

Entre a graxa e os sais de prata: a fotocronicidade a partir da figura do engraxate¹

Julio Cezar Pereira PERES²
Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

RESUMO

Neste artigo, objetiva-se, a partir de registros fotográficos da figura do engraxate – personagem supostamente presente na primeira imagem fotográfica em que aparece a figura humana – chegar a uma possível gênese do que aqui é tido como fotocronicidade, um tipo de fotografia em que os assuntos retratados evocam conteúdos que se perpetuaram na imprensa através do gênero jornalístico-literário da crônica. Para tanto, o artigo discute o que vem a ser a fotocronicidade, comparando o autor desse tipo de fotografia ao *flâneur*, e analisa, a partir de fotografias encontradas em bancos de imagem nacionais, as possibilidades técnicas permitidas nos períodos aos quais os registros estão associados, até se chegar ao período em que é possível se consolidar a fotocronicidade.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia e cidade; Engraxate; Práticas sociais no espaço urbano; Focronicidade.

INTRODUÇÃO

Com o advento da modernidade, surgiu um tipo de personagem que tinha como passatempo experienciar as cidades – o chamado *flâneur*. No clássico texto *O homem da multidão* (1840), de Edgar Allan Poe, o eu lírico contempla os transeuntes de uma movimentada rua de Londres através da janela de um café. Nesse contemplar, o narrador relata sobre os diferentes personagens, das mais variadas classes, que passam diante do seu ponto de observação. Em um certo momento, surge um personagem que desperta sua atenção e curiosidade, a ponto de ele sair do café e persegui-lo pelas ruas, proporcionando-lhe uma experiência de flunar.

Em 1863, no ensaio *O Pintor da Vida Moderna*, sobre a obra do pintor Constantin Guys, Charles Baudelaire evoca o texto de Poe, colocando o personagem perseguido como um *flâneur*, assim também caracterizando o referido artista plástico. Na descrição

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia do XXIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 46º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, e-mail: julio.peres@ufpe.br. Bolsista Capes.

de Baudelaire, o pintor também não se contenta em observar apenas da janela – ao acordar, Guys “abre os olhos e vê o sol fulgurante invadir as vidraças das janelas, diz para si mesmo, com pesar: ‘[...] quantas coisas iluminadas podia ter visto e não vi!’ e sai!” (BAUDELAIRE, 2010, p.36). Dessa vez, esse flunar resulta em imagens que o pintor grava na memória e passa para o papel ao chegar em casa:

agora, no momento em que os outros dormem, esse homem está curvado sobre a mesa, lançando sobre uma folha de papel o mesmo olhar que há pouco fixava sobre as coisas, esgrimindo com seu lápis, sua caneta, seu pincel, respingando no teto a água do copo, limpando a pena na camisa, apressado, violento, ativo, como se temesse que as imagens lhe escapassem [...] (BAUDELAIRE, 2010, p.37-38)

O surgimento da fotografia permitiu ao *flâneur* que quisesse reproduzir imageticamente as experiências que presenciou, vislumbrar um novo aliado em suas deambulações. Mas, de início, apenas vislumbram. O tamanho e peso dos primeiros equipamentos fotográficos, assim como o demorado e complexo processo de captura inviabilizava essa prática. E assim, muitos dos primeiros registros que retratam as ruas, praças e prédios das cidades foram capturas tomadas de janelas.

Este artigo se debruça na trama que envolve o descer da janela para as ruas que a fotografia e os fotógrafos vivenciaram, tendo como objetivo determinar uma possível gênese do que aqui é chamado fotocronicidade³ – o tipo de registro captado por fotógrafos que flanam e se interessam por fragmentos do cotidiano citadino que, no Brasil, estão presentes no gênero jornalístico-literário crônica.

Para tanto, aqui se parte daquele que é considerado o primeiro registro fotográfico em que se aparece a figura humana⁴. Fotografia que inaugura, no campo das imagens técnicas, também, o registro de práticas sociais realizadas no espaço público citadino. *Boulevard du Temple* (Figura 1), produzido a partir do primeiro processo fotográfico comercial, por um dos seus inventores – o francês Louis Daguerre –, da janela de seu ateliê, é um registro bastante discutido e especulado⁵. E embora a captura traga em si a

³ Termo cunhado por Peres(2020) em sua dissertação de mestrado.

⁴ Embora o mais antigo relato da obtenção de um registro em que se aparece um humano seja do inventor franco-brasileiro Hercule Florence, que em 1833 narra em seu diário ter captado a imagem de um guarda em serviço diante da primeira cadeia de Campinas – então Vila de São Carlos –, por um processo fotográfico hoje provado eficaz, a prova material de tal façanha não é conhecida.

⁵ As discussões vão desde o tempo de exposição dispensado na obtenção do registro até o debate sobre Daguerre ter contratado ou não pessoas ou atores para representarem na cena, como supõem Hacking (2012) e Fontcuberta (2012).

“imagem de um engraxate” e seu cliente, demoraria algumas décadas até que o engraxate no exercício do seu ofício fosse, de fato, o motivo da fotografia.

Figura 1 – *Boulevard du Temple*



Fotografia: Louis Jacques Mandé Daguerre

No percurso deste trabalho são analisados alguns registros fotográficos feitos no Brasil, encontrados a partir de busca em dois bancos de imagem, e algumas outras definidas pelo autor, na perspectiva de demonstrar como, dentro dessa trama da fotografia, os engraxates na realização de seus ofícios passaram a ser, de fato, o foco de registros fotográficos.

Pelos caminhos da pesquisa: um percurso metodológico

Sendo esta uma pesquisa dentro do campo da História da Fotografia – gênero em que a própria fotografia é o objeto da pesquisa e onde “interessam fundamentalmente os artefatos representativos dos diferentes períodos para que possam servir de exemplificação das etapas sucessivas da tecnologia fotográfica, dos estilos, e das tendências de representação vigentes num certo momento do país” (KOSSOY, 2012, p.61) –, buscou-se, com o intuito de construir um corpus de análise, por fotografias feitas no Brasil que apresentassem engraxates nos sites de dois importantes bancos de imagem nacionais – o acervo digital da Biblioteca Nacional – BN⁶ (Figura 2) e o acervo digital do Instituto Moreira Salles – IMS⁷ (Figura 3), para se chegar a registros sobre a temática que pudessem guiar a construção de uma trajetória temporal do que aqui se pretende.

⁶ Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital>>. Acesso em: 23 jul. 2021.

⁷ Disponível em: <<https://acervos.ims.com.br/>>. Acesso em: 23 jul. 2021.

1910) – buscando compreender, a partir de breves análises iconográficas e interpretações iconológicas (KOSSOY, 2012, p. 59), características dos registros selecionados e em busca dos motivos que possibilitaram o surgimento do que aqui é chamado fotocronicidade. Mas antes disso, cabe-se aqui compreender qual a perspectiva da crônica que se contempla na acepção do termo.

A crônica e a fotocronicidade

A crônica é um gênero jornalístico-literário, amplo em temáticas, autores e estilos, que apresenta características próprias, as quais variam de país para país (MELO, 1994, p. 146). No Brasil, segundo Melo (idem), predomina “a feição de relato poético do real, situado na fronteira entre a informação de atualidade e a narração literária”. De acordo com Candido (2003, p. 90) “sua perspectiva não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão”.

No Brasil, o cronista Paulo Barreto⁸, mais conhecido sob seu pseudônimo João do Rio, também se descrevia como um *flâneur*. Em seu clássico livro *A alma encantadora das ruas* (1908), ele cita que o *flâneur* “do alto de uma janela como Paul Adam, admira o caleidoscópio da vida no epítome delirante que é a rua; à porta⁹ do café, como Poe no Homem da Multidão, dedica-se ao exercício de adivinhar as profissões, as preocupações e até os crimes dos transeuntes” (RIO, 1995, p. 05).

Porém, uma das diversas distinções que Paulo Barreto apresenta em suas produções é justamente o de sair do escritório do jornal e ir para as ruas. Ou nas palavras de Siqueira (2004, p. 82): João do Rio “deixou de lado o estilo ‘crônica de gabinete’, escrito sem averiguação de informações e optou pela ida ao campo, inaugurando a crônica moderna”. Como Constantin Guys, narrado por Baudelaire, as impressões advindas do flânar de Rio também são pintadas, como descreve o próprio autor:

As observações foram guardadas na placa sensível do cérebro; as frases, os ditos, as cenas vibram-lhe no cortical. Quando o flâneur deduz, ei-lo a concluir uma lei magnífica por ser para seu uso exclusivo, ei-lo a psicologar, ei-lo a pintar os pensamentos, a fisionomia, a alma das ruas (RIO, 1995, p. 06).

Só que dessa vez esse pintar é em forma de texto. Em forma de crônica.

⁸ João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto (1881-1921).

⁹ João do Rio usa a palavra “porta”, porém, na tradução aqui utilizada o termo empregado por Poe é “janela”.

E as observações do cronista podem ser acerca de diversos temas: “as miudezas do cotidiano, onde acha a graça espontânea do povo, as fraturas expostas da vida social, a finura dos perfis psicológicos, o quadro de costumes, o ridículo de cada dia e até a poesia mais alta que ela chega alcançar [...]” (ARRIGUCCI, 1987, p. 59).

Quando trata das miudezas do cotidiano, das fraturas expostas da vida social, dos perfis psicológicos e do quadro de costumes, a crônica é um rico veio para as pesquisas do que o historiador inglês Edward Thompson intitulou, em 1966, *The History from Below* – a história vista de baixo.

É no momento em que a fotografia desce às ruas, encontra e consegue registrar – sem que seu realizador seja notado, tal qual um *flâneur* – essas temáticas já presentes na crônica, que surge a fotocronicidade. Um tipo de fotografia que, embora no decorrer da história tenha sido assimilada como fotografia de imprensa, não encontra ainda uma categoria que a distinga do mero “documental” – que é inerente a qualquer registro fotográfico. Mas, para tanto, a fotografia precisará encontrar uma certa portabilidade e uma certa velocidade de captura.

O engraxate e a rua

Os engraxates, a nível mundial, chegaram às ruas bem antes dos fotógrafos. Peter Burke cita no livro *Cultura Popular na Idade Moderna* o trecho de uma carta de um visitante suíço que passou por Londres no ano de 1726 e escreveu: “muitas vezes vi engraxates e outras pessoas desse tipo se juntarem todos os dias para comprar um jornal por um liard e lê-lo juntos” (BURKE, 1999, p. 286), a partir do que pode-se perceber que a existência do ofício nas ruas antecede em pelo menos cem anos o mais antigo registro fotográfico que se tem preservado – *Vista da Janela em Le Gras*, feito por Joseph Nicéphore Niépce em 1827.

Em se tratando de Brasil, não foi possível nesta pesquisa encontrar um marco para a introdução da figura do engraxate nas ruas, porém, em uma consulta na Hemeroteca Digital Brasileira¹⁰ constatou-se indícios de sua presença em 1863, em uma charge publicada na revista *Semana Ilustrada* de 29 de novembro¹¹ e em um anúncio publicado

¹⁰ Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em 20 jul. 2021.

¹¹ Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/702951/1235>>. Acesso em: 20 jul. 2021.

no Jornal do Commercio de 15 de maio de 1865¹² sobre a publicação da edição nº 6 da *Nympha do Amazonas*, “periódico semanal, musical, com especialidade de modinhas brasileiras”, no qual trazia como uma das composições disponíveis a música *Imbernizate engraxate a la mode de paris* – “gracioso lundú para canto e piano”. Tal composição, da qual transcrevo um trecho a seguir, demonstra a concorrência entre engraxates, provavelmente da capital federal, tendo o profissional que anuncia o trato afrancesado vantagem em relação ao que não demonstra tal habilidade:

Que maldita é esta vida / Soes e chuvas suportar / Escovas, graxas
em potes / Eu sósinho a carregar!

Não sabem? Já meu retrato / No caixão mandei pregar / Para ver
se com tal luxo / Attenção vou despertar.

Porém se eu vejo um freguez / Com força o collega diz: /
Imbernizate, engraxate / A la mode de Paris.

Então fico a vêr navios / N'um mar de graxa atolados / Quando
os pés dos taes fregueses / Pedem ser assim chamados [...].

Ainda nessa composição pode ser constatada a presença da fotografia na sociedade em questão: na fala do engraxate, ele mandou fazer um retrato seu para pregar em seu caixote e, com esse luxo, chamar a atenção dos clientes.

Que tipo de retrato teria sido esse? Pela história da fotografia, a partir do período do registro, podemos deduzir, mas antes de entendermos esse e outros encontros do engraxate com o fotógrafo, faz-se necessário compreendermos a chegada dos fotógrafos nas ruas.

Daguerreotipia (1839-1855): o fotógrafo e a rua vista de cima

A presença dos fotógrafos nas ruas se deu de forma gradativa, levando-se em consideração a portabilidade e popularização dos aparatos fotográficos. Assim como as duas importantes fotografias já citadas neste artigo, *Vista da Janela em Le Gras* e *Boulevard du Temple*, feitas de janelas de edifícios, os três mais antigos registros fotográficos de que se tem conhecimento terem sido feitos no Brasil (KOSSOY, 2019, p. 128) também foram vistas tomadas do alto. No artigo “O mistério dos daguerreótipos do Largo do Paço”¹³, comemorativo aos 180 anos da invenção do daguerreótipo, Boris Kossoy apresentou um verdadeiro dossiê em que analisa esses três artefatos – o daguerreótipo do Chafariz do

¹² Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/364568_05/8602>. Acesso em 23 jul. 2021.

¹³ Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/155535/151193>>. Acesso em: 23 jul. 2021.

Largo do Paço, o daguerreótipo do Mercado da Praia do Peixe e o daguerreótipo do Largo do Paço.

Sobre os dois mais antigos, produzidos pelo abade francês Louis Compte exatos 150 dias após a apresentação da daguerreotipia na Academia de Ciências de Paris, escreveu Kossoy (2019, p. 135): “as duas vistas foram registradas, certamente, do mesmo balcão ou janela, provavelmente no terceiro andar do prédio do Hotel Pharoux [...]”. Já sobre o terceiro daguerreotipo, que o pesquisador acredita ser de autoria da dupla de norte-americanos Augustus Morand Jr e James E. Smith, argumenta Kossoy: “o registro se fez do Hotel Pharoux, possivelmente do local onde os daguerreotipistas mantinham seu ‘gabinete’, no salão 52, 2º andar [...]” (2019, p. 144).

Sendo a daguerreotipia um processo fotográfico complexo, que envolve uma série de banhos químicos a serem realizados imediatamente antes e imediatamente após à exposição do suporte metálico à luz, tendo o fotógrafo que se dispõe a realizar capturas que montar um verdadeiro laboratório¹⁴ no local das tomadas, é bastante compreensível a preferência dos fotógrafos por tomadas a partir de janelas. Sobre essa perspectiva, Roullé (2009, p. 43) cita que,

ao evocar, em 1844, os primeiros momentos do daguerreótipo, Marc-Antoine Gaudin descreve amadores encantados com os clichês que obtêm a partir de suas janelas: todos 'se extasiavam diante dos tubos de aquecimentos; contavam sem parar as telhas dos telhados e os tijolos das chaminés; admiravam-se de, entre cada tijolo, ver o lugar do cimento.

Embora surgida no cenário urbano e tenha como primeiros motivos aspectos da arquitetura parisiense, “é preciso constatar que a fotografia em seu início ignorou por completo (ou quase) a cidade e suas agitações: os ateliês, as lojas, os armazéns [...]; os casebres [...]; e a emergência da multidão, tão emblemática da modernidade” (ROUILLÉ, 2009, p. 45). Porém, se as condições técnicas e convenções estéticas do primeiro momento da fotografia não permitiam às pessoas aparecerem com frequência nos registros da cidade, que no dizer de Rouillé (idem) “é um palco sem atores”, é em um outro espaço que os primeiros engraxates do Brasil vão ser registrados, como se verá adiante.

¹⁴ Freund (1983, p. 29) estima que os aparatos transportados pelos primeiros daguerreotipistas, entre a câmera, laboratório e tendas, pesavam quase cem quilos.

Negativos em vidro de colódio úmido (1855-1880): os fotógrafos descem às ruas

Em 1851, surge um novo processo fotográfico que, segundo Sousa (2000, p. 39), destrona o daguerreótipo. Criado pelo inglês Frederick Archer, o processo que é realizado a partir de uma combinação de colódio úmido e nitrato de prata reduziu o custo de produção e melhorou a qualidade das imagens obtidas, além de possibilitar a sua reprodutibilidade. A partir desse processo, também surgiu um novo formato de registro fotográfico, a *carte de visite*, que impulsionou o consumo e criou um novo regime de circulação de imagens entre as classes burguesas, ou dos que burgueses quisessem parecer. É, muito provavelmente a um *carte de visite* que o engraxate da música *Imbernizate engraxate a la mode de paris* se referia, pela época e contexto em que a música foi produzida. É no contexto das *cartes de visite* também que surge a fotografia *Engraxate* (Figura 4) de João Goston, encontrada no acervo do Instituto Moreira Salles (IMS).

Feita, de acordo com o IMS¹⁵, por volta da década de 1870, a fotografia apresenta um homem negro, descalço, sentado ao chão, engraxando um par de botas.

Figura 4 – Engraxate



Fotógrafo: João Goston
Fonte: Instituto Moreira Salles

¹⁵ Disponível em: <<https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/17288>>. Acesso em 06 ago. 2021.

Tomada em estúdio, a fotografia aqui apresentada faz parte de um período em que imperava um ideário evolucionista, baseado no darwinismo social, que punha a população negra e indígena como inferiores. Nos dizeres de Kossoy,

a partir da década de 1870 irá prevalecer no Brasil, a par de uma mentalidade abolicionista e republicana, o ideário cientificista. Ganha expressão o pensamento racista, predominando o nos debates acadêmicos e produção literária os modelos etnológicos e naturalistas. Os brancos eram considerados como os representantes da raça superior enquanto os negros e índios simbolizavam a impureza racial, o atraso, etnias inferiores [...].

Comercializadas como suvenires e produzidas por diversos fotógrafos¹⁶, como Christiano Junior – que produziu uma série intitulada “Colleção de Typos Pretos”, a qual, como a produção de Goston, apresentava “retratos de negros de diferentes nações ou, então, séries que apresentavam os mais diversos tipos ofícios urbanos” (KOSSOY, 2002, p. 174) – “essas imagens eram registradas em fundo neutro de ateliê e colocadas à venda sob a forma de carte de visite, bem ao gosto da antropologia social e das teses racistas em voga na Europa” (idem).

Nesses pontos, o registro de Goston não se encaixa no que chamamos fotocronicidade: a fotografia foi tomada em um estúdio e não da rua; a cena captada foi organizada segundo as pretensões de quem a captou, logo é uma fotografia posada.

Mas o processo fotográfico a partir do colódio úmido trouxe uma maior portabilidade para o fotógrafo. O operador que se dispusesse a tomar capturas das ruas, dessa vez carregaria menos peso e teria suas imagens geradas em menos tempo. Dentro dessa trama, um fotógrafo que foi às ruas e conseguiu registrar um engraxate na prática do seu ofício foi Militão Augusto de Azevedo.

A fotografia *Rua Alegre* (Figura 5), de 1887, que não está nos resultados obtidos da pesquisa nos acervos aqui descritos – mas foi importada das memórias do flunar pelas ruas dos livros –, faz parte do Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo, uma obra que apresentava registros da capital paulista realizados nos anos de 1862 e 1887, uma espécie de “antes e depois”.

No registro, embora o engraxate, que parece ser uma criança, apareça com alguma nitidez, pelo objetivo do fotógrafo, expresso no álbum – o de registrar as ruas da cidade

¹⁶ No Brasil, pode-se destacar, sobre isso ainda, a obra de Alberto Henschel e Marc Ferrez.

–, a fotografia não pode ser tida como fotocronicidade. São os nomes das ruas que dão título às fotografias, por isso elas não foram encontradas na pesquisa pelo termo “engraxate”.

Figura 5 – Rua Alegre



Fotógrafo: Militão de Azevedo
Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles

Como o registro de Goston, as fotografias de Militão, contidas no referido álbum, também estão no circuito da fotografia tipológica – que, ligada ao método classificatório, pautado em quantificação e medição, estava em voga no período (FREHSE, p. 193). Para Frehse, “o que o modelo de composição de Militão sugere é que também a rua pode ser tipo, versão bastante peculiar das potencialidades do conhecimento visual viabilizado pela fotografia naquele século XIX” (idem).

Negativos em vidro de gelatina e brometo de prata (1880-1910): surge a fotocronicidade

Desenvolvido inicialmente pelo inglês Richard Leach Maddox e aprimorado por outros inventores da época, o processo fotográfico com gelatina e brometo de prata representa um grande avanço na história da prática fotográfica. Sua grande novidade diz respeito ao uso da emulsão, que permitiria a produção industrial das chapas fotográficas de vidro (PAVÃO, 1997, p. 39) e, posteriormente, seria incorporada aos filmes flexíveis.

Do ponto de vista técnico, essas chapas podiam ser emulsionadas bem antes do momento da captura, dando ao fotógrafo economia de tempo em campo, além de uma redução no peso que transportaria. O tempo de captura também foi reduzido em relação

aos processos anteriores. Motivo que era, inclusive, tema das propagandas divulgadas por fotógrafos como Guilherme Gaensly, que em 1884 divulgava o uso em seu ateliê de um novo processo que permitia “tirar o clichê n’uma fracção de segundo”, e ainda que era “ideal para retratos de crianças e pessoas nervosas” (KOSSOY, 2002, p. 157). Para Pavão (1997, p. 39), “este aumento da sensibilidade abriu portas a novas formas de utilização capazes de registrarem o movimento de pessoas e objetos, e permitiu a invenção do cinema”.

Do ponto de vista da portabilidade dos equipamentos, é a partir desse processo que as câmeras ganharam novos tamanhos e formatos, com o surgimento das câmeras “detetive”, de onde se tem, ainda na década de 1890, como precursor da fotografia cândida¹⁷ (SOUSA, 2000, p. 19), o fotógrafo Paul Martin, que produziu registros como a clássica fotografia *Ice-Cream Selling* (Figura 7), em que, aparentemente, sem ser percebido, fotografa crianças em volta de uma venda de sorvetes, em 1893.

Figura 7 – *Ice-Cream Selling*



Fotografia: Paul Martin
Disponível em: Acervo da agência Getty Image

É dentro desse contexto que surgem as duas fotografias de Vincenzo Pastore encontradas na pesquisa do Acervo do IMS, *Garotos Engraxates* (Figura 8) e *Meninos Engraxates*

¹⁷ Registro que o fotógrafo obtém sem ser percebido e que, no fotojornalismo, anos mais tarde, se consolidaria com o fotógrafo Erich Solomon.

(Figura 9). Duas fotografias realizadas com a estética de flagrante, feitas, provavelmente, com uma compacta câmera caixão, munida de negativo de vidro, como sugere Lemos (1997). Os registros de Pastore apresentam uma São Paulo bastante diferente da que era pregada nas revistas ilustradas da época (AVANCINI, 2005).

Resguardadas no âmbito familiar do fotógrafo por cerca de nove décadas e ganhando popularidade a partir de sua primeira exposição, em 1997, após serem doadas ao Instituto Moreira Salles, o conjunto de fotografias de Pastore feitas nas ruas e com as características do que aqui chamamos fotocronicidade, são um verdadeiro achado e foram celebradas de diversas formas. O urbanista Carlos Lemos, que escreveu o texto “São Paulo de Vincenzo Pastore”, no catálogo da exposição, assim se expressou:

Na verdade, não nos interessam os reais motivos que levaram Pastore a fazer seus instantâneos; o que nos importa é que essas fotos nos chegaram mostrando São Paulo sendo vivida e nos levando a pensar que, sem elas, continuaríamos a sabendo do dia-a-dia das ruas somente por ouvir dizer. Só uma dessas fotos vale por várias páginas de velhos cronistas do nosso cotidiano (LEMOS, 1997)

Figuras 8 e 9 – Garotos engraxates e Meninos Engraxates



Fotógrafo: Vincenzo Pastore
Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles

E embora a crônica seja no campo dos textos jornalísticos um dos gêneros que mais se aproximam do cotidiano dos menos favorecidos, no contexto das fotografias de Pastore, hemos de concordar, em parte, com Lemos – ao menos quando tratamos dos

engraxates. Em uma busca na Hemeroteca da Biblioteca Nacional, pesquisando-se no jornal *Correio Paulistano*, no ano de 1910 – ano aproximado dos registros de Pastore –, há o registro de 14 ocorrências da palavra “engraxate”, nenhuma delas sendo em crônicas. Dez das ocorrências dizem respeito a anúncios sobre locais onde se comercializava a referida publicação. As outras quatro estavam relacionadas a ocorrências policiais, com os títulos “desordeiros presos¹⁸”, “furto¹⁹”, “pequenos factos²⁰” e “tiros de revólver²¹”. Onde na segunda e na terceira, os engraxates foram as vítimas dos crimes - em um deles, inclusive, o próprio empregado, que deveria ser um outro engraxate, foi o seu autor.

Nesse sentido, essas fotografias, que somadas a uma outra intitulada *Meninos engraxates jogando bola de gude*²² (cerca de 1910) revelam alguns aspectos do cotidiano dos meninos engraxates que trabalhavam no Centro de São Paulo da década de 1910, e respondem a uma pergunta feita pela pesquisadora Margarida de Sousa Neves, que em seu estudo *História da Crônica. Crônica da História* faz uma colocação bastante emblemática em relação à crônica: “Em que outro documento será possível encontrar o cotidiano monumentalizado como na crônica? [...] não são muitas as fontes em que o historiador encontrará com tanta transparência as sensibilidades, os sentimentos, as paixões de momento e tudo aquilo que permite identificar o rosto humano da história” (NEVES, 1995, p. 25). No sentido desta pesquisa, eis uma resposta possível à autora: na fotocronicidade!

Decerto que as fotografias de Pastore, às quais nos referimos, não têm circulação documenta em seu período de produção – “fotos que não foram nem mesmo veiculadas como cartão postal ou publicadas em jornais” (BELTRAMIN, 2015, p. 186). O que não as isenta de serem comparadas à crônica, já que quando olhamos para as imagens que circularam em veículos de imprensa da época – que tiveram sua centralidade nas revistas ilustradas – percebemos que as fotografias de Pastore não se enquadravam no escopo da visão de Brasil que queria ser passada:

A imagem fotográfica se inseria num processo institucional criando os mitos de uma sociedade. Havia dois países diferentes em um mesmo território: os ricos em ascensão, os pobres em estado vegetativo. O discurso jornalístico se construiu, mostrando apenas um dos muitos

¹⁸ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/090972_06/18104>. Acesso em: 02 ago. 2021.

¹⁹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/090972_06/18248>. Acesso em: 02 ago. 2021.

²⁰ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/090972_06/18255>. Acesso em: 02 ago. 2021.

²¹ Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/090972_06/18734>. Acesso em: 02 ago. 2021.

²² Disponível em: <<https://ims.com.br/por-dentro-acervos/mapa-da-dor/>>. Acesso em: 05 ago. 2021

pontos de vista da realidade urbana da cidade. São evitadas, por exemplo, as fotografias conflituosas denotando a presença dos negros, dos mestiços, dos trabalhadores braçais, das crianças descalças, das mulheres mal vestidas. (AVANCINI, 2005, p. 04)

Porém, alguns anos depois esse tipo de fotografia vai passar a ocupar as páginas da imprensa, motivo para artigos futuros, em desenvolvimento.

Considerações finais

Este artigo demonstrou que a fotocronicidade, no âmbito da técnica e descrição de suas tomadas, não teria sido possível de se realizar no âmbito dos primeiros processos fotográficos, devido o tempo de exposição e tamanho dos aparatos fotográficos, que além de dificultar a locomoção dos fotógrafos em suas deambulações, os tornariam alvos fáceis de serem percebido, dificultando a captura de flagrantes. Sendo um campo mais provável para a origem desse estilo fotográfico o processo a partir de *negativos em vidro de gelatina e brometo de prata*.

Embora a metodologia proposta tenha apresentado um recorte bastante reduzido de imagens, o mesmo se mostrou satisfatório para a pesquisa, por ter contemplado os principais processos fotográficos sugeridos.

No campo da pesquisa em fotografia, a pesquisa abre um leque para futuras pesquisas, que podem considerar a fotocronicidade como categoria de pesquisa em obras como a de Pastore, que foram produzidas e arquivadas sem uma circulação documentada. Como as dele, quantas outras coleções não deve haver? Quantas aspectos cotidianos não registrados na História não podem ser extraídos delas?

No caso das fotografias de Pastore, elas estiveram guardadas por quase um século em uma caixa de charutos, mas poderiam estar em caixas de sapatos, tradição em nossa sociedade – sapatos que são o motivo do ofício dos engraxates, que os pintam com graxa; que não os pintam como Constantin Guys que fez uso das tintas, João do Rio que fez uso da pena, ou como os fotógrafos que se utilizam dos sais de prata, mas que também, de algum modo, são pintores da vida moderna.

Referências

ARRIGUCCI, Davi. **Enigma e comentário**: ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

AVANCINI, Atílio. Dois países sob o olhar do fotógrafo-cronista Vincenzo Pastore. **Revista PJ:Br**, São Paulo: edição 05, USP, 2005. Disponível em: <<http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/001469575.pdf>>. Acesso em: 22 jul. 2021.

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. E-book Kindle.

BELTRAMIM, Fabiana Marcelli S. **Entre o estúdio e a rua**: a trajetória de Vincenzo Pastore, fotógrafo do cotidiano. 2015. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CÂNDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: **Para gostar de ler: crônicas**. São Paulo: Ática, 2003.

FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de pandora**. Barcelona: Gustavo Gili, 2012. E-book Kindle.

FREHSE, Fraya. **Ô da rua!**: o transeunte e o advento da modernidade em São Paulo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

FREUND, Gisèle. **La fotografia como documento social**. Paris: Éditions du Seuil, 1974.

HACKING, Juliet. **Tudo sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

KOSSOY, Boris. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro**: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

_____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

_____. **Fotografia & história**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2018.

_____. O mistério dos daguerreótipos do Largo do Paço. **Revista USP**, São Paulo, n. 120, p. 127-152, 11 mar. 2019. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revusp/issue/view/11007/1559>>. Acesso em: 20 jul. 2021.

KRASE, Andreas. Arquivo de Olhares – Inventário de Objetos: Paris de Eugène Atget in HANS, Christian Adam (ed.) **Paris**: Eugène Atget 1857-1927 (p. 126- 143). Colônia: Taschen, 2008.

LEMOIS, Carlos A. C. **São Paulo de Vincenzo Pastore**: fotografias. São Paulo: Espaço Higienópolis, 1997. Catálogo de exposição, 31 jan.-20 abr. 1997, Espaço Higienópolis.

MELO, José Marques de. **A opinião no jornalismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1994.

NEVES, Margarida de Sousa. História da crônica. Crônica da História. In: RESENDE, Beatriz. (Org.). **Cronistas do Rio**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

PAVÃO, Luis. **Conservação de Coleções de Fotografia**. Lisboa: Dinalivro, 1997.

PERES, Julio Cezar Pereira. **Fotocronicidade**: o cotidiano social londrinense nas fotografias de Haruo Ohara. 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Centro de Educação, Comunicação e Artes da Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2020.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cutural, Devisão de Editoração, 1995.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Senac, 2009.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. João do Rio, Reporter da Pobreza na Cidade. **Em Questao**, Porto Alegre, v. 10, n. 1, p. 81-93, jan./jun. 2004.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Grifos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.