

A Memória de São Paulo nas Fotografias de Militão Augusto de Azevedo e Guilherme Gaensly

Marcelo Feijó *

Proponho um deslocamento dos “modos de ver” a cidade, no ponto de encontro entre a história da fotografia e a história pela fotografia, para dialogar sobre a construção da memória da cidade de São Paulo a partir dos acervos fotográficos seleccionados, um da segunda metade do século XIX (Militão Augusto de Azevedo) e o outro dos primórdios do século XX (Guilherme Gaensly). De tal forma que, amparado na comparação da obra de importantes fotógrafos, seja possível esboçar repercussões de reconfigurações identitárias da cidade, a partir das formas como São Paulo se revela pelo olhar destes fotógrafos, e assim estabelecer relações entre os processos ocorridos no período estudado e suas ressonâncias no presente.

Como pano de fundo permanente está uma investigação quanto às possibilidades de contribuição da fotografia para a história da cidade, isto é, para a investigação da fotografia como instrumento de busca do conhecimento sobre o passado, bem como sobre as formas como a fotografia tem sido utilizada para a construção de representações sobre a cidade.

A Fotografia

O ponto de partida é uma reflexão sobre a fotografia, já que ela é o pilar de sustentação do projecto que se erguerá no terreno histórico. É fundamental, portanto, a definição de alguns princípios que permitam a construção de uma pesquisa sólida a partir de sua especificidade, no caso a imagem fotográfica.

A fotografia é um recorte no tempo e no espaço para criar um campo significativo. O quadro da câmara é uma espécie de tesoura que recorta aquilo que deve ser valorizado, que busca uma organização das coisas visíveis, e deixa invisível aquilo que não se pretende revelar. O sentido encontrado nunca é inocente ou descomprometido, ao contrário, toda síncope do quadro é uma ope-

ração ideologicamente orientada, já que entrar em campo ou sair de campo pressupõe a intencionalidade de quem enuncia.

O questionamento da “objectividade” do produto fotográfico é a base do estudo que pretendo realizar, respeitando e procurando delimitar as possibilidades da fotografia como instrumento de representação da realidade. O ponto de vista adoptado será sempre retrospectivo, ou seja, a busca do entendimento do momento presente à luz do passado e vice-versa. A investigação orienta-se na direcção dos princípios formadores do olhar fotográfico na tentativa de estabelecer a fotografia como elemento constitutivo da realidade e não apenas como fonte de investigação.

A fotografia tem um grande poder de iludir, o que é resultado, de forma paradoxal, de sua estreita relação com a realidade física. Um fio muito ténue é o que separa a imagem fotográfica do “objecto” por ela representado. Uma fotografia mostra o mundo em um determinado momento, momento esse que no próprio ato de geração da imagem está dispersando-se. No entanto, fica um contacto físico-químico, concreto, desse momento na imagem fotográfica. Um retrato de uma pessoa é produto de uma emanção de luz do retractado através de uma superfície sensível num processo que não tem a interferência directa da mão do homem.

Susan Sontag (1983) afirma no texto *Mundo Imagem*: “a fotografia não é só uma imagem (como o é a pintura), uma interpretação do real – mas também um vestígio, directamente calcado sobre o real, como uma pegada ou uma máscara fúnebre”.

No entanto, levada às últimas consequências, a fotografia é também ficção: o mundo tridimensional é reduzido a duas dimensões, a cor é alterada ou transformada em preto-e-branco, o mundo em seu fluxo de permanente movimento é paralisado e reduzido a um instante, ou seja, a fotografia é também uma interpretação da realidade. Ainda assim, as “coisas” estão eternizadas e aprisionadas em uma fotografia, como os índios

* Professor da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (UnB). Doutorando em História na UnB, com parte da pesquisa realizada em Lisboa sob a orientação do professor Vítor Matias Ferreira. Fotógrafo, graduado em Comunicação e Mestre em Artes e Novas Tecnologias da Imagem pelo Instituto de Artes da UnB.

duplamente extintos de Edward Curtis¹: mortos, pois as imagens foram feitas há mais de cem anos, e extintos enquanto raça na face da terra. Mas, eles estão nas imagens de Curtis, absolutamente e absurdamente reais, podemos tocá-los, tocando as fotografias, olhar em seus olhos, perceber a textura de seus rostos...

Todos esses antagonismos fazem da imagem fotográfica um caminho complexo a ser percorrido em busca da realidade e da “verdade”. É uma busca árdua que não fornece respostas absolutas. A fotografia não é nem pode ser certeza. É sim passagem e desocultação.

O fazer fotográfico é um instrumento de “busca da verdade” que quer conferir às coisas, aos seres humanos e ao mundo sentidos que não estão propriamente na imagem, mas no mundo e na consciência de quem o percebe. O processo de compreensão é o caminho a ser trilhado na busca da “verdade” da imagem; isto é, os olhos com que as coisas são vistas são muito mais importantes que as coisas. Um trecho do conto *O Ovo e a Galinha* de Clarice Lispector (1990) representa um excelente subsídio para esta reflexão:

“Olho o ovo com um só olhar. Imediatamente percebo que não se pode estar vendo um ovo apenas: ver um ovo é sempre hoje; mal vejo o ovo e já se torna ter visto um ovo, o mesmo, há três milênios. No próximo momento de se ver o ovo ele é lembrança de um ovo. Só vê o ovo quem o já tiver visto... Ver realmente o ovo é impossível: o ovo é supervisível como há sons supersônicos que ouvido já não ouve. Ninguém é capaz de ver o ovo... O ovo é uma coisa suspensa. Nunca pousou. Quando pousa, não foi ele quem pousou, foi uma superfície que veio para ficar embaixo do ovo... O ovo expõe tudo.”

A fotografia está permanentemente estabelecendo limites quanto à presença e a ausência. Onde estão as coisas (ou imagens) no presente ou no passado? Em si mesmas ou em suas representações? O que está impresso no papel fotográfico existe? Está presente? Está vivo? Está morto? Uma fotografia datada de 1865, um retrato do criminoso Lewis Payne (publicada no livro *A Câmara Clara* de Roland Barthes), condenado à morte por tentativa de assassinato (a vítima seria o Secretário

de Estado americano da época) pode nos levar por esses labirintos: ele foi fotografado na sua cela enquanto aguardava a hora de seu enforcamento. Ele olha tranquilamente (?) para a objectiva do fotógrafo que eterniza a sua imagem momentos antes da sua morte decretada. Quantos paradoxos estão sobrepostos nesta simples imagem. Os significados possíveis estão certamente em permanente ocultação e desocultação entre eles. A presença está na ausência e vice-versa.

O professor Arlindo Machado (1984) afirma no seu livro *A Ilusão Especular*:

“As câmaras são aparelhos que constróem suas próprias configurações simbólicas, de outra forma bem diferenciada dos objectos e seres que povoam o mundo: mais exactamente elas fabricam simulacros, figuras autónomas que significam as coisas mais que as reproduzem. Porém, com uma diferença fundamental: a imagem processada tecnicamente se impõe como entidade ‘objectiva’ e ‘transparente’, ela parece dispensar o receptor do esforço da decodificação e do deciframento, fazendo passar por natural e universal o que não passa de uma construção particular e convencional.”

Com essas palavras, voltamos ao “poder de ilusão” da fotografia, o qual proporciona o grande perigo na busca dos seus significados: a imagem fotográfica possui uma absurda e estranha relação de tangência com a realidade, mas não é realidade. Portanto, a realidade, ainda que em suas múltiplas possibilidades, somente poderá (re)constituir-se para cada observador individualmente.

Nunca apreendemos a totalidade, mas apenas entendemos aspectos parciais que se nos manifestam sob determinadas condições e contextos. Cada indivíduo tem seu ponto de vista próprio, único, insubstituível e intransferível. A fotografia é uma possibilidade de comunhão de horizontes que permite uma compreensão aberta e multifacetada. O que apreendemos está sempre condicionado pelo ponto de vista e pelo horizonte histórico em que nos encontramos. Portanto, é necessário que deixemos a imagem nos falar e que busquemos na polissemia de cada imagem uma possibilidade de reconstrução de sentidos possíveis para um todo inalcançável.

¹ Fotógrafo estadunidense do século XIX que notabilizou-se por uma ampla documentação fotográfica sobre os povos indígenas da América do Norte.

Neste trabalho fazemos uma (re)interpretação da cidade de São Paulo à luz do legado fotográfico de dois de seus intérpretes fundamentais, Militão Augusto de Azevedo e Guilherme Gaensly, evitando utilizar a imagem fotográfica como forma de ilustrar enunciados que poderiam ser obtidos de outra forma. Ao contrário, a intenção é revelar pelo visível o que não revela-se num primeiro momento, nunca ficar na aparência primeira, na ilusão de que a fotografia daria a ver a história “tal qual ocorreu”. A busca é por desconstruir estes “modos de ver”, os quais estão intimamente relacionados ao momento histórico que os produziram e os preservaram. De acordo com Walter Benjamin (citado por Wille Bolle, 2000): “Não se trata de apresentar as obras no contexto de seu tempo, mas de apresentar, no tempo em que elas nasceram, o tempo que as revela e conhece: o nosso”.

São Paulo (na obra dos fotógrafos)

A cidade de São Paulo é no início do século XXI uma das maiores metrópoles do mundo. São mais de 10 milhões de habitantes, ou 18 milhões de habitantes se considerarmos toda sua região metropolitana, a chamada Grande São Paulo. Este verdadeiro formigueiro humano é o resultado de correntes migratórias diversas que convergiram para um pólo industrial e comercial que se firmou em torno da vila fundada pelos jesuítas há 450 anos. Um dos aspectos surpreendentes no processo de formação desta megalópole é o fato de que até a década de 70 do século XIX a cidade contava com pouco mais de 30 mil habitantes. As obras dos fotógrafos aqui analisados, um da segunda metade do século XIX e outro dos primórdios do século XX, são simbólicas da passagem de um sociedade provinciana do século XIX para uma cidade em busca do sonho de “progresso”, projectado nos grandes centros europeus, que conduziu a um acelerado processo de reformulação da cidade para que ela estivesse à altura de seu desenvolvimento económico e mergulhasse nos paradoxos que viriam a constituir a complexidade da São Paulo atual.

Militão Augusto de Azevedo

Nascido em 1840 no Rio de Janeiro, Militão Augusto de Azevedo inicia sua actividade foto-

gráfica ainda na capital imperial, paralelamente às suas actividades de actor. Foram, na verdade, suas actividades na Companhia Dramática Nacional que motivaram sua transferência para São Paulo no ano de 1862 quando a Companhia se deslocou para a capital paulista para uma temporada da qual Militão participava como actor. Ainda no Rio de Janeiro havia iniciado suas actividades como retratista fotógrafo no ateliê Carneiro & Caspar, no final da década de 1850. Recém-chegado a São Paulo, Militão, contando 22 anos, realiza um conjunto de registros fotográficos, nas palavras da historiadora Solange Ferraz de Lima (1997), “com o olhar de aprendiz de fotografia e não de um profissional contratado por uma instituição ou empresa”.

O fato é que estas fotografias tomadas despreziosamente, talvez justamente por esta razão, tornaram-se posteriormente num dos mais importantes documentos existentes a respeito da cidade de São Paulo no século XIX, e servirão no âmbito desta pesquisa, ao lado da segunda parte da produção de vistas urbanas realizadas por Militão Augusto de Azevedo, no ano de 1887, como mote para nossas discussões sobre a construção da memória da cidade de São Paulo. Estes dois conjuntos de fotografias, constituíram o Álbum Comparativo da cidade de São Paulo 1862 - 1887, editado pela Fotografia Americana (fundada por Militão em 1875), composto por sessenta fotografias originais, com dimensões de 14x22 cm, coladas em pranchas de papel cartão.

Na proposta de estudo aqui desenvolvida, as representações fotográficas serão analisadas em seus vários momentos. O primeiro é o da produção propriamente dita das imagens quando o fotógrafo representa (traduz) sua percepção da realidade. Os demais momentos constituem-se nas leituras que os diversos indivíduos e os diversos grupos sociais fazem destas imagens, produzindo novas representações da realidade. Assim, estas imagens do Álbum Comparativo obrigam-me a voltar para uma das questões centrais da recepção da imagem fotográfica: as transformações nas leituras das imagens ao longo do tempo. Quanto editado este álbum, cumpriu-se o propósito de demonstrar as transformações urbanas ocorridas na cidade de São Paulo no interregno de 25 anos. Já na leitura da pesquisadora do Museu Paulista, Solange Ferraz de Lima “*estas imagens instauraram a primeira leitura visual da cidade de São Paulo sob o prisma da*

relação passado-presente, são hoje documentos históricos, analisados no âmbito de estudos académicos por arquitectos e historiadores como janela para o passado da cidade” (idem). Por outro lado, como veremos, estas mesmas imagens serviram também como instrumentos de legitimação de acções do poder público para a transformação da cidade de acordo com circunstâncias de momento, bem como para a construção de um passado desejado para a cidade. Estas mesmas imagens também estão, hoje, eternizadas, com “status” de arte, em exposição permanente nas paredes do Museu Paulista, o antigo Museu do Ipiranga, como testemunho da existência de uma cidade colonial, antes da “explosão de progresso” que viveria a cidade a partir de fins do século XIX.

Na minha análise, sem poder me libertar destas múltiplas camadas de significados atribuídos, que agora estão de alguma forma colados nas imagens, tento considerá-las com outros olhos. As imagens são analisadas como um conjunto representativo da cidade naquele período para serem vistas em paralelo com outras imagens da cidade de São Paulo. Outros pesquisadores, hoje, ou daqui a 100, 200 ou 500 anos, quando

examinarem estas fotografias, certamente serão interpelados por outras questões, para mais uma vez estas imagens formarem, como anunciava Walter Benjamin, “uma constelação, onde o passado se junta, como num relâmpago, com o agora” (citado por Wille Bolle, 2000).

O legado de Militão Augusto de Azevedo, um conjunto que reúne manuscritos e cerca de 13 000 fotografias, em albúmen² e chapas de colódio³, com retratos e paisagens urbanas, fazem parte desde o início da década de 1990 do acervo do Museu Paulista. Um amplo projecto, envolvendo a Fundação Roberto Marinho e a Universidade de São Paulo, permitiu que a colecção que estava com a bisneta de Militão, Raquel de Azevedo Salles, fosse doada para catalogação, restauração, montagem da exposição permanente, e a produção de multimídias visando sua divulgação, resultado de sua definitiva consagração como o grande fotógrafo de São Paulo no século XIX.

Entre os anos de 1862 e 1875, Militão trabalhou na filial paulista do Ateliê Carneiro & Caspar. Ele exerceu uma liberdade criativa única dentre os fotógrafos da cidade, talvez influenciado por suas actividades no teatro, elegendo a paisagem urbana



Foto de Militão Augusto de Azevedo / São Paulo, Rua da Imperatriz e Igreja do Rosário, 1862.

² Albumen: processo fotográfico que envolvia a clara de ovo e o cloreto de sódio para a sensibilização do papel fotográfico, muito utilizado de 1850 a 1890.

³ Chapas de colódio: processo fotográfico que envolvia o nitrato de celulose, éter e álcool, muito utilizado até o final do século XIX.

como objecto de seus registros, enquanto os demais fotógrafos dedicavam-se prioritariamente aos retratos, o grande mercado da época. Essas fotografias não tinham um fim mercadológico muito preciso, já que a comercialização de vistas urbanas ainda era muito acanhada em São Paulo, cidade naquela época modesta e sem muitos atractivos para os olhos dos incipientes coleccionadores de vistas. Suas fotografias, principalmente aquelas tomadas no ano de 1862, representam uma das principais fontes para o conhecimento de São Paulo enquanto cidade ainda colonial, ou seja, uma das principais representações de um passado absolutamente diverso da cidade que viria a ser construída no século XX. Como afirma Benedito Lima de Toledo (1982): “*É a cidade com telhas de barro (telhas paulista), chão de terra batida que vamos encontrar nas aquarelas de Ender e Palliere, nos desenhos de Burchell e nas primeiras fotografias de Militão, a cidade que chegou a ser chamada de o Algarve brasileiro por comparação com as cidades onde a influência árabe deixou características marcantes em Portugal*”.

É a cidade de marcantes e inevitáveis influências portuguesas que vamos buscar nas imagens de Militão, visto que, segundo os estudos de Nelson Goulart Reis Filho (1998) “*na fase inicial, os núcleos urbanos repetiam em seus sítios padrões que só podem ser explicados como culturais. A principal cidade, que era Salvador, e a modesta vila de São Paulo, no Planalto, foram implantadas em sítios extremamente semelhantes. Instaladas sobre colinas, junto às bordas das respectivas encostas, com um pequeno vale à retaguarda e conventos dispostos como pontos de apoio ao sistema de dominação e defesa, tinham partidos urbanísticos extremamente semelhantes*”. A cidade na qual podemos caminhar através do olhar de Militão, segundo Hugo Segawa (1998), “*no crepúsculo do Oitocentos, mal transpunha os limites do chamado Triângulo: figura geométrica tradicional das narrativas sobre a cidade para assinalar a região em acrópole cujos ângulos eram assinalados pelos Conventos de São Francisco, do Carmo e do Mosteiro de São Bento. Limites que demarcavam a fundação da cidade e a modorra colonial, e que os influxos cafeeiros vislumbravam romper*”.

São imagens que nos remetem ao momento que imediatamente antecedeu a modernização e

industrialização da cidade, justificando todo um imaginário sobre São Paulo: de uma cidade colonial construída pelos jesuítas e posteriormente pelos bandeirantes, estes identificados como conquistadores de uma linhagem que se consolidaria com a lavoura cafeeira, a estrada de ferro e a industrialização, com os empresários representando os renovados bandeirantes, sedentos por conquistas. São Paulo se alimenta desta ideia de mudança, de progresso, de desenvolvimento. Esta ideia precisa ser reafirmada e para tal é preciso demonstrar os contrastes, ou mesmo acentuá-los, a partir de documentos “inquestionáveis” como as fotografias.

Foi o que fez o antigo director do Museu Paulista, o historiador Affonso de Escragnole Taunay, ao encomendar a elaboração de uma série de pinturas para a comemoração do centenário da Independência em 1922. Taunay escolheu uma série de fotografias de Militão Augusto de Azevedo e entregou aos pintores escolhidos, Benedito Calixto, Wash Rodrigues, Henrique Manzo, Jonas de Barros, e outros, para que fossem representadas as cenas paulistanas do século XIX. Na comparação das pinturas com as fotografias, como fica muito bem documentado no vídeo *São Paulo antigo uma encomenda da modernidade*⁴, na transposição das cenas, os pintores fizeram acréscimos, substituições e eliminações de elementos figurativos e também no arranjo visual. Estas modificações respeitavam determinações estabelecidas pelo então director do Museu, determinações estas que começam pela própria selecção que Taunay faz do Álbum comparativo de Militão, quando procurou escolher os registros das ruas mais antigas da cidade, localizadas próximas à Praça da Sé e ao Pátio do Colégio, núcleo original da cidade, em detrimento das vistas panorâmicas. O fotógrafo pretendia reforçar as transformações da cidade, enquanto o historiador denuncia na selecção de imagens sua intenção de reforçar a ideia de uma cidade arcaica e colonial, traços da antiga capital paulista no seu projecto museológico.

Tudo aquilo que poderia apontar para o processo de modernização da cidade foi reconfigurado, como é o caso de uma carruagem estacionada no Largo de São Bento ou de uma mulher conversando com um homem trajado de sobretudo e cartola, indumentárias de uso urbano, que são substituídos nas pinturas por tropeiros e muars carrega-

⁴ Vídeo de 12 minutos produzido pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1992.

dos. Algumas características da arquitectura colonial, como os longos beirais, presentes nas imagens fotográficas são enfatizados nas pinturas através de um desenho mais detalhado e por representações de sombras reforçando estas características. Destaca-se ainda as dimensões das pinturas, em metros, enquanto as fotografias mediam 18x24 cm, contribuindo também para a melhor difusão das ideias de uma renovada história da cidade.

A própria produção fotográfica de Militão, independente de releituras, já contém um conceito arcaizante. Predomina o plano médio no enquadramento das cenas, sem focar de perto o elemento humano, que são substituídos por espaços abertos e vazios. Revela-se uma cidade pobre, com baixa circulação e muitas áreas a serem ocupadas. São fotografias muito bem tomadas e processadas, tanto que até hoje estão bem preservadas. No entanto, as condições técnicas disponíveis são sem dúvida um factor determinante no “olhar” de Militão sobre a cidade. As chapas fotográficas exigiam longo tempo de exposição e os equipamentos eram de difícil manuseio, o que fatalmente impunha limites à actuação do fotógrafo. A estas limitações somam-se a percepção que o fotógrafo tinha da realidade da cidade: Militão era recém-chegado do Rio de Janeiro, cidade que nesta época tinha um movimento urbano muito maior, como podemos verificar comparando com as fotografias de Marc Ferrez (1989), e este contraste parece também ter determinado o olhar do fotógrafo, fazendo de suas imagens um contraponto com a paisagem anterior.

As comemorações dos 400 anos de São Paulo também deixaram evidências do desejo de fixação de uma memória colonial e arcaica. Convém lembrar que esta comemoração foi planejada cuidadosamente pela Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, formada já em 1951. Através de patrocínios e convênios a Comissão incentivou a realização de concursos para trabalhos literários e históricos, a urbanização do Parque do Ibirapuera, a organização da Exposição do IV Centenário, além da publicação de catálogos, álbuns e livros.

O livro *Velho São Paulo*, por exemplo, de autoria do já citado Afonso de E. Taunay (1954) teve sua primeira edição neste contexto e é simbólico deste desejo de ruptura com o passado. O livro, além das fotografias de Militão, vem acompanhado por telas de Wash Rodrigues que representam cenas da cidade a partir das

fotografias, e também desenhos de viajantes e naturalistas. O autor afirma que um dos objectivos da publicação é: “realizar a evocação dos aspectos de São Paulo de antanho por intermédio dos mais antigos depoimentos e da mais velha iconografia”. As fotografias de Militão servem para atestar a evolução da cidade e chamar a atenção para o contraste em relação ao presente. O autor “caminha” pelas ruas da cidade, e a partir das modificações na estrutura urbana relembra velhos costumes, edificações desaparecidas e aponta para as sucessivas transformações ocorridas na paisagem. O pano de fundo permanente é a reafirmação da ideia do progresso de São Paulo, a cidade que, a despeito de ser uma das mais antigas do Brasil, permanecia acanhada, e teve grande impulso desenvolvimentista a partir das duas últimas décadas do século XIX para tornar-se no “motor” da economia brasileira.

Militão Augusto de Azevedo nos deixou o legado de um “modo de ver” não somente de um homem de sua época, como não poderia deixar de ser, mas de um verdadeiro artista de sua época, talvez pouco consciente da importância que viria a ter o seu depoimento visual, mas nem por isto menos contundente e aberto a múltiplas leituras. Por isto mesmo, é lamentável que seu *Álbum Comparativo* tenha sido realmente sua despedida definitiva da fotografia, tendo em vista seu descontentamento com o desempenho comercial de sua empresa, que marca seu retorno ao Rio de Janeiro, onde faleceu em 1905.

Guilherme Gaensly

Dentre os poucos fotógrafos que dedicaram-se a documentar cidade de São Paulo das primeiras décadas do século XX destaca-se Guilherme Gaensly, fotógrafo de origem suíça, nascido em 1843 e trazido para o Brasil aos cinco anos de idade pelo pai, comerciante fixado em Salvador. Foi ali que ele se profissionalizou em fins da década de 1860, dividindo-se entre os trabalhos como retratista em seu estúdio e as vistas urbanas que tanto apreciava e nas quais adquiriu grande maestria.

Seduzido pelas possibilidades oferecidas pelo crescimento urbano e económico de São Paulo, Gaensly mudou-se para a capital paulista em meados dos anos 90, instalando-se numa das princi-



Foto de Guilherme Gaensly / São Paulo, Rua Direita, 1902.

pais ruas da cidade, a XV de Novembro, para realizar suas imagens que apresentavam uma visão idealizada e progressista da realidade paulistana, o que lhe valeu uma profícua colaboração com a São Paulo Tramway Light and Power Company, actual Eletropaulo, multinacional de capital britânico e origem canadense que ao instalar-se na cidade no ano de 1889 contribui de forma decisiva para alterar a paisagem e o imaginário dos habitantes da cidade. Em Maio de 1900 São Paulo vê surgir em suas ruas os primeiros bondes eléctricos, fato que causou entusiasmo na população, como registraria anos depois Oswald de Andrade reconstituindo a novidade com olhos de menino:

“Anunciou-se que São Paulo ia ter bondes eléctricos. (...) Uma febre de curiosidade tomou as famílias, as casas, os grupos. Como seriam os novos bondes que andavam magicamente, sem impulso exterior? Eu tinha notícia pelo pretinho Lázaro, filho da cozinheira de minha tia, vinda do Rio, que era muito perigoso esse negócio de electricidade. Quem pusesse os pés nos trilhos ficava ali grudado e seria esmagado fatalmente pelo bonde. Precisava pular (...)” (Andrade cit. por Toledo, 1982).

Com o desenvolvimento do café no final do século XIX, a cidade de São Paulo conheceu um crescimento que em poucas décadas a transformaria numa metrópole. É esta passagem que a fotografia de Gaensly enaltece, não somente registra, mas nela se engaja e a incorpora na sua linguagem visual permeada por ecos das vanguardas artísticas do final do século XIX e início do século XX, principalmente a serviço da companhia de electricidade, mas também por conta própria produzindo cartões postais que passaram a ter excelente aceitação.

O acervo com as imagens de Gaensly, hoje mantido pela Fundação Património Histórico de Energia de São Paulo, conta com 726 fotografias identificadas documentando instalações de trilhos, postes, construções de usinas e pontes, mas também revelando o talento e a sintonia do fotógrafo com o “espírito da época”. Assim, uma ponte sobre o rio Tietê ganha um aspecto impressionista, um grupo de trabalhadores posa ao lado de um grande relógio como a demonstrar uma nova relação como o tempo caracterizando uma sociedade industrial. Uma vista do Largo de São Francisco mostra uma construção geométrica formada pelos pos-

tes e fios de electricidade. Outra imagem apresenta um casal muito elegante passeando pelo recém-inaugurado Jardim da Luz. E assim, toda a obra de Gaensly enaltece a surpreendente transformação de São Paulo, que passaria dos 700 mil habitantes já na década de 20 do século XX, reflectindo uma nova paisagem, hábitos e costumes.

O sucesso profissional e financeiro de Gaensly em comparação com as dificuldades enfrentadas por Militão são emblemáticos do novo vigor que se apossava da cidade, em que os ideais capitalistas e uma nova mentalidade chegava junto com os investimentos ingleses na infra-estrutura da cidade, fazendo ecoar na cidade a imagem das metrópoles europeias, notadamente Paris, com sua moda e costumes, e Londres, a grande metrópole da economia mundial naquele momento, posto a que São Paulo passa a aspirar em uma versão periférica.

Este vertiginoso crescimento da cidade é o que moveu o olhar de Gaensly e alimentou sua produção até a ano de 1925, quando aposentou sua câmara já contando 82 anos. O recorte do real posto em prática por Gaensly é revelador de como a fotografia “constrói” um real e, conseqüentemente, colabora para construir uma memória e um imaginário sobre a cidade. O fotógrafo de origem suíça parece ter sido seduzido pelo novo espírito que se instalava na cidade e transformou-se num agente dessa realidade ao seleccionar e reverenciar – com seu excepcional talento – essa vitalidade progressista de São Paulo, em detrimento de outros aspectos, como a desigualdade e as injustiças sociais, por exemplo, e assim ver suas imagens funcionando como instrumentos de atracção para novos imigrantes, bem como para novos investidores europeus.

A maior parte do material produzido por Gaensly, ou pelo menos daquilo que é reconhecidamente de sua autoria encontra-se à disposição dos pesquisadores, editoras e veículos de comunicação, que, a partir destas imagens, reconstróem o passado da cidade pela janela criada pelo olhar daquele que é denominado “o fotógrafo sem face”, pois, misteriosamente, ainda não foi encontrado nenhum registro do seu próprio rosto. Seu trabalho desempenha um papel tão importante quanto o desempenhado pela obra de Militão Augusto de Azevedo, no entanto, com uma finalidade bastante distinta. Os registros feitos por Gaensly, reforçam as novas feições modernas de São Paulo, desprovi-

das dos traços do oitocentismo colonial que marcam a obra de Militão.

Os Fotógrafos Lado a Lado

A aproximação da obra dos dois fotógrafos permite apontar para uma mudança na identidade da cidade de São Paulo, reflectindo um distanciamento do passado colonial que desejava-se cristalizado em estado museológico e a projecção nos ideais capitalistas representados pela revolução industrial, com a instauração de um novo modelo de cidade, o qual veio acompanhado de uma revolução nos meios de transportes e comunicações, nas ideias económicas e sociais, e pela entrada definitiva das máquinas no cenário quotidiano. Ao passo que novas avenidas, bairros, estradas e trilhos iam ampliando o território paulistano, novas ideias propagadoras da modernidade e da industrialização também projectaram-se. A obra fotográfica de Guilherme Gaensly é em grande parte uma confirmação destes valores ao apresentar centenas de trabalhadores em acção construindo a nova cidade. Não há mais a representação idealizada “das antigas tradições”, significação que foi conferida à obra de Militão Augusto de Azevedo. Ao contrário, na obra de Gaensly tudo é modernização e novos tempos suplantando a lentidão e melancolia coloniais em favos de novos ideais civilizatórios.

O resultado é que estas imagens (re)constróem de formas distintas o passado a que se referem, e, portanto, são apresentadas de formas distintas pelos museus e publicações que as utilizam. São sempre cercadas de uma certa nostalgia pelo passado que não volta mais, no entanto, especificamente no caso de São Paulo, apontam também para um “lugar” que já não existe mais. É possível caminhar nostálgicos pelas ruas das principais cidades europeias e reconhecer a paisagem registrada por seus principais fotógrafos no século XIX. A Londres, por exemplo, imortalizada por G.W. Wilson ou Bedford Lemere, pode ser identificada ainda hoje. O mesmo pode-se dizer da Lisboa fotografada por Francisco Rochini ou Joshua Benoliel, mas o caso de São Paulo é diferente. Não reconhecemos praticamente nada da cidade actual nas imagens de Militão Augusto de Azevedo, senão o passado. Outra paisagem veio sobrepor-se àquela representada por Militão. O nome das ruas permaneceu

inalterado mas a composição das ruas e o que as circundam é absolutamente outro. Uma revolução ocorreu. As fotografias de Gaensly são um testemunho desta revolução. Nas suas imagens algo da São Paulo do século XX começa a insinuar-se. Mas é muito mais o espírito das transformações do que uma nova paisagem o que fica como legado para ajudar a compreender os processos que conduziram à cidade actual.

As contradições e abismos sociais da cidade actual somente poderão ser reconfigurados, no meu entendimento, na medida em que os processos que

os conformaram possam ser revistos. Outra cidade se fez sobre os ideais de progresso, mas algo ainda é possível recuperar quando nos deixamos mergulhar nas imagens. Talvez hoje mais do que nunca precisemos da fotografia para entender São Paulo, considerando sempre as imagens no contexto de sua produção, assim como no contexto de sua utilização e apropriação pelo olhar de outros. Portanto, o nosso olhar através das fotografias está ampliado pelas condicionantes do presente e vem somar-se a uma trajectória de interpretações que não deverá esgotar-se aqui. E aqui recomeça.

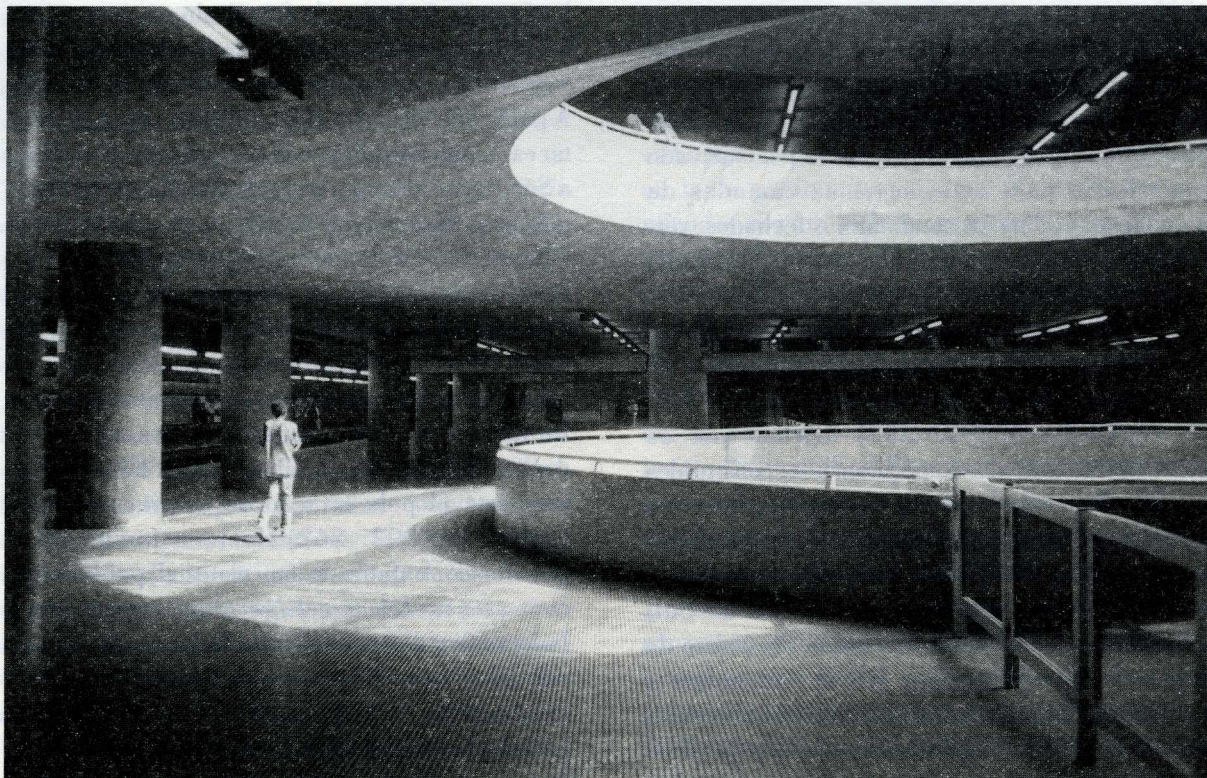


Foto Marcelo Feijó / São Paulo, estação do metro, 2003.

Bibliografia

BOLLE, W., 2000, *Fisiognomia da metrópole moderna*, São Paulo, Edusp.

FERREZ, G., 1989, *O Rio Antigo do fotógrafo Marc Ferrez*. São Paulo. Editora Ex-libris.

GOULART R. F., N., 1998, *Notas sobre o Urbanismo no Brasil*, in *Universo Urbanístico Português*, Lisboa, Comissão para Comemoração dos Descobrimentos Portugueses.

LIMA, S. F. E Carvalho, V. C., 1997, *Fotografia e Cidade*, São Paulo, Mercado de Letras.

LISPECTOR, C., 1990, "O Ovo e a Galinha" in *Legião Estrangeira*. São Paulo, Editora Ática.

MACHADO, A., 1984, *A Ilusão Especular*. São Paulo. Editora Brasiliense.

SEGAWA, H., 1998, *Prelúdio da Metrópole*. Arquitectura e Urbanismo em São Paulo na passagem do século XIX ao XX, São Paulo, Ateliê Editorial.

SONTAG, S., 1983, "O mundo imagem", in *Ensaio sobre fotografia*, Rio de Janeiro, Editora Arbor.

TAUNAY, 1954, *Afonso de E. Velho São Paulo*, São Paulo, Melhoramentos.

TOLEDO, B. L., 1982, *Registros 1899 a 1940*, São Paulo, São Paulo, Edição da Eletropaulo.