

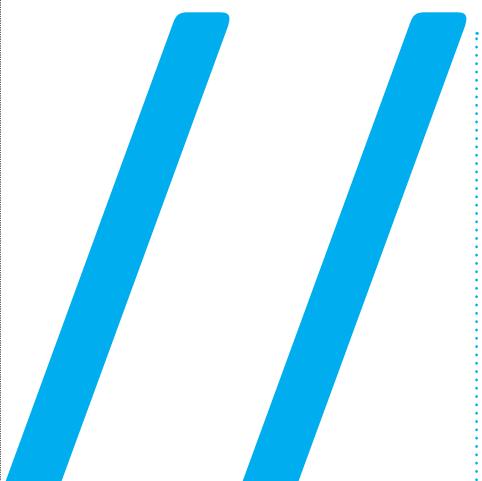


Significação: revista de cultura
audiovisual
E-ISSN: 2316-7114
significacao@usp.br
Universidade de São Paulo
Brasil

da Silva, Luciana Fátima
Transformações urbanas e imaginário fotográfico: a cidade de São Paulo sob a visão de
três grandes fotógrafos
Significação: revista de cultura audiovisual, vol. 36, núm. 31, julio-diciembre, 2009, pp.
165-179
Universidade de São Paulo
São Paulo, Brasil

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609766007010>

- ▶ Como citar este artigo
- ▶ Número completo
- ▶ Mais artigos
- ▶ Home da revista no Redalyc



Transformações urbanas e imaginário fotográfico: *a cidade de São Paulo sob a visão de três grandes fotógrafos*



Luciana Fátima da Silva

Mestranda em Comunicação – UNIP-SP



Resumo

A cidade de São Paulo passou por diversas transformações ao longo de sua história. Algumas dessas transformações foram registradas em fotografias que permitem analisar como o ambiente impactou o imaginário fotográfico de três artistas, em diferentes momentos históricos, contribuindo para o desenvolvimento de uma leitura das imagens urbanas e para o registro destas de forma particular. Este artigo propõe um diálogo entre Edgar Morin e Maurice Halbwachs para estudar a relação entre transformações urbanas e imaginário fotográfico.

Palavras-chave

Fotografia, São Paulo, Cidade, Urbanismo, Imaginário fotográfico.

Abstract

The city of São Paulo has passed for several transformations throughout its history. Some of these transformations were registered in photos that allow analyzing how the environment has impacted the photographic imaginary of three artists, in different historical moments, contributing to the development of a specific reading of urban images and for the register of these images in a particular way. This article proposes a dialogue between Edgar Morin and Maurice Halbwachs to study the relationship between that transformations and photographic imaginary.

Key-words

Photography, São Paulo, City, Urbanism, Photographic imaginary.

“As pedras da cidade, enquanto permanecem, sustentam a memória.” Ecléa Bosi

Este artigo busca compreender como as transformações urbanas na capital paulista agiram no imaginário fotográfico de Militão Augusto de Azevedo (1837-1905), Guilherme Gaensly (1843-1928) e Cristiano Mascaró (1944), e como estes – absorvendo e resignificando o que ocorria em seu meio ambiente – retrataram em suas fotografias a sua visão particular do que ocorria naqueles momento e universo específicos.

Militão produziu o Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo, fotografando a pequena província em 1862, e registrando as mudanças ocorridas nos mesmos lugares retratados anteriormente, mas 25 anos depois, em 1887. Gaensly captou a transmutação da capital colonial paulista em grande metrópole, no início do século XX. Mascaro – fotógrafo ainda em atividade – procura, com sua poética linguagem fotográfica, interpretar a subjetividade da maior cidade da América Latina, registrando a transformação das relações entre a cidade e seus habitantes, e destes com a urbe.

A partir do pensamento de Maurice Halbwachs¹ estabelecer-se-á uma relação com algumas teorias de Edgar Morin² para, embasada nos estudos dos dois pesquisadores, criar referenciais teóricos que darão suporte a este trabalho, bem como à pesquisa da dissertação que se encontra atualmente em andamento.

Para iniciar as reflexões sobre a interferência do meio social na memória individual, Halbwachs (2006, p. 32) explica:

1. Halbwachs, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

2. Morin, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2005.



É comum que imagens (...) impostas pelo meio em que vivemos, modifiquem a impressão que guardamos de um fato antigo, de uma pessoa ou-trora conhecida. Essas imagens talvez não reproduzam muito exatamente o passado, o elemento ou a parcela de lembrança que antes havia em nosso espírito talvez seja uma expressão mais exata do fato – a algumas lembranças reais se junta uma compacta massa de lembranças fictícias.

Se as lembranças individuais não são compostas unicamente do que ocorreu no passado, pode-se afirmar que se trata de uma mistura entre um fato vivido e, também, de uma série de impressões de outras pessoas, uma série de coisas imaginadas, criadas, contadas; não somente vividas. O resultado dessa mescla de recordações reais e irreais é o que Halbwachs chama de memória coletiva. A memória coletiva seria, então, o conjunto das memórias individuais mais os acontecimentos sociais interagindo no indivíduo. Morin (2005, p.87) também fala sobre essa interação que ocorre entre ser e sociedade, agindo em constante processo de retroalimentação:

A sociedade, por exemplo, é produzida pelas interações dos indivíduos que a constituem. A própria sociedade, como um todo organizado e organizador, retroage para produzir os indivíduos pela educação, a linguagem, a escola. Assim os indivíduos, em suas interações, produzem a sociedade, que produz os indivíduos que a produzem. Isto se faz num circuito espiral através da evolução histórica.

Aqui, Morin comenta o princípio utilizado para fundamentar a pesquisa do presente artigo, que é o princípio por ele chamado de “recursão organizacional”. Nele, os produtos e os efeitos são, ao mesmo tempo, causa e produtor daquilo que o produz. Este princípio pode ser usado para explicar o ciclo entre: a) transformações urbanas; b) a ação destas no imaginário do fotógrafo; c) captação ou registro daquela ideia de transformações na imagem fotográfica; e d) análise das imagens em sua volta para a primeira parte, ou seja, a das transformações. Continuando a explanação, diz Morin (2005, p.74):

Temos o exemplo do indivíduo, da espécie e da reprodução. Nós, indivíduos, somos os produtores de um processo de reprodução que é anterior a nós. Mas, uma vez que somos produtos, nos tornamos os produtores do processo que vai continuar. Esta ideia é válida também sociologicamente. A sociedade é produzida pelas interações entre indivíduos e os produz.

A análise pode ser feita da seguinte maneira: as transformações urbanas ocorrem, causando determinada impressão no fotógrafo; este capta as imagens, representando o ambiente e transmitindo esta idéia de transformações em suas fotos. A sociedade, por meio da recepção das imagens, internaliza esta noção. O grupo social perpetua uma visão de que a cidade não pode ficar estática, não pode parar, deve continuar se transformando. Assim, volta-se ao começo. Morin explana a relação cíclica entre o indivíduo que produz a sociedade que produz os indivíduos, isto é, o indivíduo é, ao mesmo tempo, produto e produtor, perpetuando a ideia recursiva. Esse processo se dá, também, por meio da memória. Dentro da contextualização da memória coletiva, Halbwachs (2006, p.51) discorre sobre os planos que compõem a memória:

No primeiro plano da memória de um grupo se destacam as lembranças dos eventos e das experiências que dizem respeito à maioria de seus membros e que resultam de sua própria vida ou de suas relações com os grupos mais próximos, os que estiverem mais frequentemente em contato com ele.

Atualizando o conceito para o produto desta pesquisa, pode-se afirmar que o imaginário do fotógrafo é composto daquilo que acontece individualmente em sua vida, mas, também, do que ocorre ao seu redor. Neste caso específico, tudo o que ocorre na cidade objeto de seus estudos e de seu trabalho: São Paulo. Em se tratando de uma cidade singular como a capital paulista, os três artistas escolhidos representam três momentos distintos da vida da metrópole. Cada fotógrafo viu e viveu coisas diferentes, mas que impactaram de semelhantes formas na obra de cada um. A busca pela resignificação da cidade pode ser analisada nas imagens abaixo.



Militão Augusto de Azevedo
Ladeira da Memória (1860)



Cristiano Mascaro
Ladeira da Memória (1993)



Militão e Mascaro, para registrar o mesmo lugar – Ladeira da Memória –, utilizaram praticamente os mesmos ângulos de visão, entretanto, com resultados diferentes. Militão via uma cidade muito mais horizontal; não existiam, naquela época, prédios ou arranha-céus. Apesar do aglomerado de casas, era possível vislumbrar praticamente a cidade inteira. A simplicidade das construções e pavimentos era evidente; essa realidade estava incrustada em Militão, sendo observada em sua fotografia. Já a imagem de Mascaro mostra uma outra realidade: os edifícios dominam a paisagem de uma São Paulo vertical. O cuidado com os calçamentos e com a arborização denota, por parte do poder público, evolução e modernidade do espaço, ainda que em um local histórico. Militão e Mascaro buscaram, assim, retratar a cidade do seu imaginário. Um imaginário semelhante em concepção, porém, de uma cidade que se transformou ao longo do tempo. Halbwachs afirma que para reconhecer por imagens é necessário ligar a imagem, seja ela vista ou evocada, de um objeto ou paisagem, a outras imagens que formarão com aquelas uma espécie de quadro mental.

Há uma conexão entre os elementos mentais e as imagens reais; entre a representação e o ambiente. Morin (2005, p.42) comenta que a sociedade reflete o sujeito e este reflete aquela, em um fluxo perpétuo e ininterrupto, que também pode ser perfeitamente aplicado à fotografia dos artistas:

Este tema do reflexo é, entretanto, muito mais rico do que parece (...) Ele levanta o paradoxo do duplo espelho. De fato, o conceito positivista de objeto faz da consciência ao mesmo tempo uma realidade (espelho) e uma ausência de realidade (reflexo). E pode-se efetivamente adiantar que a consciência, de uma maneira incerta sem dúvida, reflete o mundo: mas se o sujeito reflete o mundo, isto pode também significar que o mundo reflete o sujeito.

Para a composição de cada imagem, houve uma espécie de atração, ou reconhecimento do objeto retratado – no caso, a paisagem urbana – com algo que estava no imaginário do fotógrafo, algo ligado a uma sensação, a um sentimento que, quando da visão da cena que viria a ser a fotografia, causou uma imediata reação interna, uma conexão de pensamentos, e o artista decidiu (quase intuitivamente) que necessitava registrar aquele momento para refletir como ele via a cidade e como aquela cena o atingia diretamente. Era um desejo

de resignificar o mundo à sua maneira, e transmitir suas ideias por meio da fotografia. Pode-se exemplificar essa necessidade também entre as imagens de Gaensly e Mascaro:



Guilherme Gaensly
Av. São João (1900)



Cristiano Mascaro
Av. São João (1986)

Guilherme Gaensly estava em meio a uma Avenida São João que se transformava completamente. Era a chegada dos bondes elétricos e de todas as evoluções que a energia elétrica poderia trazer consigo. O modelo idealizado por todos, naquele momento, eram as cidades e modernidades europeias. Toda essa efervescência transformadora está presente em sua fotografia, bem como no próprio Gaensly, que está “inserido” na imagem, pois se coloca no mesmo plano da cena. Quase um século depois, Mascaro retrata o mesmo lugar já com todas aquelas transformações devidamente implantadas. Já se vê a avenida, ao fundo, ferida pelo Elevado Costa e Silva (conhecido como Minhocão – símbolo de evolução e involução urbana). As duas imagens mostram uma avenida que se transforma pelo progresso e se macula por ele mesmo. O gigantismo dos edifícios e os engarrafamentos constantes sufocam os seres humanos que, diminutos e isolados dentro de seus automóveis, buscam sobreviver em meio à selva de pedra.

Interessante notar o paradoxo das duas fotografias. A de Gaensly documenta o período das transformações. Os elementos da imagem são distribuídos de modo a enfatizar a ideia de uma cidade em construção e da participação da população nessa nova realidade. Pode-se perceber grande tensão e desorganização na imagem. Já a cidade construída e pós-moderna de Mascaro está imersa em um mar de edifícios; no entanto, há organização e calma na paisagem. A cidade continua crescendo, mas as transformações são registradas de maneiras distintas. Mascaro parece, em seu trabalho, querer reorganizar o caos, colocando-se acima – e de maneira um tanto distante – da aglomeração



urbana. Possivelmente isso se dê devido à sua formação de arquiteto e de fotógrafo que busca a harmonia e a retidão das linhas e perspectivas. Halbwachs discorre que essa sensibilidade pode aflorar no exato momento do “clique”, quando uma certa intuição – juntamente com outros elementos de pensamento e sensação – influencia-se pelo ambiente e também pelo organismo em contato com aquele.

O fotógrafo, em um ambiente propício, sofre grande influência do meio social em seus pensamentos, e isso faz com que ele deseje, intimamente, retratar determinada cena. Dessa forma, ele pode colaborar com o resultado de sua arte para reafirmar na sociedade uma opinião que já esteja em voga naquele momento. Tudo que está ao redor do artista atinge sua sensibilidade, provocando-o, fazendo com que ele registre, às vezes inconscientemente, o que está em volta e transmita aquela realidade (adicionando também sua própria visão, sua interpretação, sua resignificação do mundo) em suas imagens fotográficas. Morin (2005, p. 42) exemplifica essa relação sujeito-objeto:

Por que “nossa Ego sentindo, perseverando e pensando não é re-encontrado em nenhum lugar de nossa visão do mundo (world picture)” perguntava Schrödinger? E ele respondia que é “porque ele próprio é esta visão do mundo: ele é idêntico ao todo e deste modo não pode ser contido como uma parte deste todo”. Assim tanto pode ser o objeto o espelho para o sujeito como o sujeito para o objeto. E Schrödinger mostra a dupla face da consciência do sujeito: “De um lado, é o palco e o único palco onde o conjunto do processo mundial acontece, de outro, é um acessório insignificante que pode estar ausente sem afetar em nada o conjunto”.

O fotógrafo reproduz, nas pessoas das suas fotografias, a sua própria imagem, em uma espécie de relação especular, como citado anteriormente por Morin, na relação do reflexo e do duplo espelho.



Militão Augusto de Azevedo
Ladeira da Memória (1862)



Cristiano Mascaro
Ladeira da Memória (1993)

Os atores sociais da São Paulo de Gaensly são diferentes dos de Mascaro, embora guardem algumas semelhanças entre si. No primeiro há o efeito “fantasmagórico” das pessoas, causado pelo movimento. O que se poderia chamar de “deficiência” da técnica fotográfica – que só era capaz de registrar com nitidez objetos estáticos – acaba conferindo à imagem uma impressão de desaparecimento, de fugacidade. Aqueles tropeiros que paravam no chafariz para matar a sede de seus cavalos são agora parte da memória de uma fotografia. As pessoas de Mascaro – registradas em contra-luz – não passam de um amontoado de sombras longilíneas que se estendem pelas ruas e calçadas. Não é possível identificá-las, são seres perdidos na multidão; pessoas sem corpo, sem face, sem identidade. Um aglomerado de homens e mulheres engolidos por seu próprio *habitat*. Em ambos os casos, a cidade parece se impor ao ser humano.

Os sujeitos que habitavam a São Paulo de Militão possuíam um ritmo de vida totalmente diferente dos que habitam a cidade de Mascaro. Ambos os fotógrafos, vivendo nesta cidade e interagindo com ela e com seus cidadãos, não podem se destacar da sua realidade, sendo parte integrante do imaginário que ajudam a construir por meio de suas fotografias. Halbwachs (2006, p. 58) conclui que:

Quando muitas correntes sociais se cruzam e se chocam em nossa consciência, surgem esses estados que chamamos de intuições sensíveis e que tomam a forma de estados individuais porque não estão ligados inteiramente a um e a outro ambiente, e então os relacionamos a nós mesmos.

Alguns acontecimentos coletivos agem mais diretamente nas ações individuais do que se pode supor. Aparentemente, isso pode soar – como sugere Halbwachs – coincidência, mas é certo que o sujeito é parte do meio que o circunda, isto é, do todo. E este todo é composto de vários sujeitos individuais. As transformações urbanas na cidade de São Paulo influenciaram na maneira de cada fotógrafo perceber o seu meio ambiente, convertendo suas experiências e impressões particulares em imagens. Cada imagem reflete a maneira – individual em um primeiro momento e coletiva, quando pensado no imaginário fotográfico – de percepção e resignificação da cidade. O fotógrafo é, ao mesmo tempo, o sujeito que reflete a cidade e também a cidade refletida no sujeito fotográfico.

Morin (2005, p.85) afirma: “Um todo é mais do que a soma das partes que o constituem”, entretanto, o todo não existe sem as partes



e vice-versa. O fotógrafo seria uma parte das transformações urbanas, pois perpetua em suas imagens essa ideia de transformação. O registro de determinadas ruas da cidade não é mera coincidência. Cada artista se propõe a contribuir de alguma forma com a sociedade que o circunda. E o resultado disso é um conjunto de imagens realmente expressivo, que conta a história da cidade e de seus habitantes sob vários e diferentes aspectos, permitindo infinitas leituras.

As pessoas criam uma imagem de si para passar para a sociedade. Dessa forma, a sociedade recebe uma imagem recriada de cada indivíduo; uma imagem desenvolvida para satisfazer outros sujeitos sociais. Halbwachs (2006, p. 61) explica esta relação quando diz que “A partir daí compreenderemos melhor que a representação das coisas, evocada pela memória individual, não é mais do que uma forma de tomarmos consciência da representação coletiva relacionada às mesmas coisas”.

Tanto o fotógrafo quanto o fotografado estão em contato direto com a cidade, que espera determinada atitude na hora do registro fotográfico. Se a cidade está em transformação, é esta imagem que a sociedade espera ver e não qualquer outra. Novamente, Halbwachs elucida esta teoria ao afirmar que há uma lógica de percepção impondo-se a determinado grupo social, ajudando-o a compreender e a combinar as impressões que chegam do mundo exterior, traduzindo a sua representação das coisas do espaço.

A fotografia antiga novamente transmite a noção da cidade em progresso. Entretanto, aqui, Gaensly confere à imagem documental uma ideia de estabilidade. Percebe-se uma imagem mais preocupada com a solidez da urbe. As plantações de chá que deram nome ao viaduto seriam substituídas pelas grandes construções, avenidas, carros, edifícios. A modernidade chegava rapidamente e a cidade crescia em ritmo acelerado. Era assim que Gaensly via e registrava a São Paulo entre o final do século XIX e o início do século XX. Toda essa pujança começou a chamar cada vez mais a atenção e a cidade passou a contar com milhões de pessoas vindas de todos os lugares do Brasil e do mundo. Migrantes e imigrantes com diferentes hábitos, idiomas, costumes, aos poucos, transformavam a capital paulista em um lugar que muitos afirmavam não ter identidade própria. E o paradoxo é que esta é uma das principais, senão a mais importante característica de São Paulo: a grande diversidade cultural. Nesta imagem de Mascaro, em particular, pouco importa a solidez do viaduto. O que se observa é o intenso fluxo de pessoas. À exceção de

Guilherme Gaensly
Viaduto do Chá
(s/d – início do século XX)



Cristiano Mascaro
Viaduto do Chá (1986)



uma sombra de veículo no topo do quadro, quem confere sentido à obra viária são as pessoas. Esta é a cidade que Mascaro vê e fotografa.

Morin (2005, p.57) discorre ainda sobre os vários e diferentes papéis sociais que também os fotógrafos vivenciam:

(...) a vida mais cotidiana é, de fato, uma vida onde cada um joga vários papéis sociais, conforme esteja em sua casa, no seu trabalho, com amigos ou desconhecidos. Vê-se aí que cada ser tem uma multiplicidade de identidades, uma multiplicidade de personalidade de identidades, uma multiplicidade de personalidades em si mesmo, um mundo de fantasias e de sonhos que acompanham sua vida.

E os ambientes interagem com cada indivíduo, impactando em seu modo de agir e de pensar, levando-o à criação de um ser individual e único. Halbwachs (2006, p.79) explica: “São fatos singulares em seu gênero, que modificam a existência de um grupo. Entretanto, por outro lado, esses fatos se transformam em uma série de imagens que trespassam as consciências individuais.”

Não podendo deixar de ser apenas um, independentemente do ambiente em que se encontre, o fotógrafo reage ao meio, captando e retransmitindo suas impressões da cidade por meio de imagens fotográficas. No mundo contemporâneo, são essas imagens que retratam uma realidade – ainda que não totalmente livre de interferências externas – de uma parte do passado. Ecléa Bosi (2003, p. 48) explica essa atuação do passado no presente:

O passado conserva-se e, além de conservar-se, atua no presente, mas não de forma homogênea. De um lado, o corpo guarda esquemas de comportamento de que se vale muitas vezes automaticamente na sua ação sobre as coisas: trata-se da memória-hábito, memória dos mecanismos motores. De outro lado, ocorrem lembranças independentes de quaisquer hábitos: lembranças isoladas, singulares, que constituiriam autênticas ressurreições do passado.

Os fotógrafos constantemente pesquisam o trabalho de seus predecessores. Essas fotografias alimentam o imaginário fotográfico, segundo o qual os futuros artistas também desenvolverão sua linguagem pessoal. É um ciclo ininterrupto de retroalimentação. E Halbwachs (2006, p. 77) comenta essa função da fotografia como auxiliar da memória:



A história, mesmo contemporânea, frequentemente se reduz a uma série de ideias abstratas demais – mas posso completá-las, posso trocá-las pelas ideias de imagens e impressões, quando olho os quadros, os retratos, as gravuras daqueles tempos, quando sonho com os livros que apareciam, com as peças representadas, etc.

Este é um dos papéis da fotografia, principalmente a fotografia documental, objeto de pesquisa deste trabalho: completar as lacunas do que é imaginado, ou vivido, de uma época passada. Busca-se, a partir dessas imagens antigas, preencher vazios, interpretar uma realidade que pode até não ter sido vivenciada. Halbwachs (2006, p.87) analisa esta relação passado-presente quando diz que:

(...) o passado deixou na sociedade de hoje muitos vestígios, às vezes visíveis, e que também percebemos na expressão das imagens, no aspecto dos lugares e até nos modos de pensar e de sentir, inconscientemente conservados e reproduzidos por tais pessoas e em tais ambientes. (...) basta que a atenção se volte desse lado para notarmos que os costumes modernos repousam sobre camadas antigas que afloram em mais de um lugar.

Isso pode ser notado no trabalho dos três artistas: a realidade de uma São Paulo colonial, vista por Militão; e de uma São Paulo em crescimento desenfreado, vista por Gaensly, interfere na obra de fotógrafos como Mascaro, e isso impacta também na fotografia contemporânea de cidades. Acredita-se que haja uma espécie de diálogo entre o que foi feito no passado com o que existe atualmente; principalmente entre a maneira de interpretar as transformações urbanas da cidade de ontem e a de hoje. Bosi (2003, p.53) embasa a teoria de que o guardar a memória de ontem é a garantia que manterá o hoje vivo no imaginário de amanhã: “Importa, porém, reter o seu princípio central da memória como conservação do passado; este sobrevive, quer chamado pelo presente sob as formas da lembrança, quer em si mesmo, em estado inconsciente.”

O fotógrafo contemporâneo, Cristiano Mascaro, sofre as mesmas influências que Militão Augusto de Azevedo e Guilherme Gaensly em seu trabalho. Militão registrava as cenas que a cidade lhe apresentava: uma São Paulo pacata, com pouco movimento e quase nenhuma novidade. Gaensly vivia um turbilhão de transformações da cidade que buscava ser a capital europeia no Brasil: muitas melhorias, vá-

rias tecnologias, uma infinidade de coisas acontecendo rapidamente. Aquelas fotografias já traziam um retrato alterado da cidade, pois ela era interpretada segundo a ótica, a época e a releitura de cada um. Adicionando-se a esta São Paulo atual a interpretação de Cristiano Mascaró, é possível verificar como o fotógrafo representa a cidade de hoje. Mascaró assiste, atualmente, a cidade transmutada em caos. Suas imagens refletem a impessoalidade e o distanciamento a que se sujeitam os habitantes da urbe do século XXI. Como fotógrafo e arquiteto, suas imagens buscam uma reorganização estética por meio de perspectivas e de linhas perfeitas. Uma possível explicação a esta sobreposição de impressões é dada por Halbwachs (2006, p.91): “A lembrança é uma reconstrução do passado com a ajuda de dados tomados de empréstimo ao presente e preparados por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora já saiu bastante alterada.” E o pensador completa, com uma afirmação que exemplifica o resultado da fotografia contemporânea: “No momento em que examina seu passado, o grupo nota que continua o mesmo e toma consciência de sua identidade através do tempo.” (2006, p.108)

As imagens do passado influenciam o imaginário fotográfico da cidade de São Paulo. As transformações urbanas foram e ainda são responsáveis pela maneira como cada fotógrafo resignifica a cidade em seu momento. Halbwachs (2006, p.109) afirma que: “Para a história tudo está ligado, por isso cada uma dessas transformações deve reagir sobre as outras partes do corpo social e preparar aqui ou ali uma nova mudança.” Essas transformações do ambiente, da sociedade, entre outras, impactam na forma de ver de cada fotógrafo e como ele pretende representar e/ou recortar um pedaço de sua realidade, mostrando como determinada ação social mexeu com ele. A fotografia será uma espécie de reação, de resposta ao que o artista sente ou capta (consciente ou inconscientemente) do ambiente ao seu redor. Halbwachs (2006, p.133) explica como se desenrola esta relação: “a memória coletiva tem de esperar que os grupos tenham desvanecido, para que se preocupe em fixar a imagem e a ordem de sucessão de fatos que agora só ela é capaz de conservar.”

A fotografia de hoje – assim como a de outrora já fez isso – vai guardar para as gerações futuras uma parte da realidade atual. Esse é o papel da imagem documental: mostrar como se comporta determinada sociedade, seus hábitos e costumes, que são refletidos em suas roupas, em sua arquitetura, enfim, a alma do lugar. Halbwachs (2006, p.152) demonstra esta necessidade:



Para encontrar uma cidade antiga no labirinto das ruas novas que pouco a pouco as circundaram e transformaram, as casas e monumentos que ora descobriram e apagaram bairros antigos, ora encontraram seu lugar no prolongamento e no intervalo das construções de outrora, não voltamos do presente ao passado seguindo em sentido inverso e de modo contínuo a série de obras, demolições, etc. que modificaram progressivamente a aparência desta cidade.

Novamente o ciclo. As imagens de ontem mostram como era a cidade antigamente; as imagens de hoje mostrarão às gerações futuras como é a cidade hoje, e assim sucessivamente. Ainda é Halbwachs (2006, p. 159) quem afirma: “Quando inserido numa parte do espaço, um grupo o molda à sua imagem, mas ao mesmo tempo se dobra e se adapta a coisas materiais que a ela resistem.”

A memória (ou imaginário) coletiva está ligada ao grupo que ocupa um determinado espaço, em um determinado tempo. O imaginário fotográfico está ligado àquele ambiente que o artista se dispôs a registrar. A lembrança não está apenas dentro de cada indivíduo, mas em um conjunto de fatos que marcaram a história individual e como este fotógrafo, no papel de sujeito histórico, compartilhou isso com seu meio ambiente, por meio de suas fotografias. Bosi (2003, p. 411) salienta: “Por muito que deva à memória coletiva, é o indivíduo que recorda. Ele é o memorizador e das camadas do passado a que tem acesso pode reter objetos que são, para ele, e só para ele, significativos dentro de um tesouro comum.”

Militão, como o primeiro fotógrafo deste estudo, apenas registrava o que via ao redor; retratava o que sentia da cidade, que ainda era uma pequena vila sem muitos atrativos. Já Gaensly estava em um momento de grandes transformações, não apenas urbanas, mas também sociais; e, além de vivenciar, queria mostrar em suas imagens toda essa efervescência. Mascaro, contemporaneamente, enfrenta outros tipos de transformações; aqui não temos mais as transformações físicas da urbe (até temos, mas em menor escala); as mudanças são percebidas pelos fotógrafos de maneira muito mais subjetivas. Atualmente, percebem-se mudanças de comportamentos, de atitudes, de valores, entre outros. Enquanto lá atrás Militão e Gaensly registravam uma cidade física, real, concreta, Mascaro tenta captar, hoje, o imaterial, o efêmero, o abstrato, o fugidio. Apesar das diferenças, entretanto, a busca é a mesma: todos querem estabelecer um diálogo entre suas fotografias e a cidade de São Paulo; todos buscam – cada um à sua maneira – retratar a “alma da cidade”.

Referências Bibliográficas:

- BOSI, Ecléa. 2003. *Memória e sociedade: lembranças de velhos.*
Companhia das Letras.
- HALBWACHS, 2006. Maurice. *A memória coletiva.*
São Paulo: Centauro.
- MORIN, Edgar. 2005. *Introdução ao pensamento complexo.*
Porto Alegre: Sulina.