

A construção da imagética fotográfica paulistana¹

Guilherme GUERRA²

Simonetta PERSICHETTI³

Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, SP

Resumo

Esta pesquisa estuda como se deu a criação da identidade fotográfica de São Paulo por meio de seus fotógrafos oficiais, compreendendo a obra de Militão Augusto de Azevedo, Aurélio Becherini e Guilherme Gaensly. O trabalho também aborda a continuidade desse projeto por outros fotógrafos não-oficiais, com suas diferenças e similaridades estéticas, até os dias atuais. Por fim, discute também a importância do legado de tais imagens para a produção de um conhecimento iconológico acerca de São Paulo, além de pensar como a fotografia cria realidades, e não meramente reflete o mundo real.

Palavras-chave

fotografia; identidade; São Paulo; imagem; iconografia;

Introdução

*“Fotografia é memória
e com ela se confunde”*

Boris Kossoy

André Rouillé afirma que a fotografia nasce urbana, e portanto “a maioria das imagens têm a cidade como cenário” (2009: 43). A cidade moderna desenvolve-se durante a revolução industrial, ao mesmo tempo em que a fotografia cresce e toma espaço na sociedade burguesa. Seu uso torna o mundo “portátil e ilustrado” (KOSSOY, 2001: 27) ao registrar fotos de guerras, realizar retratos e disseminar pelo mundo imagens de temas diversos, tarefas as quais antes cabiam às artes plásticas e literatura.

¹ Trabalho realizado no escopo da Linha de Pesquisa de Fotografia, Jornalismo e Identidade durante a pesquisa de Iniciação Científica no CIP em 2015.

² Estudante do 3º ano do curso de jornalismo e pesquisador do Centro Interdisciplinar de Pesquisa da Faculdade Cásper Líbero. Editor de arte e fotografia da revista órgão-laboratorial *Esquinas*. E-mail: guilhermeguerraoc@gmail.com

³ Orientadora do trabalho. Professora de fotojornalismo da Faculdade Cásper Líbero. E-mail: spersich@uol.com.br

Orgulho da sociedade então em crescimento político, cultural, social e econômico, as cidades foram também retratadas por meio de vistas aéreas ou pelas ruas, avenidas, praças, edifícios e monumentos. Não muito tempo depois, a divulgação de fotos das cidades do mundo atravessa continentes graças aos cartões postais, os quais foram responsáveis por popularizar a fotografia entre as massas.

Não por acaso, esse novo veículo de comunicação por correspondência trazia uma visão específica sobre o meio urbano. Gradualmente, esses postais colaboraram para a “construção da imagem oficial da cidade: aquela idealizada pelas elites e pelo Estado, a imagem de uma cidade que se ‘apresentava’ moderna através de estilos ‘neoclássicos’” (Idem, 2002: 70). É óbvio, portanto, que esses postais são “ideologizados” e filtrados conforme a vontade dos fotógrafos.

Com efeito, tal ideologização somada aos correspondentes de postais (que encaram a imagem como um espelho fiel do real) transformam o produto fotográfico em criador de realidades. Ou seja, a crença na veracidade do quadro permite que um novo sentido seja atribuído à cena. Assim, o sentido fotográfico nunca está completo, e sim em construção constante pelos seus receptores⁴.

O caso brasileiro trata não só da criação de uma imagem para o país e suas cidades, mas também da construção de uma nação que recentemente saíra da independência de Portugal. Ao mesmo tempo em que a fotografia espalhava-se pelo império, a nação tentava produzir uma imagem de si mesma. A cidade teve grande papel nesse processo, principalmente devido ao seu símbolo de poder, tipicamente eurocêntrico. Sua representação era de suma importância para a imagética nacional, portanto, principalmente em se tratando de cidades em crescimento, como São Paulo.

Fotografia e São Paulo

Durante o século XIX e início do XX, a fotografia das vistas de São Paulo apresenta

⁴ Essa construção de sentido ganha proporções inéditas sobretudo devido ao atual papel de banco de imagens, agências de fotografia e mídias digitais, que descontextualizam a imagem e sobrecarregam o receptor com um papel ativo diante de algo que, muitas vezes, não conhecem. No caso das cidades, a imprensa toma para si o papel de somente reproduzir a imagem como uma ilustração do texto, mesmo que ambos muitas vezes se contradigam. Nesse caso, é comum deparar-se com notícias que criticam uma gestão e, ilustrando, uma foto de autoria de um fotógrafo contratado pelo mesmo governo criticado.

três temáticas comuns: a cidade não-existente, que trata daquilo que se sabe que não irá mais existir em um tempo posterior; a natureza domesticada, quando a selva tropical aparece “controlada” em meio ao centro urbano; e o progresso como objeto, no qual alguns signos da foto atuam como sinônimos de desenvolvimento do progresso humano.

Não raro, essas repetições que se estendem pela imagética paulistana aparecem também em outros locais, como o Rio de Janeiro. A exclusividade não é um fator determinante, e sim sua intensidade. A natureza domesticada é muito mais forte na obra carioca, enquanto a preocupação com o não-existente é típica de uma cidade cujo crescimento deu-se a largos saltos, como São Paulo. Já o último tema, o progresso como objeto, aparece tanto em São Paulo como Rio de Janeiro com a mesma frequência, e, de um jeito ou de outro, essas temáticas consolidaram-se como base para um projeto de imagem junto aos governos oficiais dessas cidades.

Quanto à situação paulistana, a estruturação de um projeto imagético para a cidade aconteceu para divulgar Brasil e mundo afora as mudanças ocorridas na capital, assim como uma necessidade de romper com a mentalidade geral e provar que São Paulo era uma cidade moderna, atraindo assim imigrantes para suprir a carência de mão de obra após a abolição da escravidão. Era necessário, portanto, utilizar-se dos novos meios para atingir os objetivos propostos – e a fotografia foi o mais eficiente. Antes que sequer fosse definido qualquer elemento, o produto final já saía predefinido para servir aos propósitos desses governos.

Esse projeto fotográfico só começou a ser construído no século XX quando órgãos públicos e privados contrataram para representar a cidade experientes fotógrafos, que aqui chamaremos de fotógrafos oficiais, pois traçaram uma imagem da cidade conforme os pedidos dos seus contratantes. Posteriormente em meados do século XX, o projeto seria abandonado, mas os fotógrafos oficiais muito influenciariam os sucessores nas décadas seguintes, ainda que não fossem “oficiais” nem seguissem a estética criada no século anterior. Desses, escolhemos os fotógrafos mais representativos de seus períodos para apontar os caminhos que tomou a fotografia paulistana, porém para isso devemos ir até seu início, quando o pioneiro a fotografar São Paulo faria disso um hábito em todos que tivessem uma máquina em mãos, muitas décadas depois.

1. Fotógrafos oficiais⁵

1.1. Militão de Azevedo: a São Paulo como personagem

O primeiro fotógrafo a tratar São Paulo como personagem foi o carioca Militão Augusto de Azevedo (1837-1905), considerado o grande pioneiro na documentação da cidade – então uma mera província. Seus registros da cidade no século XIX foram a base para o acervo da imagética paulistana e entraram para o cânone do projeto fotográfico oficial instituído nas décadas seguintes.

Militão atuou como fotógrafo independente e, ao contrário de seus sucessores, não foi escolhido por nenhum órgão para documentar São Paulo. Contudo, foi com a documentação das vistas de São Paulo que o carioca teria seu trabalho reconhecido, ainda que postumamente.

Em 1860, ao vir do Rio de Janeiro, Militão realizou suas primeiras fotos das ruelas que tanto se modificariam graças à explosão econômica provinda da cultura cafeeira. O fotógrafo permite-se registrar a cidade com o atencioso olhar de um migrante, mas também com a observação crítica, até desdenhosa, de alguém que veio da metrópole e vê grandes diferenças da moderna capital do império com a província caipira que era então São Paulo (fotografia 1).

Registradas em 1862, a maior parte dessas imagens segue a mesma básica composição devido à técnica rudimentar de então: a câmera é centralizada em relação à rua e há grande profundidade de campo. Esse esboço pré-estabelecido utilizava a própria arquitetura urbana para guiar o olhar pela rua sem haver confusão com o grande número de informações em um só plano, principalmente devido à profundidade. Devido ao longo

Fotografia 1 – Ladeira do Carmo em 1892, por Militão Augusto de Azevedo. Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo



⁵ Quanto a esses fotógrafos, escolhemos suas fotografias mais representativas, disponibilizadas gratuitamente no endereço digital da Casa da Imagem, sob responsabilidade da Secretaria de Cultura da Prefeitura de São Paulo.

tempo de exposição da câmera e emulsão lenta, pessoas e objetos em movimentos não eram captados, e por isso essas fotos de Militão trazem em sua maioria paisagens desertas, com poucas exceções. Tais características viriam a ser o registro mais forte na imagética da cidade pelos anos seguintes, repetindo-se em diversos outros fotografos.

Essas fotografias eram colocadas à venda a estudantes de direito da Faculdade de São Francisco, que as usavam como cartão-postal para familiares distantes. O caráter de propaganda, típico dos postais (KOSSOY, 2002: 69), já aparece nesses primeiros registros das vistas de São Paulo justamente por sua característica vendável e exportadora.

Se em 1862 a venda das fotos era avulsa, em torno de 1887 Militão de Azevedo preocupa-se com a elaboração de uma narrativa fotográfica. Utilizando as fotografias de 1862 como referência, o carioca radicado em São Paulo ambicionou fazer comparações de uma cidade que muito se transformou ao longo dos anos. Decide, portanto, voltar aos mesmos locais visitados 25 anos antes e refaz as fotografias com os mesmos ângulos usados anteriormente, embora as câmeras já permitissem novas experimentações técnicas.

Dessa vez, se o olhar antes apontava para a simplicidade da cidade, as fotos de 1887 destacam os avanços da região: postes, calçadas, casebres e sobrados, dentre outros, aparecem como sinônimos do progresso que finalmente chegara à província.

O lote de 1862 e 1887 foi reunido em um livro intitulado *Álbum Comparativo de São Paulo: 1862-1887*. Militão Augusto de Azevedo, então, cria e consolida o primeiro trabalho a construir uma trajetória imagética sobre São Paulo.

Seu livro preocupa-se em justapor dois momentos diferentes por que passa a cidade: antes do ciclo do café e durante o momento de prosperidade econômica. Por contraste, a produção de sentido aponta para os avanços de São Paulo: há 25 anos, a cidade mantinha os aspectos coloniais dos séculos anteriores; agora, a cidade fora finalmente modernizada.

Tal característica fortemente marcada pelo progressismo diz respeito a toda mentalidade de São Paulo ao longo das décadas seguintes. E justamente devido a isso, a fotografia da cidade de São Paulo é constantemente marcada por esse apelo obsessivo pelo moderno. Contudo, foi Militão que registrou e, de certa forma, canonizou na fotografia essa busca pelo olhar passado e presente que tanto marca São Paulo, a protagonista das imagens. Não à toa, o hábito de fotografar a cidade dessa maneira permanece sendo repetido até os

dias de hoje.

1.2. Aurélio Becherini: o tempo como agente coadjuvante

Se Militão Augusto de Azevedo fazia suas vistas independentemente da participação dos órgãos públicos, o fotógrafo Aurélio Becherini trabalhou lado a lado com o então prefeito de São Paulo Washington Luís, cujo mandato aconteceu de 1914 a 1918.

Primeiro repórter-fotográfico do jornal *O Estado de S. Paulo*, Aurélio Becherini foi contratado pela prefeitura de São Paulo para continuar o trabalho realizado por Militão no século XIX. Desta vez, o projeto de continuidade fora pensado desde seu início dentro dos órgãos administrativos da cidade.

Tomando o *Álbum Comparativo de São Paulo: 1862-1887* como contrapartida, Becherini retomou os ângulos e locais clicados anteriormente no século XIX e continuou a tratar da cidade como objeto em seus registros, mas desta vez adicionou o tempo histórico como ferramenta narrativa para atingir a finalidade estética proposta inicialmente. Essas novas fotos foram incluídas em uma nova edição do álbum concebido por Militão, intitulada *Álbum Comparativo de São Paulo: 1862-1887-1914* (BECHERINI et al, 2009, p. 19-20).

O novo álbum apelava para o sentimento nostálgico de quem o via, ao mesmo tempo que em era um ode ao novo século. Essa homenagem ao moderno aparecia nas comparações das mudanças entre os diferentes momentos por que passava a cidade.



Fotografia 2 – Largo do Brás em 1887, por Militão Augusto de Azevedo. Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo



Fotografia 3 – Largo do Brás em 1920, por Aurélio Becherini. Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo

A “evolução” do Largo do Brás (fotografias 2 e 3), por exemplo, é notável. Se anteriormente havia casarões em meio ao nada, Becherini registra em 1920 o Brás em pleno movimento: automóveis, postes ligando dezenas de fios elétricos que cortam o céu da imagem, trilhos de bonde instalados nas ruas, casas modernizadas e, indo de encontro à cidade despovoada de Militão, habitantes povoando a rua em seus afazeres na metrópole.

É necessário notar o cuidado de Becherini com o posicionamento da câmera fotográfica, revelando sua intenção em repetir e continuar a estética estabelecida por Militão⁶: a rua ao centro da imagem, muitas vezes escoando pelo primeiro plano e seguindo até o horizonte. Edifícios e a população aparecem ao redor, complementando a cena. Ao longo da evolução das imagens, postes elétricos e trilhos de bonde entram na composição e ajudam a guiar o olhar pela rua, além de trazerem consigo o signo de modernidade.

Na fotografia da Ladeira do Carmo (fotografia 4), de 1914, o fotógrafo de Washington Luís faz quase a mesma foto de Militão de Azevedo (fotografia 1, página 5), não fosse a inclusão, no primeiro plano, de um poste de luz, fios elétricos e os trilhos de bonde instalados na rua. Novamente, o cuidado do fotógrafo em incluir signos que representem o progresso de São Paulo, demarcando uma noção de continuidade à cidade: o antes e depois, o antigo e o moderno coabitando a mesma página dupla em uma simples comparação fotográfica.



Fotografia 4 – Ladeira do Carmo em 1914, por Aurélio Becherini. Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo

A edição de 1914 não foi o último álbum comparativo da cidade, mas sim os de 1916 e 1919⁷, os quais incluía mais fotografias não-creditadas de Becherini. Dali em diante, o fotógrafo continuaria seu trabalho com as vistas de São Paulo, e compraria um grande acervo de chapas e negativos

⁶ As câmeras do início do século XX, ao contrário daquelas de 1862, já permitiam que a fotografia se permitisse novos ares estéticos graças aos avanços tecnológicos. Ainda assim, é válido frisar a escolha de Becherini em manter o padrão criado por Militão Augusto de Azevedo.

⁷ Conforme apontado pelo site da prefeitura Tesouros da Cidade, cujo material é disponibilizado *online* para consulta.

de Militão, Valério Vieira e Guilherme Gaensly. Mais adiante, na década de 1930, esse material seria vendido ao prefeito Fábio Prado (1934-1938) e iria para as mãos de Paulo Duarte, irmão do fotógrafo Benedito Junqueira Duarte. As chapas iriam passadas a B.J. Duarte, que foi o primeiro a “copiar, arquivar e preservar” (DUARTE et al, 2007: 11) o material e, sob as ordens de Mário de Andrade, montaria a Seção de Iconografia, divisão do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, chefiado pelo escritor modernista.

Desse modo, foi com a ajuda de Aurélio Becherini que as vistas de São Paulo foram recuperadas, tanto esteticamente quanto os próprios antigos negativos perdidos. Ainda, a preocupação de Washington Luís em montar uma narrativa fotográfica da cidade aponta para a atenção do prefeito quanto à necessidade de uma manutenção da memória, além de suas intenções em remover o estigma da cidade provinciana do século XIX – e, nisso, os álbuns comparativos são fundamentais.

Postas lado a lado, as imagens feitas por Militão e Becherini mesclam-se e contemplam a cidade, concedendo tempo, e portanto vida, e conseguinte narrativa, ao centro urbano que estava em clara expansão.

1.3. Guilherme Gaensly: o desenvolvimento como moderno

Guilherme Gaensly abordou São Paulo de modo diferente que os outros dois fotógrafos citados. Enquanto estes dois últimos representavam o produto final de São Paulo, isto é, as transformações já ocorridas na cidade, Gaensly tratou de mostrar São Paulo em seu processo de desenvolvimento, e por isso canteiros de obras não são incomuns em suas imagens.

Tal abordagem não previa a humanização da cidade, a fim de mostrar a força dos trabalhadores da capital paulista. Isso foi trabalho para outros fotógrafos contemporâneos, como Vincenzo Pastore ao retratar os imigrantes recém-embarcados. A inclusão de tais elementos aparentemente humanos deve-



Fotografia 5 – Avenida Paulista em 1901, por Guilherme Gaensly. Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo

se ao contratante de Guilherme Gaensly, a empresa canadense São Paulo Tramway Light and Power Company, na qual trabalhou de 1899 a 1924, conforme minuciosa análise de Sérgio Burgi e Ana Maria Dietrich em *Guilherme Gaensly* (2009).

Vinda ao Brasil para modernizar as capitais com a instalação de energia elétrica e trilhos de bondes públicos, a Light buscou um fotógrafo capaz para registrar os feitos da empresa no centro paulistano. A tarefa coube a Gaensly, cuja experiência como fotógrafo começara em Salvador, aonde chegara ainda pequeno da Suíça.

Na Bahia, torna-se o fotógrafo mais representativo da capital baiana durante o século XIX, principalmente devido à importância que Salvador possuía no setor econômico do império. Suas fotografias das paisagens de Salvador evitam tratar a própria natureza, geralmente “domesticada” nessas fotografias, como os imponentes casarões frente à praia e ao mar. A maioria do acervo deixado trata dos monumentos arquitetônicos da então segunda maior cidade do Brasil, “urbanizada” e “moderna” na visão da obra de Guilherme Gaensly.

Além das paisagens, os retratos, vendidos como *carte de visite*, levaram ao sucesso seu estúdio fotográfico, que logo teve instalada uma filial em São Paulo, para onde se mudaria em 1895. Logo depois, seria contratado pela Light.

Como fotógrafo de uma empresa de distribuição de energia e instalação de transporte público, o suíço não teve muita opção que não fotografar os feitos da canadense, que enviava o material como relatório ao estrangeiro. No entanto, optou por não escancarar a real intenção de propaganda em suas fotografias. Gaensly entrega, portanto, fotos da cidade que se assemelham a Militão de Azevedo, Marc Ferrez (Rio de Janeiro) e a seu próprio trabalho realizado em Salvador, todos do século XIX.

Para São Paulo, preferiu fotografias que valorizassem os palacetes e outros edifícios diversos, como a Estação da Luz e a Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo⁸. Em todas, há cuidado na descrição quanto a postes elétricos e bondes ocupando as ruas, embora estes, pela sua própria posição na composição da foto, ajudem a guiar o olhar pelo plano, como no caso de uma vista aérea da Luz.

Se Militão Augusto de Azevedo fotografara o Largo São Francisco na década de

⁸ Vale notar que, de religião protestante, Gaensly não fotografou igrejas nem deu destaque a elas (GAENSLY, 2011, p. 56)

1870 (fotografia 6), Guilherme Gaensly volta ao mesmo local em 1922 (fotografia 7), mais de meio século depois, e retoma a fotografia do carioca. Novamente, a comparação é usada como recurso narrativo, e se nota que ambos usaram humanos como escala nas fotografias, ainda que discretamente. E a continuação comparativa comprova que Gaensly entrou em contato com a obra de Militão, disseminada após a virada do século.



Fotografia 6 – Largo do São Francisco em 1874, por Militão Augusto de Azevedo. Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo



Fotografia 7 – Faculdade de Direito da USP em 1922, por Guilherme Gaensly. Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo

Além de atuar como fotógrafo da Light, Gaensly foi também contratado pela Secretaria de Agricultura do Estado de São Paulo. Seu trabalho consistiu em documentar os imigrantes trabalhando nas lavouras de café do interior do Estado. Como na Light, as fotografias tiradas foram usadas como propaganda pelo governo, e isso logicamente afeta também como os imigrantes serão retratados.

Portanto, para Gaensly, o moderno é também aquilo em processo de construção ou andamento, seja a força do trabalho dos camponeses das lavouras, a urbanização da recém-criada Av. Paulista, seja o bonde em plena R. Florêncio de Abreu. E, neste último caso, nota-se que a representação dos bondes da Light nunca trazem um motorista à vista, como se os veículos fossem os agentes da própria ação de conduzir – e isso parece bem próprio ao lema de São Paulo, *non ducor, duco* (“não sou conduzido, conduzo”, em tradução do latim).

Gaensly sintonizou-se com a noção de moderno segundo a visão das elites: um Brasil eurocêntrico, a par da tecnologia que era disseminada lá fora e vestido tal como nas frias capitais da Europa. Sua habilidade em fotografar a cidade, consolidada devido aos vinte e cinco anos em que trabalhou como “fotógrafo oficial” para uma empresa privada em

clara expansão, fez com que Guilherme Gaensly deixasse um grande número de fotografias, mantidas no acervo da Fundação Patrimônio Histórico de Energia de São Paulo ou preservadas por B.J. Duarte após a aquisição de Becherini. Graças a tal quantia, tornou-se o fotógrafo mais representativo da cidade de São Paulo, e que melhor a representa, durante o final do século XIX e início do XX.

2. Fotógrafos não-oficiais⁹

2.1. Hildegard Rosenthal: o humano como parte da composição urbana

As cidades desocupadas de Militão Augusto de Azevedo, Aurélio Becherini e Guilherme Gaensly desaparecem da fotografia de Hildegard Rosenthal (1913-1990), tida como a primeira mulher a atuar como fotojornalista no Brasil. Talvez por justamente trabalhar na imprensa, os enquadramentos de Rosenthal são povoados por elementos humanos que ocupam o espaço público da cidade – no caso, São Paulo durante os anos de 1940.

Imigrante vinda da Alemanha, onde teve contato com as vanguardas artísticas da época, Rosenthal ganhou uma bagagem técnica que lhe permitiu a composição de belas fotos de São Paulo, mantendo e oxigenando a estética feita desde 1862. Uma fotografia representativa é o Largo da Sé durante a década de 1940, quando ainda era construída a Catedral, inaugurada somente em 1954. A imagem abrange em apenas uma vista grande parte da região da Sé e permite que o olhar guie a si próprio pelo quadro, repleto de pessoas, automóveis, postes e edifícios.

Por fim, se Gaensly fotografava bondes sem condutores, a fotojornalista registra-os com destaque na foto, conforme mostra a fotografia do Mercado Municipal, também da década de 1940. Mais uma vez, a cidade é povoada: o motorista conduz o bonde, o passageiro sobe ao carro, meninos de rua sentam à calçada e, ao fundo, um marco moderno da cidade, o Mercado Municipal. Hildegard, portanto, apropria-se da cidade ao experimentar novos formatos para representar a nova cidade, assim como gradualmente insere a humanização da cidade nos planos fotográficos.

⁹ Ao contrário da pesquisa dos fotógrafos oficiais, resolvemos abordar rapidamente a estética fotográfica de alguns dos principais fotógrafos não-oficiais de São Paulo.

2.2. Thomaz Farkas: renovações na cidade e na fotografia

A prolífica carreira do húngaro Thomaz Farkas (1924-2011) permitiu que o fotógrafo registrasse centros urbanos em desenvolvimento pelo Brasil, culminando nas fotos da construção da nova capital do país, Brasília. Contudo, iniciou sua carreira em São Paulo, para onde imigrara quando criança.

Na capital paulista, em 1942, participou do Foto-Cine Clube Bandeirante, em que, junto com outros profissionais, discutia as vanguardas europeias da época. A influência estética fez com que suas fotografias focassem na arquitetura moderna de São Paulo durante a década de 1940. Com efeito, é comum que Farkas experimentasse em sua fotografia as formas geométricas das novas construções modernas que se espalhavam pela cidade. Portanto, rompeu por completo com o estilo utilizado pelos fotógrafos, oficiais ou não, da cidade.

Sua foto mais representativa de São Paulo, tirada em 1945 no Mirante do Trianon, diferencia-se de todas as demais fotografias já citadas aqui. Como uma metonímia, o poste de luz representa São Paulo, e o forte uso de sombras confere um ar estilizado que foge daquilo que era retratado até então. Em outra foto, Farkas vai de encontro a Gaensly e aproxima-se de Rosenthal: nos idos de 1940, tira uma foto de um bonde elétrico paulista da perspectiva de um passageiro.

A ausência dos signos de desenvolvimento e progresso, como automóveis, demarca um caráter atemporal à foto: poderia ter sido tirada no século XIX ou ontem, por exemplo. Ainda assim, é evidente que se trata de São Paulo. E, por isso, Farkas, ainda que tenha omitido diversos outros elementos comuns à fotografia paulistana, renovou o olhar ao se utilizar de apenas um elemento para trazer São Paulo à imagem.

2.3. Nelson Kon: a metrópole caótica

Desde 1985 em atividade, Nelson Kon (1961) é conhecido como fotógrafo de arquitetura, mas tem também em seu *portfolio* vistas da cidade de São Paulo. Dessas, possui preferência pelas aéreas, em que fica óbvia a confusão urbanística que se torna São Paulo a partir da década de 1960. As demais fotografias lembram um pouco a obra de Hildegard

Rosenthal e Guilherme Gaensly, mas, ao contrário dos seus antecessores, Kon utiliza muitos tons escuros e não posiciona muitos elementos no primeiro plano, dificultando a compreensão do objeto – e isso só destaca ainda mais a confusão caótica da grande metrópole que se transformara São Paulo.

2.4. Cristiano Mascaro: a cidade nos detalhes do cotidiano

Formado em arquitetura, mas atuando como repórter fotográfico da recém-criada revista *Veja*, em 1969, Cristiano Mascaro (1944) mescla desde então a formação ao ofício enquanto fotografa as cidades brasileiras, entre elas São Paulo. A capital paulista é repleta de detalhes que se sobressaem aos olhos atenciosos de Mascaro: escadarias, caixas de luz, janelas, vitrôs, um solitário senhor subindo uma ladeira, um posto de gasolina deserto ou mesmo uma vista em preto e branco da estação da Luz às seis horas da manhã, seguindo o formato estético de Militão Augusto de Azevedo, Aurélio Becherini e Guilherme Gaensly. Mascaro, portanto, retoma o olhar atencioso dos três fotógrafos pioneiros, mas traz à tona a cidade em seus detalhes, tirando a câmera da rua e usando-a para o dia a dia de São Paulo.

Considerações finais

O crescimento de São Paulo aconteceu em largas proporções, tornando-a a maior cidade da América Latina e pondo-a entre as maiores regiões metropolitanas do mundo. Conseqüentemente, é de se esperar que a fotografia acompanhasse o aumento demográfico – mas não foi esse o caso.

Se há ao menos uma herança dada por Militão Augusto de Azevedo, Aurélio Becherini e Guilherme Gaensly aos fotógrafos seguintes, esta é a São Paulo “centralizada”: isto é, fotografa-se somente a região central da imensa cidade. Por exemplo, a estação da Luz, Sé, São Bento e Avenida Paulista.

Ao passo em que outras regiões sofreram um *boom* econômico e tenham crescido após a maturação da região central durante a primeira metade do século passado, o nicho cultural de São Paulo permaneceu na mesma região desde o século XIX. Quando o centro não é o fotografado, não existe necessariamente uma preocupação documental com os bairros periféricos, em que informações como local ou data são omitidos.

Desse modo, a imagética da capital paulista é engessada na mesma região, cuja importância é hoje histórica e cultural, sobretudo. Ainda, a ausência de um projeto oficial congela o centro e exclui o restante da cidade, que não teve a oportunidade de ser devidamente registrada segundo a visão de órgãos oficiais.

Um motivo plausível para a ausência dessa preocupação documental é a mudança da própria função fotográfica na contemporaneidade, que logicamente acompanha as mudanças na sociedade informatizada e traduz os anseios do cidadão em relação à cidade.

Em *A fotografia entre documento e arte contemporânea*, André Rouillé (2009) atribui essa mudança à ascensão da televisão, o que acarretou na mudança do papel da imagem estática na cobertura do dia a dia na imprensa e entretenimento. Outra razão que explica o rompimento quase total em relação à “imagem-documento” é o nascimento das vanguardas fotográficas, que impuseram a autoralidade. Lentamente, os fotógrafos exploravam cada vez mais novas estéticas que trouxeram inovações à linguagem fotográfica, além de reconhecimento dos autores. Perdendo sua capacidade em representar a sociedade moderna, a fotografia torna-se “imagem-arte”.

Em contrapartida, esta perde o caráter de propaganda, principalmente se considerarmos seu o papel coadjuvante na sociedade pós-moderna conectada e globalizada. No caso das vistas das cidades e dos projetos narrativos encabeçados por seus políticos, é perdido o interesse pelo não-existente, natureza domesticada e progresso, dentre outras temáticas. Três motivos podem ser atribuídos à ausência do caráter promocional da fotografia: os postais (e a alteração na forma de comunicação com a imagem) não são mais utilizados, a disseminação das técnicas de edição muito diminuiu a crença na veracidade fidedigna da imagem e a fotografia entra para o mercado artístico e torna-se mercadoria de exposições.

No que diz respeito a São Paulo, a própria situação da cidade explica também a ausência de tais aspectos. Presa em seu próprio cotidiano, a capital paulista provou não ter acompanhado o próprio crescimento e, por assim dizer, desumanizou-se ao continuar seu ode à máquina e progresso, este último perseguido exaustivamente no início da trajetória da imagética da cidade. Nessa nova cidade, o carro e o shopping center tomaram o espaço da rua e do parque.

Ainda que o debate sobre a humanização urbana tenha voltado à tona recentemente, há muito a ser feito, e a fotografia pode vir a ter papel fundamental para o renascimento da conexão entre São Paulo e o paulistano ao se elaborar uma narrativa de valorização à cidade.

Ressaltamos que tal importância deve-se à própria criação da memória da cidade, fundamental para a compreensão da comunidade urbana, e à preservação e continuidade de um legado que se estende e somente se é preservado com a fotografia.

Referências

- ARAÚJO, Íris Morais. **Militão Augusto de Azevedo: fotografia, história e antropologia**. São Paulo: Alameda, 2010.
- AZEVEDO, Militão Augusto de. **Álbum comparativo da cidade de São Paulo**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1981.
- BECHERINI, Aurélio et al. **São Paulo em três tempos: álbum comparativo da cidade de São Paulo: (1862, 1887, 1914)**. São Paulo (SP): Imprensa Oficial do Estado; Arquivo do Estado, 1982.
- BECHERINI, Aurélio et al. **Becherini**. São Paulo (SP): Secretaria Municipal de Cultura; Cosac Naify, 2009.
- DUARTE, Benedito Junqueira et al. **B. J. Duarte: caçador de imagens**. São Paulo (SP): Cosac Naify, 2007.
- FARKAS, Thomaz. **Thomaz Farkas**. São Paulo (SP): Imprensa Oficial do Estado; Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- FARKAS, Thomaz. **Thomaz Farkas, fotógrafo**. São Paulo (SP): DBA, 1997.
- _____; PERSICHETTI, Simonetta; TRIGO, Thales. **Thomaz Farkas**. São Paulo (SP): Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, 2005.
- GAENSLY, Guilherme**. São Paulo (SP): Cosac Naify, 2011.
- GAENSLY, Guilherme et al. **Imagens de São Paulo: Gaensly no acervo da Light, 1899-1925**. São Paulo (SP): Fundação Patriônio Histórico da Energia de São Paulo, 2001.
- ROSENTHAL, Hildegard. Hildegard Rosenthal: cenas urbanas. São Paulo (SP): Instituto Moreira Salles, [1999?].
- KON, Nelson; PERSICHETTI, Simonetta; TRIGO, Thales. **Nelson Kon**. São Paulo (SP): Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, 2004.
- KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.
- _____. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- _____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- _____; SCHARCZ, Lilia Moritz. **Um olhar sobre o Brasil: a fotografia na construção da imagem da nação: 1833-2003**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.
- MASCARO, Cristiano; PERSICHETTI, Simonetta; TRIGO, Thales. **Cristiano Mascaro**. São Paulo (SP): Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, 2006.
- PASTORE, Vincenzo. **São Paulo de Vincenzo Pastore**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997.
- _____; PRADO, Antonio Arnoni. **Na rua**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.
- _____. **São Paulo de Vincenzo Pastore**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997.
- ROUILLE, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.
- TESOUROS DA CIDADE**. Disponível em: <<http://docvirt.com/DocReader.Net/DocReader.aspx?bib=FOTOS>>. Acesso em: 29 jan. 2016.