

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – FAFICH
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

FLÁVIO PINTO VALLE

CAMINHAR IMAGENS: VISUALIDADES DE SÃO PAULO

Belo Horizonte
2018

FLÁVIO PINTO VALLE

CAMINHAR IMAGENS: VISUALIDADES DE SÃO PAULO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação Social.

Orientador: Dr. Bruno Souza Leal

Coorientador: Dr. Paulo Bernardo Vaz

Linha de pesquisa: Textualidades Midiáticas

Belo Horizonte

2018

301.16

V181c

2018

Valle, Flávio Pinto

Caminhar imagens [manuscrito] : visualidades de São Paulo /
Flávio Pinto Valle. - 2018.

275 f. : il.

Orientador: Bruno Souza Leal.

Coorientador: Paulo Bernardo Ferreira Vaz.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia

1.Comunicação – Teses. 2. Fotografia - Teses. 3.São Paulo –
História - Teses. I. Leal, Bruno Souza. II. Vaz, Paulo Bernardo
Ferreira. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de
Filosofia e Ciências Humanas. IV. Título.

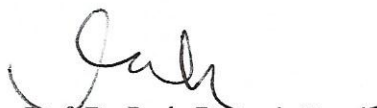
Caminhar Imagens: visualidades de São Paulo

Flávio Pinto Valle

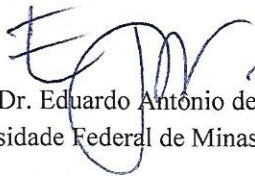
Tese defendida e aprovada pela banca examinadora:



Prof. Dr. Bruno Souza Leal
(Orientador - Universidade Federal de Minas Gerais)



Prof. Dr. Paulo Bernardo Ferreira Vaz
(Co-orientador – Universidade Federal de Minas Gerais)



Prof. Dr. Eduardo Antonio de Jesus
(Universidade Federal de Minas Gerais)



Prof. Dr. Carlos Magno Camargos Mendonça
(Universidade Federal de Minas Gerais)



Prof. Dr. Rogério Pereira de Arruda
(Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri)



Prof. Dr. Nuno Manna Nunes Côrtes Ribeiro
(Universidade Federal da Bahia)

Programa de Pós-graduação em Comunicação Social
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Federal de Minas Gerais
Belo Horizonte, 18 de maio de 2018.

Aos que me acompanham.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço ao Governo Federal, ao Ministério da Educação, à Capes e a todos os contribuintes que financiaram esta pesquisa, realizada entre os anos de 2014 e 2018, incluindo uma etapa de investigação no exterior. Sem a dedicação ao doutorado, que somente foi possível pelos financiamentos recebidos, esta tese jamais existiria. É um agradecimento que vem acompanhado do desejo de que o incentivo à pesquisa nunca, em governo algum, seja negligenciado.

Esta pesquisa não teria sido possível sem o trabalho de todas aquelas pessoas que direta e indiretamente colaboraram comigo nessa caminhada. Por isso, agradeço profundamente aos muitos apoios recebidos ao longo desse percurso de aprendizado.

Agradeço a minha família, para a qual dedico este trabalho por acreditarem na educação como forma de transformação e por terem permitido que tudo isso acontecesse.

Ao Bruno Leal, obrigado pela amizade, orientação e paciência. Ao Paulo Bernardo agradeço a coorientação e a troca de referências. Ao Gonzalo Abril, supervisor do estágio doutoral em Madri, obrigado pela acolhida e pelo diálogo.

Aos colegas do Núcleo de Estudos Tramas Comunicacionais: Narrativa e Experiência pelas experiências de aprendizado conjuntas. Aos professores e funcionários do PPGCom/UFMG, em particular ao Carlos Magno e ao Eduardo de Jesus cujas contribuições na qualificação foram essenciais para o amadurecimento desta tese.

Aos colegas da UFOP que me acolheram com generosidade. Aos meus alunos, com quem aprendo diariamente. A Joyce, Talita, Caique, Rafa, e PH por tornarem o dia a dia em Mariana mais agradável.

Ilustração não inserida por motivos legais.

Ilustração 1: Fundação de São Paulo.

RESUMO

O objetivo desta tese consiste na elaboração de uma proposta teórico metodológica de apreensão da historicidade dos processos urbanos em curso em uma cidade com base na leitura de sua iconografia, em particular, de suas imagens fotográficas. Para isso, apresentamos uma concepção da cidade como um texto que é tecido por meio de distintas práticas socioculturais, às quais correspondem modalidades específicas de leitura do ambiente urbano. Compreender a cidade como um texto que é fabricado pelas práticas que nela são realizadas é compreendê-la tanto como a materialidade onde esse texto emerge e se inscreve, quanto como o índice dessas práticas que a identifica e a referencia, e que ambos, os textos e as práticas, são signos que a compõem em semiose com outros. Nessa perspectiva, se os textos são índices das práticas dos cidadãos, então, lê-los é, em alguma medida, uma maneira de praticá-los. Disso decorre que, se a caminhada se constitui como o modo mais elementar de praticar a cidade, então, ler os textos da cidade é, de alguma forma, um modo de caminhar por eles. Com base nestas concepções da cidade e da leitura propomos a realização de um exercício metodológico que consiste em escrever nossa caminhada pela iconografia paulistana. Uma escrita que não se limita a descrever os lugares dessa cidade que se revela diante de nós por meio de nossa leitura, mas que sobretudo narra os movimentos que realizamos no interior dos espaços atravessados por nossa caminhada. Tal operação metodológica pressupõe o confronto com outras cidades localizadas em outros tempos e em outros espaços e que nossa caminhada/leitura faz contemporâneas. Uma dessas cidades é a Paris do final do século XIX, onde a passagem da vila medieval para a cidade moderna não foi apenas registrada, como também foi orientada pela fotografia. Posto que a caminhada encerra algo que não pode ser explicado, que somente pode ser praticado, em um primeiro momento ofereceremos ao nosso leitor um percurso pela visualidade da capital paulista e, em seguida, as associações que fabricamos ao longo do percurso com o propósito de compreender como o processo de produção do território urbano, mediado pela especulação imobiliária, foi captado e mostrado pelo trabalho de fotógrafos que atuaram ou que ainda atuam em São Paulo.

Palavras-chave: Historicidade; Textualidade; Cidade; Fotografia; São Paulo.

ABSTRACT

The aim of this thesis is the elaboration of a theoretical methodological proposal of apprehension of the historicity of the urban processes in progress in a city based on the reading of its iconography, in particular, of its photographic images. For this, we present a conception of the city as a text that is woven through different sociocultural practices, to which specific modalities of reading the urban environment correspond. To understand the city as a text that is fabricated by the practices that are carried out in it is to understand it as much as the materiality where this text emerges and is inscribed, as well as the index of those practices that identify it and that reference it, and that both texts and practices, are signs that compose it in semiosis with others. In this perspective, if the texts are index of the practices of the citizens, then reading them is, in some measure, a way of practicing them. From this it follows that if walking is the most elementary way of practicing the city, then reading the texts of the city is, in some way, walking through them. Based on these conceptions of the city and the reading we propose the accomplishment of a methodological exercise that consists of writing our walk through the São Paulo iconography. A writing that is not limited to describing the places of this city that reveals itself to us through our reading, but which mainly narrates the movements that we carry out within the spaces crossed by our walk. Such a methodological operation presupposes the confrontation with other cities located in other times and in other spaces and that our walk / reading makes contemporaries. One of these cities is the Paris of the late nineteenth century, where the passage from the medieval village to the modern city was not only recorded, but was also guided by photography. Since the walk contains something that can not be explained, which can only be practiced, at first we will offer our reader a footpath through the city of São Paulo and then the associations we manufacture along the route for the purpose of to understand how the process of production of urban territory, mediated by real estate speculation, was captured and shown by the work of photographers who have worked or who still work in São Paulo.

Keywords: Historicity; Textuality; City; Photography; São Paulo.

Sumário

| | |
|--|------------|
| Introdução | 9 |
| 1. Caminhar para Conhecer a Cidade | 14 |
| 1.1. A historicidade e a textualidade das práticas | 16 |
| 1.2. Caminhar é textualizar a cidade | 28 |
| 1.3. Ler é conhecer da cidade | 43 |
| 2. Imagens da Cidade Moderna | 53 |
| 2.1. Uma tecnologia moderna de fazer visível | 54 |
| 2.2. A modernização dos saberes pela fotografia | 80 |
| 2.3. A modernização de Paris no século XIX | 91 |
| 3. Um percurso pela visualidade paulistana | 122 |
| 3.1. O vilarejo provinciano | 123 |
| 3.2. A cidade cafeeira | 145 |
| 3.3. A metrópole industrial | 179 |
| 3.4. A metrópole em declínio | 201 |
| 3.5. A metrópole em colapso | 213 |
| 4. Uma cidade projetada pela especulação | 233 |
| 4.1. O vilarejo provinciano | 234 |
| 4.2. A cidade cafeeira | 239 |
| 4.3. A metrópole industrial | 244 |
| 4.4. A metrópole em declínio | 250 |
| 4.5. A metrópole em colapso | 254 |
| Considerações Finais | 260 |
| Referências Bibliográficas | 263 |
| Crédito das Fotografias | 266 |
| Crédito das Ilustrações | 275 |

Introdução

Esta pesquisa de doutoramento trata da relação entre fotografia e cidade, de como diferentes práticas fotográficas desenvolvidas em diferentes campos profissionais, a partir do anúncio da invenção dessa tecnologia de fazer visível, orientaram e foram orientadas pelo desenvolvimento urbano; de como o ambiente urbano, em contínua transformação, foi fixado em diferentes produtos editoriais pelo trabalho de fotógrafos que se sucedem ao longo da história de uma cidade; de como um futuro possível é inscrito, por meio de uma prática imaginativa, nas imagens fotográficas dessa urbe e de como esse futuro nos ajuda a observar sua situação atual. Desse modo, no ponto onde iniciamos esta tese, compreender a maneira como, com base em uma fotografia ou em um conjunto delas, passados, presente e futuros se articulam se constitui como o principal desafio que enfrentaremos nesta investigação.

Grande parte dos estudos acerca da fotografia aborda, sobretudo, as relações que ela mantém com o passado e com o presente, negligenciando as relações que ela mantém com o futuro. No entanto, ao observarmos inúmeras fotografias de diversas cidades espalhadas por todo o mundo ocidental, vimos que algumas delas propõem visualidades futuras em relação à época em que foram tomadas. Há, portanto, uma determinada prática fotográfica que se constitui como um modo de fazer visível imagens de um futuro possível. Nesse sentido, duas questões se colocam diante de nós, uma diz respeito ao modo de configuração desses futuros possíveis e outra trata da maneira como eles iluminam a cidade contemporânea.

Durante a pesquisa, caminhamos por diversas cidades. Precisamos esclarecer que, nesta investigação, a caminhada será tomada como uma metáfora da leitura de cidades. Nessa perspectiva, caminhar por uma cidade é ler o texto visual que se constitui por meio desta prática e experimentar os sentidos que são expressos por meio de movimentos em seu interior. Nesta tese, não percorreremos as ruas, não entraremos nos edifícios, nem encontraremos com os cidadãos de cidades habitadas. Caminharemos por cidades vistas, aquelas tecidas por meio da articulação de imagens visuais em um conjunto, que pode ser um arquivo, um álbum, uma coleção, uma exposição, uma galeria digital. Vagaremos, sobretudo, por duas cidades vistas:

uma composta pelas fotografias de Paris e de seus habitantes no final do século XIX e início do XX e outra elaborada pelas vistas de São Paulo e dos paulistanos desde o início de seu processo de urbanização até os dias de hoje.

As cidades que constituem o objeto desta pesquisa foram tecidas com base na seleção e na ordenação de desenhos, fotografias, gravuras e pinturas que se encontram disponíveis em coleções de imagens digitalizadas mantidas por diferentes instituições de guarda, preservação e promoção de acervos documentais. Nessa perspectiva, precisamos destacar que esta investigação jamais teria sido desenvolvida sem o trabalho previamente realizado por diversos profissionais na Biblioteca Nacional da França e na Biblioteca Estadual Vitória, em Melbourne (Austrália), onde se encontram as imagens visuais de Paris citadas nesta tese, e na Biblioteca Nacional do Brasil, no Instituto Moreira Salles e nas páginas pessoais e profissionais de diversos fotógrafos, onde as imagens visuais de São Paulo citadas nesta dissertação estão publicadas. A urdidura dos textos de Paris e de São Paulo, isto é, a constituição do *corpus* desta investigação, foi feita com base nos inúmeros percursos que realizamos regularmente nos portais de documentos digitalizados destas instituições. Nestas caminhadas, muitas delas sem um objetivo específico, nos deixamos conduzir (seduzir) pelas imagens dessas cidades. Pertencem a estas andanças a esmo, estes momentos em que levantamos a cabeça e cujas impressões agora relataremos.

É importante ressaltarmos que caminhar pelas cidades têm sido uma prática fundamental para nos tornarmos sensíveis aos problemas que as afligem e para construirmos nosso olhar como pesquisador. Nessa perspectiva, a participação no Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior, mantido pela Capes, nos proporcionou a oportunidade de conhecer com a planta de nossos pés diferentes cidades europeias, tais como Lisboa, Madri e Paris. As experiências de nos perdermos nessas capitais, se somam às experiências de vagar por diversas cidades brasileiras, tais como São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília e Belo Horizonte e que agora experimentamos em Mariana e Ouro Preto, respectivamente, primeira e segunda capital de Minas Gerais. Dessa maneira, em cada uma das caminhadas que realizamos pelas cidades vistas a partir das obras de Louis Daguerre, Eugène Disdéri, Charles Marville, Alphonse Bertillon, Eugène Atget, Militão Augusto de Azevedo, Guilherme Gaensly, Vincenzo Pastore, Marcel Gautherot, Alice Brill, Hildegard Rosenthal, Raul Garcez, Tuca Vieira, Garapa, Cia de Foto e outros tantos fotógrafos, a lembrança dos percursos realizados em diferentes cidades que já visitamos é acionada.

Nosso leitor, logo perceberá que esta tese de doutoramento marca a conclusão da formação de um pesquisador e a sua entrada em três campos de estudos, o das teorias da comunicação, o da cultura visual e o das cidades. Por isso, o tom que assumimos é muito mais especulativo que conclusivo. Em alguma medida, nossa pretensão é elaborar e testar algumas ideias de como podemos apreender a historicidade dos processos urbanos por meio da leitura de textos visuais fabricados com base em textos de cidades. Nessa perspectiva, ao final desta investigação não aspiramos encontrar somente respostas. Não apenas porque sabemos que elas não são definitivas, mas sobretudo porque nesta etapa de nossa carreira acadêmica nos interessa sair em busca de perguntas que nos façam seguir em nossas caminhadas.

No primeiro capítulo, *Caminhar para Conhecer a Cidade*, apresentamos os aspectos teóricos e metodológicos que sustentam esta pesquisa. Nele, propomos tanto uma concepção da caminhada como uma maneira de ler a cidade, quanto uma da leitura como um modo de caminhar pelas fotografias de cidade. Para isso, recorreremos às reflexões de Gonzalo Abril (2007; 2013) acerca da Cultura Visual, à Teoria das Práticas Cotidianas elaborada por Michel de Certeau (2014) e à Problemática do Texto discutida por Paul Ricoeur (1990). Também, com base na imagem do caminhante, propomos pensar a do leitor, e também a do pesquisador, de cidades vistas.

Temos conhecimento das diferentes abordagens teóricas e metodológicas que existem em relação à fotografia. No entanto, optamos pela elaboração de um modo próprio de aproximação das imagens fotográficas que nos propomos estudar. Fizemos essa escolha porque acreditamos que para cada investigação é necessário o desenvolvimento de um método que dê conta das singularidades do objeto e do problema da pesquisa. É importante destacarmos que, neste movimento, não há qualquer intenção de negar alguma das abordagens existentes. Pelo contrário, nossa investigação se insere nessa rede de práticas e de textos científicos que a torna possível e onde operamos distinções e deslocamentos com o objetivo de oferecer uma contribuição original, mesmo que pequena.

No segundo capítulo, *Imagens da Cidade Moderna*, abordamos o desenvolvimento da cidade, o da fotografia e o das relações que se estabelecem entre um fenômeno e outro ao longo do século XIX como expressões da modernidade. Na segunda metade do século XIX, Paris foi pouco a pouco sendo reconfigurada de acordo com os princípios da modernidade, não apenas materialmente, mas imaterialmente também. A passagem da vila medieval para

cidade moderna não foi apenas registrada, mas, de certa maneira, também foi orientada pela fotografia. Por isso, neste capítulo, procuramos identificar os aspectos que definem tanto o programa moderno da fotografia quanto o da cidade. Programa que, em alguma medida, orienta o processo de urbanização da capital paulista.

No terceiro capítulo, *Um percurso pela visualidade paulistana*, propomos uma caminhada pela visualidade de São Paulo em diferentes épocas. Interessa-nos observar como a ordem social de cada período da capital paulista configurou e foi configurada por uma ordem visual e como, ao longo do tempo, diferentes práticas socioculturais foram mobilizadas para fixar diferentes imagens da cidade. Sobretudo, importa-nos estudar como a experiência urbana mediada pela especulação imobiliária foi captada e mostrada pelo trabalho de desenhistas, pintores e fotógrafos.

No quarto capítulo, *Associações ao longo do caminho*, discorreremos sobre como a especulação imobiliária praticada pelo urbanismo modernizador paulistano orienta processo de produção do ambiente urbano de São Paulo. Ao longo de quase dois séculos, a capital paulista se transformou de um vilarejo colonial a uma metrópole industrial em colapso. Em cada uma das etapas dessa transformação foi proposto um projeto de cidade cuja imagem foi fixada pelos fotógrafos de cada período. Trataremos das transformações da visualidade de São Paulo em cada estágio de seu desenvolvimento urbano: o vilarejo colonial, a cidade do café, a metrópole industrial, o declínio urbano e a metrópole em colapso.

Desde as eleições presidenciais de 2014, conciliar vida intelectual, política e profissional tem se tornado uma tarefa cada vez mais angustiante, arriscada e urgente. Durante todo o período em que realizamos esta pesquisa vimos a Constituição do Brasil sofrer graves e seguidos ataques: o mandato da Presidenta eleita Dilma Roussef foi cassado por meio de um processo de impeachment sem crime de responsabilidade; o então presidente interino tomou posse como presidente da república e conduziu reformas que reduziu direitos trabalhistas e sociais e adotou medidas de austeridade que inviabilizou ou restringiu a eficácia de inúmeras políticas públicas; após ameaças de setores conservadores da sociedade, a instância máxima do judiciário brasileiro abandonou a função de proteger a Carta Magna e legitimou a execução de sentença antes que o processo seja transitado em julgado; após receber a solidariedade do povo, Luiz Inácio Lula da Silva, maior líder popular da história desta nação, se entregou a polícia federal e foi preso. Nos encontramos divididos entre o desejo, o medo e a necessidade

de lutar pela preservação dos direitos civis, culturais, eleitorais, trabalhistas, sociais e urbanos conquistados ao longo da história do país e do mundo e a responsabilidade assumida por meio de contratos que nos sujeitam a indicadores e mecanismos desumanos de avaliação. Nesse sentido, esta tese e os artigos escritos durante a pesquisa se constituem como tentativas de conciliação entre esses diferentes campos da vida. Esperamos que os conhecimentos que aqui tornamos público sejam recebidos como um alerta acerca de como o processo de urbanização de São Paulo, que, em certa medida, se repete na maioria das cidades brasileiras, tem se desenvolvido em direção a constituição de um Estado totalitário.

1. Caminhar para Conhecer a Cidade

As cidades se constituem como lugares de convivência e de disputa para diversos indivíduos e grupos sociais que buscam promover visualidades distintas. No âmbito da cultura visual, a ocupação desses territórios é, necessariamente, uma ação política. Nessa perspectiva, alicerçados nas reflexões de Gonzalo Abril (2007; 2013) acerca dos aspectos políticos e semióticos da cultura visual, destacamos que não há ordem social que não se sustente e se expresse por meio de algum regime de visualidade – isto é, da gestão social da visibilidade por meio de procedimentos de fazer visível –, da administração dos olhares – é dizer, da construção de modos e de posições que orientam social e subjetivamente o exercício do olhar – e da configuração de um imaginário – em outras palavras, da constituição de matrizes socialmente compartilhadas de fabricação ou (re)produção de imagens. Adiante veremos que essas três dimensões da cultura visual – a *visualidade*, o *olhar* e a *imagem* – não configuram apenas uma ordem visual, mas também atuam na conformação de uma ordem social que, por sua vez, no horizonte histórico do Ocidente a partir da modernidade, orienta a produção de artefatos culturais, normaliza corpos e gestos e regulamenta a tessitura do ambiente urbano.

Em um estudo acerca da maneira como os homens ordinários inventam cotidianos que não são conformes às ordens sociais a que estão submetidos e, tampouco, são estranhos a elas, Michel de Certeau (2014) observa que, a partir da modernidade, a sociedade ocidental foi transformada em texto pela escritura de uma lei anônima da produção. O historiador destaca que uma racionalidade técnica, por meio da distribuição de coisas e de pessoas e da atribuição de lugares a permanecer, papéis a desempenhar e produtos a consumir, se esforça para capitalizar seus ganhos ao máximo. Entretanto, os consumidores astuciosamente escapam a essa conformação. Eles inventam seu próprio cotidiano por meio das *artes de fazer*, isto é, de maneiras de usar os produtos das elites socioculturais, de improvisar os papéis que elas dirigem e de se movimentar nos lugares definidos por elas. As práticas cotidianas revelam que os indivíduos, dissolvidos na multidão sem qualidades, não são obedientes e tampouco são

passivos. Eles fabricam seus próprios textos mediante a maneira como consomem os produtos culturais que lhe são impostos.

Certeau (2014) ressalta que existe uma oposição entre a cidade *vista do alto* e a cidade *vista ao rés do chão*: a um olhar totalizante, que abrange toda a cidade de uma só vez e a imobiliza em um conceito que apaga as diferenças que a constitui, se opõe um olhar fragmentado que transforma a si mesmo e à cidade a cada vez que é praticado. A oposição entre essas duas maneiras de observar e de experimentar a cidade parece corresponder a antinomia, discutida por Paul Ricoeur (1990), entre duas atitudes epistemológicas distintas: a *distanciação alienante* e a *participação por pertença*. Se, por um lado, a distanciação facilita a objetivação do fenômeno abordado; por outro, ela dificulta o pertencimento e a participação na realidade histórica que se pretende estudar. No entanto, o filósofo ressalta que a *problemática do texto* oferece uma alternativa para escapar dessa contradição a medida que apresenta uma noção positiva e produtora da distanciação no âmago da historicidade da experiência humana. Nessa perspectiva, precisamos destacar que a problemática do texto não diz respeito somente aos textos que tem como referente uma ação, mas também à própria ação que, como um texto, inscreve suas marcas no tempo e no espaço.

“Foi caminhando que, no último século, se formaram algumas categorias com as quais interpretar as paisagens urbanas que nos circundam”, afirma Francesco Careri (2013: 27), em um estudo acerca da caminhada como prática estética. Se, nos primórdios da humanidade, o deslocar-se pelo território tinha o objetivo de buscar alimentos e informações necessários à sobrevivência, no momento em que essas necessidades foram atendidas, o caminhar se converteu em uma prática sociocultural que nos permitiu habitar o mundo. Modificando os sentidos dos espaços atravessados, a caminhada foi a primeira ação simbólica a penetrar no território natural e estabelecer uma ordem antrópica, comenta ele. Durante muito tempo, a errância primitiva continuou viva na religião: tanto como mito, quanto como rito. No entanto, ao longo dos últimos dois séculos, surgiram práticas pedestres que, afastando-se do sagrado, assumiram a caminhada como puro ato cognitivo e estético. Nessa perspectiva, o urbanista conclui que, hoje, o caminhar se constitui como uma prática por meio da qual os cidadãos se apropriam do ambiente urbano.

Neste capítulo, apoiados sobre as reflexões de Gonzalo Abril (2007; 2013) acerca da cultura visual, nos propomos aproximar da teoria das práticas cotidianas, concebida Michel de

Certeau (2014), e da problemática do texto, discutida por Paul Ricoeur (1990), para elaborarmos uma concepção da caminhada como uma forma de leitura da cidade, bem como da leitura como uma forma de caminhada pelos artefatos culturais produzidos acerca dela. Trata-se, portanto, de um empreendimento que comporta alguns riscos, dado que tanto o historiador quanto o filósofo recorrem a teorias que tomam como base o signo linguístico para desenvolver seus argumentos. Entretanto, nos parece necessário assumi-los para propormos uma modalidade de leitura, é dizer, de fabricação de sentidos e de textos, com base em uma experiência que é multissensorial.

1.1 A HISTORICIDADE E A TEXTUALIDADE DAS PRÁTICAS

A cidade moderna transformou-se em um território de visualidade. Nessa perspectiva, Lucrécia Ferrara (2000: 22), em uma pesquisa acerca da significação do ambiente urbano, destaca que “a cidade é para ser vista, consumida visualmente”. Ruas e praças, edifícios e monumentos, pessoas, suas práticas e seus vestígios configuram a cidade como um emaranhado de elementos visuais diversos e dispersos. Todavia, os cidadãos, por meio de diferentes práticas socioculturais, às quais correspondem modalidades específicas de leitura do ambiente urbano, urdem em textos esses elementos, que são referência da e na cidade. A semioticista comenta que esses pontos de referência, “índices vistos como singularidades de um conjunto” (FERRARA, 1988: 16), são preenchidos de sentidos pelos praticantes da cidade. Ela destaca que a leitura é uma operação audaciosa porque ousa fabricar sentidos com base nas similaridades, causalidades e contiguidades percebidas pelo leitor e inspiradas por suas experiências e expectativas, individuais e coletivas. Dessa maneira, o cidadão é alçado a condição de fabricante dos textos que emergem e dos sentidos que experimenta com e por meio das práticas que realiza na cidade. Nessa perspectiva, a cidade se constitui como um texto cujos sentidos são atualizados a medida que são praticados. Disso decorre que estudar a cidade como um texto é estudá-la como uma representação das práticas que lhe são inerentes.

Certeau (2014) destaca que a leitura se constitui como o elemento central da cultura moderna ocidental e de seu consumo. Ele afirma que “nossa sociedade canceriza a vista, mede

toda a realidade por sua capacidade de mostrar ou de se mostrar e transforma as comunicações em viagens do olhar. É uma epopeia do olho e da pulsão de ler” (CERTEAU, 2014: 47). Trata-se, portanto, de uma cultura fundamentalmente visual. Abril (2013), por sua vez, adverte que não é correto destacar o visual das experiências, das práticas e das representações culturais em geral. Contudo, ele reconhece que a cultura atual é predominantemente visual porque se organiza em torno do ver como condição para a produção de um saber e para o exercício de um poder, Por isso, ele admite o uso do adjunto adnominal para delimitar e remeter a alguns fenômenos da sociedade global em que vivemos. Nessa perspectiva, ele destaca que a cultura visual “é uma forma de organização sócio-histórica da percepção visual, da regulação das funções da visão e de seus usos epistêmicos, estéticos, políticos e morais (ABRIL, 2013: 35, original em espanhol¹). À advertência do semioticista é preciso acrescentar uma outra, a de que a cultura visual não deve ser confundida com uma cultura das imagens, pois nem as imagens são necessariamente fenômenos da visão, nem a cultura visual se restringe apenas ao seu domínio.

Abril (2013: 35, *itálico do autor*, original em espanhol²) ressalta que a cultura visual se constitui como “um modo socialmente organizado de criar, distribuir e inscrever *textos visuais*”. A opção pelo uso da expressão “texto visual” em lugar da utilização do termo “imagem” se dá justamente para evitar um uso reducionista deste termo que, em sua acepção mais comum restringe sua significação somente àquelas representações que apresentam uma forma visível. Observaremos adiante que, no âmbito da cultura visual, o conceito “imagem” vai além desta concepção. O pesquisador acrescenta que, para ele, não parece ser correta a denominação “imagem-texto” porque, excluindo o visual da configuração textual, ela identifica o texto somente com o conteúdo verbal do artefato cultural que constitui. Nessa perspectiva, é importante destacarmos que, embora em sua acepção mais corriqueira o vocábulo “texto” aponte para um artefato linguístico, ele não apresenta nenhuma dependência em relação ao verbal. Pelo contrário, o semioticista ressalta que o conceito “texto” remete a um conjunto heterogêneo de signos tomado como uma unidade de comunicação sustentada por uma prática sociocultural que o atualiza, dinamiza e insere em uma rede textual.

¹ “Es una forma de organización sociohistórica de la percepción visual, de la regulación de las funciones de la visión, y de sus usos epistémicos, estéticos, políticos y morales” (ABRIL, 2007: 35).

² “Un modo socialmente organizado de crear, distribuir e inscribir *textos visuales*” (ABRIL, 2007: 35, *itálico do autor*).

Bruno Leal (2018), em um ensaio acerca da textualidade dos processos comunicacionais, observa que a objetividade e a identidade de um texto são sempre provisórias, pois dependem da situação de comunicação. Uma vez que um texto é um composto heterogêneo de signos e de sentidos articulados em uma situação comunicativa, os elementos que o constituem somente se definem em relação a ocasião na qual emergem. A textualidade, isto é, o processo de tomar algo como texto, está integrada às condições de comunicação: “um texto é necessariamente o fragmento perceptível de um processo comunicacional, sem o qual não é possível sua existência”, afirma o pesquisador da comunicação (LEAL, 2018, 20). Posto que um texto não é algo dado, mas algo que emerge no processo comunicativo, não apenas sua instabilidade se destaca, mas também seu caráter mediador. Nessa perspectiva, Abril (2007: 85, no original em espanhol³) ressalta que “Os textos não são apenas ‘objetos culturais mediados’, mas também dispositivos de mediação de outros processos culturais”. Disso decorre que é na mediação que todo e cada texto emerge, atua e tem sua inscrição.

A interdependência entre os textos e os processos comunicacionais nos leva a considerá-los como processos pragmáticos e a reconhecê-los como práticas socioculturais historicamente situadas. Leal (2018) observa que por não se tratar de uma estrutura, mas de um processo, a textualidade desestabiliza as relações temporais e de sentido que definiriam os limites do próprio texto. O processo de interpretação – a semiose – é infinito e incessante, em cada uma de suas etapas um intérprete intervém e um novo texto emerge. Por essa razão, os textos devem ser vistos como formas dinâmicas, nunca plenamente determinadas, inseridas em redes textuais que se movem no tempo da história e no espaço da cultura. Dessa maneira, os limites de um texto, quando apresentados como supostamente “naturais”, são construções cultural, histórica, ideológica e institucionalmente realizadas por seus produtores, que se esforçam para impor ao consumidor uma leitura ortodoxa (CERTEAU, 2014). Nessa perspectiva, a circunscrição de um texto constitui o sintoma, político, de alguma operação de poder. No entanto, os consumidores não são obrigados a respeitar essa leitura e tomam para si o que aparentemente pertenceria àqueles agentes sociais. Disso decorre que os textos não são apenas lugares de consenso, mas também de dissenso. Por meio de diferentes jogos de visualizar, olhar e imaginar outros textos podem emergir, atuar e se inscrever.

³ “Los textos no son sólo ‘objetos culturales’ mediados, sino también dispositivos de mediación de otros procesos culturales” (ABRIL, 2007: 85).

A linguagem se apresenta, em uma determinada situação comunicativa, sob a forma material de um artefato cultural. Ainda que cada linguagem ou sistema semiótico possua características que lhes são específicas, nas ocorrências comunicacionais, elas se encontram mobilizadas em textos cujos modos de funcionamento estão vinculados às situações únicas em que emergem. Abril (2007: 25, no original em espanhol⁴) destaca que “os sujeitos comunicativos recorrem a códigos, gramáticas, regras ou convenções muito variadas, mas as aplicam com um sentido contextual, é dizer, flexivelmente orientadas às características da situação e da relação comunicativa em que intervém”. Em qualquer que seja a ocasião, qualquer coisa pode adquirir uma função sónica e constituir um texto, é dizer, qualquer coisa pode ser uma Entidade Constitutiva do Texto (ECT) (GRACIA, 1996). Por isso, Leal (2016) alerta que é preciso considerar como esses signos de diferentes sistemas semióticos se relacionam, bem como observar suas propriedades, suas qualidades e a maneira como se apresentam e atuam na situação comunicativa.

Ferrara (1988), por sua vez, destaca que não é somente em sua materialidade que os textos da cidade são complexos, mas sobretudo em suas práticas, que revelam e, ao mesmo tempo, fabricam a heterogeneidade de repertórios de administradores e de usuários. Por isso, a explicação do ambiente urbano com base apenas em suas demarcações administrativas e em suas determinações físicas não é suficiente para expressar a cidade enquanto produção significativa. A pesquisadora destaca que a cidade é uma apropriação de seus usuários, que ela somente se realiza a medida que faz convergir relações humanas e que estas, por sua vez, a caracterizam como um sistema de comunicação. Nessa perspectiva, a organização do ambiente urbano pode ser compreendida como um processo que cria condições materiais para a emergência de textos e o desenvolvimento de práticas socioculturais que o caracterizam e que são incorporadas por ele. A cidade, comenta a semiótica, pressupõe uma leitura que ouse acreditar na sua possibilidade de ver, através de fragmentos sensíveis articulados em um conjunto significativo, um texto que não é outra coisa senão o reflexo de outros textos e de outras práticas, guardados na memória individual e coletiva e experimentado pelos sentidos.

Graças a seu significado como tecido, o vocábulo “texto” é adequado para remeter à trama de significantes visuais que configura o plano de expressão de um texto visual durante o

⁴ “Desde luego los sujetos comunicativos recurren a códigos, gramáticas, reglas o convenciones muy variadas, pero los aplican con un sentido contextual, es decir, flexiblemente orientado a las características de la situación y la relación comunicativa en la que intervienen” (ABRIL, 2007: 25).

ato de leitura. Abril (2013: 46, no original em espanhol⁵) ressalta que “o texto somente é objetivável em seu processo interpretativo, na experiência de sua leitura e de suas condições socioculturais”. No entanto, os textos visuais não são apenas tecidos de qualidades visuais, eles também são nós em uma rede textual que é cultural, histórica e socialmente reconhecível. O semioticista observa que toda rede textual é uma estrutura relacional em permanente reconstituição. Nelas, diferentes relações se estabelecem entre os diversos nós que as constituem e entre cada um destes nós e os conjuntos que eles configuram. “Um texto visual, tal como qualquer outro, pressupõe a existência de ‘redes textuais’, pois não há texto que não interage com outros”, afirma (ABRIL, 2013: 46, no original em espanhol⁶). Nessa perspectiva e apoiados sobre as proposições do pesquisador espanhol, Bruno Leal e Carlos Mendonça (2018) acrescentam que a inserção de um texto em uma rede textual se constitui como uma condição sociocultural para a sua leitura.

A concepção dos textos como redes que se constituem durante o ato de leitura não pressupõe um presentismo e tampouco um imanentismo. Pelo contrário, insere-os em redes sincrônicas e diacrônicas, que, a partir do presente, os conectam a experiências do passado e a expectativas de futuro, da mesma maneira que as conexões que os compõem remetem a um dentro e a um fora, às suas articulações internas, paradigmáticas e sintagmáticas, e externas, pragmáticas, com a vida social. Abril (2007) especula que todo texto é um palimpsesto onde é possível encontrar vestígios de textos e de práticas de outros tempos que somente se fazem contemporâneos do leitor durante a leitura. Assim, ele afirma que “todo texto pode ser lido, nesse sentido, como índice de sua própria historicidade” (ABRIL, 2007: 103, no original em espanhol⁷). Um texto nunca emerge sozinho, ele sempre vem acompanhado por um conjunto de textos, manifestos ou latentes, que intervirão em sua relação com o leitor.

Os textos da cidade flagrados na temporalidade de suas práticas encerram uma historicidade que interfere e contamina sua própria significação. O levantamento dessa historicidade oferece informações sobre o passado e o presente da tessitura do texto e subsídios para a projeção de futuros possíveis. Nessa perspectiva, Ferrara (1988: 17) destaca que “na leitura, é necessário ir longe no tempo, conhecer a alteridade e o distante da apresentação do espaço a fim de apreender o que está perto e parece óbvio”. A leitura projeta

⁵ “El texto es sólo objetivable en su proceso interpretativo, en la experiencia de su lectura y de sus condiciones socioculturales” (ABRIL, 2013: 46).

⁶ “Un texto visual, como el texto em general, presupone la existencia de «redes textuales», pues no hay texto que no interactúe com otros” (ABRIL, 2013: 46).

⁷ Todo texto puede ser leído, en este sentido, como índice de su propia historicidad. (ABRIL, 2007: 103,)

a significação para o futuro ao mesmo tempo em que resgata, no passado, traços de experiências vividas e conservadas na memória individual e coletiva. A semiótica ressalta que a leitura “ocorre no tempo presente e passado, para ser possível e provável o conhecimento do futuro desenvolvimento ambiental” (FERRARA, 1988: 26). Dessa maneira, os vestígios de ações passadas inscritos no tempo e no espaço se constituem como importantes elementos para a leitura do ambiente urbano.

As ações dos cidadãos no ambiente urbano são índices de suas práticas e dos sentidos que eles lhe atribuem e, ao mesmo tempo, são a sua caracterização como signos desse mesmo ambiente. É a maneira como os cidadãos se comunicam na cidade, com a cidade e pela cidade. “É seu modo de ser urbano”, destaca Ferrara (1988: 54). As práticas socioculturais, como modos de leitura da cidade, marcam a estesia urbana. Os praticantes, leitores da cidade, se apropriam de fragmentos do tecido urbano para atualizá-los em textos que caracterizam suas práticas. Estas, por sua vez, refletem o contexto em que são realizadas, isto é, o conjunto de circunstâncias socioculturais que interferem em seu desenvolvimento. A semiótica observa que o contexto é situado no aqui e agora, que caracteriza a pertinência da correlação entre uma prática e o ambiente que a suscita. Disso decorre que o cidadão se constitui como um agente que interfere na configuração do ambiente urbano por meio das práticas que nele desenvolve e que os aspectos administrativos, materiais e técnicos da cidade construída para a sociedade de consumo podem ser convertidos, pelas ações de seus praticantes ordinários, em instrumentos de crítica.

Os textos não estão circunscritos somente em uma intertextualidade generalizada, eles também conjugam práticas semióticas que, por sua vez, são atos fabricantes ou (re)produtores de práticas socioculturais. As práticas se inscrevem nos textos por meio da dimensão performativa destes, isto é, da capacidade que os interlocutores têm de agir por meio deles. Correlativamente, os textos e as redes textuais definem as práticas e as características específicas de cada uma delas. Trata-se de um reflexo entre as práticas e os textos que nos permite tratá-los como índices das primeiras. Nessa perspectiva, um texto é tanto um índice de uma prática, quanto parte dela, comenta Abril (2007). O semiótico destaca que ambas propriedades dos textos visuais, a intertextualidade e o amálgama entre eles e as práticas, os fazem coextensivos à cultura visual.

A visualidade, o olhar e a imagem, dimensões que constituem a cultura visual, tanto quanto os textos que a integram, também dizem respeito a produção, ao exercício e ao confronto de saberes e de poderes. No âmbito da visualidade, a determinação do que é visível e do que não é concerne a integração ou a exclusão no espaço público. Por sua vez, no campo do olhar, os lugares de enunciação são construídos e acessados como posições sociais que engendram regimes de direitos e de deveres, modos de apropriação simbólica e modalidades de observação. Por fim, é no domínio da imagem que são decididas grande parte das representações coletivas e, portanto, dos conflitos pelo controle dos imaginários. Abril (2007, 2013) destaca que uma inextricável interdependência se estabelece entre os exercícios do visualizar, do olhar e do imaginar: trata-se de uma relação de mediação, segundo a qual cada dimensão torna possível a efetuação das outras.

Somente com base na construção social de um olhar é possível visualizar algo e, assim, mobilizar uma imagem que se manifesta como um texto visual que, por sua vez, retroage sobre o imaginário. Nesse jogo entre olhar e visualizar, se abrem diferentes maneiras de imaginar. No entanto, a imaginação, isto é, a faculdade de representar mentalmente objetos, existentes ou não, não se exerce com irrestrita liberdade. As práticas imaginativas são realizadas no interior de relações culturais, históricas e sociais que, com base em imaginários, é dizer, em repertórios e em processos estabelecidos coletivamente, promovem a abertura, tanto quanto o fechamento, de sentidos. Abril (2007: 62 no original em espanhol⁸) destaca que “o imaginário é contraditório: remete, por um lado, à inovação, à potência autoinstituída e à capacidade crítica das sociedades e, por outro, à parcialidade, inclusive ao sectarismo, à autorreferência reprodutiva e a ‘distorção sistemática’ do estereótipo”. Nessa tensão entre criação e imitação, fabricação e (re)produção, subversão e integração, os textos configuram variações imaginárias que se manifestam diante do leitor.

O semiótico alerta que o conceito de “visualidade” não equivale ao de visão, mas ao de “visão socializada”, é dizer, ao de uma relação visual entre sujeito e mundo que é mediada por relações sociais. Não existe experiência visual isolada, isto é, que não estabeleça relações com os estímulos captados pelos outros sentidos, com os conhecimentos, as experiências e as expectativas do sujeito. Disso decorre que a visualidade não se restringe aos limites daquilo que se vê, ela também mobiliza traços daquilo que não se vê e que, por sua vez, contém o que

⁸ el imaginario es contradictorio: remite por una parte a la innovación, la potencia autoinstituída y la capacidad crítica de las sociedades, y por otra a la parcialidad, incluso el sectarismo, la autorreferencia reproductiva y la "distorción sistemática" del estereotipo. (ABRIL, 2007: 62)

se deseja ver, o que se sabe, o que se crê e o que se faz com o que se vê. Abril (2013) comenta que o visível tem uma estruturação que não é visível e que esta atua ininterruptamente sobre ele, sendo a causa de muitas de suas formas. Nessa perspectiva, ele ressalta que a experiência visual é mediada por “fenômenos que, apesar de não serem propriamente visíveis, tem efeitos sobre o que se vê, sobre o *sentido* do que se vê” (ABRIL, 2013: 54, *grifos do autor*, no original em espanhol⁹).

A ordenação da visualidade, que é tanto a construção social do visual quanto a construção visual do social (MITCHEL, 2002), é inseparável de uma economia da visibilidade, cuja configuração é indistinguível da constituição do espaço público moderno. No entanto, não se trata de pensar a esfera pública apenas como um espaço visual, mas sobretudo de compreender que, com base na leitura dos elementos visíveis que a constituem, os cidadãos fabricam ou (re)produzem imagens, isto é, representações carregadas de sentidos estético, ético, moral e político próprios, que integram um imaginário e que são mobilizadas por meio da imaginação. Essas imagens, destaca Abril (2013), não são formadas apenas pelo que vemos, mas também pelo que não vemos e são justamente essas interações entre o que se vê e o que não se vê que as configuram.

É com base em imagens da cidade que os cidadãos interagem com o ambiente urbano, que eles se apropriam dele. Ferrara (2000) destaca que, como índices da apropriação da cidade pelos praticantes, os textos somente fazem sentido quando em relação com outros. Na experiência visual, “relacionam-se vestígios quase vistos, ou seja, mais vislumbrados, imaginados do que vistos”, afirma (FERRARA, 2000: 125). O que faz mover essa relação é o imaginário, nutrido por um conjunto de outras imagens memorizadas. Nessa perspectiva, a semiótica ressalta que a leitura da cidade opera uma montagem de fragmentos relacionados, lembrados, imaginados.

Essa operação vai muito além da física descrição da imagem visual fixada referencialmente no espaço e, por isso, emblemática dele. A imagem é representação, signo de apropriação experiencial, uma outra polifonia que vai além das sensações. (FERRARA, 2000: 125)

A leitura da cidade opera, de um lado, com os elementos visíveis que constituem o ambiente urbano e, de outro, com as imagens que integram o imaginário do leitor. Ela supõe duas operações básicas: uma de desmontagem, que implica em descobrir fragmentos, restos,

⁹ fenómenos que no siendo propiamente visibles tienen efectos em lo que se ve, es decir, em el sentido de lo que se ve. (ABRIL, 2013: 54)

traços, vestígios; e outra de remontagem, que consiste na fabricação ou (re)produção de sentidos com base nesses índices. Trata-se de ler por saltos, um gesto que recorta e aproxima duas ou mais imagens que, antes, encontravam-se distantes. Ferrara (2000) destaca que, dessa maneira, fabrica-se um novo sentido, que é tanto visagem porque parte de um estímulo visível, quanto miragem porque somente se completa quando preenchido por sugestões que se encontram a margem do visível. Essas sugestões são fragmentos de imagens completados de sentidos imaginários que se objetivam e se revelam pela leitura.

Dessa forma, a imagem dinamizada pelo imaginário encontra, na leitura, uma atividade cognitiva que parte da visualidade para atingir as tramas criadas pelo uso, porém, essa montagem de imagens preenchidas de sentidos imaginários é autorizada logicamente pela dimensão viva e orgânica do cotidiano, responsável pela dimensão fenomenológica da cidade. Assim, a montagem que concretiza a leitura não é arbitrária, mas lógica, embora sem prescrições, códigos, normas ou gramáticas. (FERRARA, 2000: 126)

Se, por um lado, os elementos visuais que integram o ambiente urbano são os primeiros estímulos para a fabricação ou a (re)produção de imagens da cidade, por outro, essas imagens somente se completam quando em contato com o repertório individual de um sujeito e o coletivo de uma cultura. Disso decorre que os sentidos criados pela unidade imagem/imaginário não são outros senão a própria da experiência urbana expressa por meio das práticas da cidade. A ação praticada é o sentido da experiência e sua manifestação consiste na apropriação do ambiente urbano. Nessa perspectiva, Ferrara (1988:32) afirma que “não se lê um significado, uma representação, mas vive-se a experiência de, a partir de índices que se estruturam, gerar significados”

No âmbito da cultura visual, o conceito “imagem” remete à representação, à experiência visual e ao imaginário. Trata-se da representação de um objeto ausente elaborada por meio de um processo de analogia realizado com base em uma experiência visual. Abril (2007, 2013) destaca que uma imagem é tanto um objeto quanto uma operação do pensamento que se definem em razão de manterem uma relação de semelhança com o objeto ausente que substituem. No entanto, ele adverte que nenhuma relação de semelhança é imediata. Elas se baseiam em critérios de similaridade que são próprios de cada cultura. Nessa perspectiva, ele ressalta que as imagens servem a uma “ficção simbólica” fundamental: “a de sustentar a trama mesma da relação social da ‘realidade’ como um espaço de referências e ações coletivamente compartilháveis” (ABRIL, 2007: 49, no original em espanhol¹⁰). Uma imagem, portanto, não

¹⁰ “La de sostener la trama misma de la relación social de la ‘realidad’ como un espacio de referencias y acciones colectivamente compartibles” (ABRIL, 2007: 49).

é apenas um conjunto de dados sensíveis, mas também uma mediação. Elas desempenham a tarefa de sustentar a comunicação entre os sujeitos, comenta o semiótico, integram conjuntos de figuras e de processos socialmente compartilhados, os imaginários, que respondem pela fabricação e pela (re)produção de sentidos comuns, isto é, que se podem comunicar, no interior de uma comunidade. Por isso, o pesquisador destaca que “as imagens nunca vem sozinhas, nem se as reconhece fora de coleções e redes imagéticas virtuais. As imagens sempre se aderem a algum imaginário social, e são, por sua vez, parte e resultado desses imaginários” (ABRIL, 2013: 67, no original em espanhol¹¹).

As imagens da cidade não a reproduzem, entretanto, quando associadas aos elementos visuais que constituem o ambiente urbano, elas fabricam metáforas que com ele interagem. Com o auxílio da memória, essas metáforas transformam-se em novas imagens e estabelecem um criativo diálogo entre o imaginário e a história, que responde pela criação de novas imagens da cidade. Ferrara (2000: 123) comenta que o caráter reflexivo da imagem dirige-se ao próprio imaginário: “de um lado ela tende a permanecer diluída no cotidiano e no hábito de ver a cidade, de outro ela depende do imaginário para revelar a identidade dos lugares e superar o hábito na leitura da cidade, um exercício do imaginário”. Entretanto, precisamos destacar que embora a leitura da cidade se nutra da memória dos cidadãos, seu compromisso não é com a história, mas sim com a historicidade que, a partir do presente, lança um olhar para o passado e para o futuro e, dessa maneira, descobre passados e inventa futuros.

As imagens e os imaginários são territórios de controle de sentidos. Nessa disputa, duas práticas imaginativas são colocadas em jogo: a ideologia e a utopia. Em um ensaio acerca das funções da imaginação no campo da linguagem e da ação, Paul Ricoeur (1990) comenta que a ideologia está associada a necessidade de um grupo social construir uma imagem de si mesmo. Não há grupo social sem essa ligação indireta ao seu próprio ser por meio de uma representação de si mesmo. Por outro lado, o filósofo observa que a utopia é o projeto imaginário de um outro mundo, de onde se pode lançar um outro olhar sobre a realidade, na qual nada mais pode ser tido como adquirido. Nesse sentido, a utopia apresenta uma função de subversão social que se constitui como a contrapartida exata da ideologia, cuja função é de integração social. A função integradora da ideologia e a função subversiva da utopia

¹¹ “Las imágenes nunca viene solas, ni se las reconoce fuera de colecciones y redes imagéticas virtuales. Las imágenes siempre adhieren algún imaginario social, son a la vez parte y resultado de esos imaginarios” (ABRIL, 2013: 67).

implicam-se dialeticamente. Enquanto a primeira tende para a repetição e o reflexo, a segunda tende para a errância e o excêntrico. No entanto, uma não existe sem a outra.

A ideologia de uma cidade configura um ordenamento visual que se constitui como um modo de classificar e hierarquizar o ambiente urbano. Ferrara (2000) comenta que a ideologia mostra aos cidadãos o que é o quê e quem é quem na cidade. Ela destaca que, pelo compartilhamento de imagens ideológicas, “ensina-se a identificar o poder que organiza a cidade e dela se utiliza para perpetuar-se” (FERRARA, 2000:129). A semioticista aponta que, por essa razão, as imagens da cidade são frequentemente utilizadas para a (re)produção de discursos autoritários. Ela destaca que essas imagens, institucionalizadas, revelam a assinatura do poder sobre a cidade e garantem a estabilidade desse poder que acredita-se que seja eficiente porque permanece. Nessa perspectiva, Abril (2007) comenta que os meios e os discursos midiáticos, agentes fundamentais da (re)produção e da difusão de imagens na sociedade capitalista atual, se constituem como o território historicamente privilegiado de mediação e controle dos imaginários. Certeau (2014), por sua vez, observa que à massa, que não detém a propriedade dos meios de produção cultural e que, no entanto, os pagam comprando seus produtos espetáculos, resta a politização de suas práticas de consumo. O historiador afirma que os consumidores fabricam alguma coisa por meio de suas práticas.

A uma produção racionalizada, expansionista além de centralizada, barulhenta e espetacular, corresponde outra produção, qualificada de “consumo”: esta é astuciosa, é dispersa, mas ao mesmo tempo ela se insinua ubiquamente, silenciosa e quase invisível, pois não se faz notar com produtos próprios, mas nas maneiras de empregar os produtos impostos por uma ordem econômica dominante. (CERTEAU, 2014: 39)

A maneira como os produtos culturais são oferecidos ao consumo não é suficiente para revelar o que eles são. É preciso observar como eles são consumidos pelos leitores, que não os produzem, e como eles são utilizados por esses sujeitos na fabricação de outros textos. Flutuações na página, metamorfoses do texto pelo olho (construído socialmente, é importante destacarmos), expectativa de sentidos induzidos pelas palavras (e pelas visualidades, acrescentamos nós), interseções de espaços escritos, todas essas operações são traços de uma produção silenciosa, comenta Certeau (2014): a leitura insinua as astúcias de uma reapropriação no texto do outro.

Assim, um novo texto é fabricado por meio da configuração de uma série de relações sintáticas que integra um conjunto heterogêneo de fragmentos visíveis em uma trama legível.

No lugar construído tecnocraticamente – a cidade, a fotografia, o jornal, o livro, a tela –, os percursos dos usuários traçam linhas imprevisíveis e ilegíveis para a administração observadora. Compostos por vocabulários recebidos e por sintaxes prescritas, eles desenham trajetórias que não são determinadas nem captadas pelos sistemas onde se desenvolvem e, por isso, permanecem estranhas a eles. Nessa perspectiva, o historiador comenta que os consumidores “traçam ‘trajetórias indeterminadas’, aparentemente desprovidas de sentido porque não são coerentes com o espaço construído, escrito e pré-fabricado onde se movimentam. São frases imprevisíveis num lugar ordenado pelas técnicas organizadoras de sistemas”. (CERTEAU, 2014: 91)

O “sentido” de um texto é fluido, ainda que algumas práticas se esforcem para limitar suas possibilidades. Os leitores experimentam outros sentidos ao fabricarem outros textos. Não apenas significados, mas também, afetos, impressões, movimentos, percursos, sensações, sentimentos, trajetos. Abril (2007: 106-107, *grifos do autor*, no original em espanhol¹²) ressalta que os sentidos de um texto não são apenas os efeitos de uma *poiesis*, mas também os de uma *práxis*: “A ação práxica não produz objetos alheios ou externos ao próprio agente ou a sua atividade: concerne, pois, ao campo da ética (ação sobre um mesmo), ao da economia (sobre o *oikos*, o mundo doméstico), e o da política (ação sobre a *polis*)”. Nessa perspectiva, um texto pode ser entendido como a ocasião de uma experiência para o leitor. Sua significação conecta-se fortemente à sua experiência e às diferentes dimensões do viver, nas quais os sentidos desempenham um papel fundamental.

Por meio de inversões discretas da ordem dominante, os leitores fazem com ela outra coisa. Não a rejeitam, nem a transformam, a subvertem pela maneira como a utilizam. Assim, eles conservam sua diferença no interior da cultura difundida pelas “elites” produtoras de artefatos culturais: os conhecimentos e as simbólicas que lhes são impostos são os objetos de diferentes manipulações. Certeau (2014) comenta que a produção é a proprietária do lugar onde os leitores, a maneira de um locatário, realizam suas operações e insinuam suas diferenças. “A fina película do escrito se torna um remover de camadas, um jogo de espaços. Um mundo diferente (o do leitor) se introduz no lugar do autor” destaca o historiador (CERTEAU, 2014: 48). A leitura transforma o texto em um espaço habitável, ela transforma a propriedade do outro em um lugar tomado de empréstimo por um passante.

¹² “La acción práxica no produce objetos ajenos o externos al propio agente o a su actividad: concierne, pues, al campo de la ética (acción sobre uno mismo), al de la economía (sobre el *oikos*, el mundo doméstico), y al de la política (acción sobre la *polis*)” (ABRIL, 2007: 106-7, *grifos do autor*).

1.2. CAMINHAR É TEXTUALIZAR A CIDADE

Subir até o topo de um edifício para, a partir dele, observar a cidade é distanciar-se das práticas que nela são realizadas cotidianamente, é fazer-se estranho a elas. Acima do vai e vem das ruas, o corpo do observador deixa de estar sujeito aos seus sentidos. Por isso, a vista que se tem das alturas oferece uma sensação de domínio da cidade. Trata-se do estabelecimento de uma posição exterior, a partir da qual se pode lançar sobre a urbe um olhar capaz de transformar sua complexidade em legibilidade. A vista do alto fixa em uma projeção plana a dinamicidade irregular da cidade, reúne em uma superfície seus contrastes. Dessa maneira, ela projeta um “lugar”, em outras palavras, estabelece uma ordem na qual os elementos que a constituem se distribuem segundo relações de coexistência. Uma ordem onde impera a lei do próprio, isto é, que distingue e define esses elementos conforme o lugar próprio que cada um deles ocupa. Nessa perspectiva, Certeau (2014: 158-159) se indaga se

A imensa texturologia que se tem sob os olhos seria ela outra coisa senão uma representação, um artefato ótico? É o análogo do fac-símile produzido, graças a uma projeção que é uma espécie de colocação à distância, pelo administrador do espaço, o urbanista ou o cartógrafo. A cidade-panorama é um simulacro “teórico” (ou seja, visual), em suma um quadro que tem como condição de possibilidade um esquecimento e um desconhecimento das práticas.

O saber que emerge com a produção desse simulacro teórico e visual encerra o projeto de articular e de ultrapassar as contradições decorrentes da aglomeração urbana. A vista do alto é perspectiva, tanto quanto prospectiva: ela projeta passados e futuros sobre uma superfície. Dessa maneira, ela transforma o *fato* urbano em *conceito* de cidade, concebido segundo uma certa racionalidade urbanística. A administração observadora expressa seu conceito de cidade sob a forma de uma legalidade que não se limita a regular a produção do ambiente urbano, mas que sobretudo age como um delimitador de fronteiras de poder que organiza e hierarquiza os territórios, atribuindo sentidos que atendem aos interesses dos grupos sociais envolvidos em sua formulação. Nessa perspectiva, em um estudo acerca da relação entre a cidade e o ordenamento jurídico em São Paulo, Raquel Rolnik (1997: 13) destaca que a legislação urbanística “acaba por definir territórios dentro e fora da lei, ou seja, configura regiões de plena cidadania e de cidadania limitada”.

A vista do alto se constitui como um olhar estratégico sobre a cidade. Nessa perspectiva, ela opera o cálculo de um conjunto de relações de forças capaz de circunscrever um lugar próprio que possa servir como uma base a partir da qual se pode estabelecer relações com uma exterioridade distinta. Certeau (2014) destaca que a instauração de um corte entre um lugar próprio e seu outro promove: (1) um domínio do tempo que permite a capitalização de vantagens conquistadas, a preparação para expansões futuras e o resguardo contra a variabilidade das circunstâncias, (2) o controle dos lugares por meio do estabelecimento de uma posição a partir da qual a vista transforma os indivíduos em objetos que podem ser observados, medidos e controlados e (3) um saber que sustenta e determina o poder de conquistar para si um lugar próprio, é dizer, um saber que tem um poder como antecedente, atributo e efeito. O historiador também ressalta que

As estratégias são portanto ações que, graças ao postulado de um lugar de poder (a propriedade de um próprio), elaboram lugares teóricos (sistemas e discursos totalizantes), capazes de articular um conjunto de lugares físicos onde as forças se distribuem. Elas combinam esses três tipos de lugar e visam dominá-los uns pelos outros. (CERTEAU, 2014: 96)

Um lugar é um território circunscrito por um conjunto de forças calculadas. Nessa perspectiva, Marc Augé (2012), em uma reflexão acerca dos espaços de anonimato, observa que a circunscrição de um território estabelece a cada um dos indivíduos que o habitam um conjunto de direitos e de deveres cujo conteúdo é tanto espacial quanto social. O antropólogo destaca que os lugares apresentam três características: eles são identitários, relacionais e históricos. O lugar que um elemento ocupa é constitutivo de sua identidade, pois obedece a lei do próprio e do nome próprio. Certeau (2014: 184), por sua vez, ressalta que o lugar corresponde a “uma configuração instantânea de posições”. Disso decorre que, num mesmo lugar, podem coexistir elementos distintos e não é somente as identidades que eles partilham que lhes são atribuídas pela posição que ocupam no lugar, mas também as relações que estabelecem um com os outros. Por fim, Augé (2012) sublinha que o lugar é histórico porque, conjugando identidade e relação, ele se define por uma estabilidade mínima. Nesse território definido pelo lugar se inscrevem as marcas das gerações passadas que aqueles que nele habitam devem reconhecer e interpretar.

Na cidade vista do alto, esse lugar projetado por operações especulativas e classificatórias, gestão e eliminação se combinam. Por um lado, há uma diferenciação e uma redistribuição das partes em função do todo; por outro, há uma rejeição de tudo que não pode

ser tratado e que, por essa razão, é considerado como resíduo pela administração funcionalista. Se, para a racionalidade urbanística moderna, o conceito de cidade serve como um marco totalizante para estratégias econômicas, políticas e sociais, no cotidiano, a vida ordinária permite cada vez mais a reemergência daquilo que o projeto urbanístico excluí. As práticas cotidianas, que a administração tecnocrática se esforça para regular ou eliminar, se desenvolvem ilegitimamente, abaixo do limite legível da vista do alto, a ponto de se constituírem como tradições cotidianas, e se fazem não-visíveis para escapar do alcance dos discursos, das práticas e dos dispositivos da administração observadora.

As práticas cotidianas consistem em operações fragmentárias, minúsculas e multiformes, que se espalham e se insinam pela ordem tecnocrática a ponto de se constituírem como regulamentos cotidianos e criatividade sub-reptícia, por meio das quais os usuários se aproveitam das ocasiões para, mediante a articulação dos detalhes, se apropriar, ainda que temporariamente, dos lugares projetados pela administração observadora. Trata-se de operações que permitem aos praticantes submeter-se a ordem dos lugares e, ao mesmo tempo, deslocar-se pelos espaços. O historiador observa que as práticas cotidianas são *artes de fazer*, isto é, modos de pensar investidos em maneiras de agir, formas de combinar inseparáveis de meios de utilizar. As artes, comenta Certeau (2014), consistem em transformar um equilíbrio em outro por meio da articulação conveniente de elementos. Nas artes, a manutenção do equilíbrio consiste em, a cada combinação de elementos, conservar uma relação que nunca é totalmente estabelecida e que mediante uma invenção constante se renova com a aparência de conservá-la.

Trata-se, portanto, de operações táticas que, em razão de não serem capazes de instaurar um lugar próprio a partir do qual o outro pode ser colocado a distância e abordado como uma totalidade visível, se desenvolvem, fragmentariamente, no interior de um lugar estabelecido pelo outro. Elas se aproveitam do tempo para, por meio da combinação conveniente de elementos heterogêneos, inverter a lógica do lugar, ainda que apenas por um momento, pois não dispõem de uma base para capitalizar seus ganhos. Essas operações realizam articulações sutis, jogam com os constrangimentos e as possibilidades do lugar para criar outras pertinências. Certeau (2014: 46) destaca que “sua síntese intelectual tem por forma não um discurso, mas a própria decisão, ato e maneira de aproveitar a ‘ocasião’”.

As táticas revelam que a inteligência é indissociável dos combates e dos prazeres que articula, ao passo que as estratégias escondem sob cálculos objetivos a relação com o poder que as sustenta. Diferente das estratégias que, com base em modelos abstratos, circunscrevem lugares e, neles, são capazes de produzir, mapear e impor, as táticas, aproveitando as circunstâncias, são capazes apenas de utilizar, manipular e alterar. Por isso, Certeau opõe a vista do alto às práticas realizadas ao rés do chão. Lá embaixo, onde a vista do alto não alcança, vivem os praticantes ordinários da cidade, os pedestres. A caminhada é a forma mais elementar de experiência urbana, nela o corpo responde aos estímulos de um texto, que os caminhantes tecem, mas não podem ler como um todo. O historiador observa que essas práticas são caracterizadas por uma espécie de cegueira que impede os praticantes de ler por completo o texto da cidade.

Esses praticantes jogam com espaços que não se vêem; têm dele um conhecimento tão cego como no corpo-a-corpo amoroso. Os caminhos que se respondem nesse entrelaçamento, poesias ignoradas de que cada corpo é um elemento assinado por muitos outros, escapam à legibilidade. (CERTEAU, 2014: 159)

A cidade é uma obra de grandes proporções que somente pode ser percebida ao longo de uma série de movimentos no espaço e no decorrer de extensos períodos de tempo. Por isso, na maioria das vezes, a percepção que os caminhantes têm do ambiente urbano não é abrangente, mas parcial, fragmentária e misturada a considerações de naturezas diversas. Kevin Lynch (2011), em um estudo acerca da imagem da cidade, ressalta que cada instante do percurso não é composto somente pelo que é experimentado pelas sensações do corpo do pedestre, mas também por conhecimentos, crenças, desejos e lembranças. Nessa perspectiva, Certeau (2014) comenta que o cotidiano apresenta uma estranheza que escapa às projeções conceituais produzidas quando a cidade é vista do alto. A cidade praticada ao rés do chão não é a mesma das construções teóricas e administrativas, nela se insinuam outros “modos de fazer”, outras espacialidades, historicidades, temporalidades e textualidades.

As redes dessas escrituras avançando e entrecruzando-se compõem uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços: com relação às representações, ela permanece cotidianamente, indefinidamente, outra. (CERTEAU, 2014: 159)

A cidade não é uma obra concluída. Ela é construída pela ação de muitos agentes, entre eles, os próprios pedestres que não se limitam a observá-la enquanto caminham por ela, como se fossem observadores exteriores. Os cidadãos e suas práticas são parte da cidade e a compartilham com outros sujeitos. Nessa perspectiva, Lynch (2011: 9) ressalta que “os

elementos móveis de uma cidade, especialmente as pessoas e as suas actividades, são tão importantes como as partes físicas e imóveis”. Certeau (2014), por sua vez, destaca que o caminhar dá forma ao ambiente urbano.

Os deslocamentos pedestres compõem um dos sistemas que constroem a cidade. No entanto, eles não se inscrevem em nenhum suporte. Todavia, um agente exterior pode transcrever as práticas do caminhar como percursos em um mapa. Trata-se de projetá-las em uma superfície onde o movimento e o tempo que as constituem são reduzidos a uma totalidade apreensível pela vista. Nessa perspectiva, Careri (2013) comenta que o registro intencional da caminhada contém em si a presença de uma ausência: de um lado, indica a ausência da ação, do corpo e do objeto e, de outro, aponta para a presença de um objeto que é o resultado da ação de um corpo. Já, Certeau (2014) destaca que, assim como as palavras, essa transcrição refere-se a ausência daquilo que passou: o caminhar. Uma prática indissociável do momento oportuno em que é operada é, então, substituída por um traço.

A atividade dos passantes é transposta em pontos que compõem sobre o plano uma linha totalizante e reversível. Só se deixa então captar um resíduo colocado no não tempo de uma superfície de projeção. Visível, tem como efeito tornar invisível a operação que a tornou possível. Essas fixações constituem procedimentos de esquecimento. O traço vem substituir a prática. Manifesta a propriedade (voraz) que o sistema geográfico tem de poder metamorfosear o agir em legibilidade, mas aí ela faz esquecer uma maneira de estar no mundo. (CERTEAU, 2014: 163-164)

O historiador, no entanto, ressalta que a comparação do caminhar com o falar pode oferecer uma via fértil para ultrapassar os limites da representação gráfica. Ele afirma que “o ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação (o *speech act*) está para a língua ou para os enunciados proferidos” (CERTEAU, 2014: 164). Embora, neste ponto, sua argumentação se aproxime da de Ricoeur (1990), Certeau (2014) se limita a confrontar a prática pedestre com a comunicação oral. Nessa perspectiva, ele não avança em direção a problemática do texto, isto é, ele não se aproxima da fixação de um discurso em uma materialidade por meio da escrita. Contudo, ainda que não siga por esse caminho, ele destaca que é possível estender a comparação ao ato de escrever. As práticas pedestres não se deixam capturar em mapas, destaca o historiador. No entanto, elas efetuam processos de fixação análogos ao da escrita e as marcas que elas inscrevem nos lugares tecem o texto da cidade.

A cidade, ao atualizar-se nas práticas pedestres, se supera como sistema urbanístico e se realiza como uma série de acontecimentos pedestres. Certeau (2014) destaca que a caminhada promove a apropriação do sistema urbanístico pelo caminhante, a realização espacial e

temporal do lugar e implica relações entre diferentes posições, sob a forma de movimentos. A cidade se constitui como um sistema de elementos heterogêneos que organiza um conjunto de possibilidades e de constrangimentos que o pedestre atualiza, desloca, inventa e tensiona ao caminhar. Na caminhada, o pedestre estabelece, em relação ao lugar que ocupa, um próximo e um distante. O historiador ressalta que esse sistema de localização implicado na caminhada revela a apropriação presente do espaço por um “eu” que caminha e a instauração de um “outro” relativo a esse “eu” e funda uma articulação conjuntiva e disjuntiva de lugares. Nessa perspectiva, podemos entender a caminhada como algo que acontece e que se inscreve no lugar circunscrito pela racionalidade urbanística. Disso decorre que o que é fixado como o texto de uma caminhada é o caminhar como caminhado, é dizer, as marcas que o acontecimento pedestre deixa no lugar ou, em uma palavra, o percurso.

Careri (2013: 31) destaca que o termo “percurso” remete, simultaneamente, “ao ato da travessia (o percurso como ação do caminhar), a linha que atravessa o espaço (o percurso como objeto arquitetônico) e o relato do espaço atravessado (o percurso como estrutura narrativa)”. Disso decorre que percursos e relatos correspondem um ao outro e tanto um como o outro são práticas do espaço. Certeau (2014) comenta que os relatos atravessam e organizam os lugares: eles os selecionam e os reúnem em percursos. O historiador também destaca que os relatos não se limitam a deslocar e transpor os enunciados pedestres e as retóricas ambulatórias para o campo da linguagem: eles também operam a caminhada. “Fazem a viagem, antes, durante ou depois que os pés a executam” (CERTEAU, 2014: 183). Nessa perspectiva, Augé (2012: 79) observa que antes de ser lido o relato é escrito: “ele passa por diferentes lugares, antes de constituir um”.

Certeau (2014) observa que as práticas espaciais são realizadas conforme uma determinada “retórica ambulatória” que corresponde a um conjunto de manipulações sobre os elementos de uma ordem construída e que promove desvios em relação ao “sentido próprio” estabelecido pelo sistema urbanístico. Nessa perspectiva, a cidade vista do alto, aquela projetada pela administração observadora, funcionaria como um dicionário que definiria o “sentido próprio” de cada elemento lexical que a constitui e com os quais jogam os pedestres, em suas práticas cotidianas. O trabalho retórico, destaca o historiador, produz percursos que tem uma estrutura de mito, isto é, de um discurso relativo a um lugar / não-lugar da existência concreta: “uma história alusiva e fragmentária cujos buracos se encaixam nas práticas sociais que simboliza” (CERTEAU, 2014: 168).

Nessa perspectiva, os textos da cidade podem ser explicados com base em parâmetros retóricos e semióticos. No entanto, precisamos destacar que, para isso, é necessário compreender que eles não são um todo em si mesmos, mas que medeiam relações com o mundo, em um gesto que depende do leitor (pesquisador). Ricoeur (1990) observa que os textos interceptam as relações com o mundo que mostra e com as subjetividades com que dialoga e que as transferem para o lugar / não-lugar que configuram. Disso resulta que suas “relações internas” também são relações “do mundo”. Nessa perspectiva, Leal (2018) destaca que ao operar os textos, como lugares de conhecimento, o leitor (pesquisador) se apropria deles. Por isso, a interpretação do texto se completa na interpretação de si. Por um lado, a compreensão de si passa pela compreensão dos signos da cultura; por outro, a compreensão do texto mediatiza a relação de um sujeito consigo mesmo. Disso decorre que a compreensão do si e do texto são contemporâneas. Dessa maneira, uma dimensão ética se revela como um princípio de alteridade: “sujeito e texto fundam-se na textualidade, pondo-se em movimento e tornando-se um para e pelo outro, num movimento em que o conhecer o outro é conhecer a si mesmo como outro” afirma (LEAL, 2018: 31).

A escrita, tomada aqui como sinônimo de produzir artefatos culturais e não como uma modalidade de prática da linguagem verbal, não se limita a acrescentar um elemento exterior e material que torna possível a fixação de um discurso como um texto. “Acima de tudo, a escrita torna o texto autônomo em relação a intenção do autor”, afirma Ricoeur (1990: 118). Daí emerge o caráter positivo e produtivo da distanciação. A autonomia atribuída ao texto pela escrita é o que torna possível sua desvinculação em relação a seu contexto de produção e sua vinculação aos diversos contextos em que será lido. Da mesma maneira que o sentido do texto se separa da intenção do autor, as consequências produzidas por uma ação se afastam das intenções de seu agente. Ricoeur (1990: 195) destaca que essa autonomia da ação constitui sua dimensão social: “A acção é um fenómeno social, não apenas porque é a obra de vários agentes, de tal modo que o papel de cada um deles não se pode distinguir do papel dos outros, mas também porque os nossos actos nos escapam e têm efeitos que não tínhamos visado”. Essa é uma das consequências da inscrição do acontecimento no tempo: a instalação de uma distância entre a intenção do agente e a significação da ação. Nessa perspectiva, o tempo corresponde a um curso de acontecimentos, no qual a significação da ação se inscreve. Nele, um acontecimento sucede outro e são afetados um pelos outros, com base nas marcas que cada um deixa no tempo. O filósofo afirma que

O tempo social não é apenas alguma coisa que foge; é também o elo de efeitos duradouros, de configurações persistentes. Uma acção deixa um <<rastros>>, põe sua <<marca>>, quando contribui para a emergência de tais configurações, que se tornam os *documentos* da acção humana. (RICOEUR, 1990: 195-196, *grifo* no original)

A história não é formada somente pelos arquivos compostos pelos registros intencionais e exteriores das ações, mas sobretudo pelas marcas deixadas pelos acontecimentos e que escapam a intenção de seus agentes. Uma ação inscreve suas marcas na história a medida que sua importância ultrapassa sua pertinência em relação a situação que respondia. Dessa maneira, a significação da ação se desprende da situação em que ela aconteceu para se atualizar em outros contextos sociais. Disso decorre que a importância de uma ação corresponde a sua capacidade de manter-se pertinente em cada situação que sua significação alcança. Nessa perspectiva, em um ensaio acerca do desenvolvimento das subjetividades nas metrópoles, Georg Simmel (2005) observa que assim como o ser humano não se esgota nos limites do corpo ou da posição que ele ocupa em sua atividade imediata, a cidade também não: ela se constitui da totalidade de seus efeitos e, estes, ultrapassam sua imediatez.

Certeau (2014) destaca que as práticas pedestres se organizam em relação ao lugar de onde partem e ao não-lugar que produzem, é dizer, por onde passam. Não se trata de uma oposição entre lugar e não-lugar. Esse não-lugar ao qual o historiador se refere e que é produzido pelos deslocamentos pedestres é o espaço, concebido pelo historiador como “um lugar praticado” (CERTEAU, 2014: 184). Se, por um lado, o lugar corresponde a uma configuração instantânea de elementos singulares distribuídos em relações de coexistência, por outro, o espaço corresponde a animação dos lugares pelos movimentos que esses elementos realizam ao longo de uma duração. “Diversamente do lugar, [o espaço] não tem portanto nem a univocidade nem a estabilidade de um ‘próprio’” (CERTEAU, 2014: 184). As práticas pedestres dinamizam o ordenamento dos lugares e, ao fazerem isso, fabricam um espaço. A cada passo, o caminhante seleciona e relaciona lugares a fim de apreendê-los por meio de um texto que é tanto um índice da caminhada que ele realiza, quanto dá prática observadora que os projetou. Nessa perspectiva, Ferrara (1988) comenta que a prática do espaço se constitui como uma dimensão significativa que realiza sobre o ordenamento urbano uma síntese promotora de sentidos. A semiótica afirma que

Produzir o espaço urbano como uma unidade, como uma percepção contínua e global da fragmentação signica que nele se dispersa, impõe uma interação com a cidade através da leitura, uma maneira peculiar de ler – visão-leitura, uma espécie de olhar tátil, quando não multissensível, sinestésico, sonoro, visual, gestual, olfativo

–, um significante simultâneo que produz convergência e conversão de significados, e aciona a descontinuidade signífica dispersa no espaço. (FERRARA, 1988: 15)

Ao mesmo tempo em que os pedestres articulam distintos e dispersos elementos da cidade em um texto, eles também emprestam a estes elementos um movimento que é o de seu próprio corpo enquanto caminham pela cidade. Disso decorre que a caminhada, como uma modalidade de leitura da cidade, apresenta uma propriedade ergonômica, segundo a qual os sentidos fabricados são experimentados por meio do corpo do caminhante. Nessa perspectiva, Careri (2017), destaca que somente é possível conhecer a cidade atravessando-a com o próprio corpo, caminhando por ela. É por meio do corpo, das relações que sua presença cria, que o pedestre se apropria do lugar projetado pela racionalidade urbanística. Trata-se, diz ele, de “‘espaciar’, ‘produzir espaço caminhando’” (CARERI, 2017: 126), isto é, de criar espaço como uma elaboração externa ao próprio corpo. O urbanista comenta que a caminhada é tanto um ato perceptivo, quanto um ato criativo, é, ao mesmo tempo, leitura e escrita dos espaços.

O caminhar encerra a possibilidade de sair do território do si e entrar no do outro. E dessa maneira, também carrega consigo a possibilidade de se encontrar com o outro e de encontrar-se outro. É dizer, de reconhecer-se como si mesmo e como outro. Nessa perspectiva, Careri (2017: 34) comenta que a caminhada pode ser definida como uma arte do encontro, como uma maneira habitar territórios já habitados: “A arte de ir ao encontro de alguém produz conhecimento recíproco entre as pessoas que se movem em nosso novo mundo e nos ajuda a imaginar, com elas, uma outra maneira de habitá-lo”. Disso decorre que caminhar não é apenas olhar ao redor enquanto se atravessa o espaço, é também escutar, em cada lugar, quem vive e quem conhece o território. Por isso, o urbanista ressalta que caminhar e parar são partes de um mesmo processo: parar se constitui como a oportunidade de agir com o mesmo espírito do andar. Porém, não mais em um espaço de passar, mas sim em um espaço de estar. Certeau (2014: 177), por sua vez, comenta que praticar o espaço “é, no lugar, ser outro e passar ao outro”. Trata-se de um modo de se reconhecer no lugar circunscrito pelo outro e de inventar maneiras de se apropriar, ainda que temporariamente, deste lugar. Por isso, ele destaca que o caminhar, tal como o escrever, corresponde a um modo de passar de um lugar a outro.

Caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio. A errância, multiplicada e reunida pela cidade, faz dela uma imensa experiência social da privação de lugar – uma experiência, é verdade, esfarelada em deportações inumeráveis e ínfimas (deslocamentos e caminhadas), compensada pelas relações e os cruzamentos desses êxodos que se entrelaçam, criando um tecido

urbano, e posta sob o signo do que deveria ser, enfim, o lugar, mas é apenas um nome, a Cidade. (CERTEAU, 2014: 170)

Essa privação de lugar de que fala Certeau (2014) pode ser apreendida nos jogos que as caminhadas estabelecem, por exemplo, com e sobre os nomes próprios. O historiador destaca que “As relações do sentido da caminhada com o sentido das palavras situam duas espécies de movimentos aparentemente contrários, um de exterioridade (caminhar é sair); o outro, interior (uma mobilidade sob a estabilidade do significante)” (CERTEAU, 2014: 170). Enquanto a cidade vista do alto se apresenta como uma projeção luminosa sobre uma superfície plana, as práticas ambulatórias são atraídas ou repelidas pelas irregularidades de sentido presentes nas denominações dos lugares:

os nomes próprios cavam reservas de significações escondidas e familiares. Eles “fazem sentido”; noutras palavras, impulsionam movimentos, à maneira de vocações e chamados que dirigem ou alteram o itinerário dando-lhes sentidos (ou direções) até então imprevisíveis. Esses nomes criam um não-lugar nos lugares: mudam-nos em passagens. (2014: 170-171)

Os nomes dos lugares articulam sentenças que os passos compõem sem que o caminhante se de conta disso. Enquanto elementos do sistema urbanístico, esses nomes ordenam semanticamente a superfície da cidade, operam arranjos cronológicos e legitimações históricas. Porém, na caminhada, essas palavras perdem o valor semântico que nelas foram gravados sem, no entanto, perder sua capacidade de significação. Assim, elas se tornam disponíveis para os diversos sentidos que os pedestres lhes atribuem. Graças a esse esvaziamento semântico que sofrem, os nomes dos lugares se tornam espaços habitáveis e a eles é atribuída a função de articular uma outra cidade sobre aquela, do sentido próprio, projetada pela racionalidade urbanística. “Estranha toponímia, descolada dos lugares, pairando por cima da cidade como uma geografia nebulosa de ‘sentidos’ à espera, e daí conduzindo as deambulações físicas”, comenta o historiador (CERTEAU, 2014: 171).

Ricoeur (1990) destaca que o mundo a que um texto se refere é o mundo imaginado pelo leitor. A imaginação ancora a referência do texto na ficção que, designando um não-lugar em relação a realidade, pode visá-la indiretamente. No entanto, o filósofo alerta que o mundo aberto pela leitura não é o mesmo da linguagem cotidiana, pois o texto opera uma distanciação do real consigo mesmo.

É a distanciação que a ficção introduz na nossa apreensão da realidade. Já dissemos que uma narração, um conto, um poema não existem sem referente. Mas este referente está em ruptura com o da linguagem cotidiana; pela ficção, pela poesia,

abrem-se novas possibilidades de ser-no-mundo, na realidade quotidiana; ficção e poesia visam o ser, já não sob a modalidade do ser-dado, mas sob a modalidade do poder-ser. (RICOEUR, 1990: 122)

A leitura, por meio da imaginação, abre um conjunto de referências não situacionais que se oferecem ao leitor como modos possíveis de ser, como dimensões simbólicas do nosso *ser no mundo*. Nessa perspectiva, a referência liga-se à projeção de um mundo no qual o leitor possa habitar. Dessa maneira, as referências não ostensivas do texto não apontam para algo que se esconde atrás dele, mas sim para algo que está exposto diante dele: um mundo possível imaginado pelo leitor. Por isso, o texto se constitui como uma mediação por meio da qual nós, leitores, nos compreendemos a nós mesmos, pois ler corresponde a expor-se ao texto e responder do modo mais apropriado à proposta de mundo que ele abre. Nessa perspectiva, Ricoeur (1990) ressalta que a subjetividade do leitor se produz a si mesma a medida que é colocada em suspenso: “Por outras palavras, se a ficção é uma dimensão fundamental da referência do texto, ela não é menos uma dimensão fundamental da subjetividade do leitor. Leitor, eu só me encontro quando me perco.” (RICOEUR, 1990: 124). Disso decorre que a fabricação do sentido de um texto corresponde a um processo em que relações intersubjetivas são objetivadas.

Os textos, observa Leal (2018), não são reflexos de algo que lhes é anterior, é dizer, eles não representam algo que já está dado na cultura. Se texto e leitor interpenetram-se e deslocam-se, em um processo reflexivo, então o mundo do texto não pode ser algo já concebido. Ademais, se o texto é algo instável e que emerge no processo de comunicação, então suas relações referenciais não podem ser dadas *a priori*. Os textos fazem referência a um dado da cultura ao mesmo tempo em que lhe dão uma forma visível, atuam sobre ele e o deslocam. Nessa perspectiva, o pesquisador da comunicação afirma que

nenhum “texto” é um “veículo”, mas um modo de agir, uma forma de experiência, de múltiplos sentidos e, por que não, múltiplas referências. Nas suas relações “exoimanentistas”, os textos contêm, em maior ou menor grau, um elemento de criatividade, de diferença, de alteridade (LEAL, 2018: 32-33).

Disso decorre que compreender a cidade como um texto que é fabricado pela caminhada é compreendê-la tanto como a materialidade onde esse texto emerge e se inscreve, quanto como o índice das práticas pedestres que a identificam e a referenciam, e que ambos, os textos e as práticas, são signos que a compõem em semiose com outros. Ferrara (1988) comenta que a cidade lida pressupõe uma cidade cujos sentidos não estão dados, uma cidade que se produz

como imaginação, informação e transformação de outros modos de vê-la e de vivê-la. A semioticista afirma que “o espaço urbano explicado na relação de suas determinações físicas é reduzido e insuficiente para expressar a cidade enquanto produção significativa, enquanto linguagem” (FERRARA, 1988: 13). Nessa perspectiva, a cidade não deve ser considerada apenas como um simples produto cultural pronto para ser consumido, mas sobretudo como um texto que é lido, um percurso que é caminhado, um relato que é narrado e um mundo que é habitado e que emergem a medida que são praticados.

Nessa perspectiva, Careri (2017) comenta que caminhar não é somente produzir espaço, mas, sobretudo, fabricar cidadania. É realizar percursos, relações e sentidos. Explorar a pé a cidade e penetrar em seus sentidos é uma *arte de fazer* capaz de apreender fenômenos emergentes por meio da interação com o espaço e de entrar em contato com o outro que, embora, muitas vezes, seja excluído do lugar projetado pela administração observadora, habita a cidade. Ele comenta que caminhar nos faz perceber como uma determinada racionalidade urbanística, obediente às regras do mercado neoliberal, parou de produzir cidades e começou a produzir territórios urbanos sem interações entre diferentes: “uma *urbe* sem *civics*” (CARERI, 2017: 101). A *urbe* moderna se transformou em um conjunto de enclaves. A urdidura cívica que mantinha entrelaçado os fios do tecido da cidade se esgarçou. Caminhar e atravessar territórios se transformou em um modo de emendar os retalhos do tecido urbano por onde passam os caminhantes. O urbanista destaca que se trata de “Uma arte da construção da cidade feita em escala do corpo humano que transforma em volta de si o próprio espaço, habitando-o, sem projeto e sem autorizações” (CARERI, 2017: 59). Uma arte baseada nas relações e nos sentidos que o caminhante fabrica a partir das posições que seu corpo ocupa enquanto atravessa o espaço da cidade. Uma prática urbanística sem projeto e que, por isso, não circunscreve um lugar.

As histórias acerca dos lugares ao mesmo tempo em que levam a crer, privam daquilo que projetam. Certeau (2014) destaca que elas criam um vazio que permite que se jogue com os lugares que definem e autorizam a produção de um espaço habitável. Nessa perspectiva, o historiador chama essas histórias de “autoridades locais”, falhas no sistema urbanístico que saturam de significados alguns lugares e os reduzem a eles. Justamente por isso, a administração funcionalista busca reprimi-las, atacando aquilo que ela chama de “superstições”: “camadas semânticas supererrogatórias, que se insinuam, ‘a mais’ e ‘demais’, e alienam num passado ou numa poética uma parte dos terrenos que são reservados pelos

promotores de razões técnicas e rentabilizações financeiras” (CERTEAU, 2014: 173). Dessa maneira, a racionalidade administrativa transforma a cidade em um lugar inabitável.

As práticas ambulatórias, no entanto, realizam as idas e vindas que antes eram oferecidas pelos relatos e pelas lendas que agora faltam aos lugares. Assim, a caminhada substitui a narrativa nessa tarefa de abrir espaços que carregam a marca do outro. Os deslocamentos pedestres, destaca o historiador, produzem o legendário (aquilo que deve ser lido, tanto quanto aquilo que pode ser lido) que falta ao lugar: uma ficção tecida por deslocamentos e condensações. Dessa maneira, a caminhada, assim como a narrativa, se constitui como uma prática inventora de espaços habitáveis. Tanto uma, como a outra é tecida com retalhos de mundo, algo do mais e do outro (detalhes, acréscimos vindos de outros lugares) que se insinuam no ordenamento material do lugar. “Tem-se assim a própria relação das práticas do espaço com a ordem construída. Em sua superfície, esta ordem se apresenta por toda a parte furada e cavada por elipses, variações e fugas de sentido: é uma ordem-coador” comenta Certeau (2014: 175)

Entre a cidade como um conjunto de elementos materiais e imateriais em relação de coexistência e a cidade como um conjunto de vetores de direção, de quantidades de velocidade e de variáveis de tempo abre-se um intervalo que é preenchido pelos cidadãos. As práticas pedestres são condição indispensável para que o texto da cidade seja fabricado. Elas são os modos como os cidadãos se apropriam do lugar, identificando-o e identificando-se com ele. Os praticantes dinamizam o lugar e o interpretam como um modo de ser em uma cidade, isto é, como um modo de habitá-la. Como metáforas do lugar, as práticas pedestres conformam e informam o ambiente urbano. Elas são internas a própria cidade e são por ela incorporadas como mais um elemento de si mesma. Ferrara (1988) comenta que para os cidadãos, as práticas são uma maneira de experimentar o ambiente urbano e as lembranças que eles conservam delas são um modo de predicação ambiental. A semiótica afirma que

Esta predicação ambiental conservada, lembrada pelo usuário, substitui o próprio espaço e confere ao uso um caráter de permanência quotidiana e rotineira. Lembramo-nos do modo como vivíamos em determinada casa e não do seu projeto, do nosso lazer em uma praça e não de sua proposta urbanística. (FERRARA, 1988: 24)

Ainda que não promova nenhuma alteração material no ambiente urbano, o caminhar implica uma transformação do lugar e de seus significados. A presença do caminhante no espaço e a variedade de sentidos que se fabricam ao atravessá-lo é uma forma de alteração do

lugar que embora, muitas vezes, não deixe rastros materiais permanentes, o modifica culturalmente. Ao longo dos deslocamentos pedestres se despertam lembranças que fazem emergir diferentes momentos da história daquele que caminha pela cidade e da cidade por onde ele caminha. Neles, lugares vividos surgem como presenças de ausências, ressalta Certeau (2014), onde o que se mostra designa aquilo que não é mais. “Os demonstrativos dizem do visível suas invisíveis identidades: constitui a própria definição do lugar, com efeito, ser esta série de deslocamentos e de efeitos entre os estratos partilhados que o compõem e jogar com essas espessuras em movimento” (CERTEAU, 2014: 175). Nessa perspectiva, o que liga uma pessoa a um lugar são as lembranças que ela tem dele. O historiador comenta que somente é possível habitar um lugar povoado de lembranças.

Os lugares são histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legibilidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim simbolizações enquistadas na dor ou no prazer do corpo. (CERTEAU, 2014: 175-176)

Nesses lugares palimpsestos, a subjetividade se articula sobre a ausência que a estrutura como existência e a faz “ser-aí” (*Dasein*). No entanto, este ser-aí somente é exercido nas práticas ambulatórias, que se constituem como modos de *ser outro* e de *passar ao outro*. Assim, se inaugura a possibilidade de um espaço e de uma localização do sujeito. Nessa perspectiva, a caminhada promove a passagem ao outro como a lei do ser e do lugar.

Essa relação de uma pessoa consigo mesma comanda as alterações internas do lugar (os jogos entre suas camadas) ou os desdobramentos caminheiros das histórias empilhadas num lugar (das circulações e viagens). A infância que determina as práticas do espaço desenvolve a seguir os seus efeitos, prolifera, inunda os espaços privados e públicos, desfaz as suas superfícies legíveis e cria na cidade planejada uma cidade “metafórica” ou em deslocamento. (CERTEAU, 2014: 177)

O caminhar implica uma atenta leitura do ordenamento urbano. A partir das marcas inscritas no território pelas caminhadas de todos os cidadãos, o pedestre projeta a si mesmo no lugar do outro. Estas marcas não são apenas resíduos deixados para trás, mas também testemunhos de um passado que não é mais, mas que já foi um dia. Trata-se da construção de um lugar de memória como uma composição de espaço e de tempo, pois são as memórias que são lembradas nos lugares onde as marcas de caminhadas passadas se inscrevem. E esses lugares reclamam um trabalho que permita a emergência de leituras plurais do passado, que não se limitem apenas àquela tecida pela administração funcionalista.

Ferrara (2000: 147) observa que em relação ao espaço, a memória pode marcá-lo, tanto quanto construí-lo. No primeiro caso, “a memória apropria-se do tempo tendo o espaço como suporte”. O passado, nesta perspectiva, é tratado como um tempo que já passou e que não voltará mais. No segundo, “a memória apropria-se do espaço tendo o tempo como suporte”. Nessa concepção, passado e presente estão superpostos e estabelecem uma relação produtiva. Dessa maneira, distintas caracterizações do passado são fabricadas caso se tenha o espaço ou o tempo como suporte da memória. A primeira é dominada por sua visibilidade. Procura registrar ícones do passado para construir uma iconografia da memória, frequentemente, autorizada pela administração funcionalista como lembrança oficial. Trata-se de “um passado institucionalizado e dominado pela coleção de símbolos nacionais e pelos instantâneos memoráveis” comenta a semiótica (FERRARA, 2000: 147). Trata-se do conjunto de temas dignificados pelas imagens oficiais e que são lembrados com indisfarçável nostalgia e, muitas vezes, com um certo tom moralista.

A segunda é dominada pelas narrativas na qual o passado é lembrado sem fazer distinção entre referência real ou fictícia. “A memória cria uma ambiguidade entre o que pode não ter sido real mas se faz real pela memória”, afirma Ferrara (2000: 148). Cria-se, por meio da narração, uma realidade da memória, que se constrói pela aglomeração de lembranças do passado. Dessa maneira, o tempo e suas lembranças constroem o espaço da cidade como sendo aquele lugar capaz de oferecer ao cidadão uma sensação de pertencimento. Um lugar diluído no cotidiano de ontem e de hoje, mas que é recuperável pela narrativa que reúne, em um texto, as impressões de ontem que fazem sentido na vivência de hoje. Nessa perspectiva, a semiótica, com base nas reflexões elaboradas por Walter Benjamin acerca da narrativa, comenta que não se trata de explicar o passado, mas de experimentá-lo. Esse lugar marcado pela experiência do passado é também o espaço do hábito de todos os dias, que autoriza e legitima os comportamentos repetidos ao longo de gerações.

1.3. LER É CONHECER DA CIDADE

Algo que não pode ser explicado ou ensinado e que, no entanto, deve ser experimentado escapa às práticas cotidianas. Certeau (2014) observa que as *artes de fazer* somente podem ser praticadas e que fora de seu exercício não há enunciado. Disso decorre que a linguagem é um elemento que as integra. Nessa perspectiva, as práticas cotidianas se constituíam como artes de dizer que articulam artes de fazer e de pensar, isto é, que se apresentam, ao mesmo tempo, como a prática e a teoria delas mesmas. As artes de fazer não são formadas somente por atividades que a teoria aborda como objetos, mas também por saberes que orientam o desenrolar dessas operações. Dessa maneira, elas configuram um campo de ações no interior do qual é possível o desenvolvimento de sua prática, tanto quanto de sua teoria. Esse campo é o da narrativa, que configura uma arte de dizer que articula as artes de fazer e de pensar das práticas cotidianas. Nessa perspectiva, uma teoria das práticas cotidianas é inseparável de uma teoria da narrativa, tanto como sua condição, quanto como sua produção. O historiador destaca que,

Então se poderiam compreender as alternâncias e cumplicidades, as homologias de procedimentos e as imbricações sociais que ligam as “artes de dizer” às “artes de fazer”: as mesmas práticas se produziram ora num campo verbal ora num campo gestual; elas jogariam de um ao outro, igualmente táticas e sutis cá e lá; fariam uma troca entre si (CERTEAU, 2014: 141-142)

É preciso ressaltar que não se trata de um retorno a descrição, pois não se trata de adequar o possível a uma “realidade”, tampouco de dar credibilidade a um texto pelo “real” que mostra. A narrativa cria um espaço de ficção. Ricoeur (1990) destaca que a ficção encerra uma força heurística que se funda sobre sua capacidade de abrir e desenvolver novas descrições da realidade por meio da suspensão da crença em uma descrição anterior. Nessa perspectiva, a ficção realiza uma *redescrição* da própria ação humana como uma maneira de tentar compreendê-la. O filósofo comenta que “a primeira forma pela qual o homem tenta compreender e dominar o ‘diverso’ do campo prático é oferecer-se uma representação fictícia desse campo”. (RICOEUR, 1990: 222). Certeau (2014), por sua vez, ressalta que a ficção se afasta do “real” e, deste modo, mais que descrever um “golpe”, ela o realiza. A narrativa, destaca o historiador, é uma arte, um gesto equilibrista em que participa a circunstância (espaço e tempo), o narrador e uma maneira de saber articular um dito deslocando um

conjunto. Seu conteúdo pertence a arte de realizar golpes: é um desvio por um outro tempo, um outro espaço ou um outro texto para aproveitar uma ocasião e modificar um equilíbrio por uma surpresa.

O historiador observa que a oposição entre lugar e espaço remete, sobretudo nas narrativas, a dois tipos de determinações: a primeira, por objetos reduzíveis a um *estar aí*, à lei de um lugar, e a segunda, por *operações* que, atribuídas a um agente, especificam espaços pelas ações de sujeitos. Dessas determinações decorrem dois tipos de práticas textuais: o mapa e o percurso. O primeiro descreve lugares: indica a localização de um conjunto de elementos, um em relação aos outros; e o segundo narra espaços: realiza uma série de movimentos, um depois (por causa) do outro. Assim como os diferentes jogos de linguagem não são exclusivos, os mapas e os percursos também não são. Pelo contrário, eles podem coexistir em um único texto. Nos relatos cotidianos, o ver muitas vezes é condicionado por um fazer, isto é, o acesso a um determinado mapa depende da realização de um certo percurso. Por outro lado, há vezes em que um ver é condição para um fazer, em outras palavras, a realização de um percurso depende da identificação de um mapa. Nessa perspectiva, Certeau (2014: 185) afirma que “os relatos efetuam portanto um trabalho que, incessantemente, transforma lugares em espaços ou espaços em lugares. Organizam também os jogos das relações mutáveis que uns mantêm com os outros”.

O historiador observa que os mapas se constituíram como lugares “próprios” para expor os produtos dos saberes produzidos com base em uma vista do alto. Eles são textos mediados por esquemas conceituais. Ao passo que os percursos se constituíram como práticas que questionam esses saberes e que escapam aos poderes que eles sustentam. Os percursos configuram espaços em lugares que têm como característica serem uma ordem imposta. Ele destaca que os relatos de espaço contam o que se pode fazer nesses lugares: eles são feitura de espaço. Dessa maneira, as narrativas abrem um campo que autoriza a realização de ações efetivas. Um certo tipo de atividade narrativa antecede as práticas para lhes abrir um campo propício a sua realização e outro as sucede para reconhecer seus efeitos. Nessa perspectiva, o historiador ressalta que em um mesmo lugar podem emergir tantos campos de ação quantos forem as narrativas que os autorizem.

O relato encerra uma contradição que é a de autorizar a fabricação de um espaço a medida que atravessa um lugar que lhe é exterior e estranho. Ele não cessa de demarcar

fronteiras. Porém, o faz em termos de interações entre agentes, que não repartem apenas lugares, mas também predicados e movimentos. O historiador observa que os limites entre eles são estabelecidos pelos encontros entre aquisições de predicados e movimentos sucessivos. Ele comenta que esses limites se devem a uma distribuição dinâmica de bens e de funções que constitui tanto uma rede de diferenciações, quanto uma combinatória de espaços. A fronteira cria um limite que é tanto uma comunicação, quanto uma separação. Nessa perspectiva, ela desempenha um papel de mediação. No relato, a fronteira funciona como um terceiro, um “entre dois”. Por isso, ele privilegia, por suas histórias de interações, uma lógica da ambiguidade. Transforma a fronteira em ponte, em ponto de passagem. Certeau (2014: 197, grifo no original) ressalta que

o relato é ‘*diégese*’, como diz o grego para designar a narração: instaura uma caminhada (‘guia’) e passa através (‘transgride’). O espaço de operações que ele pisa é feito de movimentos: é *topológico*, relativo às deformações de figuras, e não *tópico*, definidor de lugares.

As narrativas são práticas. Elas “dizem exatamente o que fazem. São o gesto que significam”, afirma o historiador (CERTEAU, 2014: 143). Por isso, para expressar seus saberes, não há outro recurso senão recorrer a elas mesmas. Disso decorre que à pergunta acerca do que querem dizer, somente é possível responder contando-as outra vez. A narrativa não exprime uma prática, ela a realiza ao (re)contá-la. O narrador traça o movimento do outro executando, ele mesmo, os seus relatos à sua maneira na circunstância atual e, assim, ele interpreta aquilo que conta.

A escritura científica, comenta Certeau (2014), transforma a memória em uma composição de lugares, os mapas. Dessa maneira, ela conduz o tempo a um sistema observável e legível, onde a conservação dos lugares elimina suas peripécias. Entretanto, o tempo sempre retorna. Não apenas na própria atividade científica, mas também nas práticas e sobretudo nos relatos cotidianos. Ele destaca que nas narrativas são colocadas em prática um conjunto de saberes que compõem uma arte da memória. De uma história, um detalhe de circunstância pode modificar seus sentidos. Contá-la é jogar com um elemento *a mais*. Algo de diferente se inscreve nela pelo simples fato de narrá-la aqui e agora. Nessa perspectiva, o historiador observa que a narrativa compartilha ao menos três características com a *métis*, maneira de pensar investida em uma prática: a ocasião, o disfarce e a invisibilidade.

De um lado, a *métis* conta com o “momento oportuno” (o *Kairós*) e o aproveita: é uma prática do tempo. De outro lado, multiplica as máscaras e metáforas: é uma

defecção do lugar próprio. Enfim, desaparece no seu próprio ato, como que perdida no que faz, sem espelho para re-presentá-la; não tem imagem própria. Esses traços da *métis* podem igualmente atribuir-se ao relato. (CERTEAU, 2014: 145)

A *métis* estabelece uma economia, que busca obter o máximo de efeito por meio do investimento do mínimo de força, e uma estética, que consiste na multiplicação dos efeitos pela rarefação dos meios. Certeau (2014) observa que o percurso que leva a operação de seu ponto de partida, menos força, a seu termo, mais efeitos, implica a mediação de um saber, cuja forma é tanto a duração de sua aquisição, quanto a coleção de seus conhecimentos particulares. Este saber, diz ele, é a memória. Informada pelos acontecimentos passados, a memória calcula configurações futuras mediante a combinação de particularidades antecedentes ou possíveis. Por meio dela, a *métis* introduz uma duração no lugar definido pela racionalidade observadora e, dessa maneira, o modifica. O historiador destaca que a memória permanece oculta até que, no “momento oportuno”, se revela.

Certeau (2014: 146) ressalta que “graças à capacidade da *métis* para aí acumular experiências passadas e inventariar as possíveis, a ocasião armazena todo esse saber no menor volume possível. Concentra o máximo de saber no mínimo de tempo”. Nessa perspectiva, a memória encerra uma identidade entre duração e instante, na qual a primeira é extensão e a segunda, concentração. A coincidência entre a extensão da experiência e o momento pontual de sua recapitulação seria, então, o modelo teórico da ocasião. Inscrevendo-se em uma série de elementos heterogêneos distribuídos conforme o ordenamento de um lugar, a ocasião distorce suas relações. Assim, de acordo com o modo do “momento oportuno”, a memória torna possível uma transformação da lei do lugar, uma operação que modifica uma organização visível. O historiador destaca que, no entanto, essa modificação “tem como condição os recursos invisíveis de um tempo que obedece a outras leis e que, por surpresa, furta alguma coisa à distribuição proprietária do espaço” (CERTEAU, 2014: 149).

“A ocasião é ‘aproveitada’, não criada. É fornecida pela conjuntura, isto é, por circunstâncias *exteriores* onde um bom golpe de vista consegue reconhecer o conjunto novo e favorável que irão constituir mediante *um pormenor a mais*”, afirma Certeau (2014: 150, *grifos do autor*). Esse pormenor é fornecido pela memória. Em sua forma prática, a memória é mobilizada em relação ao que acontece, à alteração que promove. Ela aparece e desaparece no encontro fortuito com o outro: “ela se forma (e seu ‘capital’) *nascendo do outro* (uma circunstância) e *perdendo-o* (agora é apenas uma lembrança)”, observa o historiador

(CERTEAU, 2014: 150, *grifos do autor*). Uma arte da memória é praticada no lugar do outro, de onde tira partido sem dele se apossar. Sua força constitui uma autoridade: “aquilo que, ‘tirado’ da memória coletiva ou individual, ‘autoriza’ (torna possíveis) uma inversão, uma mudança de ordem ou de lugar, uma passagem a algo diferente, uma ‘metáfora’ da prática ou do discurso”, destaca (CERTEAU, 2014: 151).

A memória é regulada pelo jogo da alteração não apenas porque ela se constitui em encontros fortuitos e coleciona marcas do outro, mas sobretudo porque essas escrituras invisíveis somente são lembradas por novas circunstâncias. Mais que registrar, a memória responde às ocasiões. No entanto, essa resposta é sempre singular. No conjunto em que se produz é um detalhe que inverte a situação. A memória é feita de pequenos clarões, de fragmentos particulares, as lembranças. Cada uma delas é relativa a um conjunto que lhe falta. “Brilha como uma metonímia em relação a esse todo”, diz Certeau (2014: 152). A memória estabelece uma relação entre um pormenor e uma conjuntura, sugerida como um traço de um acontecimento e operada pela produção de uma conveniência. Assim, por meio desses detalhes, a memória, “aproveitando as ocasiões, não cessa de restaurar nos lugares onde os poderes se distribuem a insólita pertinência do tempo” afirma (CERTEAU, 2014: 153).

Em um ensaio acerca do saber das narrativas, Leal (2006) observa que, no mundo contemporâneo, a memória deve ser entendida como uma “ex-tradição”, pois ela é cada vez mais estrangeira, formada por textos vindos de diversos lugares. Disso decorre que, agora, o ofício do narrador consiste na recuperação dos fragmentos que compõem esta memória extraditada e que a narrativa se constitui como uma forma de articular um estar-num-mundo em constante mudança e atravessado por diversos textos. Nessa perspectiva, ele destaca que para compreender o cotidiano é necessário dedicar-se às suas narrativas. Estas, porém, não são um dado. Elas exigem a elaboração de um “olhar narrativizante” que estabeleça as associações entre os diversos fragmentos de textos em circulação: “Com isso, ‘narrar’ apresenta-se como metáfora de ‘articular’ e o trabalho do pesquisador funda-se na apreensão dessas relações” (LEAL, 2006, p. 22). Desse ponto de vista, o pesquisador da comunicação conclui que as narrativas se apresentam como um fenômeno complexo que se manifesta sob três dimensões: como metáfora, elas fazem visível um conjunto de relações teoricamente elaboradas, como objeto de estudos, elas são um fenômeno social que inclui o pesquisador e que também é externo a ele e, como metodologia, implica um conjunto de pressupostos, procedimentos e categorias.

Roland Barthes (2004), em uma conferência acerca da leitura, comenta que o verbo “ler” é muito mais transitivo que o verbo “falar” e que, por essa razão, aceita os mais diversos objetos diretos: lemos cenas, cidades, corpos, imagens, palavras, pessoas, rastros. Esses objetos, destaca o semiólogo, são tão variados que não é possível renú-los em uma mesma categoria formal ou substancial: “apenas posso encontrar neles uma unidade intencional: o objeto que leio é fundado apenas pela minha intenção de ler; ele é simplesmente: *para ler, legendum*” (BARTHES, 2004: 32). Nessa perspectiva, podemos compreender a caminhada como uma maneira particular de ler a cidade e de, nela, fazer emergir, atuar e inscrever outros textos. Bem como, por um movimento inverso, também podemos tratar a leitura como um modo de caminhar pelos artefatos culturais que tomam a cidade como objeto da representação e, de, neles fabricar outros espaços. E, como o caminhar, tanto quanto o ler, é uma prática cotidiana, ambos se constituem como modos de narrar. Disso decorre que a figura do caminhante nos ajuda a pensar a do leitor destas cidades construídas pela racionalidade técnica. O caminhar dá sentido ao espaço: ao andar pela rua o pedestre se apropria do sistema urbanístico, realiza lugares e estabelece relações sob a forma de movimentos. Da mesma maneira, o ler fabrica os sentidos do texto: o leitor se apropria da linguagem, realiza um mundo e estabelece relações sob a forma de ações no interior deste mundo.

Entretanto, pouco se sabe a respeito dos sentidos que um leitor fabrica enquanto lê um artefato cultural ou que um pedestre experimenta enquanto caminha por uma cidade. Barthes (2004), em um ensaio onde reclama a elaboração de uma teoria da leitura, destaca que a crítica sempre privilegiou o lugar onde os artefatos culturais são produzidos, a escrita, em detrimento do espaço onde eles são consumidos, a leitura. Trata-se de uma economia na qual o escritor é considerado o proprietário da obra e o leitor, seu locatário. Tal disposição de papéis em relação aos artefatos culturais permitiria ao escritor determinar o verdadeiro sentido de uma obra, aquele que os leitores supostamente deveriam descobrir. Na ausência do autor ou em substituição a este, a crítica, ocupando um outro lugar de autoridade, reclamaria para si a tarefa de revelar aos leitores o que o autor quis dizer. Nessa perspectiva, compartilhamos do gesto do semiólogo que reivindica o exercício de uma crítica cultural que se esforce para compreender *o que o leitor entende*.

No ensaio citado, Barthes (2004) apresenta algumas pistas para o que poderia ser a base metodológica desta crítica que tem como foco o leitor e a leitura. Esse método se basearia em escrever a leitura. Se escrever é a operação pela qual um novo artefato cultural é produzido e

oferecido a leitura e esta é a ação que responde pela tessitura de um texto por meio da interpretação deste objeto, então, escrever a leitura consistiria em fixar, em um novo artefato cultural, essa trama de sentidos que se constitui mediante a leitura. O semiólogo destaca que a lógica da leitura não é igual à da escrita. A escrita é dedutiva, ela busca constranger o leitor à produção de um sentido único. Ao passo que a leitura é associativa, ela busca oferecer ao leitor a possibilidade de fabricação de sentidos diversos. A leitura “associa ao texto material (a cada uma de suas frases) outras idéias, outras imagens, outras significações” (BARTHES, 2004: 28, *grifos* do autor). Nessa perspectiva, escrever a leitura consistiria em registrar cada uma dessas associações que a constitui.

Ao recordar a etimologia da palavra “método”, Careri (2017) destaca que ela deriva do vocábulo grego “*methòdos*” e que este é a junção dos termos “*metà*”, que significa “através de, depois de”, e “*hòdos*”, que significa “caminho, via”. Disso decorre que o método corresponde tanto a “depois do caminho”, quanto a “através do caminho”. A palavra “metodologia”, por sua vez, consiste no vocábulo “método” acrescido do termo “*lógos*”, que significa “estudo, reflexão”. Assim, a metodologia é tanto o estudo realizado enquanto se caminha, quanto a reflexão acerca do caminho realizado. Nessa perspectiva, ele destaca que “a metodologia pertence indiscutivelmente ao caminhar, ela é construída ‘ao longo do caminho’, ‘ao caminhar’ e o método se compreende ‘enquanto se está procedendo’” (CARERI, 2017: 115). Trata-se de um saber que é experimentado com o percurso. O urbanista comenta que a caminhada é frequentemente interrompida por reflexões acerca do espaço atravessado. Por isso, ele ressalta que caminhar e parar são etapas de um mesmo processo: “Parar é, de fato, uma grande oportunidade para continuar a agir com o mesmo espírito do andar, mas num espaço de estar” (CARERI, 2017: 113).

Assim, inspirados nas sugestões metodológicas de Leal (2006), de Barthes (2004) e de Careri (2017), propomos, no âmbito desta pesquisa de doutoramento, escrever nossa caminhada por fotografias de cidades, em particular de São Paulo. Trata-se, de uma caminhada frequentemente interrompida por associações, excitações e hesitações que aqui relataremos. Esse gesto, de “levantar a cabeça” (BARTHES, 2004), é, ao mesmo tempo, irrespeitoso e apaixonado porque se desvia do artefato cultural, a ele volta e dele se nutre. Nessa perspectiva, nossa escrita não se limitará a descrever os lugares dessa cidade que se revela diante de nós por meio de nossa leitura, sobretudo narrará os movimentos que realizamos no interior dos espaços atravessados por nossa prática. Tal como o semiólogo,

também não nos deteremos demasiadamente sobre os autores das fotografias que estudamos, nem sobre o local ou o período em que elas foram produzidas. Trataremos, principalmente, dos modos de ser possíveis que essas fotografias de cidades abrem a um leitor (pesquisador) de um país periférico em desenvolvimento no século XXI.

Não se trata, no entanto, de uma escrita descompromissada, muito pelo contrário. Leal (2018: 29) alerta que “o ‘texto’ não é um dado da ‘natureza social’, ele emerge a partir do trabalho, do engajamento (em todos os sentidos) do pesquisador”. Disso decorre que o “objeto” de pesquisa a ser estudado é informado pelas crenças, conhecimentos, contratos (acadêmicos, econômicos, jurídicos e sociais), culturas, imaginários, memórias em que o sujeito de conhecimento se encontra imerso. Por essa razão, compreender nossos próprios engajamentos é decisivo para apreendermos as relações que como pesquisadores buscamos investigar. Certeau (2014), por sua vez, destaca a importância de localizar o objeto da pesquisa no campo em que ele emerge, operando distinções e deslocamentos. “Como numa oficina ou num laboratório, os objetos produzidos por uma pesquisa resultam de seu aporte, mais ou menos original, no campo onde ela se tornou possível”, comenta o historiador (CERTEAU, 2014: 103). Disso resulta que a explicitação de suas condições de produção é condição de cientificidade de toda e qualquer pesquisa.

Para escrevermos nossa caminhada e, dessa maneira, transformá-la em um artefato cultural e oferecê-la a outras leituras, inicialmente, à da comunidade de cientistas que integramos e, finalmente, a de todo e qualquer cidadão, tentaremos reunir os movimentos que a constituem em um conjunto organizado. Interrogaremos nossa caminhada para, assim, tentarmos compreender como essa cidade que se abre diante de nós por meio da leitura da iconografia paulistana, nos ajuda a conhecer melhor os processos urbanos que configuram a maior das cidades brasileiras, São Paulo, e que serve de referência para tantas outras. Nessa perspectiva, a questão que nos move nesta pesquisa de doutoramento é a seguinte: Como o processo de produção do território urbano mediado pela especulação imobiliária foi captado e mostrado pelo trabalho de fotógrafos que atuaram ou que ainda atuam na capital paulista? Não temos a pretensão de explicar as fotografias e tampouco a cidade que se abre pela nossa caminhada, pois a caminhada, bem como a leitura, é uma prática cotidiana e, como tal, ela encerra algo que não pode ser explicado, que somente pode ser praticado. Para responder a essa pergunta realizaremos dois movimentos: o primeiro consistirá em oferecer ao nosso leitor

um percurso pela visualidade de São Paulo e o segundo, em apresentar as associações que fabricamos ao longo deste percurso.

Localizar nosso objeto de pesquisa, tal como sugere Certeau (2014), consiste na apropriação crítica e reflexiva de práticas e de teorias a partir do problema que investigamos, isto é, do ponto de vista da historicidade dos processos urbanos. Essa revisão, por sua vez, nos oferece a oportunidade de elaborar uma abordagem teórico metodológica que se adéque às especificidades de nosso objeto de estudos, a cidade, e que, reconhecendo a complexidade e o dinamismo deste, admite a relatividade de suas conclusões. Para ser estudada, a cidade exige ser narrada e, dessa maneira, ser tornada objeto empírico por meio de uma metodologia que se transforme juntamente com os lugares que são animados pela prática de nossa caminhada.

Careri (2017) comenta que a experiência o ensinou que o método pode (e nós diríamos que, talvez, deva) ser elaborado durante o caminhar. O pesquisador e seu método devem permanecer abertos para acolher os desvios e os incidentes do percurso. Esta é “a base do saber como perder-se na exploração urbana”, afirma o urbanista (CARERI, 2017: 115). Avançar, mudar de direção e, até, parar. No caminhar, no ler, no narrar e no pesquisar, não se pode ignorar aquilo que se encontra a margem do caminho. Somente assim é possível alcançar lugares aonde não se imaginava chegar. “Lugares onde cabe decidir parar e perder tempo” destaca Careri (2017: 117). Lugares a serem praticados, pois perder tempo é ganhar espaço e se encontrar com o outro. Disso decorre que tornar empírico os processos urbanos de uma cidade pressupõe tecer uma narrativa adequada às características de sua historicidade. Um caminho que não nos conduza apenas a nos defrontarmos com a cidade projetada pela administração observadora, mas sobretudo que nos permita praticá-la juntamente com outros cidadãos.

Ferrara (2000: 77) ressalta que “Ousar narrar a cidade é assumir o desafio de conhecê-la”. Mediante distintas práticas socioculturais, os diferentes fotógrafos que atuaram ou que ainda atuam na capital paulista se apropriam da cidade em que habitam e tecem uma narrativa acerca do cotidiano que vivem. Dessa maneira, eles fixam uma imagem da cidade que tanto foi tomada do real, quanto foi elaborada com base em outras imagens. Por meio de diferentes critérios, eles afirmam, negam ou tensionam a perspectiva da administração observadora, circunscrevem um outro lugar e revelam uma outra cidade. Por isso, as imagens de São Paulo mostradas nesta tese de doutoramento não a mostram como de fato ela foi ou como é, mas

como ela pode ter sido, poderia ter vindo a ser ou pode vir a ser. Nessa perspectiva, a semioticista destaca que “Há momentos na vida de uma cidade nos quais as imagens parecem captar momentos sociais e se apresentam prenes de indicações urbanas não totalmente delineadas, mas prestes a eclodir” (FERRARA, 2000: 59).

Nossa leitura da iconografia paulistana procurará flagrar os processos que, em curso desde o princípio da urbanização de São Paulo, parecem conduzi-la a um conflito de grandes proporções. Assim, ela nos permitirá compreender o atual estágio de desenvolvimento urbano que se encontra em andamento na cidade, bem como descobrir seus passados e projetar seus futuros. Tal operação metodológica pressupõe o confronto com outras cidades, como a Paris do final do século XIX, localizadas em outros tempos e em outros espaços e que nossa leitura faz contemporâneas. Assim, a cidade que se abre a nossa frente por meio de nossa leitura se oferece como um estímulo visual para que articulemos fragmentos de textos de origens diversas e fabriquemos sentidos que, ultrapassando a imagem fotográfica, nos permitirão conhecer melhor a cidade a que se referem.

Tal como o ler é fazer nosso corpo trabalhar ao apelo dos signos do texto (BARTHES, 2004), o caminhar é fazer nosso corpo trabalhar ao apelo dos signos da cidade. Nessa perspectiva, a caminhada, de maneira semelhante a leitura, opera por associações. Há em qualquer caminhada, assim como em qualquer leitura, um suplemento de sentido que não pode ser oferecido por nenhum dicionário ou gramática. E é justamente esse há mais, algo de mim e do outro que emerge durante a caminhada, que propomos escrever nesta tese de doutoramento. No entanto, precisamos ressaltar que não se trata de reconstituir um percurso realizado por um caminhante específico, mas a caminhada que pode ser feita por todo e qualquer passante. Tal qual a leitura, a caminhada é realizada segundo processos que são transindividuais: as associações oferecidas por um elemento urbano e realizadas por um caminhante não são aleatórias, elas são tomadas dentro de uma determinada cultura. Nesse sentido, parafraseando o semiólogo, destacamos que abrir a cidade, propor o sistema de sua caminhada, não é somente mostrar que podemos praticá-la livremente, mas sobretudo reconhecer que não há um sentido definitivo ou correto para ela, apenas um sentido experimentado.

2. Imagens da Cidade Moderna

Como uma matriz civilizatória que se espalhou por todo o ocidente a partir da Europa, a modernidade é uma só. Trata-se de uma concepção de mundo caracterizada pelo privilégio da racionalidade em detrimento da religiosidade como meio para se alcançar a verdade. Entretanto, como configuração histórica, existem muitas modernidades. A industrialização e a urbanização são apenas alguns dos aspectos comuns a todas elas. Contudo, cada uma delas se realizou de maneiras distintas, de acordo com as condições históricas de cada lugar. Associado ao desenvolvimento do capitalismo, o projeto moderno influenciou profundas transformações culturais, econômicas, sociais e políticas, tais como o surgimento dos estados-nação e a transformação dos meios de produção. Enquanto em alguns países europeus essas mudanças ocorreram entre o final do século XVIII e início do XIX, nos países africanos e latinoamericanos elas aconteceram décadas mais tarde.

No final da primeira metade do século XIX, uma série de revoluções motivadas por graves crises econômicas e políticas se espalhou pela Europa. A *Primavera dos Povos*, como ficou conhecido este fenômeno histórico, irrompeu primeiro em Paris e a preparou para um conjunto de transformações. Na capital francesa, capitalismo e modernidade se uniram para enterrar os últimos resquícios da cultura medieval, como a manufatura e a aristocracia. É importante esclarecermos que para nós a cultura moderna não representa uma ruptura em relação a tradição medieval que a antecedeu, pois consideramos que nenhum câmbio cultural é possível fora de condições históricas e sociais preexistentes. A modernidade transformou os modos de fazer e de representar em diferentes setores da sociedade, como a arte e a ciência, o lazer e o trabalho, a economia e a política. Assim, pouco a pouco a capital francesa foi reconfigurada, não apenas materialmente, mas imaterialmente também, de acordo com os valores da indústria, das finanças e da burguesia, isto é, segundo os princípios do capitalismo. A passagem da vila medieval para a cidade moderna não foi apenas registrada, mas, em alguma medida, também foi orientada pela fotografia, cujos procedimentos de produção, distribuição e consumo haviam sido tornados públicos a pouco tempo.

2.1 UMA TECNOLOGIA MODERNA DE FAZER VISÍVEL

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 1: Ateliê Nadar, fachada, *Rue d'Anjou*, n. 51, Paris.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 2: Ateliê Nadar, estúdio fotográfico, Rue d'Anjou, n. 51, Paris.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 3: Ateliê Nadar, laboratório fotográfico, Rue d'Anjou, n. 51, Paris.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 4: Ateliê Nadar, arquivo fotográfico, Rue d'Anjou, n. 51, Paris.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 5: Ateliê Nadar, recepção, Rue d'Anjou, n. 51, Paris.

O desenvolvimento dos primeiros procedimentos fotográficos ocorreu paralelamente à mecanização dos processos de manufatura que resultou na transição do modo de produção artesanal para o industrial. Essa simultaneidade e essa analogia, no entanto, não estão relacionadas apenas ao protagonismo dado à tecnologia, mas também à divisão do processo de produção em etapas não especializadas. Enquanto o desenhista ou o pintor, baseado naquilo que vê, depositava matéria em uma superfície sobre a qual lentamente um texto visual era produzido com base em um processo de sedimentação, o fotógrafo – ou os diversos operadores que integravam a linha de produção de uma fotografia – executava uma sequência de procedimentos distintos que ao final resultaria em uma imagem fotográfica. Primeiro, ele preparava a superfície fotossensível, depois, de uma só vez, projetava sobre ela uma imagem luminosa, e, por fim, a tratava para fixar nela a imagem captada. A medida que a industrialização da fotografia avançou, novos procedimentos e atores foram acrescentados a essa cadeia produtiva.

Na segunda metade do século XIX, diversos estúdios fotográficos se espalhavam pelas ruas de Paris. Eram lugares da moda, que atraíam pessoas de diferentes estratos da sociedade. Nesses estabelecimentos, a burguesia foi amplamente retratada em um texto visual cujo modo de produção é solidário àquele que a enriqueceu. Os estúdios eram organizados como pequenas indústrias, onde a divisão de trabalho tornava possível o emprego de mão de obra não especializada e barata na execução de rotinas de tarefas simples. Em uma investigação acerca do retrato fotográfico, Annateresa Fabris (2004) destaca que no *Atelier Nadar*, um dos mais famosos de Paris, um operador realizava as tomadas, dois auxiliares preparavam os negativos, quatro se encarregavam da revelação, três do retoque das cópias positivas, três montavam os produtos finais e duas atendentes se encarregavam de receber os clientes e registrar os pedidos. A historiadora comenta que, o fotógrafo Félix Nadar desempenhava o papel de diretor artístico e que apenas eventualmente se encarregava das poses dos fotografados, deixando as tomadas a cargo de um de seus funcionários. No entanto, todas as fotografias produzidas em seu estúdio carregavam sua assinatura. Os clientes faziam questão da marca do célebre fotógrafo em seus retratos, ainda que eles fossem tão formatados que podiam ser tomados por qualquer operador.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 6: *Boulevard du Temple*, Paris.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 7: Capa do álbum “Paris e seus arredores”.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 8: Praça da República, Paris.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 9: Avenida *Champs Elysées*, Paris.

Desde as primeiras tomadas, a fotografia se mostrou como um tipo de imagem eminentemente urbana, não apenas porque surgiu ao mesmo tempo que as cidades e nelas se desenvolveu ou porque a maioria de suas imagens tem a vida urbana como pano de fundo, mas, sobretudo, porque ela propõe visualidades nas quais operam mecanismos análogos àqueles que caracterizam o modo de vida urbano moderno. Em um ensaio acerca de como as metrópoles moldam os comportamentos de seus habitantes, Georg Simmel (2005) observa que o cotidiano nas grandes cidades privilegia as capacidades intelectuais em detrimento das sensíveis. Ele argumenta que a aceleração do ritmo das atividades culturais, econômicas e sociais é uma ameaça a vida subjetiva dos cidadãos. Por isso, como forma de proteção da sensibilidade, os habitantes da cidade adotam a racionalidade como modo privilegiado de reação aos estímulos da urbe. O sociólogo destaca que o caráter intelectual da vida urbana se manifesta por meio de diferentes fenômenos: a economia monetária, que promove a objetividade no tratamento das coisas e das pessoas reduzindo tudo e todos a um denominador comum, “o valor de troca, que nivela toda a qualidade e peculiaridade à questão do mero ‘quanto’” (SIMMEL, 2005: 579), a contabilidade, que expressa o ideal das ciências naturais em traduzir o mundo em fórmulas matemáticas, isto é de reduzir os valores qualitativos a quantitativos, a impessoalidade, que contamina os conteúdos da vida e exclui dela os elementos sensíveis que determinariam sua forma, e a pontualidade, que engrena um organismo complexo e promove a ordenação da cidade em um esquema temporal fixo e suprassubjetivo. Esses fenômenos que caracterizam a vida nas grandes cidades também definem as imagens fotográficas: o desenvolvimento de seu modo de produção foi orientado pelo lucro, o cálculo de variáveis matemáticas constitui uma condição para sua elaboração, a exclusão da sensibilidade humana é uma das principais críticas que lhe é dirigida e, por fim, o controle rigoroso do tempo é uma tarefa que atravessa todo seu processo produtivo.

Uma das primeiras imagens que Louis Daguerre produziu com o processo fotográfico que desenvolveu é uma vista do *Boulevard du Temple*, captada, em 1838, a partir da janela de seu apartamento, no segundo andar do número 5 da *Rue de Marais*. Neste daguerreótipo, o bulevar, uma rua de grande movimento na Paris do século XIX, aparece deserto, como se fizesse parte de uma cidade fantasma. A sensibilidade da emulsão e a luminosidade das objetivas exigiam longos períodos de exposição para que a imagem projetada fosse registrada. Por isso, o vaivém de transeuntes e de veículos desaparece e apenas os elementos arquitetônicos e urbanísticos da cidade são capturados. No entanto, na fotografia podemos

observar um engraxate e seu cliente que permaneceram no mesmo lugar enquanto os sapatos eram lustrados. Tempo suficiente para que suas figuras fossem registradas.

O desenvolvimento da tecnologia fotográfica foi orientado no sentido de tornar possível a fixação de “naturezas vivas”. Ao escrever sobre sua invenção, Daguerre (2013: 32) já indicava esse desejo: “Poder-se-á mesmo fazer o retrato, embora, para dizer a verdade, a mobilidade do modelo apresente algumas dificuldades para que o êxito seja completo”. A aceleração das atividades sociais ao longo do século XIX promoveu um novo imaginário e exigiu que a tecnologia fotográfica em desenvolvimento fosse capaz de acompanhar as velocidades dos novos ritmos de vida. Em 1838, o daguerreótipo ainda não estava apto a registrar a aparência de pessoas em movimento. Por isso, é provável que seu inventor tenha recorrido a um engenho: o uso de figurantes. Joan Fontcuberta (2012), artista e pesquisador cuja obra explora os aspectos ficcionais da fotografia, comenta que os dois homens que simulam uma ação cotidiana agem conforme as instruções de Daguerre que, por meio dessa encenação, atribuiu um elemento vivo a essa cidade de fantasmas. A precisão do registro da informação visível obtido por meio do daguerreótipo aliada ao conhecimento acerca do processo fotográfico e a sua experiência teatral permitiram a Daguerre criar uma simulação verossímil. Assim, mais que fixar uma simples vista da cidade, ele promoveu uma visualidade que somente ganharia contornos nítidos e formas concretas alguns anos mais tarde.

Shelley Rice (1997), que se dedicou a estudar o papel da fotografia na construção de um espaço urbano moderno em Paris, destaca que a atual tecnologia de fazer visível, que opera mais rápido que o olho humano, apaga uma característica fundamental da fotografia que é colocada em relevo na imagem do *Boulevard du Temple* produzida por Daguerre: “uma fotografia é um *evento* transformado em um objeto. Ao invés de ser o simples registro de uma coisa, como frequentemente supomos, é a fixação da luz no espaço ao longo do tempo” (RICE, 1997: 6, original em inglês¹, grifo do autor). A fotografia não consiste em registrar e transmitir a aparência da coisa colocada pelo fotógrafo diante da câmera no momento da tomada. Entre a coisa, a câmera e o fotógrafo se opera um encontro cujas condições definem o discurso que será fixado como texto visual. Nessa perspectiva, uma fotografia não é a reprodução da aparência de uma coisa real e anterior, mas sim a fixação de uma cena de um acontecimento em contínua evolução.

1 “A photograph is an *event* transformed into an object. Rather than being a record of things, as we often suppose, it is the fixing of light in space over time” (RICE, 1997: 6).

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 10: Capa do Biebdomadário "O Diorama Fotográfico".

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 11: Palácio de Westminster, Londres.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 12: Pirâmides do Egito, África.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 13: Argel, África.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 14: *Bab-el-Khail* (Jérusalem).

Mesmo as vistas da natureza ou de viagens produzidas entre a segunda metade do século XIX e a primeira do XX eram urbanas porque integravam projetos que, elaborados a partir de uma cidade, buscavam o conhecimento e o controle sobre novos territórios. Nessa perspectiva, Simmel (2005) comenta que as grandes cidades espalham suas relações culturais, econômicas, políticas, sociais e visuais por espaços cada vez mais amplos e de modo cada vez mais rápido. O desenvolvimento simultâneo da fotografia, do telégrafo e dos transportes a vapor ofereceu ao cidadão a oportunidade de receber imagens de todo o mundo sem que, para isso, fosse necessário sair de sua cidade. A expansão das áreas de comércio edificou circuitos globais de dinheiro, imagens, informações, mercadorias e pessoas, ampliando o horizonte do olhar (imperialista, precisamos destacar) a dimensões planetárias.

A fotografia é, então, reconhecida como uma imagem técnica capaz de preencher a distância entre o aqui e o lá, de oferecer uma representação confiável de lugares desconhecidos. Assim, a ela foi atribuída uma função mediadora de trazer para próximo o que, antes, era distante. Dessa maneira, ela substituiu uma relação direta e sensível com o mundo por uma relação visual com os textos fotográficos. A disjunção entre o aqui e o lá e entre o já visto e o ainda não visto causada pela expansão do espaço social é um dos elementos da crise de representação que colocou sob suspeita o valor documental que era atribuído às imagens manuais. Durante pouco mais de um século, a fotografia ocupou esse vazio que se instalou entre as imagens, as coisas e os espectadores.

Disputas imperialistas entre França e Reino Unido levaram Napoleão Bonaparte a realizar uma expedição ao Egito no período entre 1798 e 1801. No ano seguinte ao retorno da missão, foi publicado o álbum ilustrado *Descrição do Egito*, uma coleção iconográfica composta por imagens manuais elaboradas por desenhistas e pintores que integravam a comitiva napoleônica. No entanto, muitas dessas ilustrações pareciam ser demasiadamente incompletas ou imprecisas e, por isso, foram recebidas com ceticismo por parte do público. Em alusão a esse episódio, Arago (2013: 37), no discurso em defesa da fotografia que proferiu na Câmara dos Deputados, comenta: “todos vocês poderão imaginar o enorme partido que se teria tirado, durante a expedição ao Egito, de um meio de reprodução tão exacto e tão rápido”. O rigor e a velocidade de execução do processo fotográfico teriam oferecido uma valiosa contribuição durante a campanha egípcia, onde a conquista militar muitas vezes era seguida por partidas apressadas.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 15: Álbum de Ateliê: retratos em formato cartão de visitas.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 16: Álbum de Ateliê: retratos em formato cartão de visitas.

Paralelamente ao expansionismo ocorreu a monetarização das economias dos estados que possibilitou a circulação de dinheiro em escala global. Para isso, foi necessário a constituição de um regime de confiança que, substituindo o valor de uso de um objeto pelo valor de troca de uma mercadoria, tornou possível a conversão de qualquer coisa em moeda. Simultaneamente, à constituição da moeda como uma imagem digital e universal – isto é, que equivale a qualquer coisa que possa ser adquirida em troca de uma determinada quantidade dela –, a fotografia se constituía como uma imagem analógica e particular – em outras palavras, que equivale ao objeto específico ao qual se assemelha. Essa relação de equivalência da fotografia não é garantida somente por suas propriedades técnicas (físicas e químicas), mas também por sua solidariedade em relação a sociedade moderna. Nessa perspectiva, o comentário de Gilles Deleuze (2005: 97) acerca do cinema também se aplica à fotografia, “o que define a arte industrial não é a reprodução mecânica, mas a relação, que se interiorizou, com o dinheiro”. Com a fotografia, o dinheiro foi incorporado como um pressuposto das imagens técnicas.

No entanto, Rouillé (2009) comenta que apenas a confiança na fotografia não é suficiente para torná-la uma imagem fiduciária. É preciso que, assim como as moedas, as fotografias circulem e sejam trocadas. Em suma, que passem de mão em mão. Graças ao desenvolvimento da *carte de visite*, método de produção e formato de publicação elaborado por André Adolphe Eugène Disdéri, a fotografia reuniu essas condições. A sequência de procedimentos desenvolvida pelo fotógrafo acelerou o processo de produção de retratos ao mesmo tempo em que reduziu seus custos. Pois, possibilitou a captação de diversas pequenas fotografias em uma superfície fotossensível de tamanho igual ao que antes era utilizada para captar somente um grande retrato. A economia proporcionada pelo cartão de visita não estava relacionada somente à redução do consumo de materiais possibilitada pela diminuição do tamanho das fotografias captadas, mas sobretudo pelo aumento da quantidade de retratos produzidos a partir de uma tomada. O cartão de visita adaptou o processo fotográfico a produção em massa: o baixo custo ampliou o mercado consumidor e o formato padrão facilitou o envio, a troca e a coleção. A popularidade e a lucratividade dos cartões de visita aumentaram quando retratos de celebridades das artes, do entretenimento e da política começaram a ser ofertados para venda ao público em geral, transformando-os na primeira mídia de massa a associar a imagem técnica ao culto da celebridade.

Inicialmente, por meio da repetição da tomada, em seguida, pela reprodução do clichê, e, por fim, pela impressão de matrizes, a nova tecnologia de fazer visível tornou possível a produção de grandes quantidades de fotografias com características homogêneas. Dessa maneira, a fotografia se constituiu como uma máquina de produzir imagens objeto, mais próximas dos produtos industrializados que das obras de arte. A passagem do original para a cópia rompeu com os valores artísticos tradicionais e associou a fotografia aos valores industriais modernos. Walter Benjamin (1994) destaca que a substituição da existência única da obra de arte pela existência serial dos produtos industrializados, proporcionada pela reprodução técnica, em alguma medida se relaciona com a ascensão dos movimentos de massa no final do século XIX e início do XX e tem como consequência a transformação da função social da arte, que deixou de ser ritual para tornar-se política. No entanto, se, por um lado, a modernização da visão proporcionada pelo desenvolvimento da fotografia ofereceu perspectivas democráticas e emancipatórias às massas, por outro, a emergência de um projeto estético e político totalitário tensionou tais possibilidades e colocou as tecnologias do fazer visível ao serviço de uma prática política deturpada.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 17: Embaixadores japoneses.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 18: Jornal Le Monde Illustrée, n. 263, p. 264, 26 de abril de 1862.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 19: Rascunho da capa do jornal *L'Illustration*, n° 2526, 25 juillet 1891.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 20: Capa do jornal *L'Illustration*, n° 2526, 25 juillet 1891.

Não foram apenas as imagens que passaram a circular ao ritmo do dinheiro, as informações também. O jornalismo moderno substituiu a mediação da narrativa, cuja dimensão utilitária a fixava a um território, pela transmissão de informação, cujo valor de troca a insere em uma rede de circulação. Para isso, sacrificou o narrador (BENJAMIN, 1994) – que retira aquilo que conta da própria experiência ou da que lhe foi relatada e o integra a experiência do ouvinte – para adotar o padrão do fato (MOUILLAUD, 2002) – que, ao ser aplicado a experiência, a neutraliza para torná-la intercambiável. Um mesmo projeto orientou, quase simultaneamente, a indústria, o jornalismo e a fotografia: reduzir a participação das pessoas nos processos de produção por meio da utilização de uma tecnologia.

Informar foi a principal função atribuída à fotografia pela sociedade moderna. Entretanto, a associação entre a fotografia e o jornalismo, que proporcionou o advento do fotojornalismo, somente se tornou possível quando ocorreu o encontro de duas séries de desenvolvimentos tecnológicos: uma da fotografia e outra da imprensa. Na passagem do século XIX para o XX, um conjunto de inovações técnicas tornaram a fotografia apta a captar o instante. Contudo, para informar ao público e em massa, era preciso que esses instantâneos fossem amplamente difundidos. Paralelamente, foram desenvolvidas técnicas de diagramação e de impressão que permitiram a integração de textos verbais e visuais no espaço da página. Disso decorre que a informação jornalística por meio de textos verbovisuais não se apoia somente na fotografia ou na imprensa, mas na aliança entre ambas as tecnologias que permitiu o abandono do registro do estado das coisas em favor da captação das ocorrências e possibilitou a reprodução e a difusão de textos verbovisuais em larga escala.

Assim como o jornalismo, a fotografia também foi frequentemente associada à democracia, ora como uma ferramenta a seu serviço, ora como uma encarnação de seus princípios. Já em seu anúncio, ela foi reconhecida como um processo acessível a todos e lhe foi imputada a tarefa de inventariar o visível para promover o acesso de toda população ao patrimônio artístico, científico, cultural, histórico e natural da humanidade. Nessa perspectiva, Benjamin (1994) lhe atribuía a capacidade de aproximar as pessoas do objeto reproduzido. Além disso, o próprio processo fotográfico era percebido como democrático porque era capaz de acolher de uma só vez e sem qualquer distinção todos os elementos da cena. A fotografia não hierarquiza: para ela, todas as coisas são iguais, comenta Rouillé (2009). Tal concepção da fotografia iria opô-la a pintura, assim como a democracia é oposta a aristocracia.

2.2. A MODERNIZAÇÃO DOS SABERES PELA FOTOGRAFIA

O detalhe, a nitidez e a precisão proporcionada pela fotografia possibilitaram sua inclusão no campo do documento ao mesmo tempo em que promoveram sua exclusão do domínio da arte. Pois, enquanto o documento era caracterizado como a tradução exata de uma coisa, a arte era caracterizada como a sua interpretação. Diferente da pintura, que é total, a fotografia é fragmentária. Enquanto o pintor conservava uma distância da realidade que lhe permitia apreender o todo, o fotógrafo nela penetra e, por isso, dela somente é capaz de retirar fragmentos. A rejeição da fotografia pelo campo das artes foi promovida em razão do reconhecimento de que ela, como documento, estava transformando não somente os regimes de visão e de representação tradicionais, mas sobretudo os modos de produção do saber e de exercício do poder. Como documento, a fotografia foi integrada a diversos mecanismos de objetivação, que por sua vez configuravam instrumentos de sujeição.

A solidariedade com alguns dos principais fenômenos da sociedade moderna foi o que possibilitou a atribuição de uma função documental à fotografia. Se, por um lado, essa sociedade a utilizou a como uma ferramenta para atualizar seus valores e documentar a si mesma, por outro, ela serviu de condição de possibilidade, de objeto e de paradigma para a fotografia. O documento fotográfico apresentava um caráter utilitário. Por isso, ele precisava menos de semelhança com seu objeto que de conformidade com os usos práticos que lhe eram atribuídos. Ele dependia, sobretudo, de sua inserção em uma rede confiável de continuidades e de mediações que lhe possibilitava o retorno pertinente e específico à coisa a que se refere. Sicard (2006) ressalta que a fotografia não foi admitida apenas como uma técnica, mas também como um paradigma explicativo. O destaque dado ao automatismo da projeção e do registro conferia a ela um caráter passivo e neutro que induzia o espectador a considerá-la um mero receptáculo: a reprodução técnica, sem autor ou forma, da aparência de um objeto. Como se a fotografia fosse transparente e que entre o observador e a coisa representada processo fotográfico. Dessa maneira, era promovido um imaginário objetivista, segundo a qual a realidade seria material e a verdade poderia ser alcançada pela observação. Nessa perspectiva, a fotografia seria um instrumento capaz de captar e fixar a verdade por meio da associação entre a impressão ótica e o registro químico.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 21: Faradização do músculo frontal, por Guillaume Duchene.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 22: Eletro-fisiologia fotográfica, figura 64.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 23: Eletro-fisiologia fotográfica, figura 56.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 24: Corrida a pé.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 25: Homem vestido com uniforme para análise cronofotográfica da locomoção.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 26: Análise cronofotográfica da caminhada.

Nem a realidade é apenas material, nem a verdade pode ser colhida sobre a superfície dos objetos. Entre as coisas do mundo e suas respectivas fotografias uma série de transformações espaciais, temporais, materiais e simbólicas são operadas e conduzem de um fenômeno real a um fenômeno fotográfico. O verdadeiro é inseparável da prática em que está inserido e do procedimento que o estabelece. Rouillé (2009: 67) afirma que “a verdade dos fatos e das coisas não coincide com a verossimilhança dos discursos e das imagens. Apesar de seu contato com as coisas, a fotografia documento não foge à regra: ela própria obedece à lógica da verossimilhança, não à da verdade”. A associação entre o verossímil da projeção e o da fixação promovida pela fotografia estabeleceu novos critérios de veridicção. Durante mais de um século, a utilidade da fotografia esteve associada a essa capacidade de dizer a verdade que lhe foi atribuída e sobre a qual foi erigido seu valor documental.

A modernidade conferida a fotografia se deve, sobretudo, à centralidade da posição ocupada pela tecnologia em seu processo de produção. Sua invenção promoveu a substituição do olho e das mãos do artista pela máquina ótica e química do técnico. À tecnologia, que até então era atribuída a função de auxiliar o desenhista ou o pintor na elaboração manual de suas obras, foi dada a tarefa de captar e fixar as aparências das coisas do mundo. A associação entre a mecânica, a ótica e a química promovida pela fotografia redistribuiu as relações mantidas entre as imagens visuais, o real e o autor ou o produtor: “enquanto as imagens manuais emanam dos artistas, longe do real, as imagens fotográficas – que são impressões luminosas – associam o real à imagem, longe do operador. A antiga unidade homem-imagem dá lugar a uma nova unidade real-imagem”, destaca André Rouillé (2009: 34), em um estudo onde debate a transformação do papel atribuído a essa tecnologia de fazer visível pela sociedade atual. Tal concepção reduzia o fotógrafo ao papel de mero operador de um aparelho técnico de fazer visível que se supunha capaz de registrar automaticamente as imagens naturais captadas das coisas do mundo.

A fotografia capta energia luminosa e a transforma em energia química. Dessa maneira, operando segundo princípios científicos, ela estabeleceu uma física e uma química das experiências e introduziu a medida na materialidade da imagem. A sensibilidade da emulsão, a duração da exposição e o diâmetro da abertura são apenas alguns dos parâmetros que tecem a trama numérica que constitui as imagens fotográficas. Com base nessas e em outras variáveis, diversos procedimentos foram desenvolvidos para alterar a realidade material e alcançar uma determinada expressão fotográfica dos fenômenos apreendidos. Em alguns casos, a

semelhança com a coisa ou o fato fotografado era sacrificada em favor da legibilidade do fenômeno. Assim, desde sua invenção, a fotografia, ao invés de registrar as coisas e os fatos do mundo, cria objetos específicos. Disso decorre que a fotografia não registra o visível. Pelo contrário, por meio de sua utilização, ela produz aquilo que torna visível.

Logo que os procedimentos para sua produção foram tornados públicos, a fotografia foi incorporada a diversas práticas científicas e pseudocientíficas. Pois, além de registrar com exatidão a aparência do objeto, ela permite a difusão desse registro e, conseqüentemente o diálogo acerca dele. Sicard (2006) comenta que a fotografia possibilitou uma leitura coletiva do mundo, dando origem a diversos debates. Além disso, ela favoreceu a realização de descobertas científicas porque é capaz de captar e transformar em informação visível aspectos da realidade que escapam à percepção sensível do homem. A fotografia revela aquilo que Benjamin (1994: 94) chamou de inconsciente ótico, pois “a natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente”. Assim, admitida como uma ferramenta de visão, a fotografia foi utilizada para tornar visível aquilo que não podia ser visto a olho nu.

À fotografia foi dada a tarefa de produzir visualidades adaptadas a nova época: a modernidade. Rouillé (2009: 111) comenta que “através de uma máquina moderna, a modernidade tem acesso à visibilidade”. Não se trata somente de mostrar as novidades do período, mas sobretudo de uma nova maneira de mostrar (de não mostrar, de esconder e de não esconder). A fotografia produziu novas visualidades porque propôs novos procedimentos de investigação e de exibição. Desenvolvida como uma máquina de captação da aparência das coisas do mundo e em concordância com os principais aspectos da cultura tecnocientífica da época – a racionalidade instrumental, o pensamento lógico-matemático e o desencantamento do mundo –, a fotografia foi reconhecida como um meio de representação visual livre da subjetividade humana. Por isso, foi eleita um mecanismo eficaz para registrar e catalogar o mundo.

Dessa maneira, a fotografia atualizou o sonho enciclopédico de Diderot: realizar um inventário exaustivo do visível e reduzi-lo a um conjunto de documentos disponíveis para consulta e utilização. Ao longo de quase cem anos, o álbum, o arquivo, a coleção e o museu foram os principais formatos atribuídos a esses inventários, pois permitem a operação de um

duplo processo de tesaurização: o das aparências pela fotografia e o dos documentos por essas máquinas de coleta, acúmulo e conservação de vestígios do passado e de fragmentos do presente. Diferente dos desenhos e das pinturas que eram destinados a serem expostos e contemplados, as fotografias, reunidas em séries, eram destinadas a serem classificadas, consultadas e utilizadas. Em decorrência disso, teve origem uma produção regular de fotografias que atendessem às necessidades específicas de diferentes práticas: administrativas, artísticas, científicas, econômicas, políticas, sociais. Assim, o sonho de uma visão sem pontos cegos deu lugar ao atendimento de necessidades de produção. O inventário do visível foi transformado em um acúmulo de imagens calculadas, classificadas e referenciadas. Produzidas segundo procedimentos uniformização, serialização e arquivamento que permitissem a realização de comparações e a descoberta de diferenças e semelhanças.

Na década de 1850, o médico Guillaume-Benjamin-Amand Duchenne fotografou alguns de seus pacientes no hospital *La salpêtrière*, em Paris, com o objetivo de produzir uma tipologia de expressões das emoções humanas. Ele aplicava estímulos elétricos de baixa intensidade nos músculos de um paciente que sofria de anestesia da face com o objetivo de induzir expressões específicas e mapear os mecanismos fisionômicos que eram mobilizados em cada uma delas. Por meio da operação de um duplo procedimento – o eletrofisiológico e o fotográfico –, o cientista transformava o rosto do paciente em uma superfície sobre a qual inscrevia sua ação. Sicard afirma que

A fotografia é o motor desta viragem da atenção para as superfícies. Os rostos que nela aparecem, com os seus sorrisos verdadeiros ou falsos, os seus choros, os seus trejeitos e sobrancelhas como acentos circunflexos, só existem por causa dela. É a fotografia que dá a oportunidade para seu estudo sistemático. É ela que incita a usar a electrização. Erraríamos em ver nela uma mera técnica de registo: é o motor essencial da experiência, a verdadeira criadora daqueles rostos sem paixão. Sem a fotografia, eles não existiriam. (SICARD, 2006: 133)

Esse rosto mecânico é um “modelo”, uma criação experimental que imita a realidade sem necessariamente se assemelhar a ela e que, no entanto, permite compreender seu funcionamento. O documento fotográfico abrange diversos procedimentos. Cada um deles atualiza discursos e práticas específicas. Por isso, nenhum deles registra sem transformar. Esses procedimentos, que foram aplicados principalmente sobre os corpos, foram concebidos para produzir visibilidades que servissem a finalidades específicas. Tratava-se, sobretudo, de observar, medir e controlar os corpos para extrair deles novas visualidades, que promovessem novos saberes e sustentassem novos poderes.

Nessa perspectiva, a fotografia também foi utilizada para estudar o movimento animal e humano. O desenvolvimento de instrumentos capazes de medir intervalos de tempo cada vez menores possibilitou um controle cada vez mais preciso das *performances*. Na década de 1880, o professor de fisiologia do *Collège de France*, Etienne-Jules Marey, desenvolveu uma técnica a qual deu o nome de “cronofotografia” e que consistia em fixar 10 tomadas sucessivas em uma mesma superfície sensível no intervalo de 1 segundo. A fim de alcançar uma melhor legibilidade dos mecanismos fisiológicos mobilizados na locomoção humana, ele adotou o princípio da *imagem reduzida*, que consistia em sintetizar os desempenhos fotografados em uma rede abstrata de linhas. Para isso, ele fotografava as *performances* de seus colaboradores diante de um fundo escuro e cobria inteiramente seus corpos com um uniforme preto, a exceção de estreitas faixas brilhantes ao longo das pernas e dos pés, dos braços e das mãos e da cabeça.

Dessa maneira, os corpos eram dissolvidos em seus próprios movimentos. Se, por um lado, a analogia era sacrificada, por outro, a visibilidade fabricada proporcionavam uma melhor legibilidade dos fenômenos estudados. Rouillé (2009: 121) destaca que “privados de suas aparências em benefício da expressão abstrata de suas forças e de seu funcionamento, tais corpos são radicalmente considerados na perspectiva da produção industrial e da competição esportiva”. O historiador comenta que os estudos de Marey buscavam analisar a mecânica dos gestos e medir a intensidade das forças e o gasto de energias em uma época em que a racionalização do esporte e da indústria promoveu a racionalização do corpo. O movimento foi decomposto em seus elementos: a posição de cada parte do corpo mobilizada em cada etapa de sua execução, a direção, a amplitude e a duração desses estágios e a posição de cada um deles na sequência. Sujeito a esses novos mecanismos do poder, o corpo se tornou o objeto de novas formas de saber, responsáveis pelo desenvolvimento de esquemas anatômicos e cronológicos das *performances*.

Nesse sentido, podemos estender ao fotografado os comentários de Benjamin (1994) acerca do ator cinematográfico. O intérprete de um filme atua diante de um conjunto de especialistas – diretor, operador de câmera, técnico de som, de iluminação – que a qualquer momento podem intervir na cena. Essa é uma característica importante, ressalta, pois a intervenção de especialistas é típica das provas esportivas. No entanto, diferente dessas, cujos limites a serem superados são os do próprio corpo, nos testes cinematográficos, o ator deve

superar os limites que lhe são impostos pela máquina. Da mesma maneira, o operário também é submetido a diversos testes mecânicos. Ser reprovado em qualquer um deles pode resultar em sua exclusão do processo de trabalho. Por outro lado, para o intérprete, a aprovação corresponde à preservação de sua dignidade frente o aparelho. Por isso, o filósofo afirma que há um enorme interesse em seu desempenho.

Porque é diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos cidadãos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho. À noite, as mesmas massas enchem os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome delas, na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho sua humanidade (ou o que aparece como tal aos olhos dos espectadores), como coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo. (BENJAMIN, 1994: 179)

No entanto, diferente dos filmes de que nos fala Benjamin, nas fotografias de Marey, o homem age a serviço da glória do aparelho. A sociedade moderna transformou os corpos no objeto individualizado de um trabalho minucioso, realizado segundo uma codificação que esquadrinha ao máximo o tempo, o espaço e o movimento e voltado para o desenvolvimento da eficácia e da eficiência das *performances* de cada um deles. Nessa perspectiva, Michel Foucault (2014) observa que a sociedade moderna pode ser compreendida como uma sociedade disciplinar. Nela, a relação do poder e do saber com a vida cotidiana dos homens é definida pela disciplina, que é responsável pela fabricação de corpos dóceis e úteis à sociedade por meio de um conjunto calculado de pequenas coerções. O filósofo ressalta que a disciplina surgiu em um momento histórico em que emergiu uma arte do corpo que o torna mais útil a medida que o torna mais obediente. Assim, nasceu uma “anatomia política” ou uma “mecânica do poder” que coloca os corpos em uma maquinaria que os examina, os desarticula e os recompõe. Dessa maneira, a disciplina fabrica corpos aptos e submissos.

2.3. A MODERNIZAÇÃO DE PARIS NO SÉCULO XIX

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 27: *Rue Estienne*, Paris.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 28: *Rue du Marché aux Fleurs*, Paris.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 29: *Rue des Vertus*, Paris.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 30: Abertura de *l'Avenue de l'Opera*, Paris.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 31: Subúrbio de Paris.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 32: Hôtel de Ville de Paris, antes do incêndio.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 33: Hôtel de Ville de Paris, depois do incêndio.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 34: *Avenue des Gobelins*, Paris.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 35: *Boulevard Haussmann, Paris.*

Até a metade do século XIX, Paris era uma cidade desarticulada, insalubre, insegura e superpovoada. A cidade havia crescido desordenadamente e se tornado um complexo sistema de becos, ruas e vielas que configuravam vizinhanças autônomas, sem relações entre si e difíceis de serem controladas pela administração pública. Nessa época, as passagens, que tanto encantaram Walter Benjamin, eram responsáveis por promover algum contato entre as diferentes partes da cidade. Para os padrões do urbanismo funcionalista moderno, Paris era uma cidade ineficaz. Por isso, entre o final do século XIX e início do XX, a capital francesa foi transformada no objeto de uma imensa reforma urbana, responsável por converter a vila medieval em uma cidade moderna, promovendo melhorias, sobretudo, na densidade populacional, na mobilidade, na moradia, na salubridade e na segurança. Para isso, a administração pública demoliu vizinhanças, construiu ruas e avenidas, substituiu o sistema de água e esgoto, regulamentou fachadas, instalou mobiliário urbano e anexou os subúrbios da cidade.

As áreas demolidas, a maioria delas localizadas no centro, eram formadas por edificações cujas subdivisões interiores davam lugar a habitações e oficinas improvisadas, precárias e baratas. Em razão das desapropriações e do aumento do valor dos imóveis, uma enorme população foi expulsa do centro de Paris e empurrada para a periferia. É importante ressaltar que, já naquele período, esta reforma foi alvo de críticas devido a redução da diversidade social da cidade, processo que, hoje, chamamos *gentrificação*. A reforma de Paris marca o surgimento do urbanismo moderno, disciplina responsável pela configuração de espaços urbanos capazes enfrentar os problemas econômicos e sociais decorrentes da industrialização. Em um estudo acerca da história do planejamento urbano, Peter Hall (2013), comenta que o urbanismo, em todas as suas manifestações, é uma resposta do sistema capitalista aos problemas colocados pela organização dos modos de produção e pela reprodução da força de trabalho. Trata-se da racionalização do espaço urbano em função dos interesses do capital. Por isso, o próprio capital, por meio do Estado, se encarregou de fazer desaparecer as regiões miseráveis do centro da capital francesa por meio de um processo de suburbanização de massa.

A elaboração de uma História Geral de Paris era um complemento necessário ao projeto de reforma urbana da cidade. Antes de demolir a velha Paris, era preciso conservá-la em imagens. Por essa razão, em 1856, o fotógrafo Charles Marville foi contratado pelo Barão Haussmann, responsável pela modernização da capital francesa, para registrar a vila medieval

que estava em vias de desaparecer. Produto deste serviço, o álbum *A velha Paris* é composto por 425 vistas que documentam ruas e estruturas destinadas a demolição. Essas fotografias foram consideradas importantes fontes para a reconstituição dos mapas de Paris, destruídos em razão do incêndio do *Hôtel de Ville de Paris*, onde estava localizado o arquivo municipal, provocado pela Comuna, em 1871 (REYNAUD, 2013). Diversos elementos presentes nas vistas produzidas por Marville oferecem informações sobre a traçado da cidade antes das reformas: a maioria das vistas foi captada em esquinas e, frequentemente, era produzida uma para cada sentido da rua registrada e em diversas delas estão incluídas as placas de identificação de logradouros públicos e de estabelecimentos comerciais. Além disso, nas legendas, o fotógrafo informa o nome da rua retratada e da rua de onde ou para onde direcionou a composição. No entanto, as vistas da velha capital também estavam armazenadas no arquivo municipal. Por isso, a administração municipal foi obrigada a adquirir novas reproduções dos negativos preservados pelo fotógrafo que, em seguida, foi contratado para produzir um novo conjunto de registros da cidade, de suas ruas e de seu mobiliário urbano. Sarah Kennel (2013) observa que as duas séries de vistas urbanas, a da antiga e a da moderna Paris, costumam ser compreendidas como parte de um discurso oficial de modernização no qual Marville, como homem de confiança de Haussmann, mostra a velha cidade como insalubre e insegura como justificativa para sua demolição. No entanto, cada uma das séries foi encomendada em diferentes circunstâncias e por distintas administrações.

As vistas dos bulevares da Paris moderna são marcadas por um ponto de fuga nítido que cria uma sensação de vazio. Não é apenas as ruas que estão vazias, sem pessoas ou transportes, mas também as fotografias, que carregam poucas informações visuais. “É como se estivéssemos testemunhando as consequências de algum evento catastrófico que obrigou toda a cidade a fugir”, destaca Kennel (2013: 38, original em inglês¹). Assim como o *Boulevard du Temple* fotografado por Daguerre anos antes, os bulevares registrados por Marville eram bastante movimentados. O que causa a sensação de esvaziamento é o longo período de exposição necessário para a realização da tomada. A crítica de arte comenta que talvez Marville pressentisse que o eterno ir e vir dos cidadãos pelas calçadas não se prestasse a detalhamentos finos, que o sujeito moderno estava em vias de desaparecer na multidão. Ao que parece, nessas fotografias, o objetivo de Marville não era preservar os vestígios do passado, mas abstrair os do presente.

1 “It is as if we were witnessing the aftermath of some terrifying catastrophic event that caused the entire city to flee” (KENNEL, 2013: 38).

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 36: Praça da Bolsa, Paris.

Fotografia 37: Galeria Lafayette, Paris.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 38: Ateliê de fotografia do serviço de identificação judiciária da prefeitura de Paris.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 39: Retrato antropométrico de Henri Panzini.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 40: Medição do comprimento do orelha.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 41: Vitrine iconográfica. Descrição metódica dos traços da face. Retrato falado.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 42: Armários de classificação do serviço de identificação judiciária da prefeitura de Paris.

A racionalização do espaço promovida pela reforma urbana da capital francesa conectou as diversas vizinhanças de Paris e transformou a cidade em um todo integrado. A medida que caíam as barreiras, que as ruas e as calçadas se expandiam e que os meios de transporte se generalizavam, a mobilidade urbana se intensificava. O ritmo da vida social se acelerou e os passos dos transeuntes se tornaram cada vez mais ligeiros. No entanto, em uma discussão acerca da constituição do espaço urbano de Paris no século XIX, Renato Ortiz (2000) alerta que o ganho em locomoção não se traduziu em liberdade. O cientista social ressalta que a segunda metade do século XIX se apresentou sob a forma de uma modernidade comprometida, na qual o indivíduo cedeu seu lugar a multidão.

Como as mercadorias que podem ser reduzidas a um mesmo denominador comum, o dinheiro, “equivalente universal”, os indivíduos, no processo de consolidação da lógica capitalista, se fundem a um mesmo padrão transformando-se em massa. (ORTIZ, 2000: 19)

Se por um lado, a multidão se contrapõe ao indivíduo por que ela dilui a heterogeneidade das partes que a constitui em uma massa homogênea, por outro, ela promoveu o acesso individualizado a produção e ao consumo de bens e serviços. Ortiz observa que a abertura dos primeiros *grand magasins* é simultânea ao aparecimento da multidão. O desenvolvimento das lojas de departamentos está associado às transformações ocorridas nos sistemas de financiamento, de fabricação e de distribuição de produtos industrializados que possibilitaram o desenvolvimento de modelos de negócios baseados na gestão de grandes estoques e na venda para o grande público. A estratégia desses empreendimentos consistia em atrair diariamente para dentro deles uma enorme quantidade de pessoas e, assim, capturá-las nas malhas de um imaginário comercial. Dessa maneira, a cidade moderna, por meio das lojas de departamentos, absorveu os traços singulares de cada indivíduo e os integrou a uma massa anônima de cidadãos.

A constituição dessa massa anônima promoveu um medo do outro, cuja identidade se desconhece. Na multidão, todos se observavam. Tornou-se urgente saber quem está ao redor: burguês, operário ou criminoso? Assim, fez-se necessário o desenvolvimento de uma competência social que tornasse o cidadão apto não apenas a identificar o outro, mas sobretudo a distinguir-se dele (ou confundir-se com ele). Nesse contexto, as ciências fisionômicas receberam grande destaque: acreditava-se que era possível identificar um indivíduo com base em sua aparência. Uma nova cultura visual emergiu a medida que uma

racionalidade identificadora, baseada nessas ciências, se espalhou pela sociedade por meio não somente de notícias de crimes e de novelas policiais, mas também de fotografias.

Fabris (2004: 45) comenta que a multiplicação dos tipos sociais promovida pelas ciências fisionômicas atribuiu um novo sentido ao conceito de identidade, “que se confunde com a identificação, com uma categoria classificatória dentro da qual o indivíduo possa ser inserido”. Dessa maneira, os corpos dos indivíduos eram transformados em superfícies onde identidades sociais eram inscritas ou de onde elas eram extraídas. A sociedade moderna atribuiu à fotografia a tarefa de atestar a existência do fotografado e transformou o retrato em um instrumento para tornar visíveis tanto aqueles indivíduos cujas iniciativas reforçavam a ordem social, quanto aqueles cujas atividades a ameaçavam. Se, de um lado, por meio da *Carte de Visite*, o retrato identificava o burguês e mostrava o direito de se fazer visível que ele usufruía, de outro, por meio da *Bertillonage*, ele identificava o marginal e revelava o dever de ser feito visível a que estava submetido. Nessa perspectiva, a historiadora afirma:

Modalidade de exclusão, de diferenciação, de hierarquização em sua versão honorífica, o retrato torna-se uma imagem disciplinar à qual toda a sociedade deverá se sujeitar, a princípio, para circunscrever anormalidades e desvios, e, posteriormente, para atestar o pertencimento do indivíduo ao corpo social. (FABRIS, 2004: 46)

A fotografia ofereceu a burguesia condições para que ela se apropriasse do retrato, considerado um símbolo de distinção social exclusivo da aristocracia. No entanto, se o retrato pictórico aristocrático cumpria a função de destacar um indivíduo em uma continuidade de gerações, o retrato fotográfico burguês se destinava a atestar o pertencimento de um indivíduo a um determinado grupo social. Inicialmente, o retrato fotográfico foi acessível apenas a alta burguesia, devido a seu alto custo. Somente com o desenvolvimento do cartão de visita que o retrato se popularizou. O novo formato não apenas barateou o preço do retrato, mas também configurou um imaginário que a burguesia mobilizou para fazer circular sua aparência. O procedimento desenvolvido por Disdéri, com o objetivo de adaptar a fotografia às condições culturais, econômicas, políticas e sociais vigentes, conformou um esquema estético, ético e moral que estabelecia normas precisas para a representação dos indivíduos. No estúdio, os fotografados se esforçavam para representar uma classe social. Por meio da utilização de um cenário ostensivo, de um figurino adequado e de uma pose teatral, era agenciado um conjunto de signos que promovia a integração do fotografado a um tipo social. Fabris ressalta que

Nesse contexto de construção de uma identidade social, acessórios e cenários não devem ser analisados em termos de ilusão realista e nem mesmo de busca de efeitos plásticos. Seu verdadeiro âmbito é a simbologia social: cenário e vestimenta constituem uma espécie de “brasão” burguês. (FABRIS, 2004: 30)

No cartão de visita, o modelo era fotografado de corpo inteiro. O fotógrafo não dedicava especial atenção somente ao rosto, mas também às mãos. A historiadora comenta que a uniformização de alguns comportamentos se impôs ao corpo todo, determinando-lhe códigos gestuais. Dessa maneira, a pose se constituiu como um elemento fundamental do retrato fotográfico burguês. Pois, é ela que articula corpo, gesto, figurino e cenário. Estabelecendo, assim, uma cuidadosa engrenagem. Nesse sentido, a crítica de arte afirma que

Colocar-se em pose significa inscrever-se num sistema simbólico para o qual são igualmente importantes o partido compositivo, a gestualidade corporal e a vestimenta usada para a ocasião. O indivíduo deseja oferecer à objetiva a melhor imagem de si, isto é, uma imagem definida de antemão, a partir de um conjunto de normas, das quais faz parte a percepção do próprio eu social. (FABRIS, 2004: 36)

Dessa maneira, uma identidade social era representada e uma personagem era sobreposta à pessoa. Tanto o fotógrafo, quanto o fotografado buscavam transformar em texto visual os valores da burguesia por meio de uma composição ordenada e unitária, definida pela inteligibilidade imediata da representação, pela desindividualização do fotografado e por uma imaginação que conferia à fotografia uma semelhança média. A historiadora destaca que “O que importa não é representar a individualidade de cada cliente, mas, antes, conformar o arquétipo de uma classe ou de um grupo, valorizados e legitimados pelos recursos simbólicos que se inscrevem na superfície da imagem” (FABRIS, 2004: 31). Assim, o retrato fotográfico burguês contribuiu para a afirmação moderna do indivíduo a medida que participou da configuração de sua identidade como uma identidade social. No retrato, os conceitos de semelhança e de identidade eram atravessados pelo de conformidade (a diferente tipos sociais e a a diversas imagens de si). Por isso, ele oferecia ao indivíduo uma consciência social de si mesmo. No interior de seu dispositivo, normas sociais e psicologia individual se confrontam e resultam em uma identidade conciliada com um imaginário social. Nessa perspectiva, a fotografia foi utilizada pela sociedade moderna como um instrumento para transformar cada pessoa na expressão individual de um tipo social: do alto burguês até o marginal. Fabris comenta que, ao criar um paralelo entre fisionomia e subjetividade e esconder o indivíduo sob o tipo, o retrato colocou em crise a própria noção de identidade: “A identidade do retrato fotográfico é uma identidade construída de acordo com normas sociais precisas”, afirma (FABRIS, 2004: 55).

A sociedade moderna, ao atribuir à imagem fotográfica a função de atestar a existência daquilo que foi fotografado, transformou o retrato em um instrumento de recenseamento que tanto pode exaltar os feitos do indivíduo, quanto pode submeter ao poder aqueles que apresentam comportamentos desviantes. Assim, no final do século XIX, o retrato passou a desempenhar um importante papel na imposição da lei. Nessa época, o chefe da polícia de Paris, Alphonse Bertillon, combinou a antropometria (estudo das medidas do corpo), a observação fisionômica e a fotografia para desenvolver um sistema de identificação de delinquentes. Para cada infrator era criado um registro composto por um retrato de frente e outro de perfil, pela identificação de aspectos de seu tipo físico e pela anotação de medidas corporais e de traços particulares, como cicatrizes e tatuagens.

A *bertillonage* consistia em uma técnica de exame que combinava procedimentos de vigilância e de classificação. O procedimento desenvolvido pela polícia parisiense tinha o propósito de promover o diagnóstico visual de personalidades criminosas e torná-las o objeto de uma prática de classificação tipológica por meio da qual eram construídos arquivos ilustrados de delinquentes. Fabris (2004) observa que a *bertillonage* consistia em extrair do corpo do indivíduo traços de sua personalidade, tanto quanto do grupo social ao qual ele pertence. Ao estabelecer uma relação entre identificação fisionômica e identidade pessoal, Bertillon pretendia identificar um indivíduo. Para isso, ele elaborou um sistema classificatório no qual ordenava casos isolados dentro de conjuntos segmentados.

Na *bertillonage*, é atribuída ao registro de cada delinquente a função de prova no processo judicial. Dessa maneira, cada registro era utilizado tanto para descrever o indivíduo, quanto para submetê-lo ao dispositivo administrativo policial. Disso decorre que registrar a aparência do infrator não era o único objetivo da *bertillonage*, mas também destacar sua sujeição à norma instituída pelo poder. Produto da mesma lógica identificadora, o retrato para documentos herdou do retrato policial um conjunto de características: a pose, o enquadramento e o formato. Por isso, Fabris (2004: 50-51) comenta que “a identidade, tão almejada pela burguesia oitocentista, transforma-se afinal em identificação, num processo de recenseamento social ao qual todos se devem sujeitar para ganhar um atestado de existência”. As sociedades modernas estenderam os procedimentos de descrição da individualidade a toda população e os transformaram em mecanismos de objetivação e sujeição.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 43: Vendedor de papel de carta.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 44: Vendedor de guarda-chuvas.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 45: Vendedora de doces.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 46: Vendedora de laços.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 47: Catador.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 48: Músico de rua.

Uma vez que tanto as cidades quanto as imagens que elas evocam nos cidadãos se encontram em um contínuo processo de configuração, à fotografia foi dada a tarefa de fixar em textos o processo de transformação da cidade ao longo do tempo. Tensionada pela criação de seu futuro e pela destruição de seu passado, a cidade moderna logo se transformou em um dos objetos privilegiados da fotografia. A passagem da vila para a cidade foi operada por reformas que promoveram rápidas e sucessivas mudanças no espaço urbano. Nesse contexto, as vistas urbanas, procedimento documental que associa a fotografia a anotações e medições, se estabeleceram como um meio de representação visual capaz de acompanhar o ritmo destas transformações e asseguraram sobre a cidade o domínio necessário para esquadrihá-la, projetá-la e, enfim, utilizá-la. Rouillé (2009: 112) ressalta que:

Na vista, o referente prevalece sobre o indivíduo que a realiza, a descrição suplanta a expressão. A vista é denotativa. Ela não é destinada à parede da exposição, mas à publicação e ao arquivamento. A vista descreve, propõe um conhecimento. Não a contemplamos, não a consultamos: servimo-nos dela.

O álbum e o arquivo foram os principais formatos atribuídos a esses arrolamentos. No entanto, nem um, nem outro são receptáculos passivos. Eles não agrupam sem redistribuir as fotografias, nem as acumulam sem classificá-las. Eles são máquinas de fazer visível, configuradas de acordo com determinados imaginários, que ordenam simbolicamente o real. Ao mesmo tempo, produtos e produtoras de uma maneira moderna de ver o mundo, essas máquinas organizam o visível, fragmentando-o e relacionando-o em textos visuais. Nestas máquinas, a fotografia e o álbum (ou o arquivo) promovem operações opostas e complementares: a primeira opera de forma fragmentária e descontínua, destacando aspectos selecionados do visível, e o segundo estabelece uma nova continuidade por meio da montagem. Graças a essa dupla operação de seleção e ordenação, os álbuns e os arquivos de vistas urbanas mostraram uma cidade que primeiro se configurou como um texto visual. As estruturas materiais da cidade e os comportamentos dos cidadãos se transformam em estratos de tempo mais lentos que aquele em que opera a fotografia. Por essa razão, a cidade moderna foi mostrada nas imagens fotográficas antes mesmo de seu projeto ter sido concluído (talvez, ele sequer tenha sido concluído ou, caso tenha sido, talvez ele nunca tenha abrangido toda a cidade).

Podemos estender ao fotógrafo, os comentários de Benjamin (1994) a respeito do cinegrafista. Para o filósofo alemão, o cinegrafista penetra na realidade para dela extrair fragmentos que serão recompostos de acordo com novas leis. O fotógrafo está entrelaçado ao

tecido da cidade moderna. Por isso, dela somente é capaz de extrair fragmentos. Seu gesto consiste em recortar o visível para dele extrair retalhos da cidade. Disso decorre que os álbuns de vistas urbanas reúnem uma enorme quantidade de restos da cidade que buscam uma unidade. No entanto, não se trata de reconstituir o todo de um conjunto anterior, mas sim de reunir em uma unidade posterior os vestígios que a fotografia extraiu do visível. Trata-se, sobretudo, de projetar uma *cidade vista* com os retalhos recortados pelo fotógrafo. Esta cidade vista, cópia da cidade habitada produzida pelo fotógrafo e/ou pelo editor do álbum (ou do arquivo), é resultado de uma projeção que opera um distanciamento em relação àquela da qual visualidades foram extraídas e um apagamento das práticas que nela tem lugar cotidianamente (inclusive a do fotógrafo). Estas operações transfiguram o cidadão em *voyeur* a medida que constroem para ele um lugar apartado que lhe permite observar toda a cidade de uma só vez e que a imobiliza em uma projeção que apaga a dinamicidade que a constitui. Por um lado, a cidade vista, como um artefato conceitual, reduz o corpo do observador a um olho a partir do qual saberes e poderes são projetados. Por outro, essa projeção, como um texto visual, pode se oferecer ao leitor como uma cidade por onde ele pode andar e se perder.

3. Um percurso pela visualidade paulistana

Neste capítulo propomos oferecer ao nosso leitor um percurso pelas pinturas, ilustrações e, sobretudo, pelas fotografias elaboradas por diversos profissionais que se dedicaram a registrar a visualidade de São Paulo em diferentes épocas. Precisamos destacar que nossa intenção não é mostrar uma história da evolução urbana da capital paulista. Tampouco, é apresentar uma história da iconografia paulistana. Interessa-nos observar a relação que uma mantém com a outra e investigar como a ordem social de cada período da capital paulista configurou e foi configurada por uma ordem visual e como, ao longo do tempo, essas práticas socioculturais foram mobilizadas para fixar diferentes imagens da cidade. Sobretudo, importa-nos estudar como a experiência urbana mediada pela especulação imobiliária foi captada e mostrada pelo trabalho de desenhistas, pintores e fotógrafos. Nessa perspectiva, trata-se de tentar compreender o papel dos textos dessas práticas como mediadores das relações sociais e visuais estabelecidas entre a cidade e seus habitantes.

Tal tarefa consiste em um enorme desafio. Primeiro, porque o processo de urbanização da capital paulista abrange uma enorme extensão territorial e uma grande diversidade de atores e se estende por aproximadamente 150 anos, período que corresponde ao efetivo desenvolvimento urbano da cidade. Segundo, porque a iconografia paulistana conhecida é extensa e variada, ainda que apresente grandes e graves lacunas. Por isso, é importante salientarmos que não nos propomos realizar um inventário exaustivo dos autores que tem a cidade como o tema de seu trabalho e que a seleção e a organização dos artefatos culturais citados não poderia ter sido feita de outra maneira que não fosse arbitrária, no sentido de que selecionamos alguns em detrimento de outros e colocamos um junto aos outros com o objetivo de produzir um texto que mostre a transformação da visualidade de São Paulo ao longo de sua evolução urbana.

3.1. O VILAREJO PROVINCIANO

Ilustração não inserida por motivos legais.

Ilustração 2: Vista de São Paulo, elaborada a partir das margens do Rio Tamanduaté.

Ilustração não inserida por motivos legais.

Ilustração 3: Vista de Sao Paulo, elaborada a partir da Ladeira da Memória, atual Rua Xavier de Toledo.

Ilustração não inserida por motivos legais.

Ilustração 4: Vista de São Paulo, elaborada a partir da estrada para o Rio de Janeiro, atual bairro do Brás.

Ilustração não inserida por motivos legais.

Ilustração 5: Tropa de mulas.

Ilustração não inserida por motivos legais.

Ilustração 6: Tropeiro.

Ilustração não inserida por motivos legais.

Ilustração não inserida por motivos legais.

Ilustração 7: Paulistana.

Ilustração 8: Paulistana.

Ilustração não inserida por motivos legais.

Ilustração não inserida por motivos legais.

Ilustração 10: Paulistano.

Ilustração 9: Paulistano.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 49: Largo de São Francisco.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 50: Largo de São Francisco.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 51: Pátio do Colégio.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 52: Panorama do Lago do Capim, cruzamento das ruas São Bento e Ouvidor.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 53: Rua São Bento.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 54: Rua do Ouvidor.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 55: Largo do Capim, em frente a Igreja de São Francisco.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 56: Largo do Capim.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 57: Rua do Ouvidor.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 58: Rua do Ouvidor.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 59: Rua da Imperatriz, antiga do Rosário.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 60: Rua Alegre.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 61: Rua alegre.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 62: Rua da Constituição.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 63: Rua Florêncio de Abreu, antiga da Constituição.

3.2. A CIDADE CAFEIRA

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 64: Estação da luz.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 65: Estação da luz.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 66: Estação da luz.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 67: Estação da luz.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 68: Estação da Luz.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 69: Panorama de São Paulo.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 70: Avenida Paulista.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 71: Avenida Paulista.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 72: Bairro de Santa Efigênia.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 73: Bairro do Brás.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 74: Bairro do Brás.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 75: Bairro Bela Vista.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 76: Comércio de rua no mercado dos caipiras.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 77: Mercado dos caipiras.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 78: Comércio de rua no mercado dos caipiras.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 79: Teatro Municipal.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 80: Teatro São José.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 81: Vale do Anhangabaú.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 82: Viaduto do Chá.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 83: Palacete Prates (Automóvel Club).

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 84: Mulheres conversando.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 85: Casario da Rua Esperança.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 86: Casario em demolição na Rua Esperança.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 87: Casario e lavadeira às margens do rio Tamandateí.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 88: Rua Florêncio de Abreu.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 89: Rua Florêncio de Abreu.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 90: Largo e rua São Bento.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 91: Largo São Bento.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 92: Rua 15 de Novembro.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 93: Rua 15 de Novembro.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 94: Velho negro.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 95: Meninos engraxates.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 96: Vendedor de vassouras.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 97: Homem idoso em pequena carruagem.

3.3 METRÓPOLE INDUSTRIAL

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 98: Vale do Anhangabaú, ao fundo o Edifício Martinelli e Sampaio Moreira.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 99: Avenida São João, ao fundo o Edifício Martinelli.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 100: Largo São Bento, ao fundo o Edifício Martinelli.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 101: Vista da praça da Bandeira, vale do Anhangabaú e viadutos do Chá.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 102: Vale do Anhangabaú.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 103: Viaduto do Chá.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 104: Vale do Anhangabaú.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 105: Vale do Anhangabaú.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 106: Vale do Anhangabaú, edifícios Matarazzo e Conde Prates.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 107: Fila de ônibus no Vale do Anhangabaú.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 108: Fila de ônibus no Vale do Anhangabaú.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 109: Ponto de encontro.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 110: Entregador de bebidas.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 111: Carroça do padeiro.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 112: Edifício Copan.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 113: Edifício Copan.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 114: Cobrador de ônibus.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 115: Retirantes.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 116: Retirantes.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 117: Periferia.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 118: Periferia.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 119: Periferia.

3.4 DECLÍNIO URBANO

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 120: Avenida Paulista.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 121: Restaurante Fasano, no Conjunto Nacional, na Avenida Paulista.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 122: Conjunto Habitacional Várzea do Carmo.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 123: Conjunto Habitacional Várzea do Carmo.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 124: Conjunto Habitacional Várzea do Carmo.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 125: Conjunto Habitacional Várzea do Carmo.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 126: Vila Dirce, bairro de Carapicuíba (Região Metropolitana de São Paulo).

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 127: Vila Dirce, bairro de Carapicuíba (Região Metropolitana de São Paulo).

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 128: Vila Dirce, bairro de Carapicuíba (Região Metropolitana de São Paulo).

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 129: Vila Dirce, bairro de Carapicuíba (Região Metropolitana de São Paulo).

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 130: Estação Barra Funda.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 131: Bairro Barra Funda.

3.5 METRÓPOLE FRAGMENTADA

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 132: Favela de Paraisópolis e bairro Morumbi.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 133: Moradora do edifício Mercúrio no centro de São Paulo.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 134: Moradores do edifício Mercúrio no centro de São Paulo.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 135: Moradora do edifício número 911 da Avenida Prestes Maia.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 136: Moradora do edifício número 911 da Avenida Prestes Maia.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 137: Moradora do edifício Marrocos, no centro de São Paulo.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 138: O que restou em um apartamento do edifício Marrocos, no centro de São Paulo.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 139: Cracolândia.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 140: Cracolândia.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 141: Cracolândia.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 142: Cracolândia.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 143: Cracolândia.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 144: Guerra.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 145: Guerra.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 146: Guerra.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 147: Guerra.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 148: Guerra.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 149: Guerra.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 150: Guerra.

Fotografia não inserida por motivos legais.

Fotografia 151: Guerra.

4. Uma cidade projetada pela especulação

A historiografia de uma cidade não contribui apenas para o aumento do conhecimento acerca de seu passado, também oferece melhores condições para compreender seu presente e para projetar seu futuro. Nos últimos dois séculos, as cidades brasileiras se desenvolveram aceleradamente e, dentre elas, São Paulo foi aquela cujo crescimento mais se destacou. A urbanização da capital paulista, iniciada na segunda metade do século XIX, tem sido tão célere e, aparentemente, desordenada que, no intervalo de uma geração, chega a substituir regiões inteiras da cidade. Isso faz com que as memórias daqueles que habitavam esses ambientes já não encontrem sustentação no espaço construído. Dessa maneira, pouco a pouco, a cidade se torna cada vez mais inabitável.

Em estudos sobre a evolução urbana da capital paulista, Candido Malta Campos (2002) e Nadia Somekh (2014) observam que o processo de modernização de São Paulo apresenta um caráter ambíguo e parcial que consiste em buscar o moderno sem jamais alcançar a modernidade, pois, para isso, seria necessário a realização de reformas econômicas e sociais que contrariariam os interesses da elite que se encontra a frente desse processo. Nessa perspectiva, o urbanismo modernizador busca atingir o estado de desenvolvimento das sociedades modernas sem realizar as indispensáveis reformas estruturais necessárias para alcançá-lo. Na prática, ele consiste na constituição de uma modernidade limitada e localizada, acessível apenas a alguns grupos sociais privilegiados.

No Brasil, e particularmente em São Paulo, a prática urbanística é limitada por dois elementos: o interesse fundiário e o liberalismo econômico e jurídico. Por essa razão, qualquer tentativa de regular a propriedade privada ou de restringir o interesse particular é recebida com resistência pelas elites. Embora tenham necessidades diferentes em relação a conformação do ambiente urbano, os diversos setores que compõem a elite paulistana partilham interesses relacionados a exploração do solo urbano e ao crescimento da cidade. Por isso, em São Paulo, os projetos urbanísticos propostos por estes grupos, altamente representados nas instâncias administrativas, jurídicas e políticas do município e do estado,

aliam expansão urbana e valorização imobiliária. Dessa maneira, o Estado, por meio da elaboração de legislações urbanísticas e do investimento em equipamentos e em serviços urbanos, é utilizado para assegurar a rentabilidade de seus investimentos imobiliários.

4.1. O VILAREJO PROVINCIANO

A fundação de uma cidade no interior do Brasil não estava nos planos da metrópole portuguesa, nem de seus colonos (SEVCENKO, 2004). No entanto, os Jesuítas, determinados a construir na América uma nova comunidade católica, identificaram no elevado entre os rios Anhangabaú e Tamanduateí, localizado nos campos de Piratininga, um ponto a partir do qual poderiam lançar seu programa de catequização dos nativos. Assim, em 1554, nascia, em torno do Colégio Jesuíta, o povoado de São Paulo, cujo nome é uma homenagem ao apóstolo da conversão dos gentios. Entretanto, a mesma geografia que oferecia ao vilarejo um ponto de vista privilegiado sobre toda região e um enorme potencial militar, impunha obstáculos ao seu povoamento: o vale ao redor não era apropriado para a agricultura sistemática, as várzeas alagadiças eram insalubres e a topografia acidentada.

Após a descoberta de metais e pedras preciosas no interior do país, São Paulo se tornou um importante centro administrativo da metrópole portuguesa, apesar de sua pobreza e de sua baixa densidade populacional. Sua centralidade geográfica, que lhe permitia estar em contato permanente com o litoral, tanto quanto com o sertão, lhe garantia uma posição estratégica na defesa e na definição de fronteiras. Por essa razão, a cidade reuniu uma elite administrativa, agrícola, comercial, financeira, judiciária e política. No entanto, esses grupos sociais privilegiados habitavam propriedades localizadas no interior da província, onde teciam a rede territorial que sustentava seu poder, e iam a capital paulista somente quando tinham assuntos a tratar. Durante a maior parte do ano, o vilarejo era habitado apenas por negros, mulatos, mamelucos, índios e mestiços. Também era comum a presença de tropeiros, uma vez que a cidade operava como um entreposto de comércio de gado, de culturas de exportação e de gêneros de abastecimento.

A distância do litoral legou a São Paulo uma iconografia do período colonial extremamente pobre, se comparada à de cidades litorâneas que tinham suas vistas incluídas em cartas de navegação. Foi somente com a vinda da corte para o Brasil e a abertura dos portos, no início século XIX, que São Paulo começou a receber a atenção de artistas – estrangeiros que integravam expedições culturais, comerciais, científicas e, sobretudo, políticas. Desse período, são as vistas elaboradas pelo francês Arnaud Julien Pallière e pelos britânicos Charles Landseer e William John Burchell, a primeira foi elaborada a partir das margens do Rio Tamanduateí, a segunda, da ladeira da Memória, atual Rua Xavier de Toledo, e a terceira, da estrada para o Rio de Janeiro, nas proximidades do atual bairro do Brás. Em todas elas, observamos um pequeno vilarejo colonial em cuja paisagem se destacam as torres de edifícios de instituições religiosas.

São Paulo permaneceu como um pequeno vilarejo quase até o final do século XIX. Apesar do título de cidade, ainda era uma vila com poucas ruas e iluminada por lampiões. Suas principais atividades se concentravam em uma área delimitada pelas ruas Direita, Rosário e São Bento, um triângulo formado pelas igrejas do Carmo, de São Francisco e de São Bento. Dessa São Paulo, restaram apenas algumas ruas estreitas e irregulares, ladeiras íngremes e mal articuladas com largos acanhados. Pois, os edifícios que não foram demolidos, foram severamente alterados por reformas. Até a inauguração da Estação da Luz, em 1867, a capital paulista era uma cidade de barro: as ruas eram de terra e as construções tinham pisos de chão batido, paredes de taipa de pilão e coberturas de telhas côncavas (TOLEDO, 2004).

O espaço urbano paulistano era caracterizado pela convívio de diferentes grupos sociais. No centro, moravam e trabalhavam a maioria dos habitantes e, na periferia, se encontravam as chácaras e as oficinas que abasteciam o vilarejo. Durante todo o dia, escravos podiam ser vistos nos chafarizes buscando água para abastecer as casas de seus senhores; nas ruas, largos e praças da cidade era comum encontrar trabalhadores livres vendendo produtos ou prestando serviços. O espaço doméstico também era marcado pela convivência, uma vez que as residências senhoriais abrigavam a família, os agregados e os escravos. Rolnik (1997) comenta que a proximidade entre grupos sociais tão distintos não constituía uma ameaça ao ordenamento social, pois o rigor do ordenamento visual, expresso nos corpos, nos gestos, nas vestimentas e na distribuição de lugares e de papéis, garantia que todos os momentos da relação entre senhores e escravos fossem caracterizados pela dominação do segundo pelo primeiro. Nessa perspectiva, a urbanista destaca que

“A fronteira, neste caso, era delimitada pela inumanidade do escravo, definido pelo senhor como uma máquina de produzir de sua propriedade. Por isso o espaço do escravo era dentro do território do senhor, dominado pela força e pela violência físicas, marcado por diferenças culturais e pela cor de sua pele e desumanizado por um discurso etnocêntrico. (ROLNIK, 1997: 31).”

Em dezembro de 1839, poucos meses após a publicação do processo de produção de daguerreótipos em Paris, o abade Louis Compte produz uma vista do Paço da Cidade, no Rio de Janeiro. No entanto, serão precisos mais alguns anos para que a novidade chegue a São Paulo. No final da década de 1840, Álvares de Azevedo, então aluno da Academia de Direito, observa, em carta a sua mãe, a existência de uma mania de daguerreotipar-se. Segundo o poeta¹, “Não há estudante que não se tenha retratado ou não pretenda retratar-se” (AZEVEDO, 1976 *apud* KOSSOY, 2002: 58). Porém, é somente no final da década seguinte que serão produzidas, por meio de um processo fotográfico, as primeiras vistas urbanas conhecidas da capital paulista. Em novembro de 1859, um anúncio do *Bazar Paulistano* publicado no *Correio Paulistano* comunicava a venda de vistas da Academia de Direito (LIMA, 1998). É importante destacarmos que as primeiras fotografias conhecidas da cidade e de seus habitantes não são panoramas gerais, tomados à distância, nem registros de edifícios religiosos e, tampouco, são retratos de clérigos, mas sim representações visuais de uma instituição leiga e de seus membros. A fotografia, como uma máquina moderna de fazer visível, não apenas se constitui como um novo modo de olhar, mas também propõe lançar esse olhar sobre novos objetos.

Na década de 1860, surge na imprensa paulistana as primeiras publicações ilustradas. Foi um período de intensa educação visual, pois até esse momento a produção, a circulação e o consumo de imagens visuais na cidade era bastante limitado. As propagandas publicadas nos jornais e revistas indicam que também foi nesta época que diversos estabelecimentos fotográficos se instalaram na capital (LIMA, 1998). Essa primeira aproximação entre a fotografia e a imprensa se deu por meio da publicidade. Pois, a ausência de tecnologia gráfica adequada e de profissionais competentes tornava inviável a reprodução de imagens fotográficas. Por isso, as publicações paulistanas se limitaram apenas ao anúncio das atividades fotográficas realizadas na cidade e ao comentário de vistas enviadas às redações dos jornais. Nessa perspectiva, Ricardo Mendes (2004: 396) comenta que “o envio de fotos às redações é evidente prática comercial, mas também início de um tráfego de imagens desejado, primeiros passos do fotojornalismo com procedimentos próprios”.

¹ AZEVEDO, Vicente (comp.). **Cartas de Álvares de Azevedo**. São Paulo: Academia Paulista de Letras, 1976.

Nesse período, a capital paulista começa a ser fotografada sistematicamente por diversos profissionais para a elaboração de álbuns de vistas. Dentre eles destacamos Militão Augusto de Azevedo que, em 1862, deu início a um exaustivo trabalho de documentação do vilarejo. Por meio da exploração dos constrangimentos e das possibilidades próprias da fotografia, ele desenvolveu uma linguagem distinta daquela da ilustração. A São Paulo desta época não se prestava a ser fotografada: sua arquitetura adaptada às irregularidades do terreno, os becos escuros, as ruas estreitas e sinuosas e o tecido urbano irregular, eram mais adequados ao desenho ou a pintura que ao registro fotográfico, afeito aos espaços geométricos e a iluminação bem distribuída. No entanto, Azevedo buscou superar as dificuldades impostas pelo espaço urbano do então vilarejo por meio de vistas tomadas do alto e de arranjos de conjunto, isto é, da produção de panoramas.

No dia 18 de setembro de 1850, foi promulgada a Lei n. 601 que determinou que a partir de sua entrada em vigor a única forma legal de obtenção de posse da terra no país seria a compra devidamente registrada. Além de atribuir à terra o estatuto de mercadoria e de desvincular o seu domínio da condição de efetivo uso do solo, a nova legislação também estabeleceu o incentivo a imigração de trabalhadores estrangeiros. Rolnik (1997: 23) comenta que não é por acaso que no período de constituição de uma nova matriz da força de trabalho brasileira é estabelecido um novo modo de acesso à propriedade da terra: “a terra no Brasil é livre quando o trabalho é escravo; no momento em que se implanta o trabalho livre, ela passa a ser cativa”, destaca a urbanista. O domínio do solo era impossível ao trabalhador escravo, devido a sua própria condição de cativo. Porém, poderia ser facilmente adquirido pelo trabalhador assalariado livre. Daí decorre a necessidade de restringir sua obtenção.

Ao longo do séc. XIX, a terra substituiu o escravo na composição da riqueza. A propriedade imobiliária se transformou no principal ativo da economia brasileira, pois o novo estatuto jurídico atribuído a terra possibilitou aos proprietários oferecê-la como garantia de empréstimos bancários. A Lei de Terras, como ficou conhecida, promoveu mudanças no acesso ao solo e conseqüentemente na legalidade urbana. No ordenamento jurídico anterior o domínio do solo dependia somente de sua ocupação, sem necessidade de demarcação prévia entre lote e rua – característica que explica a irregularidade do traçado urbano e a espontaneidade do crescimento da cidade. Com a nova lei, a definição de limites precisos do terreno se torna um requisito para que lhe seja atribuído um preço e para que ele seja registrado como propriedade privada, isto é, “subtraído da esfera comunal” (ROLNIK, 1997:

25). Disso decorre a necessidade de elaboração de sistemas de posturas municipais que regulem a produção do espaço das cidades brasileiras.

Em 1887, um ano após o estabelecimento do primeiro corpo legislativo municipal e da promulgação do novo Código de Posturas Municipais que reuniu um conjunto de diretrizes urbanísticas para o ordenamento de São Paulo, Azevedo elaborou novas vistas dos mesmos locais fotografados 25 anos antes. Os dois conjuntos de fotografias foram publicados no *Álbum comparativo da cidade de São Paulo – 1862 - 1887*. O crítico Rubens Fernandes Junior (2012) comenta que é o próprio fotógrafo, em carta a um amigo, que denomina as vistas de 1862 como “antigas” e as de 1887 como “modernas”. No álbum, Azevedo apresenta um conjunto de vistas de uma São Paulo que está a meio caminho entre uma época e outra. Assim era a capital paulista no último quarto do século XIX. Não foi somente o estilo arquitetônico das construções que se transformou de um período a outro – os casebres de taipa foram substituídos por sobrados de tijolos, com comércio no primeiro andar e residências no segundo –, mas sobretudo a paisagem urbana – a geometrização do espaço, a instalação de equipamentos públicos e a população das ruas. Suas fotografias conservam os vestígios visuais do antigo vilarejo que desaparecia e registram os sinais da cidade moderna que aparecia sob o ritmo dos transportes a vapor que impulsionariam a economia cafeeira.

A cultura do café transformou São Paulo no centro financeiro do país, modificou o espaço urbano da cidade e alterou sua dinâmica cultural, econômica e social. Em um estudo sobre o circuito social da fotografia na cidade na segunda metade do século XIX, Solange Ferraz de Lima (1998) observa que as vistas da cidade se constituíam como vetores do imaginário urbano. Nessa perspectiva, ela ressalta que o registro das mudanças ocorridas na capital paulista feito pelo fotógrafo apontam para uma imagem de progresso que orientará as intervenções urbanísticas que serão realizadas nos anos seguintes. Azevedo fotografou ruas e construções sem se importar com as pessoas que olhavam com curiosidade para ele e sua câmera. Sobre esse gesto, Nicolau Sevcenko (2004: 327) comenta que “seu próprio instrumento, a câmera fotográfica, já era um indício da modernidade invadindo a cidade e explorando despididamente suas intimidades, até então ciosamente guardadas”. Talvez, esses cidadãos tivessem percebido que o fotógrafo com sua máquina moderna de fixar restos do presente anunciava que a cidade como a conheciam estava prestes a desaparecer.

4.2. A CIDADE CAFEIEIRA

São Paulo começou a deixar de ser um vilarejo provinciano na segunda metade do século XIX, quando, devido à prosperidade das lavouras de café localizadas no interior do estado, foi implantada a estrada de ferro que ligava as fazendas ao porto. A *São Paulo Railway* – cujo nome em inglês indica a presença de capital estrangeiro em sua implantação – cortava a capital paulista que, em razão de sua localização privilegiada, entre o interior, onde o grão era cultivado e processado, e o litoral, onde o produto era exportado, se transformou no centro financeiro e logístico da economia cafeeira. A riqueza proporcionada pela cultura do café se converteu em investimentos que alavancaram a industrialização e a urbanização da cidade e atraíram um grande contingente de imigrantes, sobretudo estrangeiros (a maioria deles, vindos dos países da Europa meridional). Trabalhadores de todas as profissões, aptos a desempenhar suas atividades na cidade ávida para desfrutar as conquistas proporcionadas pelo “ouro verde”. Assim, tem início uma nova civilização paulistana (LEMOS, 2004).

Pouco a pouco o vilarejo de tropeiros começa a desaparecer para dar lugar à cidade dos fazendeiros. Com a ferrovia, a viagem de ida para a capital e de volta para a fazenda se tornou mais rápida e confortável. Além disso, o trem que descia com grãos até o porto, subia com materiais importados para a construção de casas iguais àquelas vistas na Europa. Rapidamente, o dinheiro proveniente do café alterou a paisagem paulistana. Em 1879, a antiga Chácara Mauá foi dividida em grandes parcelas, separadas por ruas retas e largas. Assim surgia o bairro Campos Elísios que fica próximo a Estação da Luz e, por conseguinte, das fazendas. Rolnik (1997) comenta que o *Champs Elysées* paulistano marca a criação de um modelo de bairro exclusivo. A partir de então, uma a uma, as chácaras próximas ao centro histórico (o triângulo) foram loteadas, em 1890 foi aberto o bairro Higienópolis e no ano seguinte a Avenida Paulista. Dessa maneira, se constituiu o vetor sudoeste da capital, região que até hoje recebe maiores investimentos públicos e que concentra a elite paulistana.

A região recebeu construções cujas características definem um período da urbanização de São Paulo: a cidade de tijolos. Se, por um lado, a coerência arquitetônica desses bairros se deve a atuação de alguns arquitetos paulistanos, recém-formados na Europa. Por outro, a coerência urbanística está relacionada elaboração de um ordenamento jurídico que tanto

definia as características das construções nesses bairros, quanto servia de proteção do lugar próprio deste grupo social. Nos palacetes da elite paulistana, a terra amassada foi substituída pelo barro queimado e o suor do escravo negro pelo do imigrante assalariado, que dominava a nova técnica de construção. Em poucos anos esses bairros foram completamente tomados por construções cujas características foram definidas por uma legislação específica: casa unifamiliar, construída em alvenaria, isolada em grande terreno e separada da rua e dos vizinhos. Sobre esse urbanismo higienista, que estabelece uma geografia social da cidade, Rolnik (1997: 47) comenta que

A chave da eficácia em demarcar um território social preciso reside evidentemente no preço. Lotes grandes, grandes recuos, nenhuma coabitação é fórmula para quem pode pagar. A lei, ao definir que num determinado espaço pode ocorrer somente um certo padrão, opera o milagre de desenhar uma muralha invisível e ao mesmo tempo, criar uma mercadoria exclusiva no mercado de terras e imóveis.

A imigração estrangeira promoveu um grande e rápido aumento da população paulistana no final do século XIX. A explosão demográfica não se limitou a aumentar a trama urbana do município e a tornar sua administração mais complexa, mas, sobretudo, redefiniu o município territorialmente. Rolnik (2009, 2017) observa que isso se deu por meio da constituição de bairros burgueses e de loteamentos operários, da requalificação do centro, da regulação urbana e da política discriminatória de investimentos públicos que ajudaram a estabelecer e a acentuar as diferenças entre os grupos sociais que compõem o município. Nesse período, a segregação espacial entre grupos sociais distintos se estabeleceu como um princípio estruturante da cidade. Ela comenta que “a segregação urbana seria determinante para a fixação de valores no mercado imobiliário e para a expressão política da disputa do espaço pelos grupos sociais” (ROLNIK, 1997: 28). Nessa perspectiva, o código de posturas de 1886 manifestava tanto o desejo da elite paulistana em afastar-se de seu passado escravocrata, quanto o temor em relação a ocupação das áreas centrais pelas camadas mais pobres da população. Na prática, a nova legislação urbana desestimulava a construção de cortiços e vilas operárias no centro da cidade. A urbanista destaca que

Esse tipo de intervenção no território “popular” complementava o projeto urbanístico municipal de construção de uma nova imagem pública para a cidade, aquela de um cenário limpo e ordenado que correspondia à respeitabilidade burguesa com a qual a elite do café se identificava. (ROLNIK, 1997: 37)

A construção de moradias populares não acompanhou o rápido crescimento da população de São Paulo. Assim, no final do século XIX, a cidade já apresentava um *déficit*

habitacional que, por um lado, conduziu a formação de cortiços – conjunto de habitações precárias destinadas a aluguel – nos bairros mais próximos do centro, como no Santa Efigênia, onde o alto valor dos terrenos estimulava a sua superutilização, e, por outro, levou a construção de vilas operárias localizadas fora do perímetro urbano (onde as normas de construção eram mais flexíveis), próximas às indústrias e juntas às estações ferroviárias da *Central do Brasil* e da *São Paulo Railway*, como nos bairros do Brás e do Bexiga. Assim, deu-se início a um processo de ampliação desordenada e espontânea da trama urbana da capital paulista. Rolnik (2017: 22) ressalta que nessa época se constituiu um dos fundamentos urbanísticos que até hoje orienta a produção da cidade paulistana: “uma região central investida pelo urbanismo, destinada apenas às elites, contraposta a um espaço puramente funcional, em geral ‘sem regras’, bem fora desse centro, onde se misturam o mundo do trabalho e o da moradia dos pobres”.

Na legislação urbanística que estava sendo elaborada em São Paulo, o lugar reservado para os territórios populares era ambíguo: tanto porque no ordenamento jurídico paulistano previa-se lugares, no subúrbio, onde a regulamentação urbanística era flexível e o Estado isento de responsabilidades; quanto porque grande parte da atividade imobiliária desenvolvida no interior do perímetro urbano da cidade se deu a margem deste ordenamento. Rolnik (1997) observa que a distribuição das regularidades – ou das irregularidades – na cidade se deu de maneira desigual: enquanto nos bairros da elite paulistana se concentrava o maior número de edificações que cumpriam a legislação vigente, nos bairros populares se reunia o maior número de imóveis marginais. A urbanista comenta que essa dualidade legal/extralegal permitiu a preservação do território da elite, ao mesmo tempo em que atendeu a necessidade de moradias populares.

No final do séc. XIX e início do XX, o trânsito no triângulo central se transformou em assunto recorrente nas ruas, nos cafés, salões e clubes privativos, na imprensa e, enfim, na câmara municipal (ROLNIK, 1997). Tornava-se urgente readequar o traçado urbano da cidade que havia sido elaborado sem se preocupar com as exigências que o automóvel imporia a capital paulista. Nesse período, outro princípio estruturante da cidade se estabelece: o da rua como espaço dedicado a circulação de pessoas, produtos e serviços. Nessa perspectiva, as profissões de rua e os demais usos deste lugar não previstos pela administração pública serão, pouco a pouco, empurrados para a esfera da informalidade ou da ilegalidade urbanística. Na rua, qualquer indivíduo que não estivesse em movimento era um potencial desestabilizador da

ordem social. Daí vem a expressão “circulando” utilizada pela polícia para dispersar o ajuntamento de pessoas.

Nadia Somekh (2014) observa que o cafeicultor, empresário que mantinha estreitas relações com a Europa, desejava reproduzir em São Paulo o padrão de vida europeu. Para isso, ele buscava influenciar a produção do espaço urbano: “É ele quem adquire terras, recruta mão de obra, faz contatos para financiamento e, com isso, tem poder para interferir na política econômica e financeira da cidade” destaca a urbanista. (SOMEKH, 2014: 114). Para atender aos anseios desse grupo social, seria necessário a realização de uma reforma urbana que transformasse São Paulo em uma cidade moderna. Desde esse período, as leis e as operações urbanísticas paulistanas são elaboradas e realizadas com base em um modo de vida único e, supostamente, universal: o das elites. Se, por um lado, na região central, a moradia popular foi combatida pela administração pública por meio de legislações que a tornava inviável e de obras de remodelação que ao desapropriar e demolir alguns imóveis, expulsava determinados grupos sociais e impossibilitava a continuidade de seus circuitos de sociabilidade; por outro, na periferia, ela foi incentivada por meio de um ordenamento jurídico que permitia a construção de vilas operárias e tolerava a abertura de loteamentos populares.

A remodelação do centro o definiu como um território de comércio e de serviços. Pois, somente utilizações de alta rentabilidade poderiam arcar com a valorização dos imóveis promovida pelo investimento público. Rolnik (1997: 107) comenta que, assim, nascia, “pela primeira vez na história de São Paulo, a ‘cidade’: lugar exclusivo de comércio e serviços, caro e excludente símbolo da modernidade”. Simultaneamente, a especialização funcional da região central e a iluminação pública promoveram o surgimento de um novo hábito social, que logo se estabeleceu como uma marca de civilidade da cidade: a vida noturna nos cafés, nas confeitarias, nos salões e nos teatros. A transformação do modo de vida urbano foi acompanhada pela dos estilos, das técnicas e dos usos da fotografia pelos profissionais paulistanos. A nova configuração de São Paulo foi registrada por diversos fotógrafos que captaram o espírito supostamente moderno da capital paulista que se transformava impulsionada pela economia cafeeira e inspirada na Paris de Haussmann e cuja monumentalidade indicava o projeto ideológico da burguesia paulistana de inscrever suas marcas no tempo social e transmitir seus ideais positivistas às gerações futuras. Nessa perspectiva, Lima (1998: 80-81) observa que

A fotografia integra-se de forma ativa na construção da imagem pretendida para a capital, não só pela difusão de seu novo desenho urbano e de sua arquitetura, mas

também por permitir a seleção de partes da cidade consideradas aptas à representação da “metrópole moderna”.

Nesse período, surgem as primeiras séries de cartões postais da capital paulista, em sintonia com a prática da cartofilia que se espalhava pelo mundo. Mendes (2004: 418) destaca que “O postal é agora o meio – por excelência – de veiculação da vista urbana, explicitamente gerado para registrar e propagandar o desenvolvimento da cidade”. Pouco a pouco, a vista urbana, gênero que expressava a conquista do espaço da cidade pela elite paulistana, começa a ser identificada com a nova mídia, que foi utilizada pelos cafeicultores como um meio de registrar e divulgar a remodelação de São Paulo segundo seus princípios. As séries de cartões-postais produzidas por Guilherme Gaensly vão de encontro a proposta dessa elite: projetar nacional e internacionalmente a capital paulista como uma cidade em sintonia com a modernidade. A nova paisagem urbana foi sistematicamente captada pelo fotógrafo: a organização do espaço, os edifícios monumentais, os parques e os jardins. Hugo Segawa (2011: 73) destaca que nas fotografias de Gaensly, o lado miserável da capital paulista não era visível: “São Paulo parecia uma urbe civilizada, saudável, arborizada, bem-posta, florescente. As fotos de Gaensly que subsistiram forjam uma eugenia urbana para São Paulo”. Na condição de cartões postais, elas deviam mostrar apenas a face mais sofisticada da cidade.

A requalificação de velhos espaços de convivência e a implantação de novos reconfigurou a vida urbana na capital paulista. As ruas de São Paulo, que no século anterior pertenceram a escravos e a trabalhadores livres, após a requalificação do ambiente urbano, se transformaram no espaço de sociabilidade dos novos habitantes da cidade. No entanto, a rua é o espaço da vida urbana onde convivem, nem sempre de modo cordial, diferentes grupos sociais. O fotógrafo Vincenzo Pastore, que mantinha um estúdio de retratos no centro da cidade, também se dedicava a elaborar registros prosaicos das ruas da capital paulista no início do século XX. Seus registros de cenas cotidianas e de figuras anônimas das classes populares revelam a velha São Paulo cujos vestígios foram sistematicamente apagados nos postais de Gaensly. Elas nos colocam diante da diversidade cultural, étnica e social de São Paulo, um enorme contingente populacional que resistiu ao projeto modernizador da cidade, tanto quanto foi excluído dele.

4.3 METRÓPOLE INDUSTRIAL

Os primeiros edifícios de São Paulo foram construídos nos anos de 1910. Entretanto, foi somente na década seguinte, quando foi elaborada a regulamentação do uso de elevadores e das alturas das novas construções, que o processo de verticalização foi definitivamente implantado na cidade. Inicialmente, o crescimento vertical da capital paulista foi estimulado na região do triângulo e seu entorno, o centro novo (que abrange desde a Praça Ramos de Azevedo até a Praça da República), permitido sob certas condições na zona urbana e proibido na suburbana e rural. Até a década de 1940, a verticalização paulistana era caracterizada pela construção de edifícios comerciais cujos escritórios eram destinados a locação. No entanto, a partir desse período, a regulação do valor do aluguel, a limitação do coeficiente de aproveitamento do solo, a criação de instrumentos públicos de financiamento habitacional e a difusão do uso do automóvel incentivaram a construção de edifícios residenciais, cujos apartamentos eram destinados a venda, em locais cada vez mais distantes da região central, no perímetro de irradiação.

Aos poucos, a cidade do café, cuja construção foi marcada pela monumentalidade e pelos valores da velha república, começa a dar lugar à metrópole industrial. Nesse período, são edificadas, ao fundo do Vale do Anhangabaú, na rua Líbero Badaró, os primeiros prédios de escritórios da cidade, construídos em concreto armado, o Edifício Martinelli e o Sampaio Moreira, destruindo a paisagem urbana configurada pela cultura cafeeira. Rolnik (1997) comenta que a construção de arranha-céus alterou a vista da cidade e refletiu a imagem das cidades estadunidenses exibidas nos cinemas espalhados pela cidade. No final da década de 1930, o palacete que havia à cabeceira do vale, junto ao Viaduto do Chá, foi demolido para a construção do Edifício Matarazzo – o sobrenome italiano que se tornou um ícone da indústria paulistana atesta a prosperidade alcançada por alguns imigrantes estrangeiros. Novamente, os documentos arquitetônicos de um período da evolução urbana da cidade começam a desaparecer. Toledo comenta que

Um a um, os belos edifícios da metrópole do café foram demolidos para ceder lugar a edifícios onde houvesse maior aproveitamento do solo. Em São Paulo, construía-se “em cima” em vez de se construir “ao lado”. Era a terceira cidade que surgia em um século. (TOLEDO, 2004: 125)

Em 1929, Francisco Prestes Maia, então chefe da Secretaria de Viação e Obras Públicas, publica o “Estudos de um Plano de Avenidas para a cidade de São Paulo”, um projeto de evolução do espaço urbano baseado em um modelo de adensamento vertical do centro e de rarefação horizontal da periferia e em um sistema de avenidas radiais e perimetrais que orientará o desenvolvimento da cidade nas décadas seguintes. Nomeado prefeito da capital paulista em 1938, pelo interventor federal Ademar de Barros, ele realiza grandes obras, implanta um anel de avenidas que contorna o centro histórico e transforma parte do Vale do Anhangabaú em corredor de tráfego que atravessa a cidade na direção norte ↔ sul. A série de transformações urbanas ocorridas em sua gestão marcam a opção da cidade pelo transporte rodoviário em detrimento do ferroviário. O bonde, principal meio de transporte coletivo da cidade até o final da década de 1940, era inviável em uma trama urbana extensa e rarefeita, pois, além de pressupor trajetos fixos e diretos, também exige grandes investimentos em trilhos e energia elétrica. O ônibus, por sua vez, necessita somente do próprio veículo, que é capaz de trafegar pelas vias pouco qualificadas dos loteamentos periféricos. Nessa época, o automóvel, um dos símbolos do progresso paulistano, se transformará no senhor da cidade e passará a exigir uma crescente quantidade de recursos públicos para viabilizar sua circulação.

Em 1954, ano de comemoração do quarto centenário da cidade é elaborada uma vasta iconografia que fixa a imagem de São Paulo como a “capital do progresso”, na qual o arranha-céu, o automóvel, as largas avenidas e o acesso a bens e serviços compõem uma cidade funcional, reproduzida em álbuns, cartões postais, jornais, livros e revistas. As imagens fotográficas elaboradas por diversos profissionais oferecem uma alternativa ao olhar ao rés do chão dos fotógrafos anteriores. Elas propõem novos pontos de vista, tomados do alto, provavelmente, a partir de edifícios ou de helicópteros. Essas fotografias revelam um fascínio pela cidade verticalizada e acelerada, atravessada por fluxos de veículos, pessoas, informações, imagens e dinheiro. Nelas, o ir e vir de pessoas e veículos se contrasta com a solidez e o gigantismo dos edifícios.

Nesse período, a imagem de São Paulo como a cidade que mais cresce no mundo justificava toda e qualquer iniciativa modernizadora. No entanto, Lúcio Kowarick e Nabil Bonduki (1994) observam que para o trabalhador desalojado de sua casa na região central para a realização de obras de readequação urbana ou para o imigrante recém-chegado a capital paulista, “a cidade que não para” reservava uma residência autoconstruída em um loteamento distante e sem infraestrutura e longas e lotadas viagens de ônibus na ida para o trabalho e na

volta para a casa. O urbanismo modernizador condicionou os gestos dos cidadãos, mecanizou seus corpos e lhes impôs uma identidade social. No entanto, porque esse disciplinamento não é natural, as pessoas resistem e buscam dar personalidade a seus movimentos e sentido ao seu cotidiano. Nessa perspectiva, duas fotógrafas Hildegard Rosenthal e Alice Brill se propuseram observar o jogo que o cidadão estabelece com a cidade e elaborar um contraponto à visão progressista da capital paulista. Enquanto uma elaborava um olhar a partir do qual denunciava a normalização dos corpos e dos comportamentos promovida pelo urbanismo funcionalista, a outra buscava revelar uma São Paulo anacrônica, que parece não ter acompanhado o desenvolvimento da cidade, porque escapou, resistiu ou foi deixado fora dele.

No final da década de 1950, o adensamento vertical do perímetro urbano passa a ser limitado. Somekh (2014: 19) exclama que “Surpreendentemente, São Paulo é vertical mas não é densa”. Por meio de uma legislação restritiva que associava cota mínima e coeficiente de aproveitamento do solo para estabelecer um determinado padrão de imóvel, a elite paulistana produziu uma escassez artificial de terras que, por sua vez, promoveu a valorização fundiária e a segregação das camadas populares. Dessa maneira, as áreas centrais da cidade se transformaram em territórios exclusivos das classes média e alta paulistana. Por outro lado, na periferia, onde a legislação era mais permissiva e a quantidade de imóveis irregulares era maior, a supercompartimentação do terreno responde por maiores taxas de densidade demográfica, ainda que a altura dos imóveis construídos seja menor.

A urbanista comenta que a verticalização poderia servir para a produção de moradias para toda a população paulistana. No entanto, “isso não ocorre porque a verticalização está vinculada a uma estratégia de valorização do setor imobiliário e tende a se reproduzir dentro de uma perspectiva claramente discriminatória” (SOMEKH, 2014: 224-225). Nessa perspectiva, Rolnik (1997) acrescenta que o processo de verticalização de São Paulo é tanto uma estratégia urbanística de valorização imobiliária por meio da reprodução do solo, quanto a expressão, juntamente com o bairro exclusivo, de uma das faces do mercado fundiário. A outra face é a expansão não regulada da periferia. A urbanista comenta que além de estabelecer fronteiras, por meio da demarcação e da dissolução de territórios, a legislação urbanística, associada aos investimentos públicos em equipamentos e em serviços urbanos e ao financiamento habitacional, intervêm diretamente no mercado imobiliário, cuja rentabilidade se apoia sobre uma dupla lógica: uma voltada para delimitação de áreas que permitam uma ocupação intensiva do terreno e outra para a demarcação de lugares exclusivos.

Campos (2002) observa que a expansão ilimitada (e não regulada, acrescentamos nós) da periferia combinava ampliação do tecido urbano e valorização imobiliária, conciliava os interesses dos diversos setores que compunham a elite paulistana e resolvia os principais problemas da modernização paulista. Possibilitada pela flexibilidade do serviço de ônibus, a autoconstrução em áreas cada vez mais periféricas se apresentava como uma solução habitacional eficaz para o período, pois evitava a desvalorização imobiliária do centro, tirava o peso do aluguel do custo de vida do trabalhador urbano e abria novas perspectivas de lucro para loteadores e para fabricantes e comerciantes de materiais de construção. Além disso, o aumento da periferia, conectada ao centro por meio do sistema viário radial-perimetral, também permitiu a absorção dos imigrantes rurais, aliviou as tensões do campo e criou um novo contingente de trabalhadores urbanos no momento em que a economia cafeeira era substituída pela industrial.

Após a II Guerra Mundial, São Paulo iniciou um novo processo de industrialização que promoveu uma profunda transformação em sua estrutura produtiva – a substituição da fabricação de bens não duráveis pela de bens duráveis – e em sua organização territorial – a migração das fábricas paulistanas para as cidades da região metropolitana. Esse ciclo de desenvolvimento industrial novamente foi acompanhado por um surto de imigração para a capital paulista. Brasileiros e estrangeiros vindos de todos os pontos do país e do mundo, mas principalmente paulistas do interior do estado, mineiros e nordestinos. Então, mais uma vez, ocorre um processo de recomposição étnica e cultural na cidade. Novamente, o aumento da oferta de imóveis não acompanhou o da população de São Paulo, sobretudo a de moradias destinadas às camadas populares. Diante da falta de uma política pública de habitação que atendesse às suas necessidades, esses imigrantes, a maioria operários da indústria paulistana, encontraram nas autoconstruções em loteamentos populares na periferia a solução para seu problema de moradia. Nessa perspectiva, William Goldsmith descreve essa política habitacional paulistana como um “*laissez faire* urbano”.

Embora aparentemente não fosse planejado, esse padrão de uso do solo era resultado de uma estratégia deliberada das autoridades locais para permitir o desenvolvimento desordenado. A ideia era aliviar uma explosiva crise de escassez de moradia, beneficiar proprietários de terras e loteadores, e utilizar a retórica como substituto para gastos públicos. (GOLDSMITH, 1994: 28)

A ocupação não regulada da periferia de São Paulo se constituiu como uma alternativa de moradia popular. Trata-se de um modelo de cidade que historicamente destina suas

periferias aos pobres. A autoconstrução na periferia se intensificou a partir de 1942 quando a Lei do Inquilinato definiu regras rígidas de controle dos aluguéis. A medida, que tinha o objetivo de proteger a economia popular, acabou diminuindo o investimento na construção de casas para alugar e aumentando os despejos na cidade e, conseqüentemente, resultou no aumento da ocupação da periferia. Assim, aos poucos, o tecido urbano da cidade se expandiu de maneira progressiva e irregular por meio da abertura de loteamentos populares, destituídos de quaisquer benfeitorias urbanas, onde os trabalhadores, em seu horário de folga, constroem suas próprias casas, improvisadas e precárias, na maioria das vezes. Rolnik (1997) observa que se do ponto de vista da economia imobiliária, a autoconstrução respondia ao *déficit* habitacional da cidade, da perspectiva da oferta de equipamentos e serviços urbanos, agravava a crise instalada.

Carlos Lemos (2004: 354-355) ressalta que, além das condições econômicas do momento, nesse processo de verticalização e metropolização, ocasionada pela conurbação com as cidades vizinhas, três componentes foram fundamentais: “a leniência sempre suspeita do governo municipal; a desenvoltura dos incorporadores de condomínios e a conduta do mercado, instigado pela carência de espaços abrangente de múltiplos programas de necessidades”. São Paulo nunca teve um plano urbanístico que tivesse sido efetivamente cumprido pelas sucessivas administrações municipais. Além disso, de tempos em tempos, eram promulgadas leis e resoluções que tinham como função reformar e regularizar as transformações do tecido urbano que haviam sido realizadas à revelia da administração pública. Dessa maneira, ao serem reconhecidos pela municipalidade, esses territórios populares passavam a ter o direito de receber investimentos em equipamentos e serviços urbanos.

A criação de instrumentos de regularização de áreas periféricas que se constituíram a margem da legalidade urbana estabeleceu um novo ordenamento jurídico no qual a marginalidade urbanística ganhou o estatuto de extralegalidade dependente da intervenção da municipalidade para ser reconhecida e ser colocada sob a responsabilidade da administração pública. Trata-se, segundo Rolnik (1997, 2009, 2017), de uma *cidadania consentida*, isto é, do reconhecimento pelos governantes de uma legalidade urbana que se constitui como uma condição de acesso de uma enorme parcela da população mais pobre a um conjunto de políticas públicas. A urbanista ressalta que “a condição de extralegalidade tolerada das maiorias clandestinas vai assumir a forma de troca. Aos melhoramentos obtidos, retribui-se

com o voto” (ROLNIK, 2009: 38) Dessa maneira, no momento em que o trabalhador urbano se constituiu como um ator social importante no cenário político municipal, se estabeleceu um pacto territorial baseado em uma política paternalista de conciliação e cooptação no qual o exercício da cidadania pelas camadas populares dependia da intercessão das elites que governavam a cidade. Nessa perspectiva, Lucio Kowarick, Nadia Somekh e Raquel Rolnik (1990: 77), comentam que

Longe de representar ausência de planejamento, o padrão periférico responde a uma estratégia de máxima acumulação capitalista. Viabiliza o assentamento de amplos contingentes populacionais em loteamentos destituídos de tudo através de um sobretrabalho na autoconstrução, e reduz ao mínimo a necessidade de investimentos em moradia e infraestrutura, seja pelo setor público, seja pelo setor privado. Paralelamente, o modelo amplia as possibilidades da especulação imobiliária e de rendimento eleitoral através de uma política clientelista, que barganha apoio nas urnas por algumas melhorias urbanas, ainda que modestas, em bairros dispersos.

As reivindicações de benfeitorias urbanas pelos movimentos populares e as respostas da municipalidade transformaram a periferia no objeto privilegiado de uma política populista. No entanto, Kowarick e Bonduki (1994) alertam que as camadas populares não serviam apenas como um elemento passivo de sustentação política. Pelo contrário, pouco a pouco, elas assumem um caráter combativo e adquirem autonomia frente a práticas de cooptação política. Na década de 1960, a pressão das organizações populares por melhorias urbanas acabaram revelando os limites da administração pública. O populismo que caracterizava a política municipal esforçava-se apenas para estender a rede de transporte público da casa até o trabalho e, dessa maneira, garantir minimamente a viabilidade do padrão periférico de crescimento urbano. No que diz respeito a outras reivindicações, a municipalidade pouco fazia para atendê-las. Nessa perspectiva, o Golpe Civil e Militar de 1964 teve efeitos catastróficos sobre os movimentos populares que pressionavam a administração municipal. Por mais de uma década eles foram violentamente reprimidos. Sem a necessidade de legitimação pelo voto, os agentes do Estado puderam ignorar as demandas dos moradores dos territórios populares e os do Capital as dos trabalhadores. Somente na segunda metade da década de 1970, quando o regime autoritário começou a recuar, greves e manifestações de rua passaram a ser organizadas para reivindicar direitos civis, culturais, eleitorais, sociais, trabalhistas e urbanos.

4.4 DECLÍNIO URBANO

A expansão horizontal da cidade, associada a precariedade do serviço de transporte público e ao incentivo dado a indústria automobilística nacional, localizada na região metropolitana de São Paulo, disseminou o uso do automóvel particular e agravou os problemas viários do centro. Em pouco tempo, o crescimento da frota de veículos sobrecarregou as avenidas abertas nos anos anteriores. Assim, em decorrência dos problemas do trânsito, o núcleo histórico da cidade começou a ser abandonado pelas classes média e alta. Nesse período, os palacetes dos barões do café e da indústria, localizados na região da Avenida Paulista, começaram a ser substituídos por edifícios residenciais e comerciais. No final da década de 1960, é construído, na região, o primeiro *shopping center* da cidade, localizado na rua Iguatemi, um antigo caminho de bois.

Enquanto as classes média e alta paulistana se deslocavam para a Avenida Paulista, a administração pública realizava no centro da cidade um dos mais importantes investimentos viários de sua história, a implantação do serviço de metrô. Junto às principais estações foram construídos grandes terminais de ônibus que transformaram diversos pontos da região central de São Paulo em áreas de transbordo de passageiros. Paralelamente, algumas ruas do núcleo histórico tiveram o tráfego de veículos proibido e foram transformadas em áreas exclusivas para pedestres por meio da implantação de calçadas. Rolnik (2009, 2017) observa que, no momento em que aqueles que tinham condições de comprar um carro adotavam o automóvel particular como modo preferencial de deslocamento, o centro foi convertido em uma área acessível somente via transporte público. Assim, a urbanista conclui: “Estavam lançadas as bases para a popularização do centro e seu abandono progressivo pelas elites” (ROLNIK, 2017: 42)

Paralelamente, a política habitacional colocada em prática por meio da Companhia Metropolitana de Habitação de São Paulo (Cohab/SP) foi a construção de imensos conjuntos habitacionais exclusivamente residenciais na extrema periferia do município, distantes de qualquer rede de equipamentos e de serviços urbanos. No entanto, essa política não foi suficiente para pôr fim ao *déficit* habitacional do município e, em razão disso, ao redor desses conjuntos se estabeleceram loteamentos populares e favelas. Rolnik (2009, 2017) comenta

que esses guetos se constituíram como uma forma de segregação explícita e violenta da população pobre que neles residiam. A urbanista destaca que a aceleração desordenada da expansão horizontal da área urbana do município agravou os problemas de mobilidade, de drenagem, escoamento e preservação de mananciais e de proteção de encostas. Ela também ressalta que a onda de violência que atingiu a metrópole na década de 1990 está relacionada a esse modelo de exclusão territorial que condenou os moradores da periferia a guetos sem oferta de infraestrutura urbana e sem acesso a oportunidades.

Na segunda metade da década de 1970, quando o regime autoritário e o projeto desenvolvimentista implantados no país a partir do Golpe Civil e Militar começava a mostrar indícios de seu esgotamento, um arranjo de forças sociais de oposição colocou em marcha o processo de redemocratização que resultou na Constituição Federal de 1988. A promulgação da “Constituição Cidadã”, como ficou conhecida, inaugurou um ordenamento jurídico comprometido com a garantia do exercício de direitos coletivos e individuais. Rolnik (2017) destaca que, em relação a política urbana, o novo texto constitucional afirmou a função social da propriedade e da cidade e reconheceu o direito de todos os cidadãos gozarem de uma cidadania plena, isto é, o direito de acessarem equipamentos e serviços urbanos e o de serem assistidos por políticas públicas independentemente do grupo social que integre ou do território que habite. Contudo, a prática dos princípios constitucionais somente seria possível por meio do desenvolvimento de políticas públicas que dependiam tanto da realização de grandes investimentos, quanto da execução das reformas estruturais continuamente adiadas pelo urbanismo modernizador brasileiro. Nessa perspectiva, a crise econômica aliada a política neoliberal adotada pelos governos eleitos após a redemocratização conduziram o país a adoção de práticas de austeridade fiscal que reduziram o investimento público e limitaram as possibilidades de implantação de programas sociais.

Ao longo de pouco mais de 100 anos, São Paulo apresentou uma enorme capacidade de absorção da mão de obra vinda de outras regiões. Razão pela qual o vilarejo de menos de 100 mil habitantes no final do século XIX se transformou em uma metrópole de mais de 10 milhões no início do século XXI. No entanto, no final da década 1980, a capital paulista já apresentava um exaurimento dessa capacidade. A progressiva diminuição de postos de trabalho na indústria não era compensada pela ampliação em outros setores da economia, sobretudo o de serviços. Além disso, os novos empregos se situam nos extremos da estrutura de formação e remuneração – ou exigem um alto grau de instrução e são bem remunerados,

ou um baixo grau de instrução e são mal remunerados – e se diferem dos postos de trabalho da indústria, que se encontram no centro dessa estrutura – exigem um grau técnico de instrução e oferecem uma remuneração média. Assim, uma grande parte da população paulistana foi empurrada para estratos inferiores de renda e consumo e obrigada a migrar para cortiços no centro ou conjuntos habitacionais, favelas e loteamentos populares na periferia da cidade ou nos municípios do entorno (KOWARICK, 2009; ROLNIK, 2009, 2017).

Na década de 1980, as áreas centrais de São Paulo apresentaram, pela primeira vez, taxas de crescimento populacional superiores às das regiões periféricas da cidade. Além disso, do ponto de vista da renda, o padrão urbano – centro rico circundado por periferia pobre – também se alterou devido ao empobrecimento da classe média. Isso resultou em uma pauperização da região central cujo encortiçamento de algumas áreas se constituiu como um dos principais sintomas. Nessa perspectiva, Kowarick, Rolnik e Somekh (1990) comentam que nesse período ocorreu uma perversa diminuição da segregação no espaço urbano de São Paulo: perversa porque a diminuição da distância entre grupos sociais distintos se baseou na ampliação da pobreza da população da cidade. Os urbanistas ressaltam que não se trata de uma mistura de diferentes, mas, sim, de uma aproximação que resultou em uma segregação intensiva. Nesse contexto, a instalação de equipamentos, a contratação de serviços e a adoção de práticas de segurança privada se constituem como algumas das expressões dessa aproximação conflituosa.

Enquanto nas áreas centrais a pobreza aumentou, na periferia ela diminuiu. É importante ressaltar que essas regiões, que sempre abrigaram o contingente mais pobre da cidade, continuaram a ter essa característica, entretanto uma parcela da população desses bairros migrou para outros, mais próximos do centro. Os urbanistas destacam que esse deslocamento dos grupos pauperizados indica um esgotamento do padrão de expansão periférica de São Paulo, baseado na autoconstrução em terrenos desprovidos de equipamentos e de serviços urbanos (KOWARICK, ROLNIK, SOMEKH, 1990). Se por um lado, a elevação do preço do solo e a redução dos salários dificultaram a aquisição de terrenos e a compra de materiais de construção; por outro, as grandes distâncias a serem percorridas, a precariedade do serviço de transporte público e o alto valor da passagem ergueram obstáculos cada vez maiores para o trabalhador se deslocar pela cidade. Tudo isso, fez com que a periferia se tornasse inviável para parte da população pobre de São Paulo. Por outro lado, a diminuição da renda da classe

média fez com que parte deste segmento trocasse o centro por bairros periféricos que haviam passado por processos de consolidação urbana recente.

Em suma, um duplo percurso: de um lado, muitos habitantes pobres de São Paulo tiveram que deixar as casas das periferias e dirigir-se para os cortiços das zonas mais centrais; de outro, parte das camadas remediadas viu-se na contingência de abandonar as moradias situadas em zonas mais próximas ao Centro e rumar para a compra ou aluguel de unidades situadas em áreas mais periféricas. Duplo percurso, porém com o mesmo sentido: a pauperização que desabou sobre a maioria daqueles que vivem em São Paulo. (KOWARICK, ROLNIK, SOMEKH, 1990: 58)

Quando comparado a autoconstrução da casa própria em loteamento periférico, o aluguel de um cubículo tem se mostrado como uma opção mais razoável para parte da população pobre de São Paulo que migrou para a região central da cidade em razão da proximidade com o trabalho e da oferta de equipamentos e de serviços urbanos. Por isso, tanto os antigos casarões paulistanos têm sido transformados em cortiços, quanto novas construções têm sido edificadas exclusivamente para este fim.

No início da década de 1990, aproximadamente dois terços das moradias paulistanas se encontrava a margem da legalidade urbana: casas autoconstruídas em loteamentos irregulares, cortiços e favelas (KOWARICK, ROLNIK, SOMEKH, 1990). Do ponto de vista da relação entre indivíduo e cidade, essa situação promove uma condição de clandestinidade que dificulta o acesso da população que mora nessas condições a equipamentos e a serviços urbanos. Nessa perspectiva, Kowarick e Bonduki (1994) destacam que essa marginalidade não reconhece a realidade econômica e social da maioria da população e, por isso, se constitui como um processo político que condena essa maioria a uma condição de subcidadania. Goldsmith (1994: 25), por sua vez, comenta que

Essa maioria vive em pequenas casas em superpovoados subúrbios operários, em favelas situadas em encostas ou beiras de avenidas, em cortiços no centro da cidade, ou sobrevive pelas ruas. Enfrenta longas jornadas diárias de trabalho para receber pagamento escasso, em condições frequentemente perigosas e insalubres. Perde de duas a três horas por dia em transporte, com frequência em meio a um gigantesco, superpoluído e lento emaranhado de carros, caminhões e ônibus que levam as pessoas de casa para o trabalho e do trabalho para a casa.

O urbanista ressalta que São Paulo é tanto a “Cidade da Indústria”, cujo dinamismo e diversidade produz grande riqueza, quanto a “Cidade da Miséria”, onde trabalhadores não recebem o suficiente para sustentar suas famílias, e também a “Cidade da Resistência”, onde, após vinte anos de regime militar, um milhão de pessoas ocuparam as ruas da cidade para reivindicar direitos civis, eleitorais e sociais. Ele destaca que assim como a cidade industrial, a

cidade da miséria reproduz muitas características das cidades europeias do século XIX. “A miséria, hoje como naquela época, corporifica-se nas extensas horas de trabalho, no trabalho infantil que brutaliza, nos acidentes e nas doenças. As pessoas vivem em habitações miseráveis, enredadas no medo da criminalidade e atoladas em um ambiente degradado” (GOLDSMITH, 1994: 25).

4.5 METRÓPOLE EM COLAPSO

Em pouco mais de 150 anos, o modelo urbanístico paulistano, baseado na expansão periférica, no transporte rodoviário e na especulação imobiliária, transformou São Paulo em uma metrópole fragmentada, formada por núcleos globais e por guetos. O desenvolvimento urbano da capital paulista a conduziu a uma divisão entre incluídos e excluídos: de um lado, uma cidade que apresenta uma infraestrutura estabelecida, que possui acesso a equipamentos e a serviços urbanos públicos e privados e que está conectada ao restante do mundo; de outro, uma cidade que apresenta uma infraestrutura precária – onde predominam cortiços, casas autoconstruídas em loteamentos periféricos, favelas e ocupações –, que o acesso a equipamentos e a serviços fundamentais, como água e esgoto, energia elétrica, telefonia e internet, cultura, educação, esporte, lazer, saúde e transporte, é irregular e que é sistemática e violentamente segregada. Lugares que somente são percebidos pela administração pública por meio das autuações de seu aparato fiscalizador ou das reivindicações feitas pelos moradores ou seus representantes.

O aumento das favelas e ocupações e dos condomínios fechados aponta para uma fragmentação social e territorial da cidade que promove uma sociabilidade confinada em espaços autônomos. Rolnik (2009: 77) destaca que “As fronteiras internas, que agora assumiram a materialidade física dos muros, grades e guaritas, sitiaram a cidade e confinaram os cidadãos a uma vida apenas entre familiares e iguais”. A urbanista alerta que, no limite, o esgarçamento do tecido urbano e a negação da alteridade que constitui São Paulo colocam em risco a própria concepção da cidade como um espaço de interações e trocas sociais. Paradoxalmente, no interior desses enclaves, uma outra cidade é projetada nas inúmeras telas

que se espalham por eles: desde os *smartphones* até os circuitos de videomonitoramento. Rolnik (2009: 10) observa que “[São Paulo] é uma cidade partida, cravada por muros visíveis e invisíveis que a esgarçam em guetos e fortalezas, sitiando-a e transformando seus espaços públicos em praças de guerra”. Dessa maneira, no final da década de 1990, a capital paulista havia se transformado em uma das cidades mais violentas do país.

A violência urbana não se limita apenas a criminalidade, também se estende à percepção da população, às imagens difundidas pelos meios de comunicação de massa e à tensão nas relações cotidianas. Além de ser efeito, a violência também é causa de problemas sociais. Se, por um lado, ela incide principalmente sobre a população mais pobre e desqualifica sobretudo os territórios populares, por outro, ela enclausura as classes média e alta em condomínios fechados e em *shopping centers* (KOWARICK, 2009; ROLNIK, 2009, 2017). Em decorrência disso, ocorreu um abandono generalizado dos espaços públicos da cidade, no final do século XX. Nessa perspectiva, Rolnik (2017: 59) comenta que “A violência, assim como o medo, não apenas incidiu sobre as formas de organização social como causou impacto na reestruturação física das cidades, gerando novas formas de segregação espacial e discriminação social”.

O condomínio fechado, modelo imobiliário que sucedeu o bairro de uso exclusivo, levou ao limite o princípio segregacionista do território idealizado pela elite administrativa paulistana no final do século XIX. Nele, o perigo decorrente da existência do “outro” é evitado pela supressão do contato com o espaço exterior. Rolnik (1997: 189) ressalta que “Trata-se de pura e simplesmente materializar as muralhas, presentes na lei e no imaginário urbano, transformando-as em muros concretos e circuitos eletrônicos de controle e segurança, que eliminam a presença de qualquer ‘estranho’ no bairro”. Em seu interior, os condomínios têm seus próprios poderes executivo, legislativo e judiciário e sua própria polícia. Têm tudo isso, por que podem pagar por tudo isso. Assim, retiram-se do espaço público e da vida democrática da cidade. A urbanista comenta que a expressão estadunidense “*edge city*” utilizada para denominar esse tipo de condomínio não aponta somente para a localização desses territórios no limite dos municípios, mas também para sua condição limite de pertencimento a cidade.

De um lado, a dificuldade em adquirir um lote periférico e o desgastante processo de autoconstrução, de outro, o desemprego e o arrocho salarial que impossibilitam o gasto

mensal com aluguel levaram milhares de pessoas a buscar uma solução habitacional que não implicasse qualquer custo financeiro. Assim, a partir da década de 1980, aumentou o número de favelas e surgiu uma nova forma de habitação: a ocupação. Tanto uma como a outra são formas de apropriação do território que se fundam exclusivamente no critério de ocupação e uso do solo, em outras palavras, que não dependem de qualquer registro formal de aquisição. Porém, diferente das favelas que são iniciativas espontâneas dos próprios trabalhadores pauperizados, as ocupações são o resultado de um elevado grau de mobilização e organização popular.

Porque não respeitam a noção de propriedade definida pela Lei de Terras e reafirmada no Código Civil, as favelas e as ocupações podem ser consideradas passíveis de desocupação e seus moradores punidos com multa e privação de liberdade. Em uma obra introdutória acerca dos movimentos sociais que se dedicam a questão da moradia no Brasil, Guilherme Boulos (2015) ressalta que é preciso diferenciar *invasão* e *ocupação*. Uma invasão ocorre quando uma propriedade que é pública e que cumpre sua função social é subtraída da esfera comunal e tornada privada de maneira ilícita. Uma ocupação ocorre quando uma propriedade, pública ou privada, que não cumpre sua função social é retomada pela população para que possa ser utilizada na melhoria da qualidade de vida dela própria. Por isso, o dirigente do Movimento dos Trabalhadores Sem-Teto (MTST) afirma:

Ocupar não é crime, é um direito. Os trabalhadores sem-teto que ocupam estão exigindo o cumprimento da função social da propriedade e reivindicando legitimamente o direito à moradia digna, também prevista na Constituição. (BOULOS, 2015: 81)

No artigo 5º, incisos XXII a XXIV, da Constituição Brasileira estabelece-se que todos os brasileiros e estrangeiros residentes no país têm garantido o direito a propriedade, que esta deve atender a sua função social e que lei complementar definirá o procedimento de desapropriação por interesse social. No artigo seguinte, são assegurados direitos sociais, constituídos, dentre outros, pelo direito a cidade, é dizer, o de acessar equipamentos e de usufruir de serviços urbanos, e a moradia. Assim, com base nessas previsões constitucionais, a efetiva ocupação, por parte de quem não tem outra alternativa, de imóveis deixados ociosos por seus proprietários, geralmente para especulação imobiliária, tem sido um argumento utilizado pelos movimentos sociais para evitar tanto a desocupação quanto a punição. Trata-se de “transformar uma área vazia, que só serve para a especulação e lucro de empresários, em moradia digna para quem precisa”, diz Boulos (2015: 78). Enquanto alguns edifícios do

centro de São Paulo foram transformados em cortiços verticais, outros, que foram abandonados por seus proprietários, foram ocupados por famílias integrantes de movimentos sociais. Em ambos os casos, essas construções abrigam moradias improvisadas e precárias com pouca ou nenhuma oferta de serviço considerado essencial. Rolnik observa que, desde a década de 1990, movimentos sociais que se dedicam ao combate ao *déficit* de moradias populares promovem ocupações de prédios vazios e pressionam os governos para elaborar uma política pública de reabilitação dos imóveis ocupados e de sua transformação em moradia definitiva.

Nos primeiros anos do século XXI, os moradores pobres de São Paulo são submetidos a uma condição de subcidadania que, segundo Kowarick (2000), se manifesta como uma marginalidade frente a um ordenamento jurídico e institucional que não reconhece sua realidade socioeconômica e lhes nega o acesso a equipamentos e a serviços essenciais a vida na cidade. Trata-se de um processo político que produz uma concepção de ordem estreita e excludente” (KOWARICK, 2000: 54), afirma o urbanista. Essa condição alimenta um imaginário de violência que identifica a população mais vulnerável como criminosos e fundamenta uma forma de controle social que se apoia sobre uma certa representação da ordem e se manifesta sob a forma de estigmatização, discriminação, segregação e violência. Disso decorre que para um enorme contingente de pessoas a vida na metrópole comporta diferentes e constantes riscos. Para elas, a experiência urbana se desenvolve em condições de vulnerabilidade e ausência de direitos civis e sociais.

Enquanto escrevíamos esta tese, os senhores Geraldo José Rodrigues Alckmin Filho, governador do estado de São Paulo, e João Agripino da Costa Doria Junior, prefeito do município de São Paulo, ambos políticos filiados ao PSDB, realizavam uma operação militar em uma região do bairro Campos Elíseos, próxima a Estação da Luz, no centro da capital paulista, que ficou conhecida como Cracolândia, devido a grande concentração de usuários e traficantes de droga, sobretudo de crack. Anunciada como uma ação de combate ao narcotráfico, a operação higienista atingiu sobretudo os cerca de 300 usuários que moravam ali e que devido à dependência química e psicológica da droga já não conseguiam manter um convívio normal com a sociedade. Seguidas administrações municipais e estaduais de São Paulo insistem em tratar uma questão social, urbana e de saúde apenas como um problema de segurança pública. Dessa maneira, além de atacarem somente a superfície da questão, elas mobilizam o Estado em uma ação responsável pela violação de direitos garantidos pela

Declaração Universal dos Direitos Humanos, da qual o Brasil é um país signatário, e pela Constituição Brasileira. Essa não foi a primeira vez que a Cracolândia foi alvo de uma operação como está, em janeiro de 2012. Na época, o prefeito era Gilberto Kassab, do PSD.

Somente no interior de sua casa, o morador pobre da metrópole é capaz de exercer sua cidadania. Uma *cidadania privada*, precisamos destacar, ainda que esta expressão encerre uma oposição entre os termos que a constitui, pois, se por um lado, a palavra *cidadania* remete ao exercício de direitos socialmente conquistados e compartilhados, por outro, o vocábulo *privado* diz respeito àquilo que não pertence à esfera pública. Nessa perspectiva, a cidadania privada consiste tanto em uma modalidade de exercício de direitos que é limitada ao espaço doméstico, quanto em uma modalidade de privação de direitos no espaço público. Kowarick (2000) observa que a casa não é apenas o abrigo contra as intempéries da realidade econômica e social, mas, sobretudo, o lugar onde se planejam e realizam estratégias de sobrevivência familiar na metrópole: quem sai para trabalhar, quem fica para cuidar das crianças, quem complementa a renda familiar. Estratégias que na maioria das vezes se fundam em um modelo familiar patriarcal, segundo o qual caberia ao homem prover a família e a mulher realizar atividades domésticas, enquanto aos jovens e aos idosos competiria realizar atividades complementares. Fora de casa, o cidadão está sujeito a todo tipo de violência física, simbólica e urbana. Nesse sentido, o urbanista afirma que

A violência está fortemente presente no cotidiano de nossas cidades. Não apenas a da polícia ou dos bandidos, mas também a dos salários, transportes e jornadas de trabalho; isso para não falar nas situações de doenças, acidentes e desemprego ou nas formas espoliativas de moradia. E enquanto assim for, muitos permanecerão na condição de subcidadania. Sem direito à cidade. (KOWARICK, 2000: 55)

A rua se transformou no espaço da adversidade e do anonimato, onde, a qualquer momento, tudo pode acontecer. O medo e a violência se tornaram elementos estruturadores da vida social em São Paulo que, diariamente, se manifesta por meio da adoção de medidas para evitar, se defender, repelir ou reprimir possíveis ataques. O outro, visto como ameaça, é despojado de sua humanidade e seu direito a ter direitos lhe é retirado. Nessa perspectiva, Kowarick (2009: 92) observa que este “é o instante extremo em que representações e práticas levam à exclusão do outro, tido e havido como encarnação da periculosidade e, portanto, passível de ser eliminado”. Dessa maneira, o outro, que pode ser qualquer um de nós, é limitado ou excluído da vida social.

No ensaio *Guerra*, o coletivo Cia de Foto projeta a vista de uma outra cidade, a partir da qual podemos olhar para São Paulo. Mediante a leitura de fotografias depositadas nos arquivos do grupo e de seus integrantes, a companhia fabrica uma história de guerra com base naquilo que imagina acerca dela. A maioria de nós conhece a guerra apenas por meio de imagens. Todos nós a temos imaginada e para cada um de nós ela se apresenta de uma maneira diferente. Os fotógrafos da *Cia* reconhecem essas imagens nas fotografias tomadas no dia a dia de cada um deles. Por meio da seleção, do processamento digital e da articulação dessas fotografias em um conjunto, o coletivo faz aparecer a violência que se esconde sob as camadas de relações socioculturais que constituem o cotidiano em uma grande metrópole periférica, como São Paulo. Os textos visuais que eles produzem revelam as imagens de uma guerra que ainda não existia nas fotografias no instante em que foram tomadas porque ainda não haviam sido imaginadas. Nesse sentido, a guerra se constitui como uma imagem por meio da qual a Cia de Foto lê as fotografias que capta e tensiona as relações cotidianas que elas mostram, trazendo para a superfície do artefato cultural que fabrica o conflito urbano e social que elas abrigam.

Ao longo dos últimos anos, tornou-se cada vez mais comum o uso do imaginário da guerra para descrever o cotidiano na metrópole fragmentada: Guerra contra a violência e o crime, contra a fome e a miséria, contra as drogas e as doenças. Pouco a pouco esse imaginário contaminou a vida social e os debates acerca de políticas públicas. Nessa perspectiva, Stephen Graham (2016: 76), em um estudo acerca do desenvolvimento de um urbanismo militar, ressalta que esse imaginário “revela uma profunda inabilidade para lidar com qualquer noção de outro para além de colocar esse outro na mira do mecanismo de combate”. Dessa maneira, o cotidiano urbano descrito como uma guerra apaga a distinção entre cidadãos e combatentes e entre espaços de sociabilidade e campos de batalha. O urbanista observa que “as cidades e os processos de urbanização oferecem formas territoriais de dominação, hiperdesigualdade e insegurança e ajudam a propagar a violência” (GRAHAM, 2016: 44). Em São Paulo, o predomínio do modelo neoliberal de administração pública associado a um modelo punitivo e autoritário de controle social agravou as desigualdades urbanas: de um lado, resultou na redução da oferta de equipamentos e de serviços públicos e, de outro, na estigmatização e criminalização da população mais pobre. Dessa maneira, configurou um imaginário que reconhece os territórios populares como lugares de crime e violência e que por isso devem ser tratados como objetos permanentes de ações militares.

Considerações finais

As práticas cidadinas promovem cotidianamente a reemergência daquilo que a racionalidade urbanística modernizadora excluí das cidades. Ainda que temporariamente, os cidadãos, aproveitando-se das ocasiões, se apropriam, por meio da articulação conveniente de detalhes, dos lugares projetados pela administração observadora. A caminhada, forma mais elementar de experiência na cidade, é uma dessas práticas por meio das quais os pedestres se apropriam do ambiente urbano. Porque não se colocam a distância, a percepção que os caminhantes têm do território não é abrangente, mas parcial, fragmentária e misturada a considerações de naturezas diversas. Daí emerge a estranheza típica do cotidiano, que escapa às projeções conceituais produzidas quando a cidade é vista de longe. A cidade praticada ao rés do chão não é a mesma das construções tecnocráticas, nela se insinuam outros “modos de fazer”, outras espacialidades, historicidades, temporalidades e textualidades.

Embora a caminhada seja uma das práticas que constroem o ambiente urbano, os caminhantes, em geral, não a inscrevem na materialidade da cidade e a oferecem como um texto. Um fotógrafo, no entanto, é capaz de transcrever seus deslocamentos urbanos como percursos em um mapa, é dizer, de projetá-los em uma superfície onde o movimento e o tempo que os constituem são reduzidos a uma totalidade apreensível pela vista. Posicionado atrás de sua câmera fotográfica para, a partir de seu ponto de vista, fixar imagens da cidade em textos, ele se coloca distante dos cidadãos e de suas práticas. Substituído pelo aparelho, do qual também é parte integrante, o corpo do fotógrafo deixa de estar sujeito aos sentidos das ruas. Um aparelho que, operado com base em uma certa racionalidade urbanística, transforma o fato urbano em conceito de cidade que, por sua vez, projeta passados e futuros, delimita fronteiras e hierarquiza territórios. Assim, ele circunscreve um lugar, isto é, uma ordem cujos elementos se distribuem segundo relações culturais e históricas de coexistência.

A transformação da visualidade das cidades ocidentais modernas não apenas foi registrada em imagens fotográficas, como, em alguma medida, também foi orientada pelo que era projetado nesses textos. A fotografia surgiu no mesmo período que o urbanismo e se

desenvolveu em estreita concordância com alguns dos fenômenos mais emblemáticos da modernidade: a urbanização e a industrialização. Ela se configurou como um modo de fazer visível eminentemente urbano porque propõe visualidades nas quais operam mecanismos análogos àqueles que caracterizam a vida na cidade moderna: a economia monetária, a contabilidade, a impessoalidade e a pontualidade. Já seu caráter industrial, não se deve apenas à centralidade da posição ocupada pela tecnologia em seu processo de produção, mas sobretudo à divisão deste processo em uma sequência de tarefas não especializadas e à reprodutibilidade que tornaram possível a produção em massa de imagens objeto, mais próximas dos produtos industrializados que das obras de arte.

Essa solidariedade com os principais fenômenos da sociedade moderna possibilitou a atribuição de um caráter utilitário e de uma função documental à fotografia. Admitida como uma ferramenta de visão, a fotografia foi utilizada para ampliar os limites do visível e, eleita como um mecanismo eficaz para catalogar este visível, ela o transformou em um acúmulo de documentos visuais. A ela foi dada a tarefa de produzir visualidades modernas. Não se trata, no entanto, somente de mostrar novidades, mas sobretudo de uma nova maneira de mostrar. Desde sua invenção, a fotografia, ao invés de registrar as coisas e os fatos do mundo, cria objetos específicos. Disso decorre que ela não registra o visível. Pelo contrário, por meio de sua utilização, ela produz aquilo que torna visível. Talvez, por isso, ela tenha sido tomada pela racionalidade urbanística moderna não apenas como um instrumento de registro, mas também de projeto.

No entanto, nós, como leitores dessas fotografias, podemos praticar esses lugares projetados pela fotografia e, neles, fazer emergir outros espaços. No lugar circunscrito por uma prática observadora, nós selecionamos e relacionamos fragmentos com o propósito de apreendê-los em um texto que é um índice de nossa leitura, tanto quanto da escritura que o projetou. Nós emprestamos a esses lugares um movimento que é o de nosso próprio corpo, cuja presença no espaço aberto por nossa prática funda um conjunto de relações por meio da qual nos apropriamos das cidades vistas nessas fotografias. Assim, nossa leitura encerra a possibilidade de sair do território do si e entrar no do outro, isto é, de nos reconhecermos no lugar circunscrito pelo outro e de inventarmos maneiras de nos apropriarmos dele, ainda que temporariamente.

Nesta tese de doutoramento, oferecemos à leitura o texto de nossas caminhadas pela São Paulo vistas nas fotografias de diversos profissionais. Se por um lado, por meio de nossos deslocamentos, devolvemos a essas cidades o tempo que lhes foi retirado pelas diferentes práticas fotográficas que as tomaram como objeto, por outro, mediante nossa escrita, esvaziamos o tempo dos espaços que percorremos e os transformamos em uma composição de lugares circunscritos por um olhar baseado em um esquema conceitual que buscava observar como a especulação imobiliária orienta a produção do território urbano da capital paulista. Nessa perspectiva, cabe ao nosso leitor praticar o gesto que realizamos e restaurar o tempo que retiramos dessas cidades. Entretanto, precisamos destacar que, ao praticarem os percursos de nossa leitura, um detalhe de circunstância é acrescentado a ele. Nosso objetivo com o percurso que apresentamos não é circunscrever um sentido definitivo. Pelo contrário, é propor caminhos que podem ser percorridos livremente e que se configuram como uma ocasião para que um sentido possa ser experimentado.

Ao longo do percurso que realizamos pela iconografia paulistana observamos a transformação da visualidade de São Paulo. A cidade projetada pelo urbanismo modernizador se deteriorou. No entanto, o processo de produção da capital paulista permanece sendo orientado pelo mesmo conceito que desde o início da urbanização da cidade orienta a atuação da administração funcionalista, a especulação imobiliária. Podemos traduzi-lo em quatro ações: a expansão territorial (tanto horizontal, quanto vertical), a exploração intensiva do solo, a segregação social e a valorização fundiária. Ao que nos parece, a manutenção deste conceito por meio do qual o ambiente urbano paulistano vem sendo projetado somente é possível por meio de uma mudança no imaginário da cidade, antes ideológico e agora distópico. Nessa perspectiva, a distopia consistiria em uma prática imaginária que propondo um outro lugar a partir do qual se pode observar a cidade busca fazer com que a racionalidade urbanística que orienta o seu desenvolvimento permaneça a mesma. Dessa maneira, a elite paulistana a frente do projeto modernizador da capital paulista mantém seus privilégios a medida que inverte o imaginário por meio do qual a cidade é experimentada.

Referências Bibliográficas

- ABRIL, Gonzalo. **Cultura visual, de la semiótica a la política**. Madrid: Plaza y Valdés, 2013.
- ABRIL, Gonzalo. **Análisis crítico de textos visuales: Mirar lo que nos mira**. Madrid: Síntesis, 2007. (La mirada cualitativa)
- ARAGO, Dominique François. Relatório. In: TRACHTENBERG, Alan (org.). **Ensaio sobre fotografia: de Niépce a Krauss**. Lisboa, PT: Orfeu Negro, 2013, pp. 35-44.
- AUGÉ, Marc. **Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. 9ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- AZEVEDO, Militão Augusto. **Militão Augusto de Azevedo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- AZEVEDO, Vicente (comp.). **Cartas de Álvares de Azevedo**. São Paulo: Academia Paulista de Letras, 1976.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e cultura**. 7ª ed. São Paulo, SP: Brasiliense, 1994.
- BOULOS, Guilherme. **Por que ocupamos: uma introdução à luta dos sem-teto**. 3ª ed. São Paulo : Autonomia Literária, 2015.
- CAMPOS, Candido Malta. **Os rumos da cidade : urbanismo e modernização em São Paulo**. São Paulo: SENAC, 2002.
- CARERI, Francesco. **Caminhar e parar**. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes do Fazer**. 21ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo, SP: Brasiliense, 2005.
- FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. **Os significados urbanos**. São Paulo: Edusp: Fapesp, 2000.
- FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. **Ver a cidade: cidade, imagem leitura**. São Paulo: Nobel, 1988.
- FONTCUBERTA, Joan. Ficções documentais. In: _____. **A câmera de Pandora: a fotografi@ depois da fotografia**. São Paulo, SP: Gustavo Gilli, 2012, pp. 105-111.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 42ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- GOLDSMITH, William. São Paulo, cidade mundial: indústria, miséria e resistência. In: KOWARICK, Lúcio (Org.) **As lutas sociais e a cidade: São Paulo passado e presente**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.
- GRACIA, Jorge J. E. **Texts: ontological status, identity, author, audience**. Albany (NY): State University of New York Press, 1996.
- GRAHAM, Stephen. **Cidades sitiadas : o novo urbanismo militar**. São Paulo : Boitempo, 2016.
- HALL, Peter. **Cidades do amanhã: uma história intelectual do planejamento e do projeto urbanos no século XX**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

- KENNEL, Sarah. Charles **Marville: Photographer of Paris**. Washington, DC: National Gallery of Art, 2013. (Catálogo de exposição)
- KOSSOY, Boris. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.
- KOWARICK, Lúcio. **Viver em risco: sobre a vulnerabilidade socioeconômica e civil**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- KOWARICK, Lúcio. **Escritos urbanos**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- KOWARICK, Lúcio; BONDUKI, Nabil. Espaço urbano e espaço político: do populismo à redemocratização. In: KOWARICK, Lúcio (Org.) **As lutas sociais e a cidade: São Paulo passado e presente**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.
- KOWARICK, Lúcio; SOMEKH, Nadia; ROLNIK, Raquel (ed.). **São Paulo: crise e mudança**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- LEAL, Bruno Souza. Do texto à textualidade na comunicação: contornos de uma linha de investigação. In: LEAL, Bruno Souza; CARVALHO, Carlos Alberto; ALZAMORA, Geane. **Textualidades midiáticas**. Belo Horizonte: PPGCom/UFMG, 2018.
- LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Magno Camargos. Ver a ellas: mujeres trans e dimensiones políticas de la cultura visual. In: LEAL, Bruno Souza; CARVALHO, Carlos Alberto; ALZAMORA, Geane. **Textualidades midiáticas**. Belo Horizonte: PPGCom/UFMG, 2018.
- LEAL, Bruno Souza. Saber das narrativas: Narrar. In: GUIMARÃES, César; FRANÇA, Vera. **Na Mídia, na rua: narrativas do cotidiano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p. 19 – 27.
- LEMOES, Carlos A. C. Paisagem Arquitetônica. In: **Cadernos de Fotografia Brasileira: Número 2: São Paulo 450 anos**. 2ª ed. ago., 2004.
- LIMA, Solange Ferraz de. O circuito social da fotografia: estudo de caso: II. In: FABRIS, Annateresa (org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 1998.
- LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2011.
- MENDES, Ricardo. São Paulo e suas imagens. In: **Cadernos de Fotografia Brasileira: Número 2: São Paulo 450 anos**. 2ª ed. ago., 2004.
- MITCHELL, William J. T.. Showing seeing: a critique of visual culture. In: *Journal of Visual Culture*. 2002; v. 1; n. 2, p. 165 – 181.
- MOUILLAUD, Maurice. A crítica do acontecimento ou o fato em questão. In: PORTO, Sérgio Dayrell (org.). **O jornal: da forma ao sentido**. 2ª ed. Brasília, DF: Editora UNB, 2002, p. 49-83.
- ORTIZ, Renato. Walter Benjamin e Paris: individualidade e trabalho intelectual. **Tempo Social**, São Paulo, vol. 12, n. 1, pp. 11-28, mai. 2000.
- REYNAUD, Françoise. Marville and old Paris. In: KENNEL, Sarah. **Charles Marville: Photographer of Paris**. Washington, DC: National Gallery of Art, 2013. (Catálogo de exposição)
- RICE, Shelley. **Parisian Views**. Cambridge, MA: MIT Press, 1997.
- RICOEUR, Paul. **Do texto a ação: ensaios de hermenêutica**. Lisboa: Res, 1990.
- ROLNIK, Raquel. Territórios em conflito São Paulo: espaço, história e política. São Paulo: Três Estrelas: 2017.
- ROLNIK, Raquel. **São Paulo**. 3ª ed. São Paulo: Publifolha, 2009.
- ROLNIK, Raquel. **A cidade e a lei : legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo**. São Paulo : FAPESP : Studio Nobel, 1997.
- ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo, SP: SENAC, 2009.
- SEVCENKO, Nicolau. De mameluca, mulata e gótica a moderna, cosmopolita e caótica: as metamorfoses de Piratininga. In: **Cadernos de Fotografia Brasileira: Número 2: São Paulo 450 anos**. 2ª ed. ago., 2004.

SEGAWA, Hugo. Um perfeito fotógrafo do século XIX. In: GAENSLY, Guilherme. **Guilherme Gaensly**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

SICARD, Monique. **A fábrica do olhar: imagens de ciência e aparelhos de visão (século XV-XX)**. Lisboa, PT: Edições 70, 2006.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito. **Mana** (online). vol.11, n.2, pp.577-591, 2005.

SOMEKH, Nadia. A cidade vertical e o urbanismo modernizador. 2ª ed. São Paulo: Mackenzie; Romano Guerra, 2014.

TOLEDO, Benedito Lima de. **São Paulo: três cidades em um século**. 3ª ed. rev. ampl. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Crédito das fotografias

Fotografia 1: NADAR, Félix. **Ateliê Nadar, fachada, Rue d'Anjou, n. 51, Paris.** [entre 1861 e 1872]. Fotografia. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10535649n/fl.item>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

Fotografia 2: NADAR, Félix. **Ateliê Nadar, estúdio fotográfico, Rue d'Anjou, n. 51, Paris.** [entre 1861 e 1872]. Fotografia. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10535356k/fl.item>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

Fotografia 3: NADAR, Félix. **Ateliê Nadar, laboratório fotográfico, Rue d'Anjou, n. 51, Paris.** [entre 1861 e 1872]. Fotografia. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105354201/fl.item>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

Fotografia 4: NADAR, Félix. **Ateliê Nadar, arquivo fotográfico, Rue d'Anjou, n. 51, Paris.** [entre 1861 e 1872]. Fotografia. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10535458v/fl.item>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

Fotografia 5: NADAR, Félix. **Ateliê Nadar, recepção Rue d'Anjou, n. 51, Paris.** [entre 1861 e 1872]. Fotografia. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10535412h/fl.item>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

Fotografia 6: DAGUERRE, Louis. **Boulevard du Temple, Paris.** [1838]. Fotografia. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boulevard_du_Temple_by_Daguerre.jpg>. Acesso em: 28 mar. 2018.

Fotografia 7: SIROT, Georges (coleccionador). **Capa do álbum Paris et ses environs.** [entre 1890 e 1900]. Álbum de fotografias. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84470040>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

Fotografia 8: SIROT, Georges (coleccionador). **Place de la République, Paris.** Fotografia. **Paris et ses environs.** [entre 1890 e 1900]. Álbum de fotografias. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84470040/f33.item>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

Fotografia 9: SIROT, Georges (coleccionador). **Avenue des Champs-Élysées, Paris.** Fotografia. **Paris et ses environs.** [entre 1890 e 1900]. Álbum de fotografias. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84470040/f19.item>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

Fotografia 10: **Le Diorama photographique.** Paris: Reuff, 1895. Biebdomadário. 80 fascículos. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8470066r>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

Fotografia 11: **Le Palais de Westminster a Londres. Le Diorama photographique.** Paris: Reuff, 1895, n. 13. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8470066r/f102.item>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

Fotografia 12: **Les Pyramides d'Égypte (Afrique). Le Diorama photographique.** Paris: Reuff, 1895, n. 4. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8470066r/f30.item>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

Fotografia 13: **Vue d'Alger (afrique). Le Diorama photographique.** Paris: Reuff, 1895, n. 4. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8470066r/f27.item>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

Fotografia 14: **Bab-el-Khabil (Jérusalem). Le Diorama photographique.** Paris: Reuff, 1895, n. 61. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8470066r/f341.item>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

Fotografia 15: DISDÉRI, André Adolphe Eugène. **Album d'atelier : portraits format cartes de visite.** [entre 1852 e 1871]. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8458364w/f13.item>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

Fotografia 16: DISDÉRI, André Adolphe Eugène. **Album d'atelier : portraits format cartes de visite.** [entre 1852 e 1871]. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8458364w/f14.item>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

Fotografia 17: Atelier Nadar. **Les ambassadeurs japonais.** [1862]. Fotografia. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53065556f/fl.item>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

Fotografia 18: MAURAND, Charles. *Les ambassadeurs japonais*. Gravura baseada em fotografia. **Le Monde Illustré**. Paris, n. 263, p. 264, 26 abr. 1862. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62202265/f8.item>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

Fotografia 19: *La garde-barrière*. **L'Illustration**, Paris, n° 2526, 25 juillet 1891. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/docannexe/image/2663/img-1.jpg>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

Fotografia 20: *La garde-barrière*. **L'Illustration**, Paris, n° 2526, 25 juillet 1891. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/docannexe/image/2663/img-6.jpg>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

Fotografia 21: DUCHENE, Guillaume. *Faradisation du muscle frontal, par l'auteur*. Fotografia. In: _____. **Album de photographies pathologiques**. Paris: **J.-B. Baillière et fils**, 1862. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626068j/f6.image>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

Fotografia 22: DUCHENE, Guillaume. *Électro-physiologie photographique, fig. 64*. Fotografia. In: _____. **Mécanisme de la physionomie humaine, ou Analyse électro-physiologique de l'expression des passions**. Paris: Jules Renouard, 1862. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8625648j/f333.image>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

Fotografia 23: DUCHENE, Guillaume. *Électro-physiologie photographique, fig. 56*. Fotografia. In: _____. **Mécanisme de la physionomie humaine, ou Analyse électro-physiologique de l'expression des passions**. Paris: Jules Renouard, 1862. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8625648j/f301.image>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

Fotografia 24: MAREY, Jules. *Courses à pied*. Fotografia. In: _____. **Station physiologique: méthodes et appareils**. Paris: [s. n.], [1886]. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452749q/f27.item>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

Fotografia 25: MAREY, Jules. *Le troupier*. Fotografia. In: _____. **Station physiologique: méthodes et appareils**. Paris: [s. n.], [1886]. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452749q/f47.item>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

Fotografia 26: MAREY, Jules. *Analyse chronophotographique de la marche*. Fotografia. In: _____. **Station physiologique: méthodes et appareils**. Paris: [s. n.], [1886]. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8452749q/f57.item>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

Fotografia 27: MARVILLE, Charles. *Rue Estienne*. [1866]. Fotografia. **Photographic views of Paris**. [1877]. Coleção. Disponível em: <<http://handle.slv.vic.gov.au/10381/115130>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

Fotografia 28: MARVILLE, Charles. *Rue du Marché aux Fleurs*. [1865]. Fotografia. **Photographic views of Paris**. [1877]. Coleção. Disponível em: <<http://handle.slv.vic.gov.au/10381/116512>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

Fotografia 29: MARVILLE, Charles. *Rue des Vertus*. [1865]. Fotografia. **Photographic views of Paris**. [1877]. Coleção. Disponível em: <<http://handle.slv.vic.gov.au/10381/122777>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

Fotografia 30: MARVILLE, Charles. *Percement de l'avenue de l'Opera*. [1862]. Fotografia. **Photographic views of Paris**. [1877]. Coleção. Disponível em: <<http://handle.slv.vic.gov.au/10381/115148>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

Fotografia 31: MARVILLE, Charles. *Rue Champlain, 20ème arrondissement*, Paris. [1877]. Fotografia. Disponível em: <<http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/rue-champlain-20eme-arrondissement-paris>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

Fotografia 32: MARVILLE, Charles. *Hôtel de Ville de Paris*. [1865]. **Hôtel de Ville de Paris**. [1872]. Coleção. Fotografia. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447086v/f8.item>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

Fotografia 33: MARVILLE, Charles. *Hôtel de Ville de Paris*. [1871]. **Hôtel de Ville de Paris**. [1872]. Coleção. Fotografia. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447086v/f10.item>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

Fotografia 34: MARVILLE, Charles. *Avenue des Gobelins*. [1877]. **Photographic views of Paris**. [1877]. Coleção. Fotografia. Disponível em: <<http://handle.slv.vic.gov.au/10381/115113>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

Fotografia 35: MARVILLE, Charles. *Boulevard Haussmann*. [1877]. **Photographic views of Paris**. [1877]. Coleção. Fotografia. Disponível em: <<http://handle.slv.vic.gov.au/10381/12270>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

Fotografia 36: SIROT, Georges (coleccionador). *Place de la Bourse, Paris*. Fotografia. **Paris et ses environs**. [entre 1890 e 1900]. Álbum de fotografias. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84470040/f31.item>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

Fotografia 37: Agence Rol. *Galleries Lafayette*. [1914]. Fotografia. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69294277/f1.item>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

Fotografia 38: BERTILLON, Alphonse. *Atelier de photographie. Service d'identification judiciaire de la Préfecture de Police de Paris*. [1893]. Álbum de fotografias. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432787v/f14.item>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

Fotografia 39: BERTILLON, Alphonse. *Portrait anthropométrique d'Henri Pranzini*. [1887]. Fotografia judiciária. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b20000106x>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

Fotografia 40: BERTILLON, Alphonse. *Mensuration de la longueur de l'oreille. Service d'identification judiciaire de la Préfecture de Police de Paris*. [1893]. Álbum de fotografias. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432787v/f23.item>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

Fotografia 41: BERTILLON, Alphonse. *Vitrine iconographique. Service d'identification judiciaire de la Préfecture de Police de Paris*. [1893]. Álbum de fotografias. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432787v/f33.item>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

Fotografia 42: BERTILLON, Alphonse. *Armoires de classification. Service d'identification judiciaire de la Préfecture de Police de Paris*. [1893]. Álbum de fotografias. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432787v/f31.item>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

Fotografia 43: ATGET, Eugène. *Marchand de papier à lettres*. [entre 1899 e 1900]. Fotografia. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10506813w/f1.item>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

Fotografia 44: ATGET, Eugène. *Marchand de parapluies*. [entre 1899 e 1900]. Fotografia. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10506824r/f1.item>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

Fotografia 45: ATGET, Eugène. *Marchande de crème*. [entre 1898 e 1900]. Fotografia. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10506782z/f1.item>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

Fotografia 46: ATGET, Eugène. *Marchande de lacets*. [entre 1899 e 1900]. Fotografia. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105068004/f1.item>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

Fotografia 47: ATGET, Eugène. *Chiffonnier*. [entre 1899 e 1915]. Fotografia. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105068701/f1.item>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

Fotografia 48: ATGET, Eugène. *Joueur d'orgue*. [entre 1898 e 1900]. Fotografia. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10506862h/f1.item>>. Acesso em: 29 mar. 2018.

Fotografia 49: AZEVEDO, Militão Augusto de. Vista do Convento de São Francisco. [1862]. Fotografia. **Álbum comparativo da cidade de São Paulo 1862-1887**. [1887]. Álbum de fotografias. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/1905>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Fotografia 50: AZEVEDO, Militão Augusto de. Vista da Faculdade de Direito. 1887. Fotografia. **Álbum comparativo da cidade de São Paulo 1862-1887**. [1887]. Álbum de fotografias. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/1908>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Fotografia 51: AZEVEDO, Militão Augusto de. Igreja e Convento do Colégio. [1862]. Fotografia. **Álbum comparativo da cidade de São Paulo 1862-1887**. [1887]. Álbum de fotografias. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/1903>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Fotografia 52: AZEVEDO, Militão Augusto. Largo do Capim. [1862]. Fotografia. In: **Cadernos de Fotografia Brasileira: Número 2: São Paulo 450 anos**. 2ª ed. ago., 2004: 40-41.

Fotografia 53: AZEVEDO, Militão Augusto. Largo do Capim. [1862]. Fotografia. In: _____. **Militão Augusto de Azevedo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 94.

Fotografia 54: AZEVEDO, Militão Augusto. Largo do Capim. [1862]. Fotografia. In: _____. **Militão Augusto de Azevedo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 93.

Fotografia 55: AZEVEDO, Militão Augusto. Largo do Capim. [1862]. Fotografia. In: _____. **Militão Augusto de Azevedo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 92.

Fotografia 56: AZEVEDO, Militão Augusto. Largo do Capim. [1862]. Fotografia. In: _____. **Militão Augusto de Azevedo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 91.

Fotografia 57: AZEVEDO, Militão Augusto. Largo do Capim. [1862]. Fotografia. In: _____. **Militão Augusto de Azevedo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 90.

Fotografia 58: AZEVEDO, Militão Augusto. Rua do Rosário. [1862]. Fotografia. **Álbum comparativo da cidade de São Paulo 1862-1887**. [1887]. Álbum de fotografias. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/1915>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Fotografia 59: AZEVEDO, Militão Augusto. Rua da Imperatriz. 1887. Fotografia. **Álbum comparativo da cidade de São Paulo 1862-1887**. [1887]. Álbum de fotografias. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/1916>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Fotografia 60: AZEVEDO, Militão Augusto. Rua Alegre. [1862]. Fotografia. **Álbum comparativo da cidade de São Paulo 1862-1887**. [1887]. Álbum de fotografias. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/1935>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Fotografia 61: AZEVEDO, Militão Augusto. Rua Alegre. [1887]. Fotografia. **Álbum comparativo da cidade de São Paulo 1862-1887**. [1887]. Álbum de fotografias. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/1936>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Fotografia 62: AZEVEDO, Militão Augusto. Rua da Constituição. [1862]. Fotografia. **Álbum comparativo da cidade de São Paulo 1862-1887**. [1887]. Álbum de fotografias. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/1933>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Fotografia 63: AZEVEDO, Militão Augusto. Rua Florêncio de Abreu. 1887. Fotografia. **Álbum comparativo da cidade de São Paulo 1862-1887**. [1887]. Álbum de fotografias. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/1934>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Fotografia 64: FERREZ, Marc. **Estação da Luz**. [1896]. Fotografia. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/4752>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Fotografia 65: FERREZ, Marc. **Estação da Luz**. [1896]. Fotografia. Disponível em: <<http://fotografia.ims.com.br/sites/Preview.PreviewServlet;jsessionid=4836764D5D402E4A9CB0449ACD39B3D8?recordView=recordCollectionPreviewView&catalogID=2&recordID=7053&random=1522437863432>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Fotografia 66: GAENSLY, Guilherme. **Estação da Luz**. [1902]. Fotografia. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/957>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Fotografia 67: GAENSLY, Guilherme. **Estação da Luz**. [1902]. Fotografia. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/959>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Fotografia 68: **Estação da Luz**. [189-]. Fotografia. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/1851>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Fotografia 69: GAENSLY, Guilherme. **Panorama de São Paulo** [1902]. Fotografia. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/1002>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Fotografia 70: GAENSLY, Guilherme. **Avenida Paulista**. [1902]. Fotografia. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/980>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Fotografia 71: GAENSLY, Guilherme. **Avenida Paulista**. [1902]. Fotografia. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/979>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Fotografia 72: AZEVEDO, Militão Augusto. Bairro Santa Efigênia. [1887]. Fotografia. **Álbum comparativo da cidade de São Paulo 1862-1887**. [1887]. Álbum de fotografias. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/1952>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Fotografia 73: AZEVEDO, Militão Augusto. Largo e Rua do Brás. [1862]. Fotografia. **Álbum comparativo da cidade de São Paulo 1862-1887.** [1887]. Álbum de fotografias. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/1931>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Fotografia 74: AZEVEDO, Militão Augusto. Largo do Brás. 1887. Fotografia. **Álbum comparativo da cidade de São Paulo 1862-1887.** [1887]. Álbum de fotografias. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/1932>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Fotografia 75: AZEVEDO, Militão Augusto. Ladeira de Santo Amaro e Campo da Bella Vista. [1887]. Fotografia. **Álbum comparativo da cidade de São Paulo 1862-1887.** [1887]. Álbum de fotografias. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/1949>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Fotografia 76: PASTORE, Vincenzo. **Comércio de frutas no mercado dos caipiras.** [1910]. Fotografia. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/2103>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Fotografia 77: PASTORE, Vincenzo. **Homem sentado, comendo, próximo às gaiolas com galinhas.** [1910]. Fotografia. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/2092>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Fotografia 78: PASTORE, Vincenzo. **Comércio em frente ao Mercado Municipal.** [1910]. Fotografia. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/2104>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Fotografia 79: GAENSLY, Guilherme. **Teatro Municipal.** [1908]. Fotografia. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/4255>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Fotografia 80: GAENSLY, Guilherme. **Teatro São José. Teatro Municipal.** [1908]. Fotografia. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/4257>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Fotografia 81: GAENSLY, Guilherme. **Vale do Anhangabaú.** [1920]. Fotografia. Disponível em: <https://ims.com.br/wp-content/uploads/2017/06/acv_imgcapa_1412356113-1200x945.jpg>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Fotografia 82: GAENSLY, Guilherme. **Viaduto do Chá.** [1920]. Fotografia. Disponível em: <https://ims.com.br/wp-content/uploads/2017/06/acv_imgcapa_1412356109-1200x955.jpg>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Fotografia 83: GAENSLY, Guilherme. **Palacete Prates (Automóvel Clube).** [1920]. Fotografia. Disponível em: <https://ims.com.br/wp-content/uploads/2017/06/acv_imgcapa_1412356126-1200x938.jpg>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Fotografia 84: PASTORE, Vincenzo. **Duas mulheres conversando.** [1910]. Fotografia. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/2096>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Fotografia 85: PASTORE, Vincenzo. **Casario da Rua da Esperança.** [1912]. Fotografia. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/2072>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Fotografia 86: PASTORE, Vincenzo. **Casario em demolição na Rua da Esperança.** [1912]. Fotografia. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/2074>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Fotografia 87: PASTORE, Vincenzo. **Casario e lavadeira às margens do rio Tamanduateí.** [1910]. Fotografia. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/2075>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Fotografia 88: GAENSLY, Guilherme. **Rua Florencio de Abreu.** [1902]. Fotografia. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/970>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Fotografia 89: GAENSLY, Guilherme. **Rua Florencio de Abreu.** [1902]. Fotografia. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/971>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Fotografia 90: GAENSLY, Guilherme. **Largo e rua São Bento.** [189-]. Fotografia. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/1906>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Fotografia 91: GAENSLY, Guilherme. **Largo São Bento.** [1902]. Fotografia. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/967>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Fotografia 92: GAENSLY, Guilherme. **Rua 15 de Novembro**. [1902]. Fotografia. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/964>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Fotografia 93: GAENSLY, Guilherme. **Rua 15 de Novembro**. [1902]. Fotografia. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/965>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Fotografia 94: PASTORE, Vicenzo. **Retrato de homem idoso recostado em grade metálica da rua São João**. [1910]. Fotografia. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/2090>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Fotografia 95: PASTORE, Vicenzo. **Meninos engraxates**. [1910]. Fotografia. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/2089>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Fotografia 96: PASTORE, Vicenzo. **Vendedor de vassouras em rua do centro da cidade**. [1910]. Fotografia. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/2101>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Fotografia 97: PASTORE, Vicenzo. **Homem idoso em pequena carruagem**. [1910]. Fotografia. Disponível em: <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/bras/2085>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Fotografia 98: DUARTE, Benedito Junqueira. **Vale do Anhangabaú**. 1939. Fotografia. In: _____. B. J. Duarte: caçador de imagens. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 84.

Fotografia 99: DUARTE, Benedito Junqueira. **Rua Quinze de Novembro**. 1943. Fotografia. In: _____. B. J. Duarte: caçador de imagens. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 95.

Fotografia 100: DUARTE, Benedito Junqueira. **Largo São Bento**. 1938. Fotografia. In: _____. B. J. Duarte: caçador de imagens. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 97.

Fotografia 101: GAUTHEROT, Marcel. **Vista da praça da Bandeira, vale do Anhangabaú e viadutos do Chá e Santa Efigênia**. [1967]. Fotografia. Disponível em: <<http://fotografia.ims.com.br/sites/Preview.PreviewServlet;jsessionid=B539F28CBBC22CCC50FD23F710C5FDBE?recordView=recordCollectionPreviewView&catalogID=2&recordID=18798&random=1522505863054>>. Acesso em: 31 mar. 2018.

Fotografia 102: RIBEIRO, Domingos de Miranda. **Vale do Anhangabaú**. 1968. Fotografia. Disponível em: <<http://fotografia.ims.com.br/sites/Preview.PreviewServlet;jsessionid=B539F28CBBC22CCC50FD23F710C5FDBE?recordView=recordCollectionPreviewView&catalogID=2&recordID=6349&random=1522504839049>>. Acesso em: 31 mar. 2018.

Fotografia 103: GAUTHEROT, Marcel. **Viaduto do Chá**. [1967]. Fotografia. Disponível em: <<http://fotografia.ims.com.br/sites/Preview.PreviewServlet;jsessionid=B539F28CBBC22CCC50FD23F710C5FDBE?recordView=recordCollectionPreviewView&catalogID=2&recordID=18746&random=1522505668843>>. Acesso em: 31 mar. 2018.

Fotografia 104: GAUTHEROT, Marcel. **Vale do Anhangabaú**. [1961]. Fotografia. Disponível em: <<http://fotografia.ims.com.br/sites/Preview.PreviewServlet;jsessionid=B539F28CBBC22CCC50FD23F710C5FDBE?recordView=recordCollectionPreviewView&catalogID=2&recordID=28775&random=1522505525649>>. Acesso em: 31 mar. 2018.

Fotografia 105: RIBEIRO, Domingos de Miranda. **Vale do Anhangabaú**. 1965. Fotografia. Disponível em: <<http://fotografia.ims.com.br/sites/Preview.PreviewServlet;jsessionid=B539F28CBBC22CCC50FD23F710C5FDBE?recordView=recordCollectionPreviewView&catalogID=2&recordID=6379&random=1522504698329>>. Acesso em: 31 mar. 2018.

Fotografia 106: RIBEIRO, Domingos de Miranda. **Vale do Anhangabaú**. 1962. Fotografia. Disponível em: <<http://fotografia.ims.com.br/sites/Preview.PreviewServlet;jsessionid=B539F28CBBC22CCC50FD23F710C5FDBE?recordView=recordCollectionPreviewView&catalogID=2&recordID=6354&random=1522504544843>>. Acesso em: 31 mar. 2018.

Fotografia 107: BRILL, Alice. **Fila de ônibus no Vale do Anhangabaú**. [1953]. Fotografia. Disponível em: <<http://fotografia.ims.com.br/sites/Preview.PreviewServlet;jsessionid=B539F28CBBC22CCC50FD23F710C5FDBE?recordView=recordCollectionPreviewView&catalogID=2&recordID=6738&random=1522506364129>>. Acesso em: 31 mar. 2018.

Fotografia 108: BRILL, Alice. **Fila de ônibus no Vale do Anhangabaú**. [1953]. Fotografia. Disponível em: <<http://fotografia.ims.com.br/sites/Preview.PreviewServlet;jsessionid=B539F28CBBC22CCC50FD23F710C5FDBE?recordView=recordCollectionPreviewView&catalogID=2&recordID=6673&random=1522506224678>>. Acesso em: 31 mar. 2018.

Fotografia 109: ROSENTHAL, Hildegard. **Ponto de encontro**. [1940]. Fotografia. Disponível em: <<http://fotografia.ims.com.br/sites/Preview.PreviewServlet;jsessionid=B539F28CBBC22CCC50FD23F710C5FDBE?recordView=recordCollectionPreviewView&catalogID=2&recordID=9178&random=1522506561073>>. Acesso em: 31 mar. 2018.

Fotografia 110: ROSENTHAL, Hildegard. **Entregador de bebidas**. [1940]. Fotografia. Disponível em: <<http://fotografia.ims.com.br/sites/Preview.PreviewServlet;jsessionid=B539F28CBBC22CCC50FD23F710C5FDBE?recordView=recordCollectionPreviewView&catalogID=2&recordID=9195&random=1522506657982>>. Acesso em: 31 mar. 2018.

Fotografia 111: ROSENTHAL, Hildegard. **Carroça do padeiro**. [1940]. Fotografia. Disponível em: <<http://fotografia.ims.com.br/sites/Preview.PreviewServlet;jsessionid=B539F28CBBC22CCC50FD23F710C5FDBE?recordView=recordCollectionPreviewView&catalogID=2&recordID=9204&random=1522506754398>>. Acesso em: 31 mar. 2018.

Fotografia 112: GAUTHEROT, Marcel. **Edifício Copan**. [1967]. Fotografia. Disponível em: <<http://fotografia.ims.com.br/sites/Preview.PreviewServlet;jsessionid=B539F28CBBC22CCC50FD23F710C5FDBE?recordView=recordCollectionPreviewView&catalogID=2&recordID=18780&random=1522507219667>>. Acesso em: 31 mar. 2018.

Fotografia 113: GAUTHEROT, Marcel. **Edifício Copan**. [1967]. Fotografia. Disponível em: <<http://fotografia.ims.com.br/sites/Preview.PreviewServlet;jsessionid=B539F28CBBC22CCC50FD23F710C5FDBE?recordView=recordCollectionPreviewView&catalogID=2&recordID=30034&random=1522507338591>>. Acesso em: 31 mar. 2018.

Fotografia 114: ROSENTHAL, Hildegard. **Cobrador de ônibus**. [1940]. Fotografia. Disponível em: <<http://fotografia.ims.com.br/sites/Preview.PreviewServlet;jsessionid=B539F28CBBC22CCC50FD23F710C5FDBE?recordView=recordCollectionPreviewView&catalogID=2&recordID=9200&random=1522507788179>>. Acesso em: 31 mar. 2018.

Fotografia 115: BALLOT, Henri. **Retirantes**. 1952. Fotografia. Disponível em: <<http://fotografia.ims.com.br/sites/Preview.PreviewServlet;jsessionid=B539F28CBBC22CCC50FD23F710C5FDBE?recordView=recordCollectionPreviewView&catalogID=2&recordID=16397&random=1522508315255>>. Acesso em: 31 mar. 2018.

Fotografia 116: BALLOT, Henri. **Retirantes**. 1952. Fotografia. Disponível em: <<http://fotografia.ims.com.br/sites/Preview.PreviewServlet;jsessionid=B539F28CBBC22CCC50FD23F710C5FDBE?recordView=recordCollectionPreviewView&catalogID=2&recordID=16401&random=1522508372083>>. Acesso em: 31 mar. 2018.

Fotografia 117: KOSSOY, Boris. **Aspectos da periferia II**. 1969. Fotografia. Disponível em: <<http://fotografia.ims.com.br/sites/Preview.PreviewServlet;jsessionid=B539F28CBBC22CCC50FD23F710C5FDBE?recordView=recordCollectionPreviewView&catalogID=2&recordID=16537&random=1522507996025>>. Acesso em: 31 mar. 2018.

Fotografia 118: KOSSOY, Boris. **Aspectos da periferia I**. 1969. Fotografia. Disponível em: <<http://fotografia.ims.com.br/sites/Preview.PreviewServlet;jsessionid=B539F28CBBC22CCC50FD23F710C5FDBE?recordView=recordCollectionPreviewView&catalogID=2&recordID=16533&random=1522507950150>>. Acesso em: 31 mar. 2018.

Fotografia 119: KOSSOY, Boris. **Aspectos da periferia III**. 1969. Fotografia. Disponível em: <<http://fotografia.ims.com.br/sites/Preview.PreviewServlet;jsessionid=B539F28CBBC22CCC50FD23F710C5FDBE?recordView=recordCollectionPreviewView&catalogID=2&recordID=16534&random=1522507970461>>. Acesso em: 31 mar. 2018.

Fotografia 120: MASCARO, Cristiano. **Tráfego na avenida**. [197-]. Fotografia. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2841/trafego-na-avenida>>. Acesso em: 31 de Mar. 2018.

Fotografia 121: ALBUQUERQUE, Chico. **Restaurante Fasano, no Conjunto Nacional, na Avenida Paulista.** 1957. Fotografia. Disponível em: <<http://fotografia.ims.com.br/sites/Preview.PreviewServlet;jsessionid=2FA93D4DF6FE469A431D82773141C412?recordView=recordCollectionPreviewView&catalogID=2&recordID=13863&random=1522690570716>>. Acesso em: 2 abr. 2018.

Fotografia 122: GARCEZ, Raul. **Conjunto Habitacional Várzea do Carmo.** [1979 ou 1980]. Fotografia. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/wp-content/uploads/2014/08/1979-23-Mulheres-e-crian%C3%A7a.jpg>>. Acesso em: 31 mar. 2018.

Fotografia 123: GARCEZ, Raul. **Conjunto Habitacional Várzea do Carmo.** [1979 ou 1980]. Fotografia. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/wp-content/uploads/2014/08/1979-39C-02-mulher-na-janela.jpg>>. Acesso em: 31 mar. 2018.

Fotografia 124: GARCEZ, Raul. **Conjunto Habitacional Várzea do Carmo.** [1979 ou 1980]. Fotografia. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/wp-content/uploads/2014/08/1979-34-C-Sala.jpg>>. Acesso em: 31 mar. 2018.

Fotografia 125: GARCEZ, Raul. **Conjunto Habitacional Várzea do Carmo.** [1979 ou 1980]. Fotografia. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/wp-content/uploads/2014/08/1979-61-04-M%C3%A3e-dois-filhos-2.jpg>>. Acesso em: 31 mar. 2018.

Fotografia 126: GARCEZ, Raul. **Vila Dirce, bairro de Carapicuíba (Região Metropolitana de São Paulo).** [1982]. [Fotografia]. Disponível em: <<http://fotografia.ims.com.br/sites/Preview.PreviewServlet;jsessionid=B539F28CBBC22CCC50FD23F710C5FDBE?recordView=recordCollectionPreviewView&catalogID=2&recordID=9071&random=1522515127848>>. Acesso em: 31 mar. 2018.

Fotografia 127: GARCEZ, Raul. **Vila Dirce, bairro de Carapicuíba (Região Metropolitana de São Paulo).** [1982]. [Fotografia]. Disponível em: <<http://fotografia.ims.com.br/sites/Preview.PreviewServlet;jsessionid=B539F28CBBC22CCC50FD23F710C5FDBE?recordView=recordCollectionPreviewView&catalogID=2&recordID=9072&random=1522515288317>>. Acesso em: 31 mar. 2018.

Fotografia 128: GARCEZ, Raul. **Vila Dirce, bairro de Carapicuíba (Região Metropolitana de São Paulo).** [1982]. [Fotografia]. Disponível em: <<http://fotografia.ims.com.br/sites/Preview.PreviewServlet;jsessionid=B539F28CBBC22CCC50FD23F710C5FDBE?recordView=recordCollectionPreviewView&catalogID=2&recordID=9073&random=1522515323255>>. Acesso em: 31 mar. 2018.

Fotografia 129: GARCEZ, Raul. **Vila Dirce, bairro de Carapicuíba (Região Metropolitana de São Paulo).** [1982]. [Fotografia]. Disponível em: <<http://fotografia.ims.com.br/sites/Preview.PreviewServlet;jsessionid=B539F28CBBC22CCC50FD23F710C5FDBE?recordView=recordCollectionPreviewView&catalogID=2&recordID=9075&random=1522515478911>>. Acesso em: 31 mar. 2018.

Fotografia 130: SOARES, Dulce. **Barra Funda.** 1977. Fotografia. Disponível em: <<http://fotografia.ims.com.br/sites/Preview.PreviewServlet;jsessionid=B539F28CBBC22CCC50FD23F710C5FDBE?recordView=recordCollectionPreviewView&catalogID=2&recordID=8604&random=1522516448016>>. Acesso em: 31 mar. 2018.

Fotografia 131: SOARES, Dulce. **Barra Funda.** 1977. Fotografia. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/wp-content/uploads/2016/07/021BF06n22.jpg>>. Acesso em: 31 mar. 2018.

Fotografia 132: VIEIRA, Tuca. **A foto da favela de Paraisópolis.** 2003. Fotografia. Disponível em: <http://payload132.cargocollective.com/1/10/338130/4947225/Paraisopolis_1_1224.jpg>. Acesso em: 31 mar. 2018.

Fotografia 133: GARAPA, Coletivo Multimídia. **Morar.** 2009. Fotografia. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/garapa/3291428534/in/album-72157614079386156/>>. Acesso em: 31 mar. 2018.

Fotografia 134: GARAPA, Coletivo Multimídia. **Morar.** 2009. Fotografia. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/garapa/3291428190/in/album-72157614079386156/>>. Acesso em: 31 mar. 2018.

Fotografia 135: BITTENCOURT, Julio. **Numa janela do Edifício Prestes Maia 911**. 2007. Fotografia. Disponível em: https://format-com-cld-res.cloudinary.com/image/private/s---BF6HDeh0--/c_limit,g_center,h_1200,w_65535/a_auto,fl_keep IPTC.progressive,q_95/v1/da602ea0c3ca5f3a78204b50086232d9/PRESTES_MAIA_06.jpg. Acesso em: 31 mar. 2018.

Fotografia 136: BITTENCOURT, Julio. **Numa janela do Edifício Prestes Maia 911**. 2007. Fotografia. Disponível em: https://format-com-cld-res.cloudinary.com/image/private/s---AD7jcXgN--/c_limit,g_center,h_1200,w_65535/a_auto,fl_keep IPTC.progressive,q_95/v1/0d53df74a267738eebc6bc96456bd1f9/PRESTES_MAIA_08.jpg. Acesso em: 31 mar. 2018.

Fotografia 137: GRINGO. **Marrocos**. 2016. Fotografia. Disponível em: <http://gringo.fot.br/wp-content/uploads/2017/03/T0A9524.jpg>. Acesso em: 31 mar. 2018.

Fotografia 138: GRINGO. **O que ficou**. 2016. Fotografia. Disponível em: <http://gringo.fot.br/wp-content/uploads/2017/04/T0A0078.jpg>. Acesso em: 31 mar. 2018.

Fotografia 139: VIEIRA, Tuca. **Cracolândia**. 2012. Fotografia. Disponível em: <http://payload137.cargocollective.com/1/10/338130/5058906/crack05.jpg>. Acesso em: 31 mar. 2018.

Fotografia 140: VIEIRA, Tuca. **Cracolândia**. 2012. Fotografia. Disponível em: <http://payload137.cargocollective.com/1/10/338130/5058906/crack07.jpg>. Acesso em: 31 mar. 2018.

Fotografia 141: MACAMBIRA, Tiago. **Cracolândia**. 2017. Fotografia. Disponível em: https://i0.wp.com/jornalistaslivres.org/wp-content/uploads/2017/05/cracolandia_20.jpg. Acesso em: 31 mar. 2018.

Fotografia 142: MACAMBIRA, Tiago. **Cracolândia**. 2017. Fotografia. Disponível em: https://i2.wp.com/jornalistaslivres.org/wp-content/uploads/2017/05/cracolandia_17.jpg. Acesso em: 31 mar. 2018.

Fotografia 143: MACAMBIRA, Tiago. **Cracolândia**. 2017. Fotografia. Disponível em: https://i0.wp.com/jornalistaslivres.org/wp-content/uploads/2017/05/cracolandia_02.jpg. Acesso em: 31 mar. 2018.

Fotografia 144: CIA DE FOTO. **Guerra**. [entre 2008 e 2011] Fotografia. Disponível em: http://payload.cargocollective.com/1/3/121649/1717860/guerra_soltas_028_1100.jpg. Acesso em: 30 abr. 2018.

Fotografia 145: CIA DE FOTO. **Guerra**. [entre 2008 e 2011] Fotografia. Disponível em: https://c2.staticflickr.com/4/3166/3087030497_228cc71ce9_o.jpg. Acesso em: 30 abr. 2018.

Fotografia 146: CIA DE FOTO. **Guerra**. [entre 2008 e 2011] Fotografia. Disponível em: http://payload.cargocollective.com/1/3/121649/1717860/guerra_soltas_024_1100.jpg. Acesso em: 30 abr. 2018.

Fotografia 147: CIA DE FOTO. **Guerra**. [entre 2008 e 2011] Fotografia. Disponível em: http://payload.cargocollective.com/1/3/121649/1717860/guerra_soltas_035_1100.jpg. Acesso em: 30 abr. 2018.

Fotografia 148: CIA DE FOTO. **Guerra**. [entre 2008 e 2011] Fotografia. Disponível em: https://c2.staticflickr.com/4/3163/3087041499_98d82dc373_o.jpg. Acesso em: 30 abr. 2018.

Fotografia 149: CIA DE FOTO. **Guerra**. [entre 2008 e 2011] Fotografia. Disponível em: https://c2.staticflickr.com/4/3233/3089640614_6c44914f21_o.jpg. Acesso em: 30 abr. 2018.

Fotografia 150: CIA DE FOTO. **Guerra**. [entre 2008 e 2011] Fotografia. Disponível em: http://payload.cargocollective.com/1/3/121649/1717860/guerra_soltas_004_1100.jpg. Acesso em: 30 abr. 2018.

Fotografia 151: CIA DE FOTO. **Guerra**. [entre 2008 e 2011] Fotografia. Disponível em: https://c2.staticflickr.com/4/3197/3099775909_3b1f6ac470_o.jpg. Acesso em: 30 abr. 2018.

Crédito das ilustrações

Ilustração 1: SILVA, Oscar Pereira. **Fundação de São Paulo**. 1909. Pintura. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e2/Oscar_Pereira_da_Silva_-_Fundação_da_Cidade_de_São_Paulo%2C_Acervo_do_Museu_Paulista_da_USP.jpg>. Acesso em: 28 abr. 2018.

Ilustração 2: PALLIÈRE, Arnaud Julien. **Panorama da Cidade de São Paulo**. 1821. Pintura. Disponível em: <<http://www.brasiliaiconografica.art.br/obras/18251/panorama-da-cidade-de-sao-paulo>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Ilustração 3: LANDSEER, Charles. **City of São Paulo**. [entre 1825 e 1826]. Desenho. Disponível em: <<http://www.brasiliaiconografica.art.br/obras/19374/city-of-sao-paulo>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Ilustração 4: BURCHELL, William John. São Paulo vista do caminho para o Rio. [1827]. Desenho. In: **Cadernos de Fotografia Brasileira: Número 2: São Paulo 450 anos**. 2ª ed. ago., 2004, p. 56-57.

Ilustração 5: LANDSEER, Charles. **Figures of St Pauls**. [entre 1825 e 1826]. Desenho. Disponível em: <<http://www.brasiliaiconografica.art.br/obras/18793/figures-of-st-pauls>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Ilustração 6: LANDSEER, Charles. **Figures of St Pauls** [entre 1825 e 1826]. Desenho. Disponível em: <<http://www.brasiliaiconografica.art.br/obras/18794/figures-of-st-pauls>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Ilustração 7: LANDSEER, Charles. **Figures of St Pauls** [entre 1825 e 1826]. Desenho. Disponível em: <<http://www.brasiliaiconografica.art.br/obras/19368/figures-of-st-pauls>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Ilustração 8: LANDSEER, Charles. **Figures of St Pauls** [entre 1825 e 1826]. Desenho. Disponível em: <<http://www.brasiliaiconografica.art.br/obras/18787/figures-of-st-pauls>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Ilustração 9: LANDSEER, Charles. **Figures of St Pauls** [entre 1825 e 1826]. Desenho. Disponível em: <<http://www.brasiliaiconografica.art.br/obras/19373/figures-of-st-pauls>>. Acesso em: 30 mar. 2018.

Ilustração 10: LANDSEER, Charles. **Figures of St Pauls** [entre 1825 e 1826]. Desenho. Disponível em: <<http://www.brasiliaiconografica.art.br/obras/19364/figures-of-st-pauls>>. Acesso em: 30 mar. 2018.