imagem a alguém nesta época. Entretanto, outra informação pertinente refere-se à época em que Nickelsen começou a atuar em Campinas: segundo Boris Kossoy, até 1883 o fotógrafo permaneceu no Rio de Janeiro, onde possuía um estúdio. É neste ano que Nickelsen associa-se a Henrique Rosen, um dos pioneiros fotógrafos de Campinas, sucedendo-o em seu estúdio da antiga Rua Direita, atual Barão de Jaguará. Ainda pelas informações de Kossoy, em 1913 Julius Nickelsen continuava fotografando em Campinas, na Rua Sacramento³⁶.

³⁶ KOSSOY, Boris. Op. cit., p. 237-238.

2.3.1.1 - Traçados:

Apresenta-se agora dois conjuntos de imagens muito significativos, os quais começaram a ser delineados no final do século XIX, atravessando o século XX. As fotografias, isoladamente, registraram no transcurso dos anos a transformação e o crescimento do centro de Campinas, a partir do traçado conformado, em sua totalidade, pelas ruas 13 de Maio, Costa Aguiar e Conceição. Dois conjuntos de imagens que têm, em comum, fotografias obtidas sempre a partir do mesmo ponto de vista: a torre da Igreja Matriz. Estas fotografias, vistas parciais não apenas do alto, mas também do centro do poder religioso de Campinas, revelam as extremidades opostas da cidade em expansão, em sucessivas transformações.

Um destes conjuntos, composto aqui por quatro fotografias, reflete o célebre desenho do traçado paralelo conformado pelas ruas 13 de Maio, à direita, e Costa Aguiar, à esquerda. A primeira imagem, datada de 1890, foi tema de cartão postal. Ao centro, na margem inferior, pode-se entrever uma parcela do telhado da igreja, seguido do prédio do Teatro São Carlos, o qual foi inaugurado em 1850. Decorrente do esforço da elite campineira, a qual saía do ciclo produtor da cana-de-açúcar associado ao regime escravagista para adentrar na promissora produção do 'ouro negro', como passaria a ser chamado o café, o Teatro São Carlos foi, segundo José Roberto Lapa, o primeiro símbolo da modernidade em Campinas³⁷.

Em 1890, o trem já havia chegado em Campinas há quase duas décadas. No limiar da cidade, ao final do traçado paralelo, a pontiaguda torre da Estação



Vista parcial, Teatro São Carlos, 1890

Autor: Frisch, ph.
Acervo CEMU / UNICAMP

³⁷ LAPA, José Roberto do Amaral. Op. Cit., p. 20.

Ferrovária sobressai-se majestosa. Convém, ainda, chamar a atenção para o processo de pavimentação da Rua 13 de Maio, uma das muitas e significativas melhorias implementadas na cidade em processo de modernização.

A datação da segunda imagem remete ao início do século XX. O mesmo traçado, com o Teatro São Carlos centralizando a composição da imagem, assegura que a fotografia é anterior ao ano de 1922, data da sua demolição. Esta fotografia revela uma cidade aparentemente sem muitas alterações significativas: é possível reconhecer as mesmas casas térreas e alguns terrenos ainda sem construções.



Vista parcial, Teatro São Carlos, início do século XX
Acervo MIS / Campinas

Entretanto, uma quantidade significativa de postes de transmissão de energia pontua as calçadas, e a pavimentação parece bem mais homogênea.

Alguns anos após, outro cartão postal volta a veicular o emblemático traçado paralelo, agora com algumas transformações sensíveis. No local do Teatro São Carlos, surgem as obras muito adiantadas do novo Teatro Municipal (este inaugurado em setembro de 1930). Em ambas ruas despontam construções mais elevadas, e as platibandas trabalhadas já figuram em muitas fachadas. A Igreja Matriz, por sua vez, tem agora sua magnificência incrementada por uma nova cúpula, adornada pela imagem de Nossa Senhora das Graças. Nesta imagem, assim como nas duas anteriores, é ainda possível enxergar com facilidade os limites entre a cidade e a



Vista parcial, Teatro Municipal, sem data
Acervo CEMU / Unicamp

zona rural.

Dando um salto de muitas décadas, em 1999 a vista parcial da torre da Igreja Matriz muito pouco tem em comum com as imagens do final do século XIX e início do século XX: apenas o traçado paralelo que pode ser vislumbrado parcialmente (se o espectador sabe de antemão que ele existe), e o telhado da Igreja Matriz colocam-se como referentes similares. Em 1999, há muito já não figura mais, no espaço do centro da cidade, o Teatro Municipal Carlos Gomes, demolido em 1965. Em seu lugar, um imenso quadrado de concreto abriga a filial de uma grande rede de lojas de departamentos. A vista parcial revela as grandes construções verticais e funcionais destinadas, principalmente, ao comércio. As placas das lojas, grandes apêndices, estendem-se pelas perspectivas das ruas 13 de Maio e Costa Aguiar. A torre da Estação Ferroviária não mais pode ser vislumbrada, precedida pelas construções. E, na cidade expandida, há muito os limites com o campo afastaram-se de seu centro urbano.



Vista parcial, sem data
Cedida por Ricardo Leite

Enfocando a extremidade oposta, também da torre da igreja, algumas imagens compõem um outro conjunto emblemático de vistas do centro de Campinas. O desenho conformado pelo encontro entre o Largo da Matriz Nova e a perspectiva da Rua Conceição foi registrado pela primeira vez entre 1898 e 1899. Nesta paisagem de casarios coloniais, com apenas algumas árvores no largo, é importante atentar para a construção à extrema esquerda, na esquina com a Rua Francisco Glicério. Este casario, pelo que se pode deduzir a partir das fontes bibliográficas, era chamado de Casa Grande,

tendo sido construído em 1812, permanecendo na paisagem do Largo da Catedral até 1945. Duílio Battistoni Filho afirma que:

“Dos primeiros sobrados construídos em Campinas na primeira metade do século XIX, destaca-se a Casa Grande (muitos cômodos), no Largo da Matriz Nova, construída em 1812, por Joaquim Aranha Barreto de Camargo. Por ter voltado a residir em Santos, legou o solar a sua filha, a Viscondessa de Campinas, e depois a seu neto, o Marquês de Três Rios (...). Foi o maior sobrado construído na época. Nele, havia batizados, festas e bailes. O marquês chegou a recepcionar o imperador D. Pedro II. (...) Uma outra referência a esse sobrado aparece por ocasião de um baile organizado pela mãe do Marquês de Três Rios, Maria L. de Souza Aranha, a qual foi agraciada com um título de nobreza pelo governo geral.”³⁸

Algumas páginas depois, discorrendo sobre as alterações causadas na cidade



Largo da Matriz Nova e perspectiva da Rua Conceição, entre 1898 e 1899
Acervo MIS / Campinas

durante o período da febre amarela, o autor fornece outras informações:

“A epidemia de febre amarela em 1889 e a crise urbana fizeram com que muitas famílias, as mais abastadas, deixassem a cidade desocupando muitas casas. Algumas foram aproveitadas para a instalação de novos serviços públicos, como por exemplo, a Casa Grande, propriedade do Marquês de Três Rios, no Largo da Matriz Nova que, em 1902, se tornou grupo escolar.”³⁹

³⁸ FILHO, Duílio Battistoni. **Alguns aspectos da arquitetura urbana em Campinas**. Campinas : Editora Komedi, Publicações da Academia Campinense de Letras, nº 54, 2002, p. 29.

Em Retratos da Velha Campinas, de 1951, José de Castro Mendes corrobora esta última informação. Apresentando uma ilustração do solar, este autor a referencia da seguinte maneira:

"Posto abaixo em 1945, este grande sobrado que se erguia no largo da Catedral, serviu para a instalação da Escola Complementar, na qual se formou em 1906, a primeira turma de professores campineiros. Nesse local, ergue-se hoje o suntuoso Hotel Términus."⁴⁰

A referência a este prédio é de extrema importância pois, nas imagens seguintes, ele poderá ser visto diversas vezes, mesmo que apenas parcialmente. Além disso, esta esquina do Largo da Matriz Nova (atualmente Praça José Bonifácio) com a Rua Francisco Glicério, outrora residência de uma família proeminente da elite campineira, consiste ainda em um ponto bastante privilegiado do centro da cidade, muito embora pela sua estratégica localização comercial.

Em 1939, a perspectiva da Rua Conceição volta a figurar como tema fotográfico. Na



Vista parcial com perspectiva da Rua Conceição, 1939
Acervo CEMU / Unicamp

³⁹ FILHO, Duílio Battistoni. Op. cit., p. 47.

⁴⁰ MENDES, José de Castro. **Retratos da Velha Campinas**. São Paulo : Departamento de Cultura, 1951, p. 267.

porção inferior esquerda, pode-se vislumbrar ainda o telhado de beirais da denominada Casa Grande. Na cidade rasa, composta de muitos sobrados de dois pavimentos, ergue-se o primeiro prédio de apartamentos da cidade: o edifício Sant'Anna, de sete andares, construído em 1935.

Convém notar ainda, na porção inferior à direita, a construção que aparece apenas parcialmente, a qual era a sede do Centro de Ciências, Letras e Artes, instituição cultural tradicional de Campinas. Impressiona ainda a distinção muito próxima entre o centro e a região rural, principalmente quando pensamos na dimensão espacial da Campinas atual.

A terceira fotografia, um postal de 1946, não se difere significativamente da primeira com relação ao porte das construções, embora perceba-se que o antigo prédio que abrigava o Centro de Ciências, Letras e Artes fora substituído por uma outra construção. Neste ponto, é necessário ressaltar o alargamento da quadra inicial da Rua Conceição, consequência direta da primeira parte das obras do Plano Prestes Maia, o qual provocou significativas transformações na região central da cidade a partir do final da década de 1930.



Vista parcial do Largo da Igreja Matriz e perspectiva da Rua Conceição, sem data
Acervo MIS / Campinas



Vista parcial com perspectiva da Rua Conceição, 1946
Acervo CEMU / Unicamp

Em 1941, começaram as obras para o alargamento da Avenida Francisco Glicério, a qual acarretou a demolição de muitos

2º Capítulo - A Rua 13 de Maio: um estudo visual

prédios, como o Cine República, por exemplo, cujos escombros podem ser vistos na extrema esquerda da imagem. Pode-se entrever, ainda, o terreno da Casa Grande envolto por tapumes, sinalizando o seu desaparecimento. No seu lugar, o Edifício Cury, prédio onde funcionou o 'suntuoso Hotel Términus', citado por Castro Mendes, abriga, em seus primeiros andares, uma loja do varejo tradicional.



Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição e Edifício Cury, 1952

Fotógrafo: Gilberto de Biasi
Acervo MIS / Campinas

Campinas, registrada ao longo do tempo a partir do mesmo ponto de vista, a torre da Igreja Matriz – a qual permaneceu por um período significativo como o ponto mais alto da cidade, consistindo no símbolo maior do poder religioso local – vem exibindo seus contornos em constantes mutações. O enfoque da Rua 13 de Maio compondo o traçado singular com a Rua Costa Aguiar, por sua vez, expôs nas transformações a busca pelos ideais de desenvolvimento, progresso e beleza. Em especial, a presença das construções da igreja, do teatro e da estação reificam a importância e singularidade da rua, pontuando-a sucessivamente. Além disso, o fotógrafo que realizou o registro de 1999 possivelmente remeteu-se às imagens precedentes, talvez na busca de um diálogo abrangente e construtivo através da fotografia.

Para melhor compreender o traçado do desenho urbano da área que estes dois conjuntos abarcam, é útil inserir aqui esta vista aérea de 1953. Na cidade ainda rasa, começam a despontar os primeiros prédios de apartamentos ou edifícios burocráticos. Entretanto, esta imagem privilegia o traçado conformado pelas ruas 13 de Maio, Costa Aguiar e Conceição, o qual se assemelha a um garfo de dois dentes, em meio aos quarteirões quadriculados.

Convém ressaltar que o desenho urbano de Campinas consiste em excelente objeto de análise. Por ora, entretanto, apenas salienta-se que o arquiteto e urbanista Antonio da Costa Santos debruçou-se sobre a problemática da apropriação de terras na cidade, desde a fundação da freguesia, decidida pelo morgado de Mateus⁴¹, até os desdobramentos das profundas intervenções urbanísticas do século XX. Evocando a influência da ainda metrópole portuguesa na implementação das vilas e fortificações coloniais, através da figura emblemática do morgado de Mateus, e comparando a fundação da freguesia campineira com uma distante vila na fronteira com o Paraguai, a qual Santos denomina de 'vila fortificada de Nossa senhora dos Prazeres do Iguatemy', o autor faz a seguinte afirmação:



Vista aérea do centro de Campinas, 1953

Fotógrafo: Gilberto de Biasi
Acervo MIS / Campinas

"Tendo como ponto de partida da comparação a identidade de traçado regular, quadriculado e de equivalência dimensional propostos para a fortificação e a freguesia, podemos afirmar que foram exemplos da obra técnica e estética também presente na construção da Lisboa Pombalina, objeto do debate urbanístico do projeto iluminista em Portugal."⁴²

Considerações sobre a evolução do desenho urbano campineiro e as concepções

⁴¹ O verbo 'decidir' é utilizado por Antonio da Costa Santos para definir o ato de fundação da freguesia campineira no contexto mais amplo de ocupação e povoamento do solo paulista, estrategicamente concebido e realizado pelo então capitão-general e governador da capitania de São Paulo, dom Luis Antonio de Souza Botelho Mourão, o morgado de Mateus, durante o seu governo transcorrido entre os anos de 1765 e 1775. Op. cit., p. 27.

⁴² SANTOS, Antonio da Costa. Op. cit., p. 87.

aí implicadas, no sentido de que convergem em uma ordenação coletiva inédita, também são colocadas pelo historiador José Roberto do Amaral Lapa. Em uma cidade que cresce com maior rapidez do que se desenvolvem as formas de habitar e viver em coletividades expressivas, para além dos hábitos e costumes instaurados, Lapa divisa, sobretudo a partir dos anos 1880, um segundo momento de decisões quanto ao desenho da cidade, quando se intensifica a preocupação com as posturas urbanas relativas à sua estética e ao seu bom funcionamento:

"Neste segundo momento em que a cidade cresce e se expande em outro ritmo, a sua fluidez impõe ao desenho já retificado novas e substantivas alterações, agora tendentes a uma plasticidade que foge da rigidez do desenho grelhado, buscando formas perimetrais, canais de circulação, praças amplas e com objetivos definidos, respeitando e acariciando a topografia acidentada, ditados por uma visão moderna do viver urbano em Campinas, que se inicia na década de 70 e se explicita de maneira mais intensa a partir da seqüência de epidemias e portanto na passagem do século. Assim, o novo regime político parece de alguma maneira influir com o seu imaginário de modernização urbana.

Ciência (saneamento e higiene) e arte (paisagem e beleza) se consorciavam para esses novos traçados capazes de alterar o ontem, o hoje e o amanhã da cidade, que o arruador atento vai procurando acertar com seus instrumentos de medição, nivelamento e conversidade. Percebe-se inclusive uma concepção organicista, que de resto ocorre no urbanismo ocidental, que é o de identificar a funcionalidade da cidade com a do corpo humano."⁴³

A concepção de uma cidade em funcionamento sadio, em analogia ao funcionamento sadio do corpo humano, é característica das cidades modernas, as quais visavam eliminar graves problemas coletivos como, por exemplo, as epidemias. A canalização e circulação dos fluxos diversos (pessoas, transportes, águas, esgotos, energia) tornavam-se cada vez mais substanciais para o bem-viver coletivo, e assim também surge a necessidade do arejamento das praças, de uma malha viária urbana

⁴³ LAPA, José Roberto do Amaral. Op. cit., p. 47.

adequada e, também, de sistemas de limpeza e saneamento da cidade.

Enfim, durante a primeira metade do século XX, a industrialização, que ainda trouxe até os anos 30 sucessivas levas de imigrantes europeus, bem como os posteriores migrantes de diversas regiões do país, notadamente nordestinos, exacerbou o crescimento populacional, alavancando o surgimento de diversas demandas de prestação de serviços. A cidade expandiu-se horizontal e verticalmente. Na imagem fotográfica, se em 1950 o belo traçado do qual a Rua 13 de Maio é constitutiva ainda pode ser claramente percebido, em 1960 ele começará a ser sobreposto pelos prédios cada vez mais elevados, conseqüência de novas formas de habitar e viver coletivamente.



Vista aérea da região central de Campinas, década de 1960

Acervo Mis / Campinas

2.3.1.2 – A Rua 13 de Maio

Um dos indicadores mais profícuos para a leitura do conjunto de imagens da Rua 13 de Maio aqui exposto consiste na intensidade da circulação de pessoas e veículos. A amplitude temporal deste conjunto é larga, partindo de 1898 até chegar aos anos 70 do século XX. Todavia, considerando que a Rua 13 de Maio é uma das principais artérias do centro, pode-se fazer uma relação direta entre a intensidade da sua circulação e intensidade da transformação da cidade.

Em 1898, a perspectiva da rua revela uma cidade ainda calma, embora obviamente não se saiba se o dia da tomada fotográfica foi durante um final de semana ou em dias mais agitados do comércio, dado importante quando se trata de fotografias de centros urbanos. Pouco importa. Ou, na verdade, importa bastante, caso se considere que, em 1898, Campinas ainda estava sob a chaga da febre amarela, quando a população caiu

de 30.000 para 5.000 habitantes.

Nesta época, a Casa Grande, como a grande maioria das construções de dois pavimentos, servia ao comércio no térreo e à habitação no andar superior. Artigos diversos estavam anunciados nas paredes: *ferragens finas e grossas, drogas e productos chimicos nacionaes e estrangeiros*. As porta-janelas da Casa Grande exibiam bandeiras trabalhadas e balcões em ferro moldado. E, muito embora os lampiões a gás figurem nas calçadas, bem ao canto superior direito pode-se perceber os transmissores de energia elétrica.



Rua 13 de Maio, 1898
Acervo MIS / Campinas

A Rua 13 de Maio, ponto privilegiado da circulação central, tem a conseqüente tendência de agregar a multidão, como mostra a fotografia de 1903, quando Alberto Santos Dumont visitou Campinas. Na imagem, um grande desfile em homenagem ao ilustre visitante passa a movimentar a rua quando os numerosos homens dobram a esquina, marchando em direção ao seu trajeto. Uma multidão concentra-se para assistir a manifestação, repleta de estandartes, em um dia ensolarado no qual mulheres portam suas sombrinhas para proteger-se. Um menino, carregando seu tabuleiro, vem oferecer algo para vender; um outro observa o fotógrafo. Um dia festivo em Campinas, quando a Rua 13 de Maio é um dos cenários escolhidos para acolher uma visita notável, cujo tratamento deveria ser o mais distinto possível.



Rua 13 de Maio durante a visita de Santos Dumont, 1903
Acervo CEMU / Unicamp

Em 1910, esta rua é tema de um cartão postal de Campinas. A fotografia exhibe a sua perspectiva, de onde numerosos transeuntes observam a tomada da imagem. Já calçada e com seus postes de energia elétrica, ela conta também com os lampiões a gás e os trilhos dos bondes, referências de uma cidade moderna, digna de ser exibida em uma imagem que circulará em lugares distantes. À esquerda, mostra-se uma parcela do Teatro São Carlos e, em último plano, eleva-se a torre da Estação Ferroviária, os quais parecem ter transformado-se em ícones da Campinas moderna.

O comércio volta a aparecer em um outro postal, do qual, entretanto, não foi possível obter a data, embora se possa considerar, pela recorrência das platibandas nas muitas casas ainda térreas, que a imagem tenha sido obtida por volta dos anos 20. Muitos elementos chamam

a atenção nesta magnífica fotografia, uma das poucas em que o ponto de vista do fotógrafo, posicionado em meio ao trajeto da rua, dirige a câmara para a Rua Francisco Glicério, enfocando a parte posterior da Igreja Matriz: os tecidos dispostos ao longo da fachada da loja à esquerda, o menino que atravessa a rua, os toldos de outras lojas comerciais, o trânsito dos bondes, um relógio, apêndice de um dos prédios também à esquerda, elemento normatizador da vida urbana.

Movimento um tanto mais intenso pode ser percebido na fotografia de 1930: o comércio, o número de veículos estacionados e a circulação de pessoas indicam uma cidade que se dinamiza, muito embora as figuras e principalmente a

postura dos negros em volta daquilo que parece ser um veículo de transporte de mercadorias ainda evoquem a sua anterior condição de escravos.



Rua 13 de Maio, 1910
Acervo CEMU / Unicamp



Rua 13 de Maio, sem data
Acervo MIS / Campinas

2º Capítulo - A Rua 13 de Maio: um estudo visual

Já em décadas posteriores, provavelmente anos 50 ou início dos 60, uma aura de elegância predomina na movimentação urbana que se intensifica. Uma dupla de cartões postais registra, em



Rua 13 de Maio, 1930
Acervo MIS / Campinas

uma das imagens, a perspectiva da Rua 13 de Maio a partir do largo da Matriz e, na outra, a partir do largo do Teatro. Na primeira, um bonde estacionado espera que os passageiros entrem e saiam do veículo. O terno, a gravata e o chapéu predominam na indumentária masculina, contrastando com a roupa do negro que caminha na calçada esquerda. Contrasta ainda com a dinâmica do movimento dos transeuntes a imagem de um menino sentado no meio fio, pés descalços, aparentemente absorvido em uma leitura ou atividade que não se pode distinguir muito bem. Na segunda imagem, outro menino sentado na beira do largo do Teatro, pés também descalços, observa a movimentação da rua. Os prédios imponentes, as lojas e os passantes com roupas bem-alinhadas fazem um contraponto com a postura encurvada do garoto, um elemento um tanto inesperado para um cartão postal. Convém ainda ressaltar um prédio em construção ao fundo, cujas linhas retas elevam-se ainda isoladamente em meio ao estilo neoclássico predominante.

2º Capítulo - A Rua 13 de Maio: um estudo visual

Todavia, nos anos 60, os prédios vão tomando conta da rua com maior rapidez. O fluxo de veículos já começa a congestionar a 13 de Maio, concedendo um aspecto um tanto caótico à rua e provavelmente atrapalhando o comércio.

Na esteira das transformações urbanas, uma fotografia muito representativa da rua foi obtida após a demolição do teatro, no momento em que seu terreno estava vazio e, ao que parece, servindo de estacionamento. A referência cronológica indica a década de 1970 como época do registro. Nesta imagem, muitos elementos referentes a vários aspectos da transformação urbana são percebidos: o espaço sem o teatro, após a Igreja Matriz, é muito significativo. A perspectiva da rua, tomada de um ponto alto e enfocando parte da igreja, indica que provavelmente já havia uma construção elevada na sua extremidade. Nesta perspectiva do longo trajeto da via, muitos prédios elevam-se, sendo que, na margem direita, há um em construção. Chama a atenção o intenso trânsito de veículos que ainda trafegam pela 13 de Maio. Entretanto, percebe-se uma disputa pelo espaço da rua, já que, em vários pontos, os pedestres não caminham pelas calçadas, mas pelo espaço então destinado aos automóveis. Parece ter havido, no caso deste espaço comercial da cidade, uma lenta e gradual apropriação da rua pelo trânsito



Rua 13 de Maio, sem data
Acervo MIS/ Campinas



Rua 13 de Maio, sem data
Acervo MIS/ Campinas



Rua 13 de Maio, lateral do Teatro Municipal, sem data
Acervo CEMU/Unicamp



Rua 13 de Maio, sem data
Acervo MIS/ Campinas

dos pedestres. Associa-se a este aspecto o fato de que o 'calçadão', o qual suspendeu o trânsito de veículos pela 13 de Maio, foi implementado na década de 1970, uma transformação que parece apenas ter dado continuidade a um processo que já tinha seus precedentes.

2.3.1.3 - Os arredores

Imagens fotográficas pontuando os arredores da Rua 13 de Maio também são numerosas nos arquivos. Espaço muito fotografado, a Rua Conceição mereceu algumas reflexões sobre a gradual transformação que se impôs em seu trajeto. Esta rua que parte da frente da

Igreja Matriz em direção ao bairro Cambuí tornou-se uma importante via de ligação com os bairros que, paulatinamente, foram transformando antigas zonas rurais em novos bairros residenciais.

O antigo e estreito trajeto foi alargado em 1939, uma das primeiras e intensas remodelações do Plano Prestes Maia. Ao que parece, este alargamento foi realizado a partir do recuo de uma das calçadas, onde surgiram novas e elevadas construções. No lado oposto, ainda hoje permanecem alguns sobrados em estilo neoclássico, nas duas quadras próximas à igreja.

Caminho para o bairro Cambuí, região que aos poucos consagrou-se em local preferido de moradia para as novas elites que surgiram em Campinas no transcorrer da primeira metade do século XX, a Rua Conceição foi palco de muitas demolições.



Rua 13 de Maio, sem data
Acervo MIS/ Campinas

2º Capítulo - A Rua 13 de Maio: um estudo visual

Principalmente a partir do trecho em que se localiza a Praça Carlos Gomes houve uma alta valorização imobiliária, e os casarios sucumbiram, dando espaço a arrojados prédios de apartamentos.

Entre 1957 e 1962, a força deste processo de verticalização pode ser visualizada em duas fotografias, obtidas com um intervalo de cinco anos. Na primeira imagem, uma impressionante sucessão de demolições compõe a perspectiva ainda rasa da Rua Conceição. Apenas um prédio em construção aparece à esquerda. Praticamente do mesmo ponto de vista, foi realizada a segunda imagem, ressaltando não apenas o quanto os altos prédios já acabados e as outras obras em andamento transformaram a aparência da rua mas, em especial, o quanto o operador da câmera foi mobilizado pelo processo que presenciava.



Imagens da rua Conceição, sem data
Acervo MIS / Campinas

No mesmo período de tempo, a Avenida Senador Saraiva, uma das vias de interseção com a Rua 13 de Maio, também sofreu bruscas transformações para fins de seu alargamento. Embora a qualidade técnica da fotografia aqui selecionada prejudique a sua nitidez, esta imagem é relevante por evidenciar o quanto Campinas, em períodos de remodelamentos urbanos, tornou-se de fato um grande canteiro de obras, podendo-se fazer, inclusive, uma analogia com a cidade de Paris, em meados do século XIX. Este único exemplo é aqui apresentado em função de que, ao fundo, mostra-se já , sendo



Rua Conceição,
entre 1957 e 1962.
Autor: José Gomes Guarnieri
Acervo CEMU / Unicamp



Rua Conceição,
entre 1957 e 1962.
Autor: José Gomes Guarnieri
Acervo CEMU / Unicamp

erguida, a estrutura do Viaduto Miguel Vicente Cury, o qual, por sua vez, foi construído em um espaço anteriormente destinado à recreação pública. Entretanto, nos acervos iconográficos pesquisados, encontra-se um número expressivo de fotografias que documentaram as sucessivas demolições e construções no espaço central de Campinas, imagens de uma cidade em constante e intenso processo de transformação, registradas atentamente pelo olho observador dos fotógrafos.



Alargamento da Av. Senador Saraiva,
entre 1957 e 1962.
Autor: José Gomes Guarnieri
Acervo CEMU / Unicamp

2.4 – As ‘âncoras temporais’: uma abordagem possível para construções que persistem ao tempo

“Os senhores dos primeiros Estados inscreviam sua nova potência sobre o solo, erigindo os muros das cidades e dos templos. Esta fixação no espaço é uma garantia de durabilidade, anuncia o fim de um certo devir sem marcas, o declínio do tempo nômade.” (Pierre Lévy)

Em meio às cidades que se transformam, permeando a nossa visibilidade, as construções ‘antigas’, de pequeno ou grande porte, suntuosas ou simples, nos remetem a outras épocas, simplesmente porque temos a certeza de que, na atualidade, se constrói de um outro modo, com resultados muito diferentes. Qualquer pessoa é capaz de diferenciar uma construção ‘antiga’ de uma construção ‘recente’ pela simples questão da própria experiência visual. Uma experiência visual que, no cotidiano, nos mostra as velhas edificações cedendo lugar às novas.

Não é minha intenção, neste momento, entrar na problemática do Patrimônio Histórico que, num país de expectativas imediatistas como o Brasil, que busca soluções a curto prazo para suas prementes necessidades, parece tornar-se às vezes um tanto supérflua. As próprias noções acerca das características necessárias para que uma edificação seja considerada histórica deixam, via de regra, a desejar, posto que toda a arquitetura do século XX, por exemplo, não é considerada pertinente de proteção. Os edifícios construídos durante as décadas de 30 ou 40, por exemplo, são geralmente considerados ‘feios’, ‘velhos’ e ‘obsoletos’. Enfim, há ainda muito a ser discutido para que futuramente não continuemos a nos lamentar do fato de que nossas cidades não respeitam e não valorizam a nossa história urbana. Assim, é apenas no sentido de melhor definir a condição atual das edificações ‘históricas’ que proponho-me a pensá-las a partir da expressão ‘âncoras temporais’.

A expressão ‘âncora temporal’ pode parecer, em um primeiro momento,

contraditória. De fato, o termo 'âncora' relaciona-se, genericamente, a um elemento que possibilita a retenção, a permanência de alguma coisa em uma situação de relativa estabilidade, uma possível garantia de segurança em meio a circunstâncias incertas. O barco ancorado, assim, é o elemento móvel e vulnerável na imensidão do mar, o qual pode facilmente destruí-lo; utilizada no comércio, a 'âncora' de uma rede deve sustentá-la frente à concorrência, enquanto que a 'âncora' dos programas televisivos deve colocar-se enquanto a figura que transmite segurança, credibilidade e estabilidade.

A 'âncora' caracteriza-se, enfim, por ser o elemento que estabiliza, que firma, que tem a propriedade de agarrar, de prender, de reter, de segurar uma situação ou uma condição, princípio antagônico ao significado da palavra 'temporal', o qual implica a noção de transitoriedade, de perenidade, de algo que não permanecerá. Assim, a 'âncora temporal' concentra duas situações, quase como se realizasse dois esforços opostos: ela pode garantir sua permanência, manter a sua posição, mesmo estando prestes a sucumbir, a desaparecer.

É no sentido desta condição de ambigüidade que acredito ser possível considerar, de forma geral, as construções que retêm o tempo passado. Os antigos casarios, degradados e abandonados, são bons exemplos desta ambigüidade, assim como outras propriedades particulares que, em Campinas, outrora serviram de residências luxuosas para os barões do café, banqueiros ou industriais. Também uma série de construções de uso coletivo podem ser incluídas nesta reflexão, pois todas estão há muito inseridas não apenas na vida cotidiana da cidade, mas também na memória e no imaginário de seus cidadãos. Permanecendo ao longo do tempo, estas edificações permitem a visibilidade de um amplo repertório de formas, ao mesmo tempo que guardam as marcas, as inscrições da passagem do tempo em seu desgaste material.

Com relação à Rua 13 de Maio, acredito que quatro de suas edificações, três das quais apareceram consecutivas vezes durante a escrita deste segundo capítulo,

podem servir como modelos exemplares de âncoras temporais: a Igreja Matriz, a Estação Ferroviária, o Teatro Municipal e o casarão Roque de Marco. Este último, situado em frente à Estação Ferroviária, é um exemplo tocante da atual situação de muitas mansões que, pela própria magnitude, padecem da dificuldade de uma re-inserção na vida cotidiana da cidade e, sobretudo, da falta de possibilidades quanto aos altos investimentos necessários para uma reestruturação adequada.

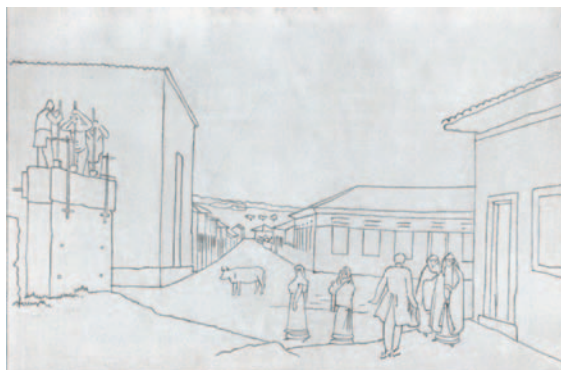
Quatro edificações cujas respectivas histórias se entrelaçam, marcando a história da própria cidade. Cada uma delas com funções originalmente específicas e distintas, funções que no transcurso do século XX sofreram modificações, foram eliminadas ou mesmo continuam sendo exercidas no cenário do centro de Campinas. Convém ainda ressaltar que estes exemplos revelaram-se muito importantes durante a construção da pesquisa porque permitiram a percepção acurada dos processos de continuidades, rupturas e sobreposições envolvidos no âmbito das transformações urbanas de Campinas, sobre os quais tenho insistido. Neste momento, é possível aproximar estes processos, torná-los mais compreensíveis, sobretudo porque o material fotográfico disponível nos acervos concede-lhes expressiva visibilidade.

Por isso, apresento agora séries de fotografias da Igreja Matriz, da estação Ferroviária, do casarão Roque de Marco e do Teatro Municipal, circunscrevendo a condição particular de cada um na atualidade.

2.4.1 – Igreja Matriz Catedral Nossa Senhora da Conceição de Campinas

Muito embora tenha feito referências a este templo, ao longo deste capítulo enquanto Igreja Matriz, convém ressaltar que ela é também muito conhecida como Catedral Metropolitana de Campinas ou como Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição⁴⁴, a sede da cúria eclesiástica da cidade.

A história da Matriz, de fato, mescla-se à história da formação da cidade. Setenta anos foram necessários à conclusão do templo, durante os quais muitos percalços atrasaram, ou mesmo estacionaram as obras. Lançada a pedra fundamental em 1807, posto que a Matriz Velha no quadrado original da cidade não mais adequava-se à prosperidade que o ciclo da cana-de-açúcar lhe trazia, pode-se considerar que houve um esforço fenomenal para erigir o templo. Provenientes da comunidade, os altos investimentos necessários geraram grandes polêmicas, já que inclusive um imposto municipal fora criado, objetivando angariar fundos para a construção: seguidores de outros credos revoltaram-se com a determinação, e este foi apenas um dos motivos dentre os muitos que atrasaram as obras. Neste sentido, também convém citar o famoso episódio do desabamento do átrio em construção, o qual vitimou quatro pessoas, entre elas uma criança.

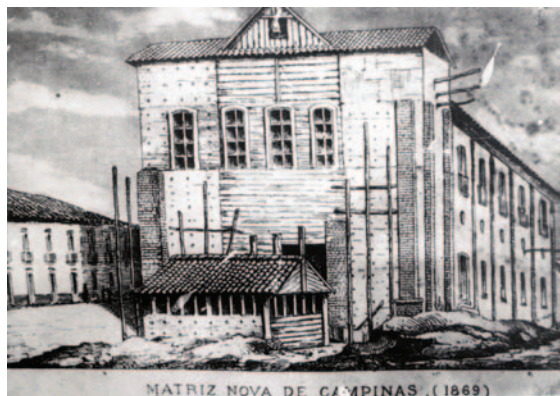


Construção da Matriz Nova
Desenho de Hercules Florence, 1830
Acervo MIS / Campinas

A grande obra foi realizada por mãos escravas, as quais construíram todo o templo

⁴⁴ Optou-se por utilizar o termo 'Igreja Matriz' para dar continuidade à compreensão de que se refere de fato à 'Matriz Nova', a qual passou, depois de concluída, a ser a principal igreja de Campinas, neste sentido substituindo a 'Matriz Velha', posteriormente reformada e denominada Basílica Nossa Senhora do Carmo. Atualmente a nomenclatura completa do templo pesquisado é Igreja Matriz Catedral Metropolitana Nossa Senhora da Imaculada Conceição de Campinas. Nossa Senhora da Conceição é a santa padroeira da cidade.

em taipa de pilão⁴⁵. Algumas informações secundárias afirmam que a Igreja Matriz é, atualmente, a maior edificação ainda existente construída através desta técnica. Segundo o arquiteto Ricardo Leite⁴⁶, algumas paredes chegam a dois metros e meio de espessura. Na verdade, apenas conhecendo o templo, e sobretudo entrando nele, é que se pode constatar a magnitude da obra. O interior, imenso, é revestido praticamente na sua totalidade em madeira de cedro entalhada, obra de muitos escultores, entre os quais destaca-se a figura de Vitoriano dos Anjos, que esculpiu o altar-mor durante um período de nove anos, além de outras obras que compõem o ambiente. Tombada pelo CONDEPACC⁴⁷ desde 1988, a Igreja Matriz é uma obra de arte tocante, tanto pela sua beleza quanto pela história singular da sua construção.



Construção da Matriz Nova
Desenho, autor desconhecido
Acervo MIS / Campinas

Os templos religiosos tendem a ser lugares que agregam os membros de uma comunidade. Jacques Le Goff, contrapondo os templos de culto da antiguidade às igrejas da cristandade medieval, coloca que "(...) *Quando há encontros e discussões, isso se dá com mais freqüência nas igrejas, sobretudo na sua parte anterior, que geralmente é mais desenvolvida e à qual se dá um nome antigo, o átrio.*"⁴⁸ Este autor medievalista

⁴⁵ Segundo Carlos Lemos, a taipa de pilão simbolizou a civilização paulista, pois foi a técnica largamente empregada nas primeiras edificações da província, e ainda durante muito tempo, até o final do século XIX. O autor coloca que esta opção construtiva foi inevitável no contexto dos materiais oferecidos pelo meio ambiente paulista. Falta de pedras e madeira e abundância de terra argilosa e propícia para ser socada em meio às taipas designaram toda a arquitetura de uma região durante um longo período de tempo. LEMOS, Carlos A. C. **Alvenaria burguesa:** breve história da arquitetura residencial de tijolos em São Paulo a partir do ciclo econômico liderado pelo café. São Paulo : Editora Nobel, 2ª edição, 1989, p. 21-28.

⁴⁶ Ricardo Leite é o arquiteto responsável pelo projeto das atuais obras de restauro da Catedral Metropolitana de Campinas, ao qual se agradece pelo significativo depoimento e pela oportunidade concedida de se visitar a totalidade da edificação. Aproveita para agradecer também ao atual cônego da Catedral, padre Álvaro Ambiel, por ter recebido a pesquisadora, concedendo-lhe outro importante depoimento acerca da vida cotidiana da paróquia.

⁴⁷ Conselho de Defesa do Patrimônio Cultural de Campinas.

⁴⁸ LE GOFF, Jacques. **Por amor às cidades:** conversações com Jean Lebrun. São Paulo : Editora UNESP, 2ª reimpressão, 1998, p. 10.

coloca ainda que "(...) com a igreja, um elemento fundamentalmente novo sobreveio. Os sinos aparecem e se instalam no século VII no Ocidente. Eles serão o ponto de referência da cidade (...)"⁴⁹. Os sinos tornaram-se elementos normatizadores da vida cotidiana, comunicando acontecimentos relevantes à comunidade.

Pela análise das imagens de acervo, a Catedral desempenhou, ao longo do tempo, o papel de um chamariz, de ponto de encontro em uma Campinas anterior, de dimensões bastante reduzidas. As imagens do largo, neste sentido, são importantes por evidenciarem a constante preocupação com a aparência do local. Ao longo dos anos, sucessivas transformações parecem ter buscado adequar o largo à cidade em transformação, exibindo-o fotograficamente e em muitos cartões postais. Na virada do século XIX para o século XX, há um aspecto desértico, logo sucedido pela inserção de mudas de árvores que, possivelmente, protegiam do sol os indivíduos que ali circulavam. Adentrando o século XX, o crescimento do número de automóveis gerou a necessidade de estacionamento e de circulação no espaço. Enfim, as árvores crescem e são retiradas, outras surgem, o largo sofre recortes: o espaço está sempre em mutação.

Este processo continua na segunda metade do século XX. Muito famoso foi o chamado 'convívio', no próprio largo,



Igreja Matriz
Cartão postal, Casa Genoud, sem data
Cedida por Ricardo Leite



Igreja matriz
Cartão postal, sem data
Cedida por Ricardo Leite



Igreja matriz
Cartão postal, sem data
Cedida por Ricardo Leite

⁴⁹ LE GOFF, Jacques. Op. cit., p. 9.



Largo da Igreja matriz (Pça José Bonifácio)
Cartão postal, sem data,
Acervo MIS / Campinas



Largo da Igreja matriz (Pça José Bonifácio)
Cartão postal, sem data,
Acervo MIS / Campinas

na década de 70. Mesas de bares e quiosques dividiam o espaço com fontes e floreiras. Um local onde a população, já muito numerosa, podia descansar em meio à atribulação do comércio central. A interface da Matriz com a Rua 13 de Maio, espaço conhecido como 'coração da cidade', atribuiu à igreja a afluência do imenso contingente populacional de Campinas. Hoje, a escadaria frontal é um lugar de parada, de descanso, assim como o próprio interior da igreja.

Cabe salientar que a administração atual do templo tem realizado um grande



Largo da Igreja matriz, 'Convívio', 1970
Acervo CEMU / Unicamp

esforço para mantê-lo aberto durante a maior parte do tempo, das 6 às 20 horas, diariamente, à diferença de administrações anteriores, as quais repudiavam o contato

da igreja com a exacerbada e diversa população central. Concertos e atividades culturais têm sido realizados com a intenção de atrair a população: para uma vida religiosa, é bem certo, mas também no sentido de revelar a importância histórica e a beleza ímpar da edificação.

Atualmente, a Igreja Matriz está inserida no 'Projeto de Reurbanização da Rua 13 de Maio e Entornos', no qual desempenha um papel fundamental, pela própria afluência que congrega: cerca de três mil pessoas transitam pelo interior do templo todos os dias, seja para rezar, descansar ou mesmo suprir algumas necessidades como alimentar bebês ou utilizar os sanitários. As discussões acerca da aparência futura do largo continuam, pois um dos objetivos atuais consiste em recuperar o desenho original do calçamento.



Igreja Matriz, largo e Rua 13 de maio, sem data
Cedida por Ricardo Leite

Enfim, pode-se considerar que a característica preponderante da Igreja Matriz, quando comparada ao prédio da Estação Ferroviária ou à figura emblemática do Teatro Municipal, é que ela segue desempenhando a sua função original, não apenas a religiosa, mas sobretudo a de agregar a população. Na perspectiva das âncoras temporais, a igreja é um exemplo de continuidade, de seguimento das atividades que lhe são pertinentes. Atualmente, busca cada vez mais entrar em contato com a parcela significativa da população que transita ao seu redor, acolhendo-a em meio a um universo turbulento e, por vezes, um tanto árido.

2.4.2. - Estação Ferroviária da Cia. Paulista de Estradas de Ferro:

Na outra extremidade do trajeto da Rua 13 de Maio, no entroncamento do Largo Mal. Floriano Peixoto, localiza-se a Estação da Companhia Paulista de Estradas de Ferro, comumente tratada como 'Estação da Paulista' ou, ainda, Estação FEPASA. Na verdade, este prédio é apenas a porta de entrada principal de um imenso complexo ferroviário instalado a partir do início da década de 1870 na região que era, então, o limite do perímetro urbano de Campinas. Hoje, esta extensa área que abriga toda uma estrutura, constituída por escritórios, oficinas de carros, vagões e locomotivas, rotunda, marcenaria, carpintaria, caixa d'água, casa do imigrante, prédios construídos dentro do pátio interno da companhia ferroviária, somados a outros escritórios e armazéns construídos nas ruas imediatamente próximas, ocupa uma substancial região central da cidade.

A importância deste complexo pode ser melhor dimensionada caso se considere que ali funcionou o maior entroncamento ferroviário do Estado de São Paulo: construído para distribuir o café pelos próprios produtores da região, abarcou o movimento de nada menos do que cinco companhias



Estação da Cia. Paulista, sem data
Acervo MIS / Campinas



Estação da Cia. Paulista, sem data
Acervo CEMU / Unicamp



Estação da Cia. Paulista, sem data
Acervo CEMU / Unicamp

ferroviárias: a Companhia Paulista de Estradas de Ferro (1868), criada para escoar o café até Jundiaí, onde já havia transporte para levar a produção ao porto de Santos; a Mogiana de Estradas de Ferro (1872), a qual expandiu as linhas no sentido norte e nordeste do estado, regiões longínquas que também se desenvolviam graças ao café; a Ramal Férreo Campineiro (1889), uma estrada curta que facilitava o transporte da substancial produção cafeeira dos distrito de Arraial de Souza e Joaquim Egídio; a Carril Agrícola Funilense (1890) não estava inicialmente ligada ao escoamento do café, mas visava intensificar o povoamento e desenvolvimento de uma região próxima a Campinas (atualmente Cosmópolis e Artur Nogueira) pela colonização de imigrantes; e, por último, a Estrada de Ferro Sorocabana (1914) instalou-se em Campinas a fim de realizar trocas de mercadorias com a Paulista e a Mogiana⁵⁰. Antônio Henrique Anunziata faz compreender a dimensão das ferrovias campineiras ao ressaltar que, ao final do império, Campinas possuía duas grandes companhias, a Paulista e a Mogiana, além de uma local, a Ramal Férreo⁵¹. Ainda conforme este autor: *"Este conjunto após a sua conclusão nos anos 20 do século XX, chegou a ser um dos maiores entroncamentos ferroviários das Américas, pois todas estas estradas se intercambiavam entre si, mesmo tendo bitolas (distância entre trilhos) diferentes.(...)"*⁵².

Esta descrição das companhias ferroviárias é útil para que o leitor possa vislumbrar o volume de negócios que era realizado no âmbito da estação: toda a fenomenal riqueza da Campinas produtora de café circulava ali, nos escritórios, nos vagões, na figura dos produtores e comerciantes, claro, mas também dos trabalhadores da lavoura, dos operários, dos próprios ferroviários, das respectivas famílias, além dos profissionais liberais, assalariados e toda uma grande leva de indivíduos que vinham para suprir a

⁵⁰ ANUNZIATA, Antônio Henrique F. "Campinas: Entroncamento Ferroviário" In **Revista Eletrônica Saráo** – Memória e Vida Cultural de Campinas. Campinas : Centro de Memória / UNICAMP, vol. 1, n. 5, 2003. Convém colocar a implantação na cidade de outros complexos ferroviários pertencente às Companhias Mogiana, Sorocabana e Funilense. De qualquer forma, pela bibliografia pesquisada, a Estação da Paulista de fato agregou o movimento de todas estas companhias, com um funcionamento considerado exemplar.

⁵¹ ANUNZIATA, Antônio Henrique. Op. cit.

⁵² Idem.

demanda de trabalho que havia nesta cidade em crescimento exponencial.

O magnífico prédio da Estação da Paulista, enfim, serviu à ampla circulação de indivíduos que, ao longo dos anos, chegavam ou partiam, utilizando-se também de outros modos de transporte urbano: os veículos de tração animal, as carruagens, os automóveis, os ônibus. O relógio da torre, por sua vez, cuja visibilidade fora planejada para atingir toda a cidade, consiste em um elemento fortemente simbólico, pois auxiliava a instaurar a nova ordem da vida urbana moderna, a normatizá-la para a comunidade. O filósofo Norbert Elias, questionando-se acerca de quais objetivos guiam a necessidade dos homens em determinar o tempo, e discorrendo sobre as 'modalidades de mensuração' desenvolvidas, coloca acerca deste objeto: *"Por intermédio do relógio, é uma espécie de mensagem que um grupo humano dirige a cada um de seus membros individuais. O mecanismo do relógio é organizado para que ele transmita mensagens e, com isso, permita regular os comportamentos do grupo (...). Ao olhar o relógio, sei que são tantas ou quantas horas, não apenas para mim, mas para o conjunto da sociedade a que pertença."*⁵³ A Campinas moderna exigia a rapidez, a precisão e a eficiência dos trens, corroboradas e estendidas a este outro aliado: o relógio.

A partir da metade do século XX, o transporte rodoviário expandiu-se com rapidez e, paulatinamente, nas décadas posteriores, os trens deixarão de realizar o maciço serviço de transporte de viajantes e produtos. Na década de 1970, as estradas ferroviárias do estado foram incorporadas à FEPASA, a qual manteve o transporte de passageiros até o ano 2000. O desmantelamento ferroviário, constatado em todo o país, associado ao alto valor imobiliário atribuído à região do Complexo Ferroviário da Paulista colocaram em risco as edificações, a malha ferroviária e toda a infra-estrutura construída entre o final do século XIX e início do século XX.

⁵³ ELIAS, Norbert. **Sobre o Tempo**. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 1998, p. 13-17.

Felizmente, um forte movimento conseguiu impedir a derrubada dos prédios e a destruição de um dos maiores símbolos da história campineira e paulista. Em 1990, grande parte do complexo foi tombada, assim como entrou sob proteção do CONDEPACC uma substancial área ao redor da FEPASA, as denominadas áreas envoltórias do Complexo Ferroviário.

Contudo, a desativação dos trens fez com que a Estação perdesse a sua função primeira: o transporte. O processo de tombamento protege o patrimônio, mas não evita que ele se desgaste com o tempo, tampouco garante que ele venha a ter outras funções que voltem a agregar de fato a comunidade. Atualmente, desenvolve-se um processo de transformar o local em um centro cultural, chamado Estação Cultura. A realização de shows freqüentes, assim como o encaminhamento de oficinas culturais para a comunidade objetivam reestruturar o complexo a partir de funções de outra natureza. Enfim, uma radical descontinuidade seguida de novas tentativas funcionais caracterizam a



BMC 629: Estação da Cia Paulista, visita de Santos Dumont, 1903

Acervo MIS / Campinas



Estação da Cia. Paulista, década de 1930

Acervo MIS / Campinas



Estação da Cia Paulista; sem data

Acervo MIS / Campinas

emblemática atualmente a Estação da Paulista.

A desativação da ferrovia certamente alterou sobremaneira o cotidiano do Largo Mal. Floriano Peixoto, em frente à estação. Na situação atual, o prédio não mais atrai o intenso fluxo de pessoas que por ali passavam cotidianamente. Durante a pesquisa, foi possível conversar algumas vezes com o dono de uma barbearia situada no próprio prédio da estação, Sr. Luiz da Conceição, que se dispôs a contar um pouco da sua vivência na Fepasa. Em seus depoimentos saudosos, ele conta sobre a época em que a sua barbearia era maior, quando tinha sempre três ou quatro auxiliares para suprir a demanda do movimento do local. Atualmente, ele tem queixas sobre os custos com os quais precisa arcar para manter o estabelecimento. Pela sua narrativa, ele tem a estação como seu ponto comercial há mais de 25 anos, lamentando a transformação da feição daquele espaço da região central: *"Agora não tem nada pra se ver. Só automóvel, um que outro cliente que aparece... E as coitadinhas aí do lado."* (referindo-se à zona de prostituição). *"Isso aqui era uma maravilha!...uma maravilha..."* é uma frase recorrente de Seu Luiz que, entretanto, disse no início da conversa: *"Isso é assim mesmo, as coisas mudam."*⁵⁴

⁵⁴ Trecho de conversa informal com o Sr. Luiz da Conceição, transcrita em diário de campo.

2.4.3 – O casarão Roque de Marco:

À diferença dos três outros prédios em estudo, o casarão Roque de Marco é o único, neste grupo de 'âncoras temporais', que não foi construído para o uso coletivo. Constitui-se em uma propriedade particular construída no século XIX pelo italiano Roque de Marco, um comerciante ligado à exportação do café⁵⁵. O prédio por ele construído, no mesmo largo triangular onde está sediada a Estação da Fepasa, tornou-se uma peça-chave nesta pesquisa, pois possibilitou que se vislumbrasse, nas fotografias de acervo, a Rua 13 de Maio em cenários diversos, relativos a outras épocas, permitindo a compreensão de várias dinâmicas cotidianas que se desenrolavam no local.

O imenso casarão de dois pavimentos, construído na esquina com a Rua 13 de Maio e em uma das extremidades do seu trajeto, como a grande maioria das residências de comerciantes do século XIX partilhava duas funções: desenvolver os negócios no térreo, abrigando a família no andar superior. A fachada, muito adornada,



Casa de Câmbio Roque de Marco, largo da Estação da Cia. Paulista, entre 1890 e 1910
Acervo CEMU / Unicamp

possui dez porta-janelas em cada pavimento, algumas emolduradas por balcões. Na fotografia obtida entre 1890 e 1910, a parte comercial atrai o olhar para o numeroso grupo de homens em frente à Casa de Câmbio. Encostados nas paredes, mãos nos bolsos ou sentados no chão, sozinhos ou em pequenos grupos, a postura de cada um expressa uma característica da circulação do local: a diversidade. Na esquina, um grupo de três pessoas, dentre as quais duas sentadas no meio-fio, denota a informalidade do lugar: talvez duas ex-escravas, as quais partilham da calçada com o homem à esquerda, perto da carroça. Na parte superior, a moradia, algumas porta-janelas entreabertas denunciam

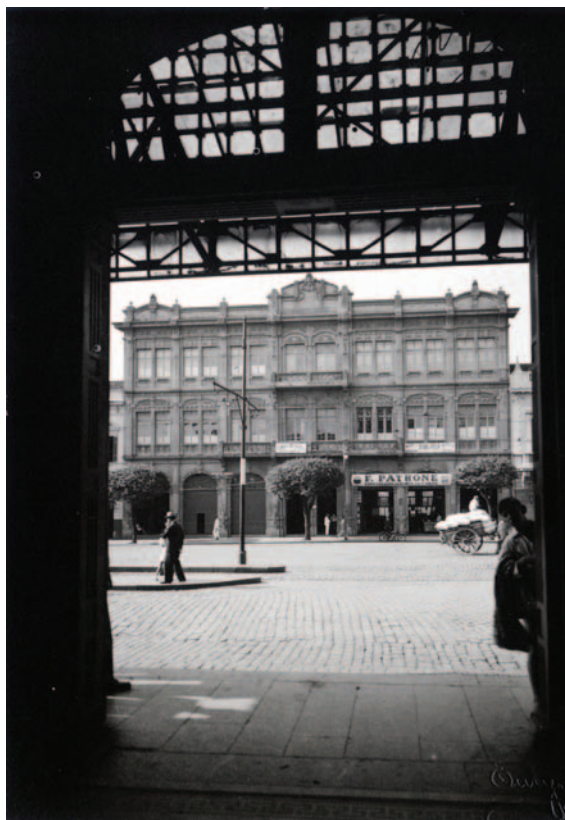
⁵⁵ Informação obtida através de entrevista com a Sra. Maria Gatti, bisneta de Roque de Marco, o qual construiu o prédio.

movimento de uma outra dimensão: a familiar.

O italiano Roque de Marco estabeleceu-se naquele ponto e, a partir de então, as gerações posteriores continuaram a ocupar o andar superior. Sua filha Francisca, mesmo após casada, seguiu morando no local com o marido, Mario Gatti, e os filhos. Neta de Francisca, a senhora Maria Gatti concordou em fornecer um depoimento, contando sobre algumas de suas lembranças quando, na infância, freqüentava o casarão para visitar a avó:

"(...) Vovó conservava como um brinco. O assoalho, para você ter uma idéia, era todo de madeira larga, era um espelho... Ela conservava aquela limpeza, aquele cuidado, um brinco... Hoje ainda existem aquelas pinturas a óleo, aquelas barragens...Tinha aquela outra sala, última sala, tem aquele corredor comprido, ali era uma sala de estar, tinha um piano. Me lembro que sempre depois do jantar, todos os domingos, minha avó reunia a família, filhos e netos. Sentavam todos ali, tinha uma prima que tocava piano... era muito bonito... era uma outra casa... uma outra casa."⁵⁶

D. Maria rememora o movimento intenso do largo da Estação, contando que à circulação proveniente do trânsito ferroviário somava-se uma outra, derivada dos passageiros de duas empresas de transporte viário inter-municipal, a Viação Expresso Cometa e a Viação Expresso Brasileiro: "(...) Na minha época de menina, eu devia



Edifício Roque de Marco, sem data

Fotógrafo: Eurydes
Acervo MIS / Campinas

⁵⁶ Idem.

ter uns 6, 7 ou 8 anos, eu e meus primos ficávamos ali na janela, à noite, olhando o movimento da rua... Naquela época, você estando de frente para o casarão, do lado esquerdo tinha a Viação Cometa e do lado direito tinha a Expresso Brasileiro, que eram companhia de ônibus... E também, era muito curioso, porque havia ainda aqueles transportes de carroça, tinha os cavalos, então os cocheiros paravam todas as carroças enfileiradas, uma ao lado da outra, em frente à Fepasa, porque ali eles usavam aquele transporte também para carregar entulho, ou então fazer mudança. Aquilo me chamava muito a atenção, porque eu gostava de ficar ali na janela olhando o movimento... Ali chegava pessoal de todo o lado, tanto pelas duas agências de ônibus, quanto pela parte férrea.”⁵⁷

Um aspecto interessante da história do prédio refere-se à outra construção, imediatamente ao lado, igualmente propriedade da família. O edifício de três pavimentos, aparentemente destinado a fins comerciais, exibe uma fachada imponente, cujo frontão superior indica o ano de 1915 como data da conclusão da obra. A sólida construção, entretanto, durou poucas décadas

⁵⁷ Idem.



Casa de Câmbio e Edifício Roque de Marco, sem data

Fotógrafo: Eurydes
Acervo MIS / Campinas



Edifício Roque de Marco, sem data

Fotógrafo: Eurydes
Acervo MIS / Campinas



Abertura da Av. dos Expedicionários, sem data

Acervo MIS / Campinas

no cenário urbano, pois foi derrubada para a abertura da Av. dos Expedicionários, por volta da metade do século XX. Olhando apenas a antiga fotografia obtida entre 1890 e 1910, D. Maria Gatti lembra de escutar a família mencionar o prédio: *"Aqui, tá vendo essa parede? Nesse lugar teve uma continuação, tinha uma continuação da casa. Porque aquela Avenida dos Expedicionários, não tinha aquela avenida, então a casa vinha mais pra cá. Depois, para abrir a avenida, você tá vendo que parece que a casa foi podada? Essa fachada, assim reta... cortou. Eu não cheguei a ver também, mas me lembro de ouvir falar desde menina."*⁵⁸

As imagens do edifício de 1915 impressionam ainda mais quando contrapostas ao resultado do olhar atento de um fotógrafo anônimo, o qual elegeu para realizar uma cena o terreno vazio em meio aos dois outros prédios que com ele conformavam a quadra. A fotografia ressalta, congela o fato da desapareição. Ali ainda não há avenida, nem mesmo em construção, o que faz supor que a tomada foi realizada não muito após a derrubada.

Voltando ao âmbito do casarão, reside ainda no local a senhora Sebastiana de Jesus, a qual trabalha para a família há mais de 40 anos. Sozinha, ela permanece habitando a parte superior da antiga moradia por sua livre escolha. As condições internas do prédio são bastante precárias, mas ainda guardam as marcas da áurea época do café nas pinturas parietais, representações românticas que decoram as altíssimas paredes, na amplitude de seus salões e cômodos, na escadaria, bem como no elemento que devia ser uma novidade: o elevador. Segundo D. Sebastiana, o casarão Roque de Marco instalou um dos dois primeiros exemplares que chegaram a Campinas⁵⁹.

Encaminhando-se à saída, na calçada em frente ao prédio, a entrevistada também relata as mudanças no movimento deste largo. Referindo-se ao ponto de táxi que fica

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ Entrevista com a Sra. Sebastiana de Jesus, única atual moradora do casarão Roque de Marco.

em frente, ela comenta que atualmente "(...) *eles quase não tem serviço. Ficam aí o dia todo. Antes tinha o movimento da Estação, mas agora não...*".⁶⁰

Na verdade, convém considerar que o movimento no largo da Estação, denominado Praça Mal. Floriano Peixoto, ainda é intenso, mas de um outro tipo. Há o fluxo constante de carros que cortam o centro da cidade, além da proximidade com o Cury, um grande terminal de transporte coletivo urbano. Há também todo o movimento da Rua 13 de Maio e adjacências, com pessoas deslocando-se rapidamente. A parte térrea do casarão continua a desempenhar a sua função original, o comércio, com três espaços para lojas. Mas é um movimento de uma outra natureza: coletivo e funcional, porém de passagem mais rápida, retendo com menor intensidade os indivíduos do que o movimento que oferecia a Estação, por exemplo.

Atualmente, por sua proximidade com a Fepasa, o casarão Roque de Marco está incluído no processo de tombamento do Complexo Ferroviário, que privilegia também as áreas envoltórias. Existem quatro categorias de preservação: a) total do bem; b) da fachada e da volumetria; c) parcial da fachada e total da volumetria; d) somente da volumetria. O casarão inclui-se na primeira categoria, o que significa que nenhuma intervenção pode ser feita no prédio sem o aval do CONDEPACC.

⁶⁰ Idem.

2.4.1 – O Teatro: uma outra história

Pode parecer estranho que, enquanto os três primeiros elementos permanecem fisicamente na rua, o teatro, já desaparecido, figure também como uma possibilidade de permanência, característica que se procura reconhecer neste conjunto de edificações. E, de fato, o teatro teve outra história.



Teatro São Carlos, sem data
Acervo MIS / Campinas

O Teatro São Carlos, construído em 1850 quando a produção do café começava a se sobressair no cenário econômico campineiro, atravessou a segunda metade do século XIX e o início do século XX, passando pelo período que compreendeu o primeiro forte salto de desenvolvimento que ocorreu em Campinas. Mas, em 1922 o teatro parecia pequeno e não adequado ao porte da cidade em expansão, sendo demolido para ceder lugar a outro teatro, muito maior, com capacidade de 1.300 lugares.

Não foi o tamanho, entretanto, que impressionou aqueles que conheceram o novo Teatro Municipal, inaugurado em 1930. Era um prédio majestoso, ao qual não faltam descrições repletas de admiração. As escadarias, os corredores, o lustre do saguão, as paredes adornadas e, pelas narrativas, recobertas com pó de ouro⁶¹, são apenas algumas das características mais recorrentes nas lembranças daqueles que o conheceram. Curiosamente, este exemplo de beleza, refinamento e luxo



Teatro Municipal, em torno de 1950
Acervo Cemu/ Unicamp

⁶¹ FARDIN, Sônia Aparecida (Org.). "Dois teatros, duas demolições", In **Fragmentos de uma demolição** – História Oral do Teatro Municipal Carlos Gomes. Campinas : SMCT – MIS, 2000, p. 109.

foi inaugurado apenas um ano após a estrondosa queda do preço do café, na crise de 1929.

Em 1965, o Teatro Municipal, que em 1959 passou a chamar-se Teatro Municipal Carlos Gomes, também foi demolido. Contudo, parte significativa da população não se sentiu satisfeita com as explicações dadas pela Prefeitura, especialmente pelo prefeito Ruy Novaes, para decisão de demolir o teatro. Diferentes versões para o fato são dadas em uma série de vinte e dois depoimentos que compõem o livro *Fragmentos de uma demolição: História Oral do Teatro Municipal Carlos Gomes*⁶², publicado recentemente. Na obra, participantes da construção do teatro, administradores, atores e cantores, trabalhadores da casa, assim como os técnicos elaboradores dos laudos que designaram as falhas estruturais, condenando o prédio, contam as variadas histórias e singularidades deste local de espetáculos, colocando as razões de seus posicionamentos, contra ou a favor da demolição do teatro.

Mas, foi através da fotografia que dos mais enfáticos depoimentos acerca deste ato demolitório. Aristides Pedro da Silva, mais conhecido pelo apelido de V8, registrou intensamente o processo. Fotógrafo, mas também grande colecionador de fotografias, V8 conta que tirou mais de 180 fotografias da demolição, das quais pelo menos 130 estão atualmente no acervo da Área de Documentação Iconográfica do Centro de Memória da Unicamp. Questionado sobre o motivo que o levou a fotografar a demolição, V8 diz que *"(...) aquilo lá doeu no coração, você tinha que fotografar. (...) Quem conheceu o Teatro, aquilo lá você chorava!"*⁶³

Em função da relevância desta série fotográfica na iconografia campineira, apresento aqui uma seleção de fotografias que compõem a documentação produzida por este colecionador e fotógrafo. O olhar que se anuncia em cada imagem evidencia

⁶² FARDIN, S. A. Op. cit.

⁶³ FARDIN, S. A. Op. cit., p. 114.

aspectos relevantes da polêmica demolição do teatro, ao mesmo tempo que corrobora o tom de denúncia e de lamento do autor.

Em uma das imagens, uma aparente tarde calma de domingo ensejava, na Rua 13 de Maio, o passeio de um casal a braços dados. A beleza do teatro parece criar um cenário lúdico, agradável, onde até mesmo o comércio desaparece na imagem. O início do desmanche, entretanto, começa a mudar a aparência do largo, e o olhar do fotógrafo contrapõe a demolição de uma casa de espetáculos pública ao processo de construção que se inicia imediatamente ao lado: um prédio de 12 andares, em cuja placa é anunciado 'o maior centro comercial do interior'.

Enquadrando a parte posterior da Matriz, atrás dos escombros da demolição, o fotógrafo cria mais um contraponto, desta vez uma falta, posto que, há mais de cem anos, ambos prédios, teatro e igreja, compartilhavam o mesmo local do centro da cidade, privilegiado e emblemático. Com algumas partes ainda em pé e os entulhos que se acumulavam, a feição da Rua 13 de Maio e de todo o entorno se transforma, e uma aparência insólita transparece nas



Teatro Municipal Carlos Gomes e Rua 13 de Maio, década de 1960.

Atribuída à Aristides Pedro da Silva, o V8
Acervo Cemu / Unicamp



Demolição do Teatro Municipal Carlos Gomes, 1965

Autor: V8
Acervo Cemu / Unicamp



Demolição do Teatro Municipal Carlos Gomes, 1965

Autor: V8
Acervo Cemu / Unicamp

imagens que registram um terreno cada vez mais vazio.

Enfocando frontalmente o espaço vazio e limpo do Teatro, V-8 praticamente continua a fotografar 'o próprio prédio', o espaço que, enfim, há muito lhe fora destinado na cidade. Ao mesmo tempo que enfatiza a falta, o vazio, o fotógrafo legitima aquela porção de solo como o 'lugar do Teatro', consagrado, irrevogável, amalgamado à memória da cidade, presente nas lembranças de cada um dos cidadãos que o conheceu, mesmo sem que nunca tivesse entrado ou assistido a um espetáculo.

Neste sentido, muitos estudiosos têm insistido em uma função recorrente da memória coletiva: a de selecionar aspectos do tempo vivido, recuperando-os e repassando-os às gerações posteriores. Como exemplo, em *Tradição e Esquecimento*⁶⁴, Paul Zumthor analisa a flexibilidade que o esquecimento introduz à conformação das tradições de uma coletividade. Um esquecimento que não deve ser encarado, necessariamente, como negativo, posto que não anula, apenas molda, rejeitando alguns aspectos, mas sempre



Demolição do Teatro Municipal Carlos Gomes, 1965

Autor: V8
Acervo Cemu / Unicamp



Demolição do Teatro Municipal Carlos Gomes, 1965

Autor: V8
Acervo Cemu / Unicamp



Rua 13 de Maio e terreno vazio do Teatro Municipal Carlos Gomes, provavelmente em 1965

Autor: V8
Acervo cemu / Unicamp

⁶⁴ ZUMTHOR, P. **Tradição e Esquecimento**. São Paulo : Editora Hucitec, 1997.

em vista de outros. O esquecimento, para este autor, advém de uma vontade, de um desejo latente, mesmo que não de caráter imediatamente consciente:



Terreno vazio do Teatro Municipal Carlos Gomes, provavelmente em 1965

Autor: V8
Acervo cemu / Unicamp

"(...) Nossas culturas só se lembram esquecendo, mantêm-se rejeitando uma parte do que elas acumularam de experiência, no dia-a-dia. A seleção drena, assim, duplamente, o que ela criva. Ela desconecta, corta o contato imediato que temos com nossa história no momento que a vivemos. Ela nos afasta daí um pouco, permitindo que se crie uma perspectiva (mesmo míope) ao tempo em que se instaura uma espécie de repouso paradoxal. (...)”⁶⁵

Assim, a memória coletiva, essencialmente fragmentária, arbitrária, realiza a operação de selecionar, mas não em um processo imediato, negativamente utilitarista. Segundo Zumthor, há com certeza uma tendência em que se mantenha ‘aquilo que tem chances de permanecer funcional’: “(...) a comunidade adere memorialmente a formas de pensamento, de sensibilidade, de ação e de discurso graças às quais ela ‘funciona’, não somente porque ela os tem à sua disposição, mas por causa dos valores de que são carregadas (...)”⁶⁶.

A curiosa sucessão de dois teatros em um mesmo espaço certamente fortificou a figura daquele local de lazer e sociabilidade na memória campineira, e a substancial

⁶⁵ ZUMTHOR, P. Op. cit., p. 15.

⁶⁶ ZUMTHOR, P. Op. cit., p. 15.

quantidade de fotografias do antigo Teatro São Carlos marca este fato. É muito provável que os posteriores tombamentos da Igreja Matriz, do Complexo Ferroviário e a preservação das áreas envoltórias a este consistam em expressões significativas do caráter 'funcional' do teatro na memória da cidade, fazendo-o prevalecer neste movimento contínuo e seletivo que retém, que garante a permanência de um elemento para as próximas gerações: um fragmento operando continua e valorativamente no devir coletivo.

3º Capítulo – *Studium* e detalhes: elementos para uma abordagem fotográfica da Rua 13 de Maio

"Se pudesse narrar com palavras, não necessitaria arrastar uma câmera atrás de mim." (Lewis Hine)

"(...) nenhuma compreensão pode ser total; nenhuma interpretação faz sentido, a curto prazo, em virtude de sua própria natureza fragmentária." (Paul Zumthor)

Um dos objetivos primeiros que sempre impulsionou o desenvolvimento desta pesquisa residiu no desejo de fotografar uma rua com as características da Rua 13 de Maio. Caracterizada, em um senso comum, como 'popular', voltada ao comércio que, ao menos visualmente, tende a dominá-la com suas placas, suas faixas, suas ofertas, seus produtos expostos, e permeada por uma circulação intensa de pessoas em ritmos diversos, a Rua 13 de Maio é um universo ímpar para a fotografia.

Fotografar, na Rua 13 de Maio, os ritmos temporais diversos: por um lado encontrar as sutilezas da passagem do tempo como um discurso que tem o seu lugar na rua, com seus efeitos específicos, estáticos, quase escondidos. Por outro lado, abarcar também a sua dinâmica cotidiana, o comércio e as atividades administrativas que têm lugar na região central da cidade, que não podem ser ignorados e cujo resultado mais latente está na quantidade de pessoas circulando. Tempos diferentes em um mesmo espaço, um quase suplantando o outro.

Neste sentido, as fachadas dos prédios, na grande maioria do espaço, estão cobertas por placas de materiais diversos com o nome dos estabelecimentos: fachadas ocultas, as quais exigem que o fotógrafo as encontre, em um ou outro ponto, freqüentemente

direcionando a lente para o alto ou buscando um ponto de vista elevado.

Procurar a luz adequada na Rua 13 de Maio implica fotografá-la em horários muito propícios, dependendo do lado da calçada: a rua, estreita e com alguns prédios elevados, tem o sol favorável e direcionado em um dos lados no período das 7 às 10 ou 11 horas da manhã; à tarde, o outro lado dispõe de luz até mais ou menos 17 horas. Mas este dado, na verdade, é relativo. Há muitas áreas de sombra, mesmo em dias favoráveis, o que faz com que as condições de luminosidade, em um objeto pertinente, possam ser recorrentemente adversas.

Convém salientar também que o trajeto não é homogêneo na sua totalidade, sobretudo naquilo que se refere à intensidade da circulação que demanda e ao tipo de comércio que é desenvolvido: na extremidade da Igreja Matriz, conformando o entroncamento com a Avenida Francisco Glicério (uma das principais e mais largas avenidas do centro), a Rua 13 de Maio é muito movimentada, compondo um dos pontos principais da região, ao menos quanto à totalidade de suas atividades e serviços. As inúmeras agências bancárias, os prédios de escritórios e as repartições de instituições públicas, por exemplo, concentram uma infinidade de restaurantes, lanchonetes, vendedores ambulantes e camelôs, além da circulação de pedestres, conformando o cenário das ruas que envolvem a 13 de Maio. No trecho que abarca a igreja e as proximidades da Avenida Senador Saraiva, a única grande avenida que atravessa a rua, quatro quadras acima, estão as lojas das grandes redes do comércio varejista, com suas normas próprias: não expõem mercadorias nas calçadas, possuem grandes letreiros nas fachadas, exibem vitrinas extensas.

Nas quadras que se seguem, a partir da Av. Senador Saraiva até o Largo Mal. Floriano Peixoto, no entroncamento com a Estação, o movimento tende a arrefecer. O comércio é composto em sua maioria por estabelecimentos de pequeno porte, menos ostensivos, os quais procuram atrair a atenção dos consumidores à sua maneira: os

produtos, nas calçadas em frente às lojas, são expostos em manequins, pendurados junto às paredes e toldos, em araras, sobre as caixas, enfim, onde for possível. Um comerciante desta parte do trajeto da Rua 13 de Maio, dono de uma loja de calçados, comenta que este funcionamento, relativo à exposição dos produtos nas calçadas, consiste em uma postura diferenciada entre 'as lojas de baixo e as daqui de cima'. Este comerciante comenta ainda que uma das intervenções do Projeto de Reurbanização da Rua 13 de Maio consistirá em proibir esta forma de exposição das mercadorias, decisão com a qual ele concorda, por considerá-la pertinente para o aspecto geral do local, muito embora exponha também os seus produtos na rua. É nesta porção da 13 de Maio que se encontram com maior frequência algumas fachadas descobertas de casarios antigos, as quais exibem a sua textura.

Os finais de semana também diferenciam a rua: aos sábados, os camelôs são autorizados pela Prefeitura a ocupar o espaço do meio do trajeto, a partir das três horas da tarde, o que não ocorre durante a semana, quando eles não podem criar empecilhos ao trânsito entre as lojas e ao transporte de mercadorias. Aos domingos, como já foi dito, a rua fica praticamente vazia, com as lojas fechadas e apenas alguns poucos passantes.

3.1 - As eleições do fotógrafo

Para abordar fotograficamente a Rua 13 de Maio, é certo que algumas eleições relativas à própria linguagem fotográfica foram realizadas com o objetivo de melhor compor cada imagem, procurando torná-las, como bem observa Milton Guran, 'eficientes' no desenvolvimento de uma pesquisa científica¹. Procura-se, então, explicitar quais foram estas eleições, sobretudo no que tange à opção por um enquadramento específico, o plano detalhe, bem como a escolha de equipamentos e materiais fotográficos, colocando

¹ GURAN, Milton. "A 'fotografia eficiente' e as Ciências Sociais" In ACHUTTI, L. E. R. (Org.) **Ensaio sobre o fotográfico**. Porto Alegre : Unidade Editorial de Porto Alegre, Prefeitura de Porto Alegre, vol. 1, 1998.

o porquê de alguns elementos em detrimento de outros. Todavia, convém ressaltar que a abordagem fotográfica aqui proposta certamente deixará transparecer apenas um olhar, muito parcial e específico, o qual procura privilegiar os aspectos relativos aos efeitos visíveis da passagem do tempo, com suas marcas, suas texturas particulares, suas superposições de materiais, além de detalhes de um contexto muito amplo, em sua feição notadamente característica: o comércio.

Assim, o leitor que procurar visualizar a Rua 13 de Maio, na totalidade da sua aparência ou na integridade de todos os seus aspectos ficará, provavelmente, decepcionado. As imagens apresentadas são apenas recortes, realizados em uma tentativa de fazê-las adquirir, em conjunto, significados oportunos a partir da construção de um diálogo abrangente e construtivo².

Vale lembrar aqui as reflexões de Vilém Flusser, o qual considera que a prática fotográfica é realizada pelo 'funcionário' de um 'programa', este último já pré-determinado, cujas possibilidades plurais, aparentemente inesgotáveis, são, na verdade, limitadas. O 'funcionário', o qual 'brinca' contra o programa, procura esgotar-lhe as possibilidades: "(...) o programa vai se esgotando e o universo fotográfico vai se realizando (...) "³. Assim, as eleições aqui mencionadas referem-se todas a este 'programa fotográfico' e, mesmo que estas tenham permitido apenas uma entrada muito circunscrita no 'mundo da 13 de Maio', mesmo que em alguns momentos houvesse, como diz Flusser, maior concentração apenas no aparelho, como se o mundo só existisse em função dele⁴, paulatinamente, estes dois elementos, 'programa' e 'aparelho', contribuíram para a aproximação do(a) funcionário(a) com um universo inicialmente desconhecido.

A escolha da luz e a opção por um ângulo específico são decisões importantes que o fotógrafo deve tomar no momento da obtenção de cada fotografia, eleições relativas ao

² TACCA, Fernando de. Op. cit.

³ FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. 23.

⁴ FLUSSER, V. Op. cit., p. 23.

âmbito específico da sua linguagem. Contudo, no que concerne às imagens produzidas na Rua 13 de Maio, acredito que a maneira pela qual se trabalhou em função destes dois pontos já foi colocada no início deste capítulo, quando foram relatadas as condições de luminosidade do espaço e a necessidade de direcionar a lente para o alto à espreita das marcas temporais que se desejava. Aqui, pode-se dizer que, em grande medida, as condições físicas do espaço exerceram uma coerção sobre as eleições de luz e ângulo e, no que se refere ao ponto de vista da captação das fotografia, estes elementos foram trabalhados de forma prioritária. Também a altura da câmera, de uma maneira que fosse possível enfocar níveis próximos ao chão, consistiu em uma opção importante para a construção da imagem.

O foco, outro elemento fundamental da linguagem fotográfica, confere ou não nitidez à imagem ou a uma parcela desta. A partir do seu manejo, o foco tem a propriedade de colocar em evidência alguns elementos em detrimento de outros, auxiliando o fotógrafo a realçar a informação que deseja transmitir. Na imagem, os efeitos estéticos derivados da operação focal tendem a ter grande expressividade, suavizando elementos indesejados ou que muitas vezes não podem ser eliminados do quadro, pela própria posição que ocupam ou pelas objetivas disponíveis, por exemplo.

Antes de se passar para o enquadramento, aspecto crucial da linguagem fotográfica e determinante no estudo visual desenvolvido, convém ressaltar a opção pela fotografia em preto-e-branco. Com relação aos filmes, optou-se pelo T-MAX Kodak, asa 100 e 400, dependendo da circunstância. Os filmes de asa 100, característicos por uma granulação fina, foram importantes na tomada de detalhes de texturas, dos efeitos visíveis da passagem do tempo que se buscava evidenciar. Os filmes de asa 400, por sua vez, foram úteis quando as condições de luz eram efetivamente ruins e permitiram uma flexibilidade maior no ambiente estudado. O filme T-MAX foi escolhido porque fornece ótimas possibilidades de trabalho em laboratório. Na revelação dos filmes,

feita no Laboratório Fotográfico do IA / Unicamp, utilizou-se os padrões normais de processamento indicados pelo fabricante. O trabalho de ampliação, por sua vez, ficou a cargo de um profissional especializado, o que certamente garantiu uma qualidade superior à apresentação das imagens.

À parte, passa-se agora, com um pouco mais de vagar, ao enquadramento, pois com relação a este elemento houve uma escolha muito específica, a qual privilegiou sobremaneira alguns aspectos em detrimento de outros. Ocorre que procurouse, na verdade, deter-se sobre uma prática fotográfica que privilegiou os detalhes da Rua 13 de Maio.

3.1.2 – Os detalhes e o *studium*:

A opção pelo enquadramento de detalhes deriva, de fato, da vontade de aproximar formas estéticas e práticas recorrentes que se apresentam em ruas efetivamente turbulentas, aspectos isolados que passam, geralmente, despercebidos no cotidiano. Inicialmente, esta vontade de aproximação residia em ressaltar as formas dos antigos casarões, seus adornos muito rebuscados, suas linhas arquitetônicas diferentes dos estilos mais recentes. Enfim, as formas características da arquitetura empreendida nas décadas próximas à virada do século XIX para o XX, marcadas pelo desgaste que o tempo impinge à matéria. Já naquele momento, o enquadramento a partir do detalhe revelava-se esteticamente interessante.

Para contemplar o contexto da rua, porém, recorrentemente surgia a necessidade de planos abertos, que melhor situassem o leitor da imagem: os detalhes, pelo fato mesmo de que aproximam os elementos, implicam em perdas excessivas do contexto, podendo transfigurar-lhe em demasia. Contudo, um enquadramento amplo continuava a não parecer interessante, pois ‘deixava escapar’, por assim dizer, muitos dos pormenores

da rua, uma série de informações importantes que podiam ser reconhecidas na textura das paredes, na mistura de materiais ou na organização e disposição das mercadorias pelos camelôs, por exemplo.

Neste sentido, foram muito importantes as considerações desenvolvidas por Omar Calabrese acerca da dualidade entre os termos *parte/todo*⁵. Em suas análises, o autor, remete a uma expressiva produção visual que se caracteriza pelo uso de '*detalhes*' e de '*fragmentos*', não apenas contemporaneamente, mas também no âmbito da arqueologia ou da história da arte. Para Calabrese, estes '*tipos de partes*', os '*detalhes*' e os '*fragmentos*' geram práticas de análise e de produção de sentido, operando mesmo enquanto estratégias textuais de gênero tanto criativo quanto descritivo. Conforme pontua Calabrese, '*detalhe*' e '*fragmento*' consistem em variações de divisibilidade em relação ao '*inteiro*', à '*totalidade*', ao '*conjunto*', implicando práticas significantes distintas e estéticas diferenciadas.

Para explicar porque estas duas formas de divisibilidade atribuem ao elemento fracionado características tão singulares, o autor recorre à própria etimologia das duas palavras analisando que '*detalhe*' e '*fragmento*' diferenciam-se fundamentalmente em um sentido: sofrem ou não a ação de um sujeito, o que lhes confere relações diferenciadas com o seu conjunto de pertencimento. Assim, o termo '*detalhe*' provém do francês renascentista '*de-tail*', que significa '*talhar-de*', ou seja, implica um talho, um corte realizado através da ação de um sujeito movido por uma intencionalidade pontual, o qual separa uma '*parte*' de um todo anteriormente existente. Esta reflexão remete diretamente à operação realizada pelo fotógrafo, o qual, de fato, define anteriormente ao disparo qual será a dimensão do '*talho*', do '*corte*' que realizará, a partir do '*contexto geral*', do '*todo*' que está à sua frente. O detalhe, portanto, tem a propriedade de aproximar o espectador de um contexto geral, perscrutando e isolando o objeto da

⁵ CALABRESE, OMAR. **A idade neobarroca**. Lisboa : Edições 70, 1987, p. 83-89.

imagem. Nas palavras de Calabrese:

"(...) Quando se 'lê' um inteiro qualquer por meio de detalhes, torna-se claro que o objectivo é uma espécie de 'ver mais' no interior do 'todo' analisado. Até ao ponto de descobrir características do inteiro não observáveis à 'primeira vista'. A função específica do detalhe, por consequência, é a de re-constituir o sistema de que o detalhe faz parte, descobrindo-lhe as leis ou pormenores que anteriormente não se revelavam pertinentes para a sua descrição.(...)"⁶

Também o 'fragmento' deriva do latim '*frangere*', termo que significa 'quebrar'. Em suas derivações, '*frangere*' exprime a idéia de 'fração' e de 'fratura', a qual não está necessariamente condicionada a um sujeito que a exerça. Em última instância, o 'fragmento' está relacionado à uma 'ruptura' ou à uma 'interrupção', as quais podem dar-se por circunstâncias diversas, alheias a uma ação pré-definida. Calabrese evidencia que: "*(...) Diferentemente do detalhe, o fragmento, embora fazendo parte de um inteiro anterior, não contempla, para ser definido, a sua presença. (...) O fragmento deixa-se assim ver pelo observador tal como é, e não como fruto de uma ação de um sujeito.(...)*"⁷.

Em suma, Calabrese considera que as 'bordas', as 'margens' do 'detalhe' e do 'fragmento' são, fundamentalmente, diferentes, pois enquanto no primeiro elas são definidas, provenientes de uma causa, no 'fragmento' são interrompidas: enquanto uma é nítida, a outra é difusa, inexplicável. Estas características de divisibilidade foram muito importantes para melhor definir o papel da fotografia e o papel da Rua 13 de Maio na produção das imagens, pois se o detalhe pode ser compreendido enquanto um corte, a visibilidade da rua pode ser definida como uma reunião de fragmentos, às vezes inexplicáveis, na qual o inteiro precedente pode estar ausente.

⁶ CALABRESE, O. Op. Cit., p. 87.

⁷ CALABRESE, O. Op. Cit., p. 88.

Em *A Câmara Clara*⁸, Roland Barthes cunhou dois termos famosos e muito relevantes para a fotografia: o *studium* e o *punctum*. O *punctum*, de ordem subjetiva, implica a dimensão da imagem que pode ou não tocar, pungir, atrair cada leitor da imagem. Já o conceito de *studium*, o qual interessa diretamente à esta pesquisa, implica a compreensão do sentido da imagem pelo leitor, referindo-se ao sistema de códigos culturais que um indivíduo é levado a reconhecer em uma imagem. Nas palavras de Barthes, o *studium* é uma busca, um campo onde são feitas milhares de imagens:

“Reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las em mim mesmo, pois a cultura (com que tem a ver o *studium*) é um contrato feito entre os criadores e os consumidores. O “*studium*” é uma espécie de educação (saber e polidez) que me permite encontrar o *Operator*, viver os intentos que fundam e animam suas práticas (...)”⁹

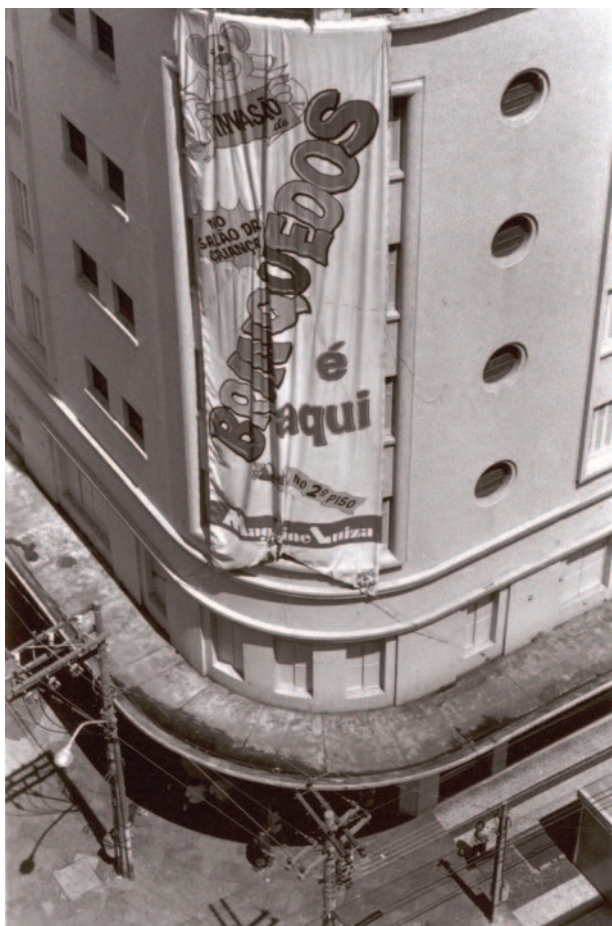
Assim, se por um lado houve uma opção pelo detalhe, mesmo sabendo de suas fragilidades com relação ao contexto, por outro procurou-se abranger o conjunto das temáticas que estão inseridas no cotidiano da Rua 13 de Maio, buscando transmitir ao leitor este lado um tanto mais frio, mais árido, mas repleto de informações recorrentes. O *studium*, uma busca intencional do fotógrafo que visa fornecer ao leitor a compreensão de um universo específico, mostra-se, nas imagens a seguir, a partir de detalhes. Como foi dito no início, imagens muito parciais, as quais revelam apenas um olhar arbitrário. Todavia, no âmbito das muitas imagens já produzidas sobre a Rua 13 de Maio, talvez elas possam dizer algo mais acerca das especificidades deste espaço urbano tão especial.

⁸ BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro : Editora Nova Fronteira, 3ª Edição, 1984.

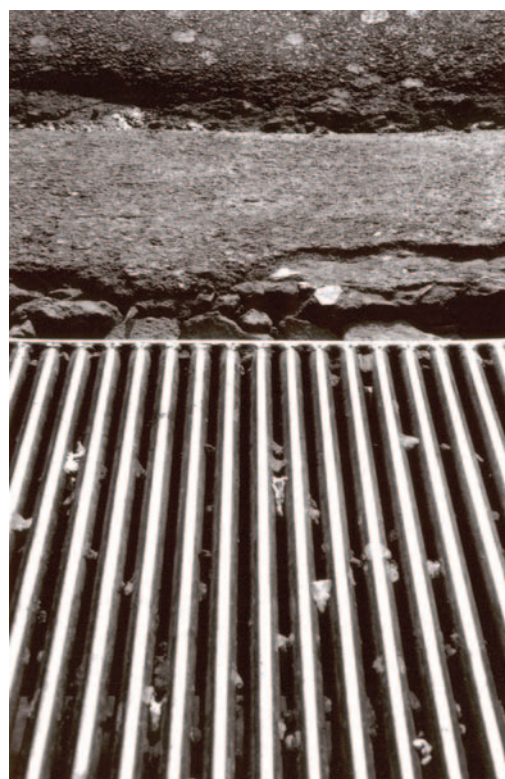
⁹ BARTHES, R. Op. cit., p. 48.

RUA 13 DE MAIO

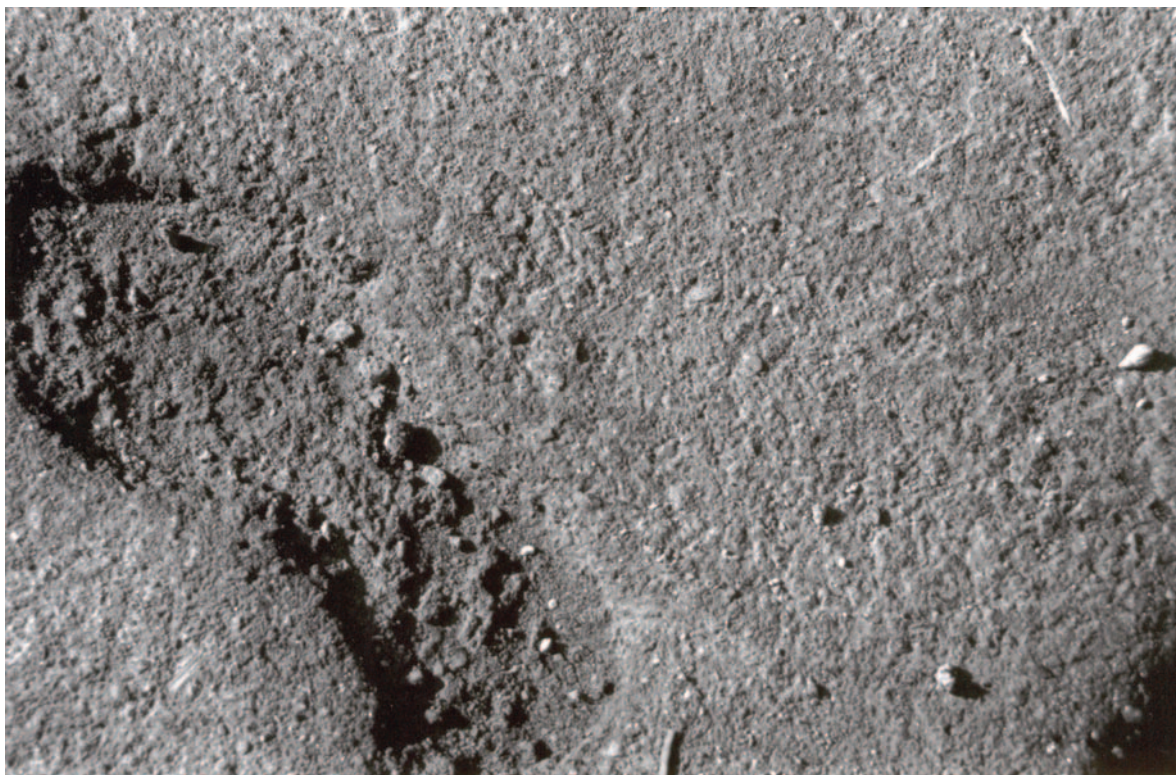








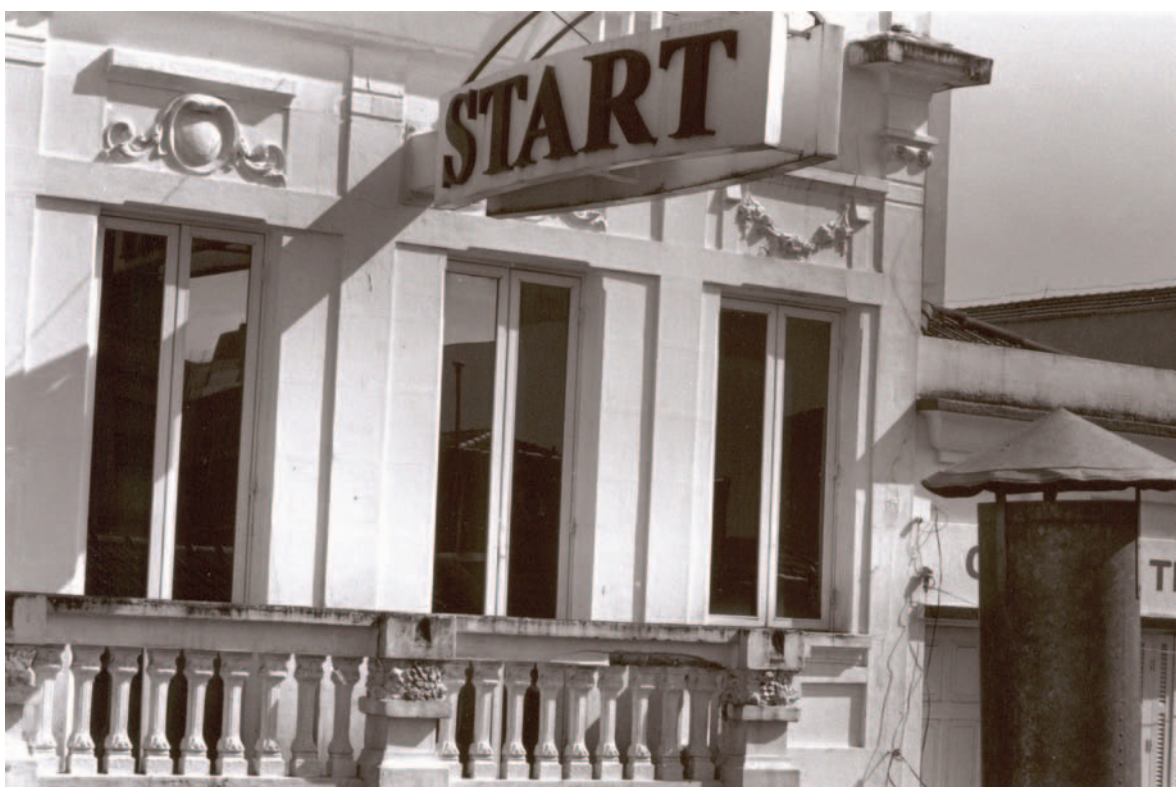






























ARREDORES











Considerações Finais

Acredito que esta pesquisa proporcionou, através da visibilidade da fotografia, o reconhecimento de alguns estados ou situações que as transformações urbanas têm o poder de modificar, re-configurando muitas vezes as próprias funções que cada espaço desempenha na cidade. Cidade que gera, através da passagem do tempo e das marcas deixadas não apenas na sua própria materialidade, mas sobretudo na memória de seus habitantes, o seu próprio discurso, reificando alguns elementos em detrimento de outros, em um movimento contínuo e seletivo, no qual a fotografia desempenha um papel fundamental.

Os estudos acerca da inter-relação entre a fotografia e a cidade evidenciaram que, de fato, ambas consistem em elementos que viabilizaram a emergência de uma identidade singular do sujeito metropolitano, o qual passou a adequar-se a novas formas de vê-la e percebê-la. O fotógrafo, neste processo, aparece como uma figura mediadora entre o indivíduo moderno e este 'campo visual' inusitado, pleno de transformações radicais.

Figuras como o fotógrafo Charles Marville, descrevendo em suas imagens aspectos da reurbanização implementada pelo Barão Haussmann em Paris, sucedido por Eugène Atget, o qual continuou a apreender facetas das antigas ruas desta mesma cidade demonstraram tanto o aspecto dos discursos oficiais que utilizaram a fotografia como um meio de corroborar uma decisão administrativa cabal para a vida dos habitantes de uma cidade, quanto uma certa resistência com relação às transformações tão radicais. Os belos parques, as avenidas, os implementos urbanos foram registrados por ambos, assim como as pobres e sujas ruelas, pequenos entroncamentos sem saída, exemplos de um cotidiano muito distante dos confortos que vida moderna estava cada vez mais apta a oferecer.

Todavia, em Nova Iorque os fotógrafos se deslumbravam com a magnificência dos arranha-céus, símbolos metropolitanos do progresso e do avanço da sociedade industrial. As imagens mostram claramente o crescimento vertical desta cidade, em torno de 1910, por Alvin Langdon Coburn, e após, no início da década de 1930, por Alfred Stieglitz. Durante este período, na Europa, a Primeira Guerra Mundial foi um dos propulsores de significativos movimentos artísticos protagonizados por artistas tais como László Moholy-Nagy e Paul Citröen, os quais utilizavam amplamente a fotografia com o intuito de mostrar, além das atrocidades decorrentes dos conflitos, a mecanização da sociedade, a aceleração da vida moderna, a instabilidade dos valores tradicionais da vida pacata das pequenas cidades frente à colossal realidade de metrópoles que cresciam vertiginosamente. A identidade deste sujeito encontrava-se aí em transformação, e a imagem, reproduzivelmente facilitada, circulando amplamente, desempenhou seu papel no que tange à percepção que ele desenvolvia acerca do seu próprio meio.

No Brasil, entre uma expressiva produção fotográfica urbana, ressalta-se o trabalho do fotógrafo Militão Augusto de Azevedo, o qual registrou a primeira transformação urbana de São Paulo, a passagem de uma pequena vila comercial à uma urbe em processo de modernização, realizando o primeiro trabalho fotográfico comparativo entre duas feições de uma mesma cidade. E, se em 1858 o francês Victor Frond mostrava uma cidade à distância, inserida em paisagens do Rio de Janeiro, sem dela revelar as características 'atrasadas' da cidade de feições coloniais, Guilherme Gaensly e Marc Ferrez tiveram a chance de registrar, em São Paulo e no Rio de Janeiro, a beleza das novas avenidas, dos melhoramentos urbanos, dos imponentes prédios neoclássicos, mais uma vez reificando o discurso do progresso da sociedade urbana através da imagem fotográfica.

Em Campinas, as fotografias da região central pesquisadas em arquivos demonstram esta mesma tendência, sobretudo através da ampla utilização do cartão

postal, o qual levava as imagens da Rua 13 de Maio, da Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição, bem como do largo que a antecede, da Estação da Cia. Paulista de Estradas de Ferro, além de muitas imagens da Rua Barão de Jaguará, do Largo do Rosário, da Rua Francisco Glicério... Enfim, durante a primeira metade do século XX, o centro da cidade tinha relevância enquanto um lugar de excelência para um tipo de registro que fazia circular a imagem da cidade. E estas fotografias, via de regra, não abordavam a cidade em transformação, mas a cidade já transformada.

Não houve, pelo menos durante esta pesquisa estreitamente recortada em um espaço público, encontros com imagens que evocassem o dramático período da epidemia de febre amarela, por exemplo, ou referências a alguma desestabilização na economia da cidade.

Todavia, é importante ressaltar o expressivo registro de imagens de demolições em Campinas após os anos 1960. As fotografias de demolições são singulares pois, de fato, revelam uma cidade em transformação, em mutação de formas, com discursos de ordens distintas subjacentes: ora captando o alargamento de grandes artérias, ora explicitando lentamente o desmanche de bens públicos e caros à população.

O teatro, um destes bens, evidencia claramente um processo de ruptura no meio urbano, pois alterou drasticamente o cotidiano da região central, fazendo com que a rua perdesse grande parte de sua atmosfera lúdica. Contudo, anos depois são tombadas algumas construções de extrema importância para a história da cidade, como a Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição, o Complexo Ferroviário da Cia. Paulista, e grande parte das construções aos arredores destas entram em zonas de proteção delimitadas pelo CONDEPACC. Funções alternativas são buscadas para os bens patrimoniais tombados, na tentativa de procurar re-inserções auto-sustentáveis, as quais, no entanto, demandam uma série de investimentos. O casarão Roque de Marco encontra-se nesta última situação, dando continuidade às atividades comerciais, e também de moradia, na

figura de D. Sebastiana de Jesus que vive no local.

Os enquadramentos que revelam os planos gerais da cidade diferem-se daqueles obtidos quando o fotógrafo encontra-se inserido no meio do trajeto da rua, estes últimos aproximando o contexto que cerca o fotógrafo. Nas imagens produzidas para esta pesquisa, procurou-se evidenciar, neste contexto, os detalhes, tanto da dinâmica cotidiana da rua quanto dos efeitos visíveis da passagem do tempo, procurando colaborar com o discurso fotográfico urbano construído através do tempo.

Bibliografia:

ADES, D. **Photomontage**. Londres : Thames and Hudson, 1976.

ANUNZIATA, Antônio Henrique F. "Campinas: Entroncamento Ferroviário" *In* **Revista Eletrônica Saráo** – Memória e Vida Cultural de Campinas. Campinas : Unicamp / Centro de Memória, vol. 1, n. 5, 2003.

AZEVEDO, Militão Augusto de. **Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887)**. São Paulo : Prefeitura do Município de São Paulo / Secretaria Municipal da Cultura, 1981.

BADARÓ, Ricardo. **Campinas**: o despontar da modernidade. Campinas : Área de Publicações, CMU / Unicamp, 1996.

BAENINGER, Rosana. **Espaço e tempo em Campinas**: migrantes e a expansão do pólo industrial paulista. Campinas : Área de Publicações, CMU / Unicamp, 1996.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro : Editora Nova Fronteira, 1984.

BECEYRO, Raul. **Ensayos sobre fotografia**. Cidade do México : Arte y Libros, 1980.

BELLAVANCE, Guy. "Mentalidade Urbana, mentalidade fotografica" *In* PEIXOTO, Clarice E.; MONTE-MÓR, Patrícia (editores). **Cadernos de Antropologia e Imagem**: A Cidade em Imagens. Rio de Janeiro : UERJ / Núcleo de Antropologia e Imagem (NAI), nº 4, 1997.

BENJAMIN, Walter. "Paris, capital do século XIX" *In* KOHTE F. R. (org.) **Sociologia**. São Paulo : Editora Ática, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política** – Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo : Editora Brasiliense, vol. 1, 1987.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. "Metrópoles: As Faces do Monstro Urbano (as cidades no século XIX)" *In* **Cultura e Cidades**. São Paulo : Revista Brasileira de História/ Editora Marco Zero, v. 5, nº 8/9, 1985.

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Lisboa : Edições 70, 1987.

- CARPINTERO, Antonio Carlos Cabral. **Momento de ruptura**: as transformações no centro de Campinas na década dos 50. Campinas : Área de Publicações, CMU / Unicamp, 1996.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de. "A Plasticidade Urbana – As representações da cidade de São Paulo nas fotografias de 1950" *In* **Acervo – Revista do Arquivo Nacional**. Rio de Janeiro : Arquivo Nacional /Ministério da Justiça, vol. 6, n. 1-2, 1993.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. "Representações urbanas: Militão Augusto de Azevedo e a memória visual da cidade de São Paulo" *In* TURAZZI, Maria Inez (org.). **Fotografia – Revista do Patrimônio**. Rio de Janeiro: IPHAN / Ministério da Cultura, n. 27, 1998.
- CAUQUELIN, Anne. **Essai de philosophie urbaine**. Paris : Presses Universitaires de France, 1982.
- CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo : Editora Estação Liberdade / Unesp, 2001.
- COSTA, Cacilda Teixeira da. **O Sonho e a Técnica**: A Arquitetura de Ferro no Brasil. São Paulo : Edusp, 2ª edição, 2001.
- CRARY, Jonathan. "A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX" *In* **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo : Cosac & Naify, 2001.
- DESJOURS, Jean. "Le monde veut être vu" *In* **Le Grand Oeuvre** – Photographies des Grands Travaux / 1860-1900. Paris : Centre National de la Photographie / Ministère de la Culture, Coleção Photo Poche, nº 11, 1983.
- DREYS, Nicolau. **Notícia descritiva da Província do Rio Grande de São Pedro do Sul**. Porto Alegre : Edipucrs, 1990.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas : Papirus Editora, 1993.
- DUBOIS, Philippe. "A fotografia panorâmica ou quando a imagem fixa faz sua encenação" *In* SAMAIN, E. (org). **O fotográfico**. São Paulo : Editora Hucitec / CNPq, 1998.

- DUBOIS, Philippe. "A linha geral (as máquinas de imagens)" *In* PEIXOTO, Clarice E.; MONTE-MÓR, Patrícia (editores). **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro : UERJ / Núcleo de Antropologia e Imagem (NAI), nº 9, 1999.
- DUBY, Georges. "A história dos sistemas de valores" *In* **Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios**. São Paulo : Companhia das Letras, 1989.
- DUBY, Georges. "Problemas e métodos em história cultural" *In* **Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios**. São Paulo : Companhia das Letras, 1989.
- ELIAS, Norbert. **Sobre o Tempo**. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 1998.
- ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. "Imagens do tempo nos meandros da memória: por uma etnografia de duração" *In* **Iluminuras**. Porto Alegre : Banco de Imagens e Efeitos Visuais, PPGAS / UFRGS, n. 4, 2000.
- ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. "Etnografia de rua: estudo de antropologia urbana" *In* **Iluminuras**. Porto Alegre : Banco de Imagens e Efeitos Visuais, PPGAS / UFRGS, n. 44, 2001.
- FABRIS, Annateresa (org.). **Fotografia**: usos e funções no século XIX. São Paulo : Edusp, Coleção Texto & Arte, vol. 3, 1991.
- FARDIN, Sônia Aparecida (org.). **Fragmentos de uma demolição**: História Oral do Teatro Municipal Carlos Gomes. Campinas : Prefeitura Municipal de Campinas, SMTC / MIS, 2000.
- FATORELLI, Antônio. "Fotografia e modernidade" *In* Samain, E. (org). **O fotográfico**. São Paulo : Editora Hucitec / CNPq, 1998.
- FERREZ, Gilberto. **A fotografia no Brasil e um dos seus mais dedicados servidores** (1843-1923). Rio de Janeiro : Separata da Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 10, 1953.
- FERREZ, Gilberto; NAEF, Weston J. **Pioneer Photographers of Brazil**: 1840-1920. Nova Iorque : The Center for Inter-American Relations, 1976.
- FERREZ, Gilberto. **A Fotografia no Brasil**: 1840-1900. Rio de Janeiro : FUNARTE/

- Fundação Nacional Pró-Memória, 2ª edição, 1985.
- FERREZ, Marc. **Registro Fotográfico de Marc Ferrez da Construção da Avenida Rio Branco**: 1903-1906 (catálogo). Rio de Janeiro : Museu Nacional de Belas Artes, 1982.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo : Editora Paz e Terra, 1992.
- FILHO, Duílio Battistoni. **Alguns aspectos da arquitetura urbana em Campinas**. Campinas : Publicações da Academia Campinense de Letras / Editora Komedi, nº 54, 2002.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro : Relume Dumará, 2002.
- FORTINI, Archymedes. **Revivendo o passado**. Porto Alegre : Livraria Sulina, 1953.
- FOUCART, Bruno. (Introdução). "Portrait d'un edifice a vocation lyrique" In **L'Opéra de Paris**. Paris : Centre National de la Photographie / Ministère de la Culture, Coleção Photo Poche, nº 18, 1985.
- FREUND, Gisèle. **Photographie et société**. Saint-Germain-du-Puy : Éditions du Seuil, 1974.
- FRIZOT, Michel. **Nouvelle Histoire de la Photographie**. Paris : Bordas, 1994.
- GONÇALVES, Fúlvia; PUPO, Benedito Barbosa. **Testemunhos do Passado Campineiro**. Campinas : Editora da Unicamp, 1986.
- GOULART, Edmo. **Campinas** – Ruas da época imperial. Campinas : Editora Maranata, 1983.
- GUNNING, Tom. "O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema" In **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo : Cosac & Naify, 2001.
- GURAN, Milton. **Linguagem fotográfica e informação**. Rio de Janeiro : Gama Filho, vol. 1, 1999.
- GURAN, Milton. **"A 'fotografia eficiente' e as Ciências Sociais"** In Ensaaios sobre o

- fotográfico, Luiz Eduardo Achutti (org). Porto Alegre : Unidade Editorial / Prefeitura de Porto Alegre, vol. 1, 1998.
- ISABELLE, Arsène. **Viagem ao Rio Grande do Sul (1883-1834)**. Porto Alegre : Martins Livreiro, 1983.
- KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. Cotia : Ateliê Editorial, 2000.
- KOSSOY, Boris. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro**: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910). São Paulo : Instituto Moreira Salles, 2002.
- LAGO, Pedro Corrêa do (org). **Militão Augusto de Azevedo**. Rio de Janeiro : Editora Capivara, Coleção Visões do Brasil, 2001.
- LAPA, José Roberto do Amaral. **A cidade: os cantos e os antros** - Campinas 1850-1900. São Paulo : Edusp, 1996.
- LE GOFF, Jacques. **Por amor às cidades**: conversações com Jean Lebrun. São Paulo : Editora UNESP, 1998.
- LEMOS, Carlos A. C. "A arquitetura que Militão de Azevedo fotografou em São Paulo" *In* **Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo** (1862-1887). São Paulo : Prefeitura do Município de São Paulo / Secretaria Municipal da Cultura, 1981.
- LEMOS, Carlos C. **Alvenaria burguesa**: breve histórico da arquitetura residencial de tijolos em São Paulo a partir do ciclo econômico liderado pelo café. São Paulo : Editora Nobel, 1989.
- LEMOS, Carlos A. C. **Casa Paulista**: história das moradias anteriores ao ecletismo trazido pelo café. São Paulo : Edusp, 1999.
- LEMOS, Carlos A. C. **O Álbum de Afonso**: a Reforma de São Paulo. São Paulo : Edições Pinacoteca / Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 2001.
- LÉVI-STRAUSS, Claude; ERIBON, Didier. **De perto e de longe**: Relatos e reflexões do mais importante antropólogo de nosso século. Rio de Janeiro : Editora Nova Fronteira, 1990.

- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Saudades do Brasil**. São Paulo : Companhia das Letras, 1994.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Saudades de São Paulo**. São Paulo : Companhia das Letras, 1996.
- LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência** - O futuro do pensamento na era da informática. Rio de Janeiro : Editora 34, Coleção Trans, 1993.
- LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Fotografia e cidade**: da razão urbana à lógica de consumo: álbuns da cidade de São Paulo (1887-1954). São Paulo : Mercado de Letras / FAPESP, Coleção Fotografia: texto e imagem, 1997.
- LOWENTHAL, David. "Como conhecemos o passado" *In* **Projeto História**. São Paulo : PUC-SP, n. 17, PUC-SP, 1998.
- MENDES, José de Castro. **Retratos da Velha Campinas**. São Paulo : Departamento de Cultura, 1951.
- MOLDERINGS, Herbert. **"A fotografia na República de Weimar"** (Catálogo). Stuttgart : Instituto de Relações Culturais com o Exterior de Stuttgart, 1979.
- MOLDERINGS, Herbert. (Introduction). "Bohème, flâneur et photographe" *In* **Umbo**. Paris : Centre National de la Photographie / Ministère de la Culture, Coleção Photo Poche, n° 66, 1996.
- MOLDERINGS, Herbert. (Preâmbulo). "Un monde sans gravité" *In* **László Moholy-Nagy**. Paris : Editions Nathan, Coleção Photo Poche, n° 77, 1998.
- MONTEIRO, Charles. **Porto Alegre** – Urbanização e Modernidade. Porto Alegre : Edipucrs, 1995.
- NEWHALL, Beaumont. **The History of Photography**: from 1839 to the present. Nova Iorque : The Museum of Modern Art, 1982.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. **Nuevos caminos de la arquitectura** - Existência, espacio y arquitetura. Barcelona : Editorial Blume, 1975.
- OLIVEIRA, Antônio Ribeiro de. "O visível e o invisível: um fotógrafo e o Rio de Janeiro no

- início do século XX” In Samain, E. (org). **O fotográfico**. São Paulo : Editora Hucitec / CNPq, 1998.
- PARENTE, André (org). **Imagem-Máquina**: A Era das Tecnologias do Virtual. Rio de Janeiro : Editora 34, Coleção Trans, 1996.
- PARRET, Herman. **A estética da comunicação**: além da pragmática. Campinas : Editora da Unicamp, 1997.
- PERROT, Michelle. **Os excluídos da história**: operários, mulheres e prisioneros. São Paulo : Editora Paz e Terra, 2001.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Memória Porto Alegre**: espaços e vivências. Porto Alegre : Editora da Universidade / PMPA, 1991.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O Espetáculo da Rua**. Porto Alegre : Editora da Universidade, 1992.
- PHILLIPS, Christopher. **“A Fotografia dos Anos Vinte**: a exploração de um novo espaço urbano” In PEIXOTO, Clarice E.; MONTE-MÓR, Patrícia (editores). **Cadernos de Antropologia e Imagem**: Antropologia e Fotografia. Rio de Janeiro : UERJ / Núcleo de Antropologia e Imagem (NAI), nº 2, 1996.
- POIVERT, Michel. “Robert Demachy dans le mouvement pictorialiste” In **Robert Demachy**. Paris : Editions Nathan / Coleção Photo Poche, nº 71, 1997.
- PORTO ALEGRE, Achyles. **Noutros Tempos**. Porto Alegre : Livraria do Globo, 1922.
- PUPO, Benedito Barbosa. **À Margem da História de Campinas**: as origens da cidade e a oficialização da data de sua fundação. Campinas : Tipografia Matos, 2ª edição, 1976.
- RAULIN, Anne. “Où s’approvisione la culture?” In GUTWIRTH, Jacques; PÉTONNET, Colette (org). **Chemins de la ville**: Enquêtes ethnologiques. Paris : Comissão de Trabalhos Históricos e Científicos / CNRS, Coleção *Le regard de l’ethnologue*, vol. 1, 1987.
- RIBEIRO, Suzana Baretto. **Percursos do olhar na fotografia profissional e amadora**:

- Campinas (1900-1015). Campinas : Unicamp / IFCH, 2002. (Tese de Doutorado)
- ROBERTS, Pam. "Alfred Stieglitz, la galerie '291' et Camera Work" In **Câmera Work: the complete illustrations - 1903-1917**. Köln : Taschen, 1997.
- ROCHA, Ana Luiza Carvalho da.; ECKERT, Cornelia. " A memória como espaço fantástico" In **Iluminuras**. Porto Alegre : Banco de Imagens e Efeitos Visuais, PPGAS/UFRGS, n. 2, 2000.
- SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem ao Rio Grande do Sul**. São Paulo : Edusp / Itatiaia, 1974.
- SANTOS, Antonio da Costa. **Campinas, das origens ao futuro**: compra e venda de terra e água e um tombamento na primeira sesmaria da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição das Campinas do Mato Grosso de Jundiaí (1732-1992). Campinas : Editora da Unicamp, 2002.
- SALGUEIRO, Heliana Angoti Salgueiro (org). **Cidades Capitais do Século XIX: Racionalidade, Cosmopolitismo e Transferência de Modelos**. São Paulo : Edusp, 2001.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária**: sobre o dispositivo fotográfico. Campinas : Papirus Editora, Coleção Campo Imagético, 1996.
- SIMMEL, Georg. "A metrópole e a vida mental" In **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro : Zahar Editores, 1967.
- SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von. "Imagem e memória" In Samain, E. (org). **O fotográfico**. São Paulo : Editora Hucitec / CNPq, 1998.
- SOUZA, Maristela Coccia M. de. **No ardor da febre**: práticas médico-sanitárias e febre amarela em Campinas (1889-1904). Assis : Faculdade de Ciências e Letras/Unesp, Dissertação de mestrado, 2001.
- SONTAG, Susan. **Ensaio sobre a fotografia**. Rio de Janeiro : Editora Arbor, 1981.
- TACCA, Fernando de. "A Fotografia e o Cinema na Pesquisa Antropológica" In **Journal of Osaka University of Foreign Studies**. Osaka : New Series, nº 18, 1997.

- TACCA, Fernando de. **A imagética da Comissão Rondon**: etnografias fílmicas estratégicas. Campinas : Editora Papirus, Coleção Campo Imagético, 2001.
- THÉZI, Marie de. "Charles Marville – 1816-1878(?)" In **Charles Marville**. Paris : Centre National de la Photographie / Ministère de la Culture, Coleção Photo Poche, nº 65, 1996.
- TURAZZI, Maria Inez. "Imagens da Cidade Colonial nas Imagens do Século XIX – O Rio de Janeiro no Brazil Pittoresco" In **Acervo** – Revista do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro : Arquivo Nacional / Ministério da Justiça, vol. 6, n. 1-2, 1993.
- TURAZZI, Maria Inês. **Poses e Trejeitos** - A fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889). Rio de Janeiro : FUNARTE / Rocco, 1995.
- TURAZZI, Maria Inez. **Marc Ferrez**. São Paulo : Cosac & Naify Edições, Coleção Espaços da Arte Brasileira, 2000.
- VASQUEZ, Pedro. **Fotografia, Reflexos e Reflexões**. Porto Alegre : L&PM Editores, Coleção Universidade Livre, 1986.
- VERGARA, Camilo. **The New American Ghetto**. Nova Jersey : Rutgers University Press, 1995.
- WINKIN, Yves. **A nova comunicação**: Da teoria ao trabalho de campo. Campinas : Editora Papirus, 1998.
- ZALUAR, Augusto Emílio. **Peregrinação pela Província de São Paulo (1860-1861)**. São Paulo : Livraria Martins Editora, 1976.
- ZUMTHOR, Paul. **Tradição e Esquecimento**. São Paulo : Editora Hucitec, 1997.

Pesquisa em websites

Alma Carioca: www.almacarioca.com.br : “Augusto Malta”

The Cleveland Museum of Art – www.clevelandart.org

George Eastman House - Still Photograph Archive – www.geh.org

Getty Museum: The Collections – www.getty.edu

La Collection Eugène Atget de la Bibliothèque National de France

Masters of Photographie – www.masters-of-photography.com

The New York Public Library – www.nypl.org

Portal do Governo Democrático e Popular: www.campinas.sp.gov.br

Photocollect - Virtual Photography Gallery – www.photocollect.com :

Profotos – www.profotos.com :

Revista Eletrônica Saráo – www.bibmemoria.cmu.unicamp.br/sarao :

Revista Eletrônica Studium – www.studium.iar.unicamp.br