

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Maria Cecilia Conte Carboni

Fotografar, fabular
A fotografia que acontecimentaliza a Revolta de 1924

Doutorado em Comunicação e Semiótica

São Paulo
2018

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Maria Cecilia Conte Carboni

Fotografar, fabular
A fotografia que acontecimentaliza a Revolta de 1924

Doutorado em Comunicação e Semiótica

Tese apresentada à Banca de Defesa da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutora em Comunicação e Semiótica sob a orientação da Profa. Dra. Lucrécia D' Alessio Ferrara.

São Paulo
2018

Nome: CARBONI, Maria Cecilia Conte

Título: Fotografar, fabular: a fotografia que acontecimentaliza a Revolta de 1924

Tese apresentada à Banca de Defesa da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutora em Comunicação e Semiótica.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Profa. Dra. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Profa. Dra. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Profa. Dra. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Para Carmen Maria Turchetti Conte, a presença que sempre fabulo.
Laroyê Exu! Exu é Mojubá!

AGRADECIMENTOS

Ao final de quatro anos de pesquisa, percebe-se que para além do tempo, valoriza-se o caminho, com todos os processos que me trouxeram até aqui (compreendendo “aqui” como final e início). Esse caminho repleto de autoconhecimento, experiências e, claro, pessoas. A elas agradecerei, sabendo que as palavras, às vezes, não fazem ao real sentimento que lhes devoto.

Agradeço a meus pais, Celso e Cibele, solo firme no qual me apoio, pelo amor que é óbvio, mútuo e eterno; à minha irmã, Bia, pela mão sempre estendida e pela parceria; e a Lisete Conte, por ser bem mais que minha tia.

Agradeço aos parceiros e parceiras, irmãos e irmãs que a vida dá e nunca tira: Raquel Burached e família, Patrícia Fortunato e família, João Liberato, Rogerio Murback, Juliano Carvalho, Humberto Pimentel, Patrícia Kiss, Karin Vecchiatti, Regiane Cammini e Therence Santiago; também às minhas irmãs “puquianas”, Amanda Marques, Joana Imparato e Erika Almeida.

Meu agradecimento especial e carinhoso à Professora Lucrécia D’Alessio Ferrara, por sua presença, orientação e parceria. Essa tese, tal como se apresenta, não seria possível sem seu interesse e empenho.

Agradeço aos professores Rogerio da Costa, Christine Greiner e Cecilia Almeida Sales pela presença em momentos cruciais e ao Prof. Dr. Rubens Fernandes Junior, pelos importantes apontamentos na banca de qualificação.

Agradeço aos companheiros do ESPACC, por tanto conhecimento compartilhado. Agradeço ao Programa de Estudos em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Agradeço às professoras e professores, por escolherem a docência; e a todos e todas que passaram por mim e deixaram qualquer semente, fazendo-me, imprevistamente, querer também ser uma de vocês.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à CAPES, pela bolsa de estudos que viabilizou essa pesquisa.

RESUMO

Esta pesquisa investiga como a fotografia pode acontecimentalizar eventos históricos e tem como objeto um estudo de caso das fotografias sobre a Revolta de 1924, ocorrida em São Paulo. Sua intenção é especular sobre outra possível história que as fotografias contam sobre a Revolta, entendendo-as como rastros capazes de propor diferentes narrativas. Propõe-se a transgressão ao conceito tradicional da fotografia como registro da realidade, entendida como objetiva e segura no registro de seus referentes. Outro foco de extrema relevância para a tese é a questão da constituição da realidade construída pela fotografia, sobretudo, quando esse contexto real assume dimensão de valor histórico. Ao se deparar com as fotografias, nota-se o quanto elas deixam de registrar propriamente a Revolta. Daí a pergunta: pode, afinal, a fotografia não registrar aquilo que fotografa? Diante dessa indagação, outras se impõem, em especial, a dúvida sobre o registro fotográfico do evento histórico. Esse é o ponto de partida da pesquisa e as principais hipóteses levantadas por essa questão são: a) o registro fotográfico não é o único elemento da fotografia; b) a fotografia comporta ambivalências que resultam em potências, capazes de flagrar realidades insuspeitas no contexto fotografado; c) a partir da ambivalência, é possível rever o papel da fotografia como registro e sua influência nas tessituras das realidades registradas e conservadas como lembranças do tempo, resultando em fabulações fotográficas. Para chegar à ideia de fabulação fotográfica foi necessária a interface com o campo da História, em especial para tratar da questão do evento e do acontecimento, assim como do rastro. Por isso utilizamos uma bibliografia que fundamentasse essa abordagem, além de trabalhar empiricamente com as fotografias recolhidas em diversos acervos, fazendo a seleção das imagens, a análise de suas narrativas e, em seguida, a comparação entre as fotografias, que deverá ser capaz de identificar os rastros das narrativas e a possível História que constroem os fatos, a partir e apesar deles. A pesquisa fundamenta-se em conceitos e reflexões trazidos por vários autores vinculados a distintas linhas que, sobretudo, e em vários momentos, associam-se entre si, por meio de conceitos, áreas e temas. Ressaltamos François Dosse e Gilles Deleuze, Mauricio Lazzarato e Muniz Sodré nas discussões sobre o acontecimento; Carlo Ginzburg, sobre o conceito de rastro; Walter Benjamin, sobre a abordagem histórica, entre tantos historiadores que refletem sobre a época e a cidade. Autores como Joan Fontcuberta e especialmente Vilém Flusser, incluindo, mais uma vez, Benjamin, permeiam as discussões sobre fotografia, além das referências sobre a Revolta de 1924, presentes em vários estudos. Organizada em três capítulos, a tese apresenta, no primeiro deles, a contextualização política e cultural da Revolta, inserindo-a na cidade de São Paulo e nos fragmentos do pensamento militar da época, tentando propor um amplo arco acontecimental, sem deixar de tratar, ainda que ligeiramente, da fotografia. Para que o arco proposto pudesse ser erguido, foi necessário desconstruir o evento, buscando reconhecê-lo de outra forma. No segundo capítulo, o objeto de estudo evidencia-se, trazendo ao debate, além da natureza geral da fotografia, as especificidades dos registros e suas análises, identificando-os como rastros contribuintes para diferentes entendimentos sobre a Revolta. No terceiro capítulo, abordamos a questão do acontecimento e as coordenações estabelecidas entre este conceito e as fotografias em análise, propondo a ideia de fabulação fotográfica.

Palavras-chave: fotografia; acontecimento; fabulação, Revolta de 1924.

ABSTRACT

This research investigates how photography can transform historical events into happenings, and has as its object a case study of the photographs about the 1924 Revolt, held in São Paulo. Its intention is to speculate on another possible story that the photographs try to tell about the episode, understanding them as trails capable of proposing another narrative. It seeks to transgress the traditional concept of photography as a proof of reality, understood as objective and secure in the register of its referents. Another focus of extreme relevance to the thesis is the question of the constitution of reality constructed by photography, especially when this real context takes on a dimension of historical value. When you come across the photographs, you can see how much they fail to properly register the Revolt, after all, can the photography not record what it photographs? Faced with this question, others are possible, especially the doubt about the photographic record of the historical event. This is the starting point of the research and the main hypotheses raised by this question are: a) the photographic record is not the only element of the photograph; b) photography involves ambivalences that result in powers, capable of catching unsuspected realities in the photographed context; c) from ambivalence, it is possible to review the role of photography as a record and its influence on the arrangement of realities recorded and preserved as memories of time, resulting in photographic fable. In order to arrive at the idea of photographic fable, it was necessary to interface with the field of history, especially when dealing with the event and happening, as well as the trace, so we used a bibliography to support this approach, besides working empirically with the photographs collected in several collections, making the selection of the images, analyzing their narratives and then comparing the photographs, which should be able to identify the traces of those narratives and the possible history that build the facts, from and despite of them. The research is based on concepts and reflections brought by various authors associated with different research fronts that, mainly and at various moments, are associated with each other, through concepts, areas and themes. We emphasize François Dosse and Gilles Deleuze, Mauricio Lazzarato and Muniz Sodré in the discussions around the event, Carlo Ginzburg in the concept of trace, Walter Benjamin as an author who underlies the historical approach, and so many other historians who bring accounts about the time and the city. Authors such as Joan Fontcuberta and, once again, Benjamin, and especially Vilém Flusser, permeate discussions about photography, as well as references to the event of the 1924 Revolt, present in various books and authors. The thesis presents in the first chapter the political and cultural contextualization of the event, in addition to inserting it in the city of São Paulo and in the fragments of the military thought of the time, trying to propose a wide evental arch, even if initially, of photography. In order for the proposed arc to be erected, it is necessary to deconstruct the event, proposing to recognize it in another way. In the second chapter, the object of study is evidenced, bringing to the debate, besides the general nature of photography, the specificities of the photographs in question and their analyzes, identifying them as traces that contribute to different understandings about the Revolt. In the third chapter we will address the issue of the event and the co-ordinations established between this concept and the photographs under analysis, thus proposing the idea of photographic fable.

Key-words: photography; happening; fable, Revolt of 1924.

LISTA DE IMAGEM

Figura 1: Eugene Atget, <i>O eclipse</i> , 1912.....	20
Figura 2: Imagens do site da Revista Bula, com quatro das dez fotografias mais famosas da História, segundo o site	22
Figura 3: A. de Barros Lobo, <i>Casa destruída na rua Caetano Pinto</i> , São Paulo, 1924.	27
Figura 4: Gustavo Prugner, <i>Torre d'água furada por bala de canhão</i> , São Paulo, 1924	27
Figura 5: Gustavo Prugner, <i>Automóvel servindo de barricada</i> , São Paulo, 1924	28
Figura 6: Gustavo Prugner, <i>Incêndio por granada à rua 25 de março</i> , São Paulo, 1924	28
Figura 7: Gustavo Prugner, <i>Efeito de granadas na rua Tabatinguera</i> , n.121-123, São Paulo, 1924...28	
Figura 8: Gustavo Prugner, <i>Efeito de uma bomba na rua Helvética</i> , n.2, São Paulo, 1924	29
Figura 9: Gustavo Prugner, <i>Efeito de uma granada na rua Tabatinguera</i> , São Paulo, 1924	29
Figura 10: Gustavo Prugner, <i>Cotonifício Crespi</i> , São Paulo, 1924	30
Figura 11: Gustavo Prugner, <i>Efeito da Revolução de 1924 – Rua 21 de abril</i> , São Paulo, 1924	30
Figura 12: Gustavo Prugner, <i>Efeito da Revolução de 1924 – Rua Dr. Almeida Lima</i> , São Paulo, 1924	31
Figura 13: Gustavo Prugner, <i>Poste da Light, efeito de bala de carabina</i> , São Paulo, 1924	31
Figura 14: Autoria desconhecida, <i>Vista de cima do que restou da Fábrica Crespi</i> , São Paulo, 1924 ..	32
Figura 15: Autoria desconhecida, <i>Sepultura improvisada de revoltosos, à margem do rio Tiête</i> , São Paulo, 1924	32
Figura 16: Autoria desconhecida, <i>Famílias fogem da cidade</i> , São Paulo, 1924	33
Figura 17: Autoria desconhecida, <i>Saqueamento de armazéns</i> , São Paulo, 1924	33
Figura 18: Autoria desconhecida, <i>Populares se aglomeram em frente ao Telégrafo Nacional</i> , São Paulo, 1924	34
Figura 19: A. de Barros Lobo, <i>Secretaria do 1º Batalhão do Quartel da Luz</i> , São Paulo, 1924.....	34
Figura 20: A. de Barros Lobo, <i>Fábrica Crespi após bombardeios</i> , na Mooca, São Paulo, 1924.....	35
Figura 21: Gustavo Prugner, <i>Efeito de uma granada na rua João Theodoro</i> , n.22, São Paulo, 1924 ...	35
Figura 22: Gustavo Prugner, <i>Efeito de uma bomba jogada de um aeroplano – Rua Dutra Roiz</i> , n. 33-35-37, São Paulo, 1924	36
Figura 23: Gustavo Prugner, <i>Efeito da Revolução de 1924 – Rua Almeida Lima</i> , São Paulo, 1924	36
Figura 24: Gustavo Prugner, <i>Efeito da Revolução de 1924 – Rua Cezario Alvim</i> , São Paulo, 1924	36
Figura 25: Gustavo Prugner, <i>Efeito da Revolução de 1924 – Rua 21 de abril</i> , São Paulo, 1924	37
Figura 26: Autoria desconhecida, <i>Granada que não explodiu na Fábrica Crespi</i> , São Paulo, 1924...38	
Figura 27: Gustavo Prugner, <i>Tropas para os revolucionários</i> , São Paulo, 1924	38
Figura 28: Gustavo Prugner, <i>Cozinha Ambulante</i> , São Paulo, 1924	39
Figura 29: Gustavo Prugner, <i>Tropas Legalistas</i> , São Paulo, 1924.....	39
Figura 30: Gustavo Prugner, <i>Tropas Legalistas</i> , São Paulo, 1924	40
Figura 31: Gustavo Prugner, <i>Tropas legalistas de 1924</i> , São Paulo, 1924.....	40
Figura 32: Autoria desconhecida, <i>Canhões dos revoltosos da rua Anhangabaú</i> , São Paulo, 1924	41
Figura 33: Autoria desconhecida, <i>Sentinelas revoltosos no quartel general</i> , no dia 07/07/1924, São Paulo, 1924	41

Figura 34: Autoria desconhecida, <i>Atendimento ao um civil ferido no quartel general dos revoltosos, no dia 07/07/1924</i> , São Paulo, 1924	42
Figura 35: A. de Barros Lobo, <i>Soldados ao redor do canhão</i> , São Paulo, 1924	42
Figura 36: Gustavo Prugner, <i>Legalistas depois que retomaram a cidade</i> , São Paulo, 1924	43
Figura 37: Gustavo Prugner, <i>Tropas legalistas de 1924</i> , São Paulo, 1924	43
Figura 38: Gustavo Prugner, <i>Tropas legalistas de 1924</i> , São Paulo, 1924	44
Figura 39: Autoria desconhecida, <i>Corpo de Bombeiros em poder dos revoltosos</i> , São Paulo, 1924...	44
Figura 40: Autoria desconhecida, <i>Trincheira dos revoltosos em frente à estação de trem Sorocabana</i> , São Paulo, 1924.....	45
Figura 41: Autoria desconhecida, <i>Desfile da Marujada</i> , São Paulo, 1924.....	45
Figura 42: Autoria desconhecida, sem título.	46
Figura 43: Autoria desconhecida, <i>Quadro com fotografias da Revolta de 1924</i> , São Paulo, 1924.	52
Figura 44: Autoria desconhecida, <i>Corpo de Bombeiros em poder dos revoltosos</i> , São Paulo, 1924...	53
Figura 45: A. de Barros Lobo, <i>Fábrica Crespi pós bombardeios</i> , na Mooca, São Paulo, 1924	54
Figura 46: Autoria desconhecida, <i>Atendimento a um civil ferido no quartel general dos revoltosos, no dia 07/07/1924</i> , São Paulo, 1924	55
Figura 47: Autoria desconhecida, <i>Alistamento de civis nas tropas revoltosas</i> , São Paulo, 1924	56
Figura 48: Gustavo Prugner, <i>Torre d'água furada por bala de canhão</i> , São Paulo, 1924	56
Figura 49: Autoria desconhecida, <i>Os 4 canhões 75 dos revoltosos que tantos estragos causaram, assentados à Rua do Anhangabaú</i> , São Paulo, 1924	57
Figura 50: Gustavo Prugner, <i>Efeito de uma granada na rua Tabatinguera</i> , São Paulo, 1924.....	57
Figura 51: Quadro com fotografias do Acervo do Museu da Polícia Militar e da Fundação de Saneamento e Energia, São Paulo, 2015	58
Figura 52: Autoria desconhecida, sem título	60
Figura 53: Autoria desconhecida, sem título.	62
Figura 54: Autoria desconhecida, sem título.	64
Figura 55: Autoria desconhecida, <i>Desfile da Marujada</i> , São Paulo, 1924.....	65
Figura 56: Gustavo Prugner, <i>Tropas legalistas de 1924</i> , São Paulo, 1924	66
Figura 57: Autoria desconhecida, sem título, São Paulo, 1924	66
Figura 58: Autoria desconhecida, sem título, São Paulo, 1924	67
Figura 59: A. de Barros Lobo, <i>Soldados ao redor do canhão</i> , São Paulo, 1924	69
Figura 60: Autoria desconhecida, <i>Granada que não explodiu na Fábrica Crespi</i> , São Paulo, 1924 ...	73
Figura 61: Autoria desconhecida, <i>Bomba que não explodiu</i> , São Paulo, 1924	73
Figura 62: Autoria desconhecida, <i>Bomba de Avião Campos Eliseos</i> , São Paulo, 1924.....	74

SUMÁRIO

FOTOGRAFAR, FABULAR – RASTROS DA REVOLTA DE 1924	1
1. O RECONHECIMENTO DOS RASTROS	5
1.1. A Revolta de 1924 e suas relações de complexidade	5
1.1.1. Sobre a Revolta	7
1.1.2. O começo da Coluna Prestes-Costa	10
1.2. A Revolta de 1924 e seus militares	11
1.2.1 São Paulo na década de 1920	13
1.3. A História e as Fotografias da Revolta de 1924	16
1.4. Sobre a fotografia	18
2. POR ENTRE OS RASTROS	20
2.1. São Paulo e a fotografia	24
2.1.1. Os registros fotográficos	26
3. A REVOLTA DESCONSTRUÍDA POR OUTRAS PERGUNTAS	51
3.1 São Paulo no acontecimento	52
3.2. A Revolta como acontecimento	60
3.3. A fabulação na fotografia	68
ÚLTIMAS INVENÇÕES	76
REFERÊNCIAS	81

FOTOGRAFAR, FABULAR – RASTROS DA REVOLTA DE 1924

As fotografias da Revolta de 1924 trazem à tona a possibilidade de ser contada outra história sobre ela, que não aquela conhecida nos registros históricos fotográficos ou não. Nesta pesquisa, a fotografia ocupa papel fundamental, pois tem a função de trazer rastros sobre um acontecimento pouco lembrado e contribui para poder entendê-lo de outra forma e, talvez, recontá-lo. Faz-se, por isso necessário relembrar que essa investigação se debruça sobre uma história não oficial e, portanto, pode ser tecida a contrapelo, apesar da sua cronologia histórica.

Tendo como cenário a cidade de São Paulo, a Revolta de 1924 inicia-se com o levante de alguns militares opositores do presidente da República, Arthur Bernardes, em sua maioria, tenentes. A revolta faz parte de um conjunto de acontecimentos que abalaram os primeiros anos de República no Brasil e que, no entanto, ideologicamente, não se identificavam nem com os movimentos operários de orientação anarquista ou comunista, que iniciaram suas manifestações em 1917, nem com os partidos representantes da elite paulistana que, se manifestaria, pouco tempo depois, contrariamente ao golpe conduzido por Getúlio Vargas em 1930 e lideraria, em 1932, a Revolução Constitucionalista.

A estratégia dos revoltosos de 24 é posta em prática no dia 5 de julho:

Divididos em corpos de assalto, avançaram em direção ao largo do Palácio, onde se encontravam algumas secretarias de Estado e o próprio Palácio do Governo. Ainda no centro, ocuparam ruas, abrindo trincheiras, estendendo correntes e improvisando cercas de arame farpado, impedindo assim a circulação dos cidadãos (COHEN, 2007:32).

São vários os desafios para entender a Revolta de 1924, documentada de diversas formas, não só nos jornais da época, mas em várias publicações editoriais, livros e diários, testemunhos de moradores, vindos da história oral, além das fotografias, que são muitas para um período em que a fotografia cumpria passos iniciais no Brasil. Esta tese visa propor a construção desse entendimento operado pela análise da documentação fotográfica encontrada e disponível em alguns acervos.

A fotografia oferece signos de um fato real que podem revelar outras camadas, não só pela luz, mas também, pela sombra. Ela é capaz de trazer outras faces da realidade que vão além do simples registro que a tem consagrado como tecnologia da representação. Dessa forma, caracteriza-se por trazer ao plano do visível uma cena, mas também revela o que não está neste plano fotografado. Ao olhar as fotografias referentes à Revolta de 1924, objeto de pesquisa desta tese, não é possível afirmar que tal conjunto revela a totalidade do evento, pois deve-se lembrar do recorte especial e temporal que a fotografia é.

Mesmo que subjacentes, questões relativas à História atravessam esta pesquisa, assim como meu percurso de pesquisadora desde a graduação, apesar de minha formação

acadêmica e profissional ser em Comunicação Social e Jornalismo. Durante esse percurso, o interesse por questões da Memória também se acentuaram. No mestrado, inserido no campo da História Social, estudei a imprensa alternativa, no final da ditadura militar, e sua relação com a anistia, em um momento em que se rediscutia a revisão da lei.

Desde 2009, já como docente universitária, o contato com o campo de estudo da imagem e da fotografia converteu-se em outra frente importante de interesse, sem nunca perder de vista as questões relativas à Comunicação. Foi durante a prática de ensino no curso de graduação em Fotografia, que me debrucei, pela primeira vez, sobre a Revolta de 1924. A partir daí, realizei buscas preliminares por mais informações e fotografias sobre o evento.

Nas primeiras imagens do levante, ainda pela internet, chamou-me a atenção a extensão dos danos registrados em São Paulo, durante o conflito, mas, ao mesmo tempo, sua ausência na representação da memória da cidade. Pode-se afirmar que nem mesmo o ensino de História nas escolas consegue discutir sua complexidade ou sequer o coloca em lugar de destaque. Em vista dessa constatação e com frequentes visitas aos acervos, onde estão arquivadas essas fotografias, um novo corpo de pesquisa começou a se formar, atrelado à leitura bibliográfica sobre a Revolta e seu contexto histórico. Nessa etapa, observou-se ainda que parte das fotografias não têm autoria conhecida e, sobretudo, não mostram ou registram o conflito em si. Muitas delas, retratam inclusive o cotidiano da cidade, em situação de aparente normalidade.

São cerca de 100 fotografias encontradas no Instituto Moreira Salles, no acervo do jornal *O Estado de S. Paulo*, no Museu da Polícia Militar e na Fundação de Energia e Saneamento de São Paulo. Encontram-se em diferentes estados de conservação e, com exceção da coleção do Museu da Polícia Militar, todas estão digitalizadas. Ressalta-se que, na Fundação de Saneamento e Energia, não foi possível ter acesso a todas: por isso, acredito que existam mais do que 100 fotografias sobre a Revolta.

Os conflitos violentos fazem parte da rede de acontecimentos históricos do estado e da cidade de São Paulo. Relembrá-los é propor coordenações que tramam entre o passado e o presente. Apesar de sensíveis diferenças, se comparada a outros momentos históricos, em que militares conspiram para romper a ordem institucional -como, por exemplo, em 1964 - na Revolta de 1924, a tentativa dos militares foi superar um governo autoritário, encerrado nos interesses das oligarquias paulistas e mineiras, de pouca transparência e, segundo os próprios líderes, pouco republicano.

É de imprevista atualidade a coordenação entre o tempo passado e o presente. A Revolução Constitucionalista de 1932 parece liderar todas as tentativas de golpe militar até o êxito de 1964, quando os interesses civis se alinharam aos dos militares. Às vésperas da eleição presidencial de 2018, é necessário pensar nessa coordenação e na presença de mentalidades e medidas militares. Diante da ligação profunda entre a mentalidade militar e a fundação da república brasileira, é da complexidade própria aos fatos o embate interno, no Exército, entre grupos rivais. Afinal, como explicar tal oposição entre integrantes de uma instituição com estrutura tão ordenadora, regular e fixa?

Sobre o evento histórico, portanto, sabemos nomes, datas, locais, prejuízos e perdas, conhecemos a ordem dos fatos ocorridos. Contudo, é sobre o acontecimento, resultado desse cruzamento rastreado reiteradamente, que se deve atentar. São as fotografias sobre a Revolta que estão aptas a detalhar a História, pois confabulam outro contexto.

Como já dito anteriormente, as fotografias da Revolta não registram o conflito em si, mas suas consequências, ou seja, a destruição causada pelos bombardeios, os enterros improvisados, a escassez de alimentos, além da atitude posada de soldados de ambos os lados do conflito, na tomada de pontos estratégicos ou na construção de trincheiras. Há também cenas em que a população é tornada protagonista da História, como se atendessem a uma solicitação para pose, ou em papel secundário, dividindo a cena com a destruição do cenário.

O objetivo dessa pesquisa é especular sobre essa possível outra história que as fotografias contam sobre a Revolta, entendendo-as como rastros capazes de propor outra narrativa sobre ela. Desse modo, entende-se a fotografia como uma narrativa sobre uma cidade, um meio técnico e um tempo-espço, considerando-a representação com inúmeros sentidos:

Os eventos de julho de 1924 nunca fizeram parte do calendário de efemérides da história paulista; ao longo dos últimos oitenta anos despontam aqui e ali, mencionados em artigos mais longos de jornal, ocasionalmente em especial em jubileus comemorativos, surgem notícias de 1924 em edições comemorativas. O que se destaca nesses testemunhos é sempre a dimensão destrutiva que a menção de 1924 evoca (...) (COHEN, 2007:97).

Em paralelo a essa dimensão destrutiva, citada pela historiadora Ilka Stern Cohen, evocada esporadicamente por uma lembrança ou outra sobre a Revolta, parece ser possível descobrir, pelas suas fotografias, outros testemunhos. Toda fotografia depende da realidade, de seu referente. Pelo meio técnico, surge a representação que, contudo, nunca dará conta de seu referente de maneira fiel, pelo natural deslocamento e diferença que há entre o objeto fotografado e a fotografia. O registro é parte do ato fotográfico que se completa ao se aliar aos recursos técnicos, produzindo uma operação simultânea, que revela as ambivalências da fotografia. Evidencia-se assim uma das hipóteses que buscamos verificar: o registro fotográfico como um dos elementos da fotografia, mas não o único, e ainda como ela comporta ambivalências que resultam em potências capazes de flagrar realidades insuspeitas no contexto fotografado. Mais além: como, a partir da ambivalência, é possível rever o papel da fotografia como registro e sua influência nas tessituras das realidades registradas e conservadas como lembranças do tempo.

Não tão longe da ideia de ambivalência, a São Paulo de 1924 é uma cidade em transformação, numa convivência entre o urbano e o rural, em busca de uma definição de identidade e à procura de uma essência, “em curso de se tornar uma megalópole moderna” (SEVCENKO, 1992:18). Em vista do material fotográfico reunido, o problema sobre o qual nos debruçamos é: que história esse conjunto de fotografias pode revelar sobre a Revolta de 1924, em São Paulo, e como elas influenciaram a construção da memória sobre o acontecimento?

Diante do problema proposto, os objetivos desta pesquisa se colocam de maneira a identificar as fabulações fotográficas presentes nas imagens selecionadas para o estudo, construindo outra história sobre a revolta. Ressaltamos que, pela fotografia, essa análise pode encontrar ressonância em outros episódios da História, no sentindo de efetivamente ser possível traçar outras histórias, que vão além daquela oficial.

A tese traz como objeto empírico um estudo de caso: a Revolta de 1924, que servirá de sustentação para a pesquisa, tanto na questão do registro histórico, como na verificação das narrativas fotográficas recolhidas sobre ele.

Metodologicamente, a pesquisa se fez na busca e recolhimento das fotografias em vários acervos; na seleção das imagens decorrentes delas; e na sua análise e de suas narrativas. Em seguida, a comparação entre as fotografias, deverá ser capaz de identificar os rastros das narrativas e a possível História que constroem os fatos, a partir e apesar deles.

A pesquisa fundamenta-se em reflexões de autores vinculados a distintas linhas de pesquisa, mas que se aproximam por meio de conceitos, áreas e temas, produzindo um pensamento que acredito ser, além de possível, também necessário à Comunicação como adisciplinar. Ressalto François Dosse e Gilles Deleuze, assim como Mauricio Lazzarato e Muniz Sodré, nas discussões sobre o acontecimento; Carlo Ginzburg, na definição do conceito de rastro; Walter Benjamin para alicerçar a abordagem histórica, entre tantos historiadores que oferecem relatos sobre a época e a cidade. Novamente Benjamin, além de Joan Fontcuberta e especialmente Vilém Flusser, permeiam as reflexões sobre a fotografia. São variadas também as referências sobre a Revolta de 24.

O objeto epistemológico será alcançado pela análise das fotografias, situando-as na constatação de que a fotografia pode ser muito mais do que registro da realidade. Na verdade, procura-se transgredir esse conceito tradicional, entendido como transcrição objetiva e segura de seus referentes. Outro foco de extrema relevância para a tese é a questão da constituição da realidade construída pela fotografia, mesmo ou sobretudo, quando esse contexto assume dimensão de valor histórico.

A tese foi organizada em três capítulos. O primeiro deles tem por objetivo contextualizar, política e culturalmente, a Revolta, além de inseri-la na cidade de São Paulo e nos fragmentos do pensamento militar da época, tentando propor um amplo arco acidental, sem deixar de tratar, ainda que inicialmente, da fotografia. Para que o arco proposto pudesse ser erguido, foi necessário desconstruir o evento, propondo reconhecê-lo de outra forma. No segundo capítulo, o objeto de estudo evidencia-se, trazendo ao debate, além da natureza geral da fotografia, as especificidades dos registros em questão e suas análises, identificando-os como rastros que contribuem para diferentes entendimentos sobre a Revolta. Já o terceiro capítulo trata da questão do acontecimento e das relações estabelecidas entre este conceito e as fotografias analisadas.

1. O RECONHECIMENTO DOS RASTROS

1.1. A Revolta de 1924 e suas relações de complexidade

Numa primeira abordagem da Revolta de 1924 em São Paulo, identificam-se seus protagonistas, os motivos aparentes que a ela deram origem, o decorrer das batalhas, os prejuízos causados à cidade, a derrota dos tenentes e a fuga empreendida por eles.

Raramente estudado em detalhes nos livros didáticos, a Revolta de 24 é desconhecida da maioria dos brasileiros ou mesmo dos paulistas: é pouco lembrada pela História, apesar da existência de vasta literatura que propõe sua análise, mas em nada o celebra, se comparado à Revolução Constitucionalista, ocorrida oito anos depois. Nesta comparação, a Revolta de 1924 guarda traços de complexidade e certas particularidades:

As particularidades da Rebelião de São Paulo estiveram de um lado na sua intensidade, provocando a movimentação de tropas governistas que, para dominar os militares rebeldes, cercaram e bombardearam a cidade de São Paulo. Por outro lado, essa particularidade deveu-se a sua repercussão, uma vez que da Rebelião de São Paulo resultou a marcha pelo interior brasileiro das colunas Miguel Costa e Luís Carlos Prestes. Essas colunas que acabaram por se fundir numa só, percorreram extensas áreas do território nacional e ultrapassando mesmo nossas fronteiras propiciando aos seus componentes o conhecimento de uma realidade que até então lhes era estranha (CORREA, 1976:1).

A pouco mencionada relação da Revolta de 24 com a formação da Coluna Prestes-Costa ressalta algumas das demandas políticas do movimento tenentista que, desde 1922, passa a protagonizar e dar materialidade, sob a forma de levantes, ao desejo de transformar o cenário político brasileiro. No entanto, os tenentes não eram os únicos desejosos por transformações. No cenário desgastado da política brasileira daquele momento, Getúlio Vargas, já deputado em 1924¹, ao contrário deles, utilizava métodos mais pacíficos, mas de impacto no ambiente político e desenvolvia a capacidade de negociação entre forças contrárias e certo carisma pessoal. Os caminhos de Vargas e de alguns tenentes acabaram se cruzando num curto espaço de tempo.

Como nos lembram vários historiadores, entre eles Anna Maria Martinez Corrêa, a Revolta de 1924 não é um evento isolado. Existem dois acontecimentos relevantes que se ligam a ele: a tomada do Forte de Copacabana, no Rio de Janeiro, em 1922, marco inicial do movimento tenentista, e, a partir de 1925, a formação da Coluna Prestes – Costa, que marchou pelo Brasil e teve influência política nos anos que se seguiram, em especial

¹ Em meados de 1924, ainda como deputado pelo Rio Grande do Sul, Vargas fazia discursos com palavras duras contra a Revolta que tomava conta de São Paulo e demais levantes, ainda que frágeis, em outros estados, também comandados por tenentes.

na Revolução de 1930². Certamente, nesses dois episódios que marcaram a entrada dos militares na cena política brasileira, nos anos 1920 e 1930, o método usado, segundo os próprios tenentes, foi o da revolução, ou seja, pela luta armada conquistar o poder para, enfim, realizar certas reformas (CORREA, 1976). Porém, cabe perguntar: esses jovens militares desejavam interferir na e participar da política nacional, tentando romper com determinadas estruturas de poder ou desejavam mantê-las, apenas em outro formato?

Segundo Anna Maria Martinez Corrêa (1976:183), “o movimento pode ser explicado não como revolucionário, mas como uma tentativa de acomodação ou correção sem o intento de uma modificação da estrutura social, isto é, das relações de classe”. Diante desse aparente impasse entre os reais objetivos da Revolta e do papel de seus protagonistas, é compreensível a ausência desse acontecimento nos livros didáticos e celebrações da cidade. Notoriamente, o fato histórico está presente nos marcos da cidade ou nos livros, mas tratamos de uma realidade complexa, com dados de difícil percepção: nesta tese, estuda-se o acontecimento Revolta de 1924 em seus rastros fotográficos. Esse objetivo leva-nos a perguntar: como explicar os curiosos rumos da nossa história política recente por meio de uma narrativa histórica tradicional, fundamentada apenas na descrição de fatos?

A Revolta de 1924 sugere uma dobra marcante naquilo que a historiografia chama de Primeira República. A complexidade desse período revela-se nos desdobramentos daqueles dias de julho por meio de certas particularidades, mencionadas no decorrer do capítulo. Quando inserimos, no debate das particularidades, as fotografias sobre a Revolta, essa complexidade eleva-se.

A simples descrição de eventos não estabelece uma rede de acontecimentos. Um deles é justamente o movimento dos tenentes numa esfera política e não mais apenas militar³. Nesse sentido, as fotografias da Revolta de 1924 podem ser lidas como uma chave epistemológica propositora de rastros, que só são “possíveis porque não se apoiam em métodos ou certezas científicas que lhes conferem autonomia e identidade de imediato reconhecimento” (FERRARA, 2015:41).

A história composta por eventos, fatos descritos, presos em períodos temporais, sempre se teceu para construir algo da representação do oficial, uma história de mão única, calcada em materiais concretos e documentos oficiais, em que o relato é produzido por aqueles que se entendem como protagonistas. Colocar, pois, a Revolta em perspectiva atual requer trabalhar fatores negligenciados, considerando essas pistas ou rastros como método que propõe uma genealogia de rastros. Demanda, portanto, compreender a construção ideológica dos tenentes, antes e depois de 1924, as circunstâncias temporais e espaciais de uma cidade em formação, um sistema político novo, mas já desgastado, e o ambiente socioeconômico frágil, durante a chamada Primeira República. Requer tam-

² Depois de assumir a presidência, Getúlio Vargas esteve à frente de um governo provisório e, por quatro anos, o país permaneceu sem uma constituição federal. Essa lacuna redundou, entre diversos fatores, em outro acontecimento de relevo para São Paulo: a já mencionada Revolução Constitucionalista, em 1932.

³ Aliás, uma vasta bibliografia mostra que, ao longo de toda a primeira metade do século XX, no Brasil, incluindo o golpe de 1964, os militares são personagens com ampla atuação na vida política nacional.

bém compreender o rompimento provocado pela Revolução de 1930 nesse cenário. Tal rompimento redistribuiu papéis no panorama histórico brasileiro, instaurando novas dinâmicas políticas e, portanto, de poder no panorama histórico brasileiro.

Acontecimentos como a tentativa de tomada do Forte de Copacabana em 1922, no Rio de Janeiro, como a Revolta de 1924 ou a formação da Coluna Prestes, a partir de 1925, revelam o clima de convulsão social e política que se seguiu até a Revolução de 1930 e, posteriormente, a Revolução Constitucionalista. Esses eventos são elos de uma corrente de acontecimentos intimamente ligados, próximos e fundadores da história recente brasileira. Mas, tratá-los como isolados ou cronologicamente divididos não responde às demandas de interpretação sobre o acontecimento. Ao não isolar os eventos, novas reflexões são possíveis pelo entrelaçamento entre o já passado e o ainda futuro (DELEUZE, 2000).

No primeiro ano do mandato do mineiro Arthur Bernardes, começam as convulsões sociais e os conflitos, em parte como resposta à posse contestada por parte dos militares⁴ que haviam desenhado o esboço da jovem república instaurada. Como se não bastasse a crise política detonada por diferenças entre as oligarquias regionais de Minas Gerais e de São Paulo e a constante presença dos militares nesse conflito, a crise econômica em que o País vivia, desde o começo da década de 1920 e que se prolongaria e pioraria em 1929, com a quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque, fragilizaria ainda mais as condições sociais da população:

(...) a crise econômica em que o país vive desde 1922 aguça ainda mais o quadro de miséria e sofrimento. A queda das exportações de café, algodão e açúcar, aliada à redução brutal da produção da borracha, provocara insuportável aumento do custo de vida, que sufoca a população. Em relação a 1914, a carestia tinha se elevado, em 1924, quase 140%, um patamar que contribuía para exacerbar ainda mais o clima de insatisfação dos habitantes dos grandes centros urbanos, já duramente castigados pela escassez de alimentos (MEIRELLES, 1995:75).

1.1.1. Sobre a Revolta

Segundo a bibliografia, os planejamentos para a ação duraram mais de um ano e São Paulo foi a primeira opção como “palco”. A Força Pública⁵ aderiu rapidamente à revolta, com seu representante máximo, Miguel Costa, participante das reuniões clandestinas iniciais. Contudo, apesar de todos os esforços de organização, não houve êxito, pois faltou uma proposta clara para comunicar os reais motivos do levante.

A tentativa de tomada do poder pelos tenentes em São Paulo alternou conquistas e derrotas pontuais, ações de grande êxito e alguns imprevistos banais, como desenten-

⁴ Num episódio de falsas cartas atribuídas a Arthur Bernardes, então candidato de Minas Gerais, que ofendiam os militares, o mal-estar entre esses dois grupos impôs-se, antes mesmo do mineiro assumir a presidência. Para mais informações ver *Bombas sobre São Paulo - A Revolução de 1924*, de Ilka Stern Cohen, São Paulo: Editora UNESP, 2007.

⁵ Atualmente é a Polícia Militar do Estado de São Paulo.

dimentos entre os líderes e certa “agitação desordenada”, como diria um de seus participantes, Juarez Távora⁶. O levante iniciou-se a 5 de julho e nos dias seguintes, os próprios revolucionários tentaram restabelecer a ordem na cidade, monitorando e vigiando as ruas, buscando evitar saques e roubos, nem sempre com sucesso. Assim que os ataques das tropas do governo federal começaram, os militares revolucionários tentaram auxiliar, patrocinando o socorro e atendimento a feridos e famílias em fuga.

O governo federal não conseguiu prever a Revolta, mas sabia exatamente como lidar com ela: sem negociações ou concessões, de maneira a aniquilá-la. Prontamente foram enviadas tropas de fuzileiros e marinheiros que logo iniciaram o contra-ataque, tentando restabelecer o controle da cidade. Para apoiar os tenentes revolucionários vieram tropas destacadas do interior do estado, além de se formarem batalhões com estrangeiros, na maioria húngaros, alemães e italianos, muitos deles com alguma experiência adquirida na participação de combates na Primeira Guerra Mundial (PEREIRA, 2010). Tratava-se de uma forma de aderir à Revolta, considerada nascedouro de certa identificação entre os imigrantes e a cidade em que habitavam, por eles escolhida ou onde foi possível permanecer para fincar raízes, afastando-os dos acontecimentos na Europa. Esse traço da Revolta revela uma característica da cidade: criava uma identificação com os moradores, apesar de oferecer dificuldades para a permanência de grande parte desses imigrantes.

A situação de desordem urbana imposta pela revolta, essa dificuldade foi absorvida pela população em sua rotina. Apesar do conflito, da fuga de muitas famílias para Santos ou para o interior e de todo pânico que um conflito armado pode gerar, muitos civis paulistanos aderiram às tropas revoltosas, por apoio à causa dos tenentes ou pela simpatia gerada pelas ações de auxílio à população, exercidas pelos militares. Esse apoio da população foi algo inesperado para o governo federal, o que talvez tenha feito durar a resistência dos tenentes por mais tempo na cidade.

Muitos componentes das camadas médias urbanas manifestaram-se favoravelmente à rebelião. Entre os indiciados no movimento de 1924 aparecem componentes das camadas médias urbanas: professores, estudantes, comerciários, funcionários. Esses indivíduos, na maior parte, alistaram-se nas forças rebeldes ou se manifestaram publicamente a favor delas através de cartas, manifestos ou comícios. Uns por afinidades ideológicas, outros por acreditarem na possibilidade de uma ação revolucionária capaz de realizar a justiça social (CORREA, 1974:158).

Por meio do inesperado, os acontecimentos rompem os limites do evento histórico e fortificam a ideia de uma História em fluxos, onde datas, personagens, uma dada ação e sua consequência não são suficientes para estabelecer a origem do acontecimento e suas ramificações. Rompidos esses limites do evento, o acontecimento deixar-se-ia apreender nos rastros de seu fluxo?

Ante os fatos vindos do inesperado e da aparente ineficácia das tropas federais em

⁶ Mais detalhes no livro *À guisa de depoimento*, editado pelo próprio autor, em 1925, sobre o episódio da Revolta.

dar fim ao conflito, mais ainda sob a sombra da Guerra de Canudos⁷ e por uma decisão de ministros e do presidente da república, resolve-se intensificar o bombardeio, dando um basta à Revolta:

O bombardeio prosseguiu brutal, intenso – mortífero para a população civil, mas inócuo para as tropas revolucionárias, que pouquíssimas vezes sentiram os seus efeitos, no abrigo precário de suas barricadas. Era um bombardeio despejado a esmo, sobre o centro da cidade, sem a diretriz precisa de um objetivo militar prefixado, sem observações criteriosas que lhe corrigissem os erros, sem escassez de munição que o limitasse – tão dispersivo e inútil quanto feroz e inumano (TÁVORA, 1925:267).

A devastação dos bombardeios impingiu aos moradores dos bairros mais afetados fugas rotineiras da cidade durante a madrugada, momento em que as bombas, inicialmente, cessavam. Os trens que partiam para o interior seguiam lotados e não comportavam todos. Transitar durante o dia era temerário, porém necessário para buscar comida e informações sobre o conflito. Os serviços de abastecimento estavam prejudicados e faltavam víveres; as linhas de trens estavam danificadas, por isso, não chegava matéria prima e o comércio mantinha as portas fechadas, com medo dos ataques.

Apesar das tentativas do Marechal Isidoro Lopes, chefe da revolução, de estabelecer um acordo com o governo federal, no intuito de negociar o cessar fogo, interrompendo os bombardeios, eles só aumentavam. Essa foi a maneira encontrada pelo Palácio do Catete para repreender a população e forçar a rendição das tropas revoltosas: atacar não os alvos militares, mas a cidade e sua população. Se a população apoiava os tenentes que, mesmo com os percalços da revolta, resistiam, então a cidade pagaria a conta desse desacato com humilhação e destruição.

Sob condições inegociáveis vindas do governo federal, na noite de 27 de julho, o comando da revolução retirou-se de São Paulo para que não fosse ainda mais destruída em face da derrota militar. Os revolucionários recolheram todo o armamento possível e seguiram para o sul do País. Ainda assim, foram perseguidos, enquanto as tropas federais marchavam pelas ruas da cidade, retomando novamente seu controle. Ao longo de 22 dias, foram registrados 503 mortos e 4.846 feridos, mas somente um terço desse contingente era militar. 1800 imóveis foram destruídos pelos bombardeios e calcula-se que 250 mil paulistanos fugiram durante o conflito (ASSUNÇÃO, 2015).

Foi pela força e truculência que o presidente Arthur Bernardes conseguiu manter seu frágil mandato, iniciado com uma crise política, já em sua posse. Dessa mesma forma, manteve-se presidente e teve de lidar com outras revoltas, como a do Rio Grande do Sul, em outubro de 1924, liderada pelo jovem capitão do Exército e tenentista Luís Carlos Prestes.

Em decorrência da censura imposta pelo governo federal a muitos jornais todos

⁷ Durante a Guerra de Canudos, entre 1896 e 1897, foram necessários os envios de várias tropas de Exército para combater os sertanejos e seu líder Antônio Conselheiro até que a Guerra tivesse fim, com o extermínio de quase todos os moradores de Canudos. Ver mais informações em 1924 – *O diário da revolução, 23 dias que abalaram São Paulo*, de Duarte Pacheco Pereira (*Opus cit.*).

os dias de combate em São Paulo, sem conhecimento das outras revoltas que ocorriam simultaneamente em outros estados brasileiros:

(...) em Mato Grosso, no dia 5 de julho, prontamente sufocado; em Aracaju no dia 13 de julho, dominado em 2 de agosto; em Manaus no dia 23 e em Belém no dia 26 de julho, só vencidos no final de agosto (...) (PEREIRA, 2010:153).

1.1.2. O começo da Coluna Prestes-Costa

Durante a fuga, os tenentes seguem combatendo e se defendendo em terras paraenses. Mais ao sul e já no final do ano, encontram-se com os tenentes revoltosos gaúchos, liderados por Prestes:

(...) irrompera, na região missioneira do Rio Grande do Sul, com centro de gravidade em Santo Ângelo, o levante comandado pelo capitão Luís Carlos Prestes, com adesão de forças irregulares, na região serrana, comandada por Leonel Rocha. Em fins de dezembro, em audaciosa manobra, Prestes rompia com o cerco de São Luís, deslocando-se, com cerca de 1500 homens, para o norte (...). O encontro das duas colunas ocorreu a 11 de abril de 1925 (SODRÉ, 1978:30).

Na Coluna, a vocação humanista dos militares é ressaltada e a política é o meio escolhido para efetivamente interferir na sociedade brasileira. A presença de Luís Carlos Prestes, já em contato com o comunismo, traz modificações para a mentalidade tenentista. A marcha conheceu o Brasil na tentativa de fazê-lo conhecer-se de fato, em seus aspectos políticos, econômicos e sociais. “A Coluna interna-se na Bolívia com cerca de 620 homens, depois de ter percorrido perto de 36 mil quilômetros, através de doze estados” (MEIRELLES, 1995:643). Como manifestação máxima do Tenentismo, a Coluna foi um movimento inédito no Brasil, até aquele momento, e permaneceu em deslocamento e luta por dois anos. Nela, as divergências de mentalidades militares e políticas também se evidenciaram, muitos soldados morreram e a liderança de Prestes consolidou o mito.

Ao final de mais de dois anos de marcha, exaustos e sem condições de permanecer em deslocamento e combate, em fevereiro de 1927, os tenentes buscaram exílio na Bolívia. No entanto, apenas Prestes permaneceu com os soldados numa região quase deserta daquele país, enquanto outros comandantes, como Miguel Costa e Isidoro Gomes, foram para Buenos Aires. O objetivo era encontrar meios para empreender novas missões revolucionárias, aproveitando os frutos da Coluna. O cenário político no Brasil, porém, não era nada promissor:

O novo presidente, apesar de ter restabelecido o estado de direito, mostra-se tão intransigente e autoritário quanto seu antecessor. Para atenuar, por exemplo, os temores dos banqueiros de Londres, com os quais negociava mais um empréstimo para o país, Washington Luís arma-se com formidável arsenal jurídico para conter a agitação operária que ameaça os lucrativos negócios ingleses no Rio e em São Paulo (...) (MEIRELLES, 1995:686).

As revoltas tenentistas foram fortemente criticadas pelas oligarquias regionais e seus representantes políticos, mesmo quando se apresentavam como uma tentativa de

acomodar ou corrigir os rumos do País, mas nunca por romper com a situação estabelecida, levando em consideração que nem todos os levantes tinham propostas e objetivos homogêneos.

Nascida no coronelismo, a República Velha - que prometia ser encerrada com a Revolução de 1930 e a chegada ao poder de Getúlio Vargas - ainda se perpetuou por um bom tempo na agenda política brasileira. Mudaram os personagens da narrativa histórica, mas muito pouco se alterou no cenário político. Não se trata de afirmar que a rede de acontecimentos cedeu ao isolamento; ao contrário, é possível verificar empiricamente o quanto esses rastros permeiam nosso presente e intensificam alguns de seus aspectos, fundamentando análises ou até mesmo justificando ações.

É evidente que a permanência de Getúlio Vargas na presidência por 15 anos trouxe profundas mudanças sociais, econômicas, diplomáticas e culturais ao País. Para que algumas dessas mudanças fossem possíveis, foi necessária a articulação de pactos e neles sempre esteve presente a mão invisível dos militares que se mantiveram à sombra, na medida do possível, até aquele momento. Essa descrição permaneceu até 1964, quando finalmente vieram à luz e se mantiveram nela por 20 anos, com grande empenho da elite brasileira para tal êxito. Surpreendentemente, eles ainda são tirados da sombra da caserna para ocuparem papéis de relevo na política brasileira, às vezes disfarçados de tutores da justiça ou da segurança pública e institucional. A classe dominante, sempre zelosa por manter hegemonia e dividendos, dificulta o acesso ao poder daqueles que almejam mudanças concretas e, apesar de todas as tentativas para acessar os meios efetivos para realizar tais mudanças, os tenentes padeceram de certo isolamento:

Recusando o apoio popular, comprometendo-se com as classes dominantes, não levando em conta a possibilidade de adesão de grupos do interior e, principalmente, não se desligando suficientemente do governo do Rio de Janeiro, o movimento não teria condições de sobreviver. Por outro lado, a posição dos velhos setores, mais conservadores, era ainda bastante sólida para que um movimento dessa natureza viesse abalá-la (CORREA, 1976:187).

1.2. A Revolta de 1924 e seus militares

Na década de 1920, havia um ambiente sociopolítico propício ao surgimento de manifestações que demonstrassem a insatisfação de vários setores da sociedade, inclusive o militar, onde nunca houve homogeneidade de opiniões políticas. Deve-se considerar, a formação de um novo ambiente militar, constituído essencialmente por indivíduos das classes média e baixa da população, sobretudo de baixa patente, mais politizados, que atuavam como vozes dissonantes em uma instituição que preza pela disciplina, hierarquia e uniformidade de ideias. As instituições militares sempre estiveram a serviço do Estado brasileiro, mesmo quando esse não as desejava nesse posto, dada a proximidade e o interesse do setor em estabelecer a ordem a qualquer custo.

Iniciada durante a formação educacional e acadêmica, a divisão entre os militares vinha de algum tempo. Sabia-se que o Exército não era apenas um: na mentalidade e na

visão política eram diferentes os pontos de vista sobre como deveria ser sua atuação na sociedade e mesmo sobre qual o governo mais adequado para o País:

A oficialidade divide-se entre bacharéis fardados, em sua maioria positivistas, formados pela Escola Militar da Praia Vermelha, e tarimbeiros, voltados exclusivamente para a profissionalização, que estudaram na escola Militar de Realengo, sob a orientação da Missão Francesa (MEIRELES, 1995:115).

Aqueles com formação mais humanista entendiam seu papel na realidade brasileira como algo que não se limitava aos muros do quartel e queriam ter participação nas decisões da vida sociopolítica na qual estavam inseridos. São esses militares que forjaram o nascimento da república no Brasil, por meio de um golpe que encerrou o período de monarquia.

O movimento dos tenentes originou-se nessa vertente da mentalidade militar para estruturar suas primeiras manifestações. Deve-se lembrar que, apesar de certas diferenças, as propostas dos movimentos de 1922 e 1924, de fato, não rompiam com uma ordem já estabelecida, mas propunham uma correção de rumos, deixando o Estado brasileiro mais flexível e menos autoritário. Como analisa Sodré (1978:28), o Tenentismo “mantém-se, predominantemente, no âmbito do reformismo pequeno-burguês, que divaga em formulações ou que se repete, mas não se renova”. Já os chamados tarimbeiros defendiam que militares não deveriam interferir em questões políticas, mas apenas ser um soldado profissional, com disciplina e consciência profissional de soldado (MEIRELLES, 1995). Essa divisão dá-se exatamente com a fundação da Escola Militar de Realengo, em 1919. Três anos depois, começam as primeiras manifestações militares derivadas desse embate.

Sob o domínio das oligarquias, tais manifestações se repetiram, isoladamente, esporadicamente. A partir da crise política ligada à sucessão presidencial de 1922, entretanto, elas apresentam, pela sequência, pela gravidade, pela repetição a curtos intervalos, pelo vulto das forças empregadas, aspecto particular. Daí essa fase de inconformismo militar – de qualidade nova – ser conhecida como Tenentismo. Sua expressão máxima será a Coluna Prestes (SODRÉ, 1978:33).

Essa divisão, no Exército, entre grupos de diferentes mentalidades prossegue na história recente brasileira, como mostra o golpe de 1964 que, ao longo de 20 anos, enfrentou o combate desses dois grupos pela presidência da república, por ministérios e demais cargos de chefia. Essas forças já estavam presentes na revolta de 1924, em São Paulo. Não à toa, percorrer a trajetória do Exército brasileiro, de certa forma, é margear os últimos cem anos do labirinto da história do Brasil e, assim, seguimos mais um rastro⁸.

⁸ Em alguns episódios da revolta, é possível notar como essa mentalidade podia confundir a oficialidade, em especial, os de baixa patente, por não saber a quem de fato obedecer, por exemplo, na tomada de um batalhão, quartel ou posto de guarda. Para mais detalhes ver o livro de Domingos Meirelles, *As noites das grandes fogueiras*, Rio de Janeiro: Record, 1995.

1.2.1 São Paulo na década de 1920

Em São Paulo, o ano de 1922 começaria com um terremoto, símbolo de outros acontecimentos que trariam movimento à cidade. Vivia-se a transição de uma economia agrícola para a industrial e os operários se encontravam numa crescente organização política. Essa transição, que causava desconforto e desestabilização, também se refletiu em alterações urbanas e arquitetônicas, nas relações sociais e nas expressões artísticas e intelectuais.

Esse período de desestabilização estava ligado a uma série de ocorrências da década anterior. O historiador Nicolau Sevcenko (1992:24) expõe um quadro que demonstra a excitação que tomou conta da cidade, ainda no final de 1919: “Se falava (sic) da felicidade especial de um novo ano que anunciava o fim de três flagelos que atingiram a cidade, submetendo-a a aflições terríveis em 1918”. Na nomeação, o historiador amplia o número de flagelos de três para cinco (SEVCENKO, 1992:24).

A instalação das indústrias no território urbano impôs uma nova realidade de trabalho e de moradia aos paulistanos e imigrantes. As condições de trabalho eram difíceis, muitas horas de jornada e baixa remuneração; já as moradias eram precárias, cortiços sem serviços básicos de infraestrutura adequada ou suficiente circulação de ar ou insolação, o que facilitava a propagação de doenças como a gripe espanhola, que atingiu fortemente a população da cidade. A gripe, aliás, constituiu-se um dos flagelos citados por Sevcenko.

O segundo flagelo seriam as greves que emergiram pela presença dos imigrantes europeus e encontraram ressonância no cenário carente de representação da classe operária, nos partidos políticos recém-formados e na paralisia de uma burguesia sem poder de transformação, que atuava num tecido social prejudicado, considerando o desenvolvimento social e econômico:

A burguesia ascensional não tem condições para empreender a tarefa de derrocar a estrutura política velha: está, de um lado, profundamente comprometida com o latifúndio, e, de outro lado, temerosa do proletariado, que começa a crescer e se organizar e cujas manifestações de crescimento e de organização a assustam (SODRÉ, 1978:25).

Não é possível isolar esses acontecimentos do êxito da Revolução Russa e da dinâmica política estabelecida pela Primeira Guerra Mundial (1914-1917): o terceiro flagelo mencionado por Sevcenko. Os outros dois afetariam diretamente a economia do estado, por estarem ligadas à agricultura e ao café, consumido pelas geadas e gafanhotos.

Com esses flagelos como herança e com o sopro moderno do começo de século, a década de 1920 se inicia em São Paulo com o projeto de transformar a província em metrópole, com o patrocínio da elite paulistana. Esse projeto estendia-se ao modo de vida em seus vários aspectos e pormenores: surgem inovações arquitetônicas, manifestações artísticas, novas formas de comer, falar e vestir. Esbarra, porém, na realidade de uma província, dependente de investimentos estrangeiros, carente de desenvolvimento social e precária no tipo de trabalho que oferece aos trabalhadores:

Metrópole nascida com o café e a ferrovia, São Paulo era, nos anos 1920, uma cidade cuja população aspirava a uma semelhança com as belas cidades europeias. Até a segunda metade do século XIX a cidade fora uma pacata vila provinciana, cujo centro acanhado mostrava ainda os traços coloniais intocados (COHEN, 2007:15).

Tais traços coloniais começam a desaparecer, quando a cidade passa a ser loteada por companhias estrangeiras como a Light and Power, São Paulo Railway, Brazilian Telephone Company, entre outras, e por fábricas de empresários italianos, como os Matarazzo e Crespi - ou seja, a economia não estava mais atrelada ao café e seu potencial econômico e principal moeda política, mas sintonizava a função estratégica dos representantes desses investimentos internacionais, que começavam a se instalar no estado.

A reforma urbana pela qual passava São Paulo corresponde, de certa forma, a um projeto de novas cidades brasileiras republicanas, sem interesse em conservar seu passado recente de colônia (JULIÃO, 1992). Da mesma forma acontece no Rio de Janeiro. Nesse projeto, persiste a ideia de que o novo não deve conviver com o antigo e, portanto, com a história daquilo que se destrói para se construir algo moderno e condizente com o momento sociopolítico. O moderno não permite a sobrevivência do passado ou a persistência daquilo que foi um dia. Portanto, dá-se um duplo apagamento da memória: um concreto e material, e outro imaterial, como se nunca existira.

Como mencionado, esse momento que desestabiliza a ordem estabelecida, também está em sintonia com a realidade cultural do período, em seus aspectos artísticos e intelectuais. Em fevereiro de 1922, acontece a Semana de Arte Moderna no palco do Teatro Municipal⁹. O evento foi uma tentativa de responder aos anseios do Movimento Modernista. Já o teatro respondia a uma demanda da elite paulistana por um espaço artístico que se assemelhasse aos clássicos centros urbanos europeus, paradoxalmente uma das referências que o modernismo brasileiro tentava dissolver, propondo uma estética mais brasileira, em um momento em que as expressões na pintura, literatura e música eram totalmente vinculadas a influências europeias, entendidas como clássicas. Com o título de A emoção estética na arte moderna, a conferência de Graça Aranha inaugurou o evento, seguida pela de Menotti Del Picchia, que procurou ser “moderno”, como relata o historiador Nicolau Sevcenko (1992:269): “Mudada (sic) a forma, o vocabulário e o repertório de imagens (sic), subjazia ao discurso o mesmo tônus idealista, nativista, modernista e militante”.

A Semana de Arte Moderna de 22 representa, nos setores intelectual e artístico, o mesmo tipo de desencontro que podemos notar nos setores político e militar naquele momento. Não é possível um pensamento homogêneo que unifique uma proposta: são vários interesses, objetivos e abordagens. Notamos que, na organização da Semana de 1922, estão artistas que desejam a criação de uma expressão artística brasileira própria, nativa, nacional; esse conceito do nacional, entretanto, será entendido de diversas for-

⁹ O projeto do teatro, inspirado na Ópera de Paris, tem autoria de Ramos de Azevedo, arquiteto de importantes prédios na cidade de São Paulo e representante da arquitetura moderna naquele período.

mas para alguns deles. Para Menotti Del Picchia (1972:220), por exemplo, a iniciativa da Semana era de “atualização das letras e das artes plásticas ao espírito do tempo, postulava uma revisão geral de valores a começar por nossa concepção de patriotismo”. Com outra perspectiva, a de uma ruptura violenta e definitiva, as participações de Oswald de Andrade e de Heitor Villa-Lobos inauguravam um discurso de fato inovador e autêntico e que pouco foi compreendido naquele momento pelo público. Já para Mario de Andrade, as questões se colocarão em outras bases. O escritor, crítico literário, musicólogo e folclorista tem importante influência sobre o Movimento Modernista ao defender maior envolvimento entre o homem brasileiro e suas raízes, considerando a terra natal como um território rico para a criação de uma linguagem artística nacional. Nesse engajamento, viaja pelo País para conhecer e colecionar as lendas, as histórias e os modos de vida desconhecidos existentes no Brasil¹⁰. Em 1922, lança *Paulicéia Desvairada*, considerada uma obra de vanguarda do Modernismo. Nela, o autor faz uma análise crítica e áspera sobre São Paulo e sua burguesia, exatamente nesse momento de transição da cidade, do rural para o industrial, da província para a metrópole, que resulta em uma burguesia sem fisionomia definida:

A artificialidade repentina e sem raízes da riqueza cafeeira, gerando uma metrópole complexa da noite para o dia, lançou imagens num vazio, em cujo âmago aspectos fragmentados das organizações metropolitanas europeias e americanas atuavam como catalisadores de uma vontade de ser, diante da qual as condições locais seriam sentidas antes como embaraços do que como a base e o fim de um empreendimento coletivo (SEVCENKO, 1992:113).

Não seria exagero aproximar a obra de Mario de Andrade produzida em 1922 com *Macunaíma*, que ele lançaria em 1928, após as viagens pelo Brasil. Nela, o autor tenta aprofundar nos personagens certas características nacionais, utilizando as lendas que conheceu nas viagens que fez pelo interior do País. *Macunaíma* é um herói, porém, sem caráter, que se vale de infrações para recuperar o amuleto perdido. Nele estão presentes valores circunstanciais (CAMPOS, 1973) e não permanentes. Em prefácio inédito de 1926, citado em parte por Haroldo de Campos, no livro *Morfologia de Macunaíma*, Mario de Andrade relata suas intenções ao criar a personagem *Macunaíma*:

O que me interessou por *Macunaíma* foi inquestionavelmente a preocupação em que vivo de trabalhar e descobrir o mais que possa a entidade nacional dos brasileiros. Ora depois de pelejar muito verifiquei uma coisa me parece certa: o brasileiro não tem caráter. (...). E com a palavra caráter não determino apenas a realidade moral não, em vez entendendo a entidade psíquica permanente, se manifestando por tudo, nos costumes na ação exterior no sentimento na língua na História na andadura, tanto no bem como no mal (apud CAMPOS, 1973:75).

¹⁰ Notamos, na iniciativa de Mario de Andrade uma necessidade de conhecer o Brasil em suas características e narrativas, o que guarda alguma semelhança com a Coluna Prestes-Costa, que, por diferentes motivos, também empreendeu essa viagem.

Há uma série de referências ao longo da fábula¹¹ de Macunaíma que indicam um cruzamento entre o que o autor considera como traços eminentemente brasileiros e os traços estranhos a essa característica nativa. Na análise feita por Haroldo de Campos, estão presentes as palavras mosaico, coquetel e rapsódia, esta última, usada pelo próprio Mario de Andrade para definir seu livro. Talvez esses conceitos sejam melhores do que a ideia de cruzamento, já que o personagem principal da fábula tem um caráter contraditório, “é um herói sonso-sabido” (CAMPOS, 1973:109). Trata-se de uma justaposição de características, que resulta num imprevisto ou no imprevisto do nascimento de Macunaíma, sem bases sólidas que o sedimentem com um caráter definido.

Não seria esse um aspecto importante do momento vivido tanto pela cidade de São Paulo, como pelo País? Um conjunto de circunstâncias sem definição, que resulta em improvisos políticos, econômicos e artísticos, mas que, simultaneamente, delinearia um modo de ser e de se manifestar, situando-se entre o que se é e o que se deseja ser, marcando um descompasso, que está presente tanto no ambiente artístico, como no militar e político?

No ano de lançamento de Macunaíma, a entrada imprevista de Getúlio Vargas na disputa pela presidência da República, aprofundou ainda mais a desestabilização do acordo firmado entre os estados de São Paulo e Minas Gerais, afetando diretamente São Paulo, pois o tirava do jogo político estabelecido até então. O candidato paulista, Júlio Prestes, foi surpreendido pelos acontecimentos daquela década que terminava e pela sedutora proposta de modernização política de Getúlio Vargas para o País; proposta com a qual Vargas tenta atrair os tenentes, contemplando algumas das demandas do movimento tenentista.

1.3. A História e as Fotografias da Revolta de 1924

O historiador Carlo Ginzburg chamará de rastros os elementos produzidos pelos fenômenos históricos, quando não evidentes ou notados. Na introdução do livro *O fio e os rastros*, rememora o fio de Ariadne usado por Teseu para sair do labirinto. O mito valoriza a bravura de Teseu, de seus atos heróicos, mas dá pouca importância ao fio que garantiu sua saída. Não se trata de negar o heroísmo e seu valor, mas de também contar, ou mesmo interpretar, a importância do fio tecido e negligenciado, mudando a perspectiva da história, fazendo-a através do plural e do não oficial. Deixemos o herói mitológico como um coadjuvante, executor de um grande feito e falemos de Ariadne e da costura de seu fio.

Esse fio é o que permite revisitar o caminho de Teseu e o rastro que propicia o fluxo dos acontecimentos, pois dele outros rastros aparecerão e outras versões poderão ser contadas sobre o mito. Escrita no plural, fazendo uso de outros métodos, a História escapa de ser uma disciplina de limites definidos, apegada ao concreto, para se tornar uma “disciplina das linguagens flutuantes, das obras informes, dos temas não ligados.

¹¹ A análise realizada por Haroldo de Campos fundamenta Macunaíma como uma fábula, estabelecendo e indicando as relações entre o gênero clássico e a criada por Mario de Andrade.

Análise das opiniões mais que do saber, dos erros mais que da verdade (...)” (FOUCAULT, 2002:157). E talvez, dessa forma, aproximar-se da “ambivalência de uma ciência pós-moderna” (FERRARA, 2012:31), como a comunicação. Permitindo-se não mais buscar a verdade (no singular) e soltando o fio mais evidente da narrativa histórica, é possível então perceber os rastros deixados de lado por essa narrativa. Muitas vezes sutis, os rastros estão à deriva em torno das fotografias que registram a ação histórica, mas que, a princípio, não foram notados ou não são evidentes.

Existe um conjunto representativo de fotografias da Revolta de 1924 em alguns acervos, todos na cidade de São Paulo e poucas delas têm autoria conhecida. Muitas mostram a destruição que a cidade sofreu, outras mostram a população em sua rotina normal, poucas mostram ações da revolta, mas todas revelam algo sobre a cidade e sua população ao longo dos dias de confronto. Diante desse conjunto de imagens, deve-se questionar a função de registro outorgada à fotografia, embora por vezes se tenha tornado totalizante e determinada pela ordem do fixo documental.

A categoria de documentos históricos sempre esteve atrelada à natureza de papéis oficiais, ou seja, vindos de fontes entendidas como oficiais: governos, tribunais, Igreja, entre outros. Apenas mais recentemente absorveu-se a ideia de que esses documentos poderiam não ser a única versão possível de qualquer fato histórico, ou ainda, não serem verdadeiros, mas podem evidenciar um conjunto de acontecimentos e contextos que levariam a compreender, de modo diverso, aquilo que um documento tenta reproduzir ou interpretar para a História. Modifica-se a maneira como se utiliza o documento, sem contestar sua veracidade, considerando a quase constante dificuldade de verificação. No entanto, são os elementos passíveis de interpretação e a forma de entender o documento que possibilitam outros resultados.

Não faltam exemplos de historiadores que se propuseram a e se interessaram por fazer a História sob outros pontos de vistas, como ressalta Peter Burke (1991), uma História vista de baixo, com outros protagonistas, dando voz não aos grandes militares, estadistas ou heróis de guerra, mas aos soldados, ao homem comum, aos personagens que passam despercebidos pela narrativa entendida como oficial. Isso significa que a História passou a ser feita no plural, considerando verdades, subjetividades, microfenômenos, pessoas anônimas e o cotidiano, além de repensar os questionamentos feitos aos documentos, até então tidos como únicos portadores dos fatos. A verdade saiu, assim, do terreno do singular, da descrição do ocorrido, da ordem do determinado e do fixo:

No âmbito da história, Carlo Ginzburg apresenta extenso trabalho no sentido de apresentar, no domínio do empírico, elementos indicadores, “indícios” capazes de, semioticamente, revelar um objeto efetivamente existente, ou seja, um signo/índice capaz de fazer falar um objeto e dar origem a relevante trabalho de pesquisa (...) (FERRARA, 2015:126).

Os rastros deixados pelas fotografias da Revolta de 1924 impulsionaram ainda mais suas particularidades e complexidades. Se na ausência delas, o evento traz uma carga densa de especificidades, com as elas, novas tonalidades e nuances tornam o qua-

dro ainda mais interessante e complexo. Como uma narrativa sem ficção, as fotografias propõem, sugerem e especulam sobre o levante. A Revolta de 1924 pode ter tido certos aspectos negligenciados, sem considerar entre seus rastros, aqueles objetos que falam e remetem a uma “realidade não experimentável diretamente” (GINZBURG, 1989:152). Esses rastros contribuem e interessam para a atividade empírica na Comunicação.

Dessa forma, essa tese assume o argumento de que as fotografias da Revolta de 1924 não a registram, mas fornecem elementos fabuladores que desestabilizam a narrativa histórica clássica sobre o evento. Nessa desestabilização, perde-se a definição e os limites do evento que surge através de indeterminações, que desenham um modo de ser e de se manifestar. Esse descompasso, presente nas dimensões sociais, políticas, artísticas e econômicas daquele momento, não se configuraria também na relação estabelecida entre as fotografias da Revolta de 1924 e o próprio evento histórico? Assim como perguntamos o que as fotografias do levante podem revelar para a História, devemos também indagar o que a fotografia revela sobre o próprio evento. Seria possível que, ao registrar eventos históricos, tornando-os plenamente visíveis, a fotografia criasse também um algo invisível, algo que não é possível ver?

1.4. Sobre a fotografia

A primeira década do século XX trouxe consigo a expectativa de conceber um mundo moderno. Na virada do século anterior, já era possível ouvir os anúncios de novos inventos, possibilidades e outras dinâmicas econômicas, sociais, culturais e políticas. Em grande parte, a Primeira Guerra Mundial promoveu esse novo mundo:

Foi no contexto da Guerra, por exemplo, que as novas técnicas de racionalização industrial e gerenciamento científico se consolidaram e obtiveram sua consagração definitiva dando pleno curso aos mercados de massa (SEVCENKO, 199:164-165).

Há uma profunda transformação na experiência com a imagem, quando a fotografia é enfim inventada, pois muda-se a forma como vemos um mundo que passou a ser fotografado e não mais pintado ou descrito por palavras. Um exemplo disso é a produção de retratos de pessoas e de famílias, maneira pela qual a técnica se popularizou, ou ainda o uso que a polícia científica fazia dos registros nas investigações de crimes.

Na fotografia, existe a possibilidade de apreender informações que poderiam passar despercebidas, como também existe a possibilidade de reconhecimentos, justamente por sua natureza testemunhal. E foi por essa natureza que, na fotografia, por muito tempo, prevaleceu sua condição técnica: registro do aparente e das aparências (KOSSOY, 2001).

Mas a fotografia vai além de sua natureza técnica e testemunhal, pois pode promover derivações daquilo que registra, provocar sentimentos, estimular pensamentos, confusões, desestabilizar e questionar o aparente. Talvez por isso não seja aceita plenamente como um documento, no sentido tradicional, à maneira do documento escrito, impresso ou manuscrito, como defende o historiador Boris Kossoy (2001:34): “Creio que não ha-

veria exagero em dizer que sempre existiu um certo preconceito quanto à utilização da fotografia como um fonte histórica ou instrumento de pesquisa”.

Vista não mais em sua condição técnica, a fotografia rompe com a fixidez do registro e se lança para outras provocações, rompendo com a tradição da escrita como única possibilidade do saber e do conhecimento. Rompe também com os paradigmas de registro da Comunicação, já que “não é transmitida segundo um sistema codificado de signos” (KOSSOY, 2001:34). Aliás, cria seus próprios códigos e tipo de Comunicação, não da ordem da transmissão, nem da mediação, mas sim da interação, onde a relação entre emissor e receptor não é mais linear e previsível:

A imagem é uma questão tão crucial que todo mundo quer saber o que é, quando a questão seria antes saber o que faz esta imagem específica, o que ela faz que outra imagem não faz (HUBERMAN, 2017:92).

A fotografia torna possível que o conhecimento sobre o passado esteja em movimento, em processo de fluxo constante e simultâneo, rompendo com os cânones dos documentos e dos eventos históricos a fim de propor rupturas com o já estabelecido. Uma teoria dos acontecimentos só se torna possível, questionando e superando os cânones do documento e dos eventos, impulsionando o fluxo e evitando certezas, aliando-se cada vez mais às atividades empíricas da Comunicação, onde os rastros, não mais negligenciados, permitam decifrar uma realidade opaca (GINZBURG, 1989).

O surgimento da fotografia tem estreita relação com a necessidade moderna de se livrar da opacidade da realidade, sempre densa e difícil de decifrar, justamente porque é nessa zona opaca que moram os possíveis, as justaposições, as coordenações, aspectos que oferecem risco a uma realidade previamente delineada que configura o desejo do conceito do moderno: a previsibilidade.

2. POR ENTRE OS RASTROS

“É com a fotografia que o passado volta
a habitar os espaços dos vivos”
François Dosse

A fotografia, tal qual a conhecemos, surge em 1836 e dá o grande salto técnico no domínio da fixação da imagem, no registro dela, pois, desde a câmera escura, já era conhecida sua captação e projeção. Foi o francês Louis Daguerre que desenvolveu a técnica para fixação da imagem. Em pouco tempo, o invento tornou-se mundialmente conhecido e, em 1840, encantou o então príncipe brasileiro Dom Pedro II. Sem que o monarca soubesse, outro francês, instalado no Brasil, Hercules Florence, já desenvolvera técnica semelhante a de Daguerre, nos processos químicos de reprodução de imagem, e, em 1833, já usava o nome fotografia¹.

A técnica popularizou-se justamente por fixar as imagens captadas, o que deu a ela, por muito tempo, o peso de ser apenas registro. Em 1912, Eugène Atget fotografou um grupo de pessoas observando um eclipse, em Paris. Tempos depois, Man Ray quis utilizá-la na revista *La Révolution Surréaliste* e Atget se recusou a receber os créditos por ela, afirmando que fazia meros registros, ou seja, não compreendia e nem creditava valor à fotografia enquanto

Figura 1: Eugene Atget, *O eclipse*, 1912.



Fonte: <https://www.pinterest.co.uk/pin/199425089718981591/>

registro. “Atget foi um ator que retirou a máscara, descontente com sua profissão, e tentou, igualmente, desmascarar a realidade” (BENJAMIN, 1996:100). A finalidade da fotografia não se encerra no registro, ao contrário, é sua porta de entrada, ao abri-la outras potências se apresentam:

A câmera não necessariamente ilumina nosso entendimento, mas, como sugeria Flusser, força a ver com o obscuro e sombrio, com os espectros e as aparências. Contrariamente ao que a história nos inculcou, a fotografia pertence ao âmbito da ficção muito mais que ao das evidências (FONTCUBERTA, 2010:112).

Olhar para o passado por meio de uma fotografia é poder seguir rastros fixados

¹ Boris Kossoy descobriu, em suas pesquisas, que Hercule Florence desenvolvera a fotografia antes mesmo de Daguerre, como revela em *Hercule Florence: A descoberta isolada da fotografia no Brasil*, reeditado pela Edusp, em 2006. Para mais informações sobre processos químicos semelhantes, ver <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6020/hercule-florence>. Acessado em 24/08/18

e reproduzidos quimicamente, que atravessaram décadas, e, pelo caminho, encontrar o aparente e o não aparente e neles perceber as possibilidades que vão além do registro fotográfico, ultrapassando a ilusória objetividade das imagens (FLUSSER, 1998).

As fotografias que serão analisadas, objeto empírico dessa tese, são rastros de um evento histórico, que constrói a coordenação entre a destruição produzida por uma bomba e a bomba que não se vê. Não se vê os tiros nas paredes das casas atingidas quando são disparados, mas sim os buracos ali cravados. Assim como não se vê a fome das pessoas, mas sim o saque aos armazéns da cidade. A fotografia é o eco de um acontecimento quando não é possível vê-lo; é um dos lugares da experiência do acontecimento.

Desde o surgimento da fotografia são feitos questionamentos sobre sua potência como meio comunicativo. Conhecida como um instrumento para conhecer as coisas e o mundo, muito mais do que a pintura, em decorrência da fidelidade de sua representação, a fotografia mudou a forma de se comunicar, pois passou a interferir na noção de Comunicação, enquanto vínculo entre emissores e receptores.

O comunicar estabelece uma fenomenologia que atravessa ações cotidianas e parece dissolver antigos significados que, antes alicerçados em mensagens passíveis de transmissão, agora são substituídos pelos sentidos que, submissos à aceleração do dispositivo digital e à compreensão espaço/tempo que o caracteriza, agora são fugazes, cabendo apenas deixar traços de experiência rarefeitas, mas conservadas pela aprendizagem constante (...) (FERRARA, 2015:78).

Quando relacionou as fotografias da Primeira Guerra Mundial e a publicação do livro de Virginia Woolf, *Por que guerra?*, Susan Sontag afirmou que fotografias de guerra são modalidades retóricas, pois simplificam e criam a ilusão de consenso (SONTAG, 2003). A representação fotográfica cria certa aceitação daquilo que registra e transforma a mais terrível realidade em algo suportável; fascina sem saber o porquê ou transforma magicamente o que se vê (FLUSSER, 1998) daí a ideia de criação de um consenso.

Já o autor Joan Fontcuberta diz que “a fotografia estetiza e coisifica tudo por igual” (FONTCUBERTA, 2010: 48). É necessário, contudo, superar a ideia de padronização que supostamente a fotografia formula, pois anula o que deve ser um debate em torno da fotografia e seus efeitos. É necessário questionar esse aparente conforto que a fotografia pode produzir sobre o que flagra. Quando Sontag reflete sobre a ilusão de um consenso, subjaz a ideia de sua negação, como se fosse algo criado para iludir e, portanto, mentir.

A ilusão ocorre enquanto registro, pois a fotografia flagra uma realidade estável e estática, subordinada ao próprio desempenho da máquina, tornando real tudo o que é fotografado - ou seja, as fotografias registram referências, mas as transformam em realidades imaginárias. Conforme a metáfora do funcionário, criada por Flusser para designar uma espécie de uso humano submisso à máquina, a fotografia se auto-registra como representação enquanto eterniza o evento.

Os registros fotográficos podem criar consensos, pois ao verificar qualquer cena que o aparelho fixa, somos levados a uma ideia convergente entre o referente e o modo como se representa e logo tiramos uma conclusão, possível ou imaginária, sobre o que

vemos: “Fotos, que em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação, à fantasia” (SONTAG, 2004:33).

Em uma busca rápida pela internet, quando se digita “fotografias mais famosas da história”, elas estarão fatalmente acompanhadas de uma ideia consensual, uma especulação, resultado dessa relação entre fotógrafo e aparelho. A cena traduz um “conceito programado fruto da memória do fotógrafo e do aparelho” (FLUSSER, 2002: 34). Se aceitarmos o mundo tal como a fotografia nos mostra, teremos a ilusão de que ele é como a fotografia o flagra ou captura. Portanto, a fotografia interfere na noção de comunicação como vínculo entre emissores e receptores e é operada por um fotógrafo através de um meio técnico que, embora sem garantias de seus efeitos, tenta criar consenso. Vale dizer que esse consenso tem alcançado cada vez mais êxito nos meios digitais.

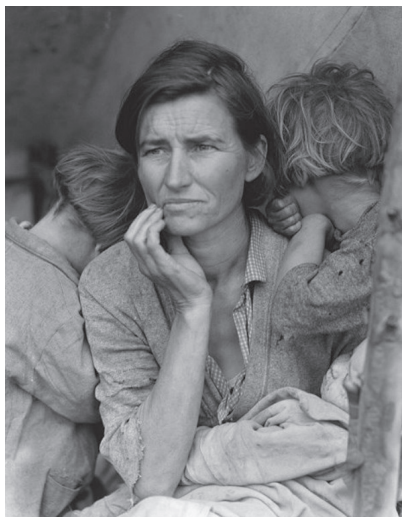
Figura 2: Imagens do site da Revista Bula, com quatro das dez fotografias mais famosas da História, segundo o site. (A) Jeff Widener, Massacre da Praça da Paz Celestial (1989); (B) Eddie Adams, Execução de um guerrilheiro Viet Cong (1968); (C) Dorothea Lange, Mãe migrante (1936); (D) Nick Ut, Phan Thi Kim Phúc (1972).



(A)



(B)



(C)



(D)

Fonte: <https://www.revistabula.com/398-as-10-fotografias-mais-famosas-da-historia/>

Tal debate amplia-se quando pensamos que a fotografia é um meio técnico, com codificação específica ou uma transcodificação, com afirma Flusser. São dois códigos amalgamados, um do fotógrafo, outro do aparelho, com intenções codificadoras distintas que se articulam para então formar a fotografia. As intenções nem sempre se conciliam e

é, nessa instabilidade criada pela não conciliação, que a fotografia se apoia para existir² e comunicar. Trata-se de um meio técnico programado, que testa sua potencialidade quando desafia o fotógrafo a superar o programa proposto pelo aparelho.

O aparelho fotográfico é uma máquina com a intenção de simular o funcionamento do olho humano. Assim como Vilém Flusser, Marshall MacLuhan afirmou que essas máquinas ou instrumentos são prolongamentos do corpo humano, e intensificam a relação do homem com o mundo. No caso da fotografia, essa relação se faz exatamente em sua mensagem, “que deve constituir o denominador comum entre o conhecimento científico, experiência artística e a vivência política de todos os dias” (FLUSSER, 1998:38). O meio técnico nascido com a revolução industrial mecânica constitui sua própria mensagem, seu próprio conteúdo. As cenas captadas por ele, agora transcodificadas em imagens, passam a imaginar o mundo, como se fossem mágicas. “A imaginação é a capacidade de codificar fenômenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas. Imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens” (FLUSSER, 1998:27).

Ao verificar a história da fotografia e suas etapas de progresso técnico, observando o potente uso que muitos fotógrafos fizeram dela para confundir realidade e ficção, esse uso é provocativo e dele resulta certo desconforto. Uma possível forma de pensar a fotografia seria como uma estratégia de compreender o mundo que nos cerca e não de conhecê-lo por meio da representação que faz. Muito antes dela, já se pretendia fazer isso por meio da pintura clássica ou até mesmo das pinturas rupestres. Mas em nenhum desses momentos a estratégia se fez adequada ao real que atuava como referente.

A estratégia para compreender algo depende muito de nosso poder de imaginação e na fotografia não é diferente. É necessário pensar na ligação que existe entre o que lhe dá condições culturais de existir, tendo em vista sua natureza de recorte.

Essa pesquisa se vale da compreensão que o historiador Carlo Ginzburg propõe sobre rastros. Como já citado no capítulo um, Ginzburg reflete sobre os rastros deixados por Teseu, quando se utilizava do fio de Ariadne para se orientar no labirinto. No entanto, os rastros também podem nos ajudar a nos orientarmos pelo labirinto da realidade. Eles revelam a existência de objetos, mesmo quando negligenciados, pois remontam “a uma realidade não experimentável diretamente” (GINZBURG, 1989:152). São zonas privilegiadas de uma realidade opaca, que podem permitir seu decifrar.

Sendo assim, essa estratégia de compreender os rastros depende do envolvimento que se estabelece com eles: a percepção, a identificação e a compreensão contextualizada desses ecos que, inevitavelmente, a fotografia irá fixar em sua superfície. É inevitável que, ao evidenciar uma cena, outra esteja oculta: fotografar uma casa bombardeada implica não fotografar essa bomba sendo lançada, seja pela incapacidade do meio técnico, do programa, seja pela inabilidade do fotógrafo. “A fotografia é um signo que, efetivamente, requer para sua consecução uma relação de causalidade física com o objeto. O objeto

² Referimo-nos aqui não ao aspecto do objeto fotografia. Como tal, são outras condições que permitem que ela exista, condições químicas e físicas.

representa a si próprio, mediante a luz que reflete” (FONTCUBERTA, 2011:52). Independente do caso, algo se faz cena e imaginação. Nessa tentativa de imitação e na dificuldade de levá-la a bom termo, é que se revela a ambivalência da fotografia.

Tudo o que a fotografia não registra, mas sugere pela intencionalidade do aparelho ou do fotógrafo, também é sua função, é sua tarefa. E o sugerido abre espaço para a imaginação e não para a explicação.

É necessário enfatizar esse aspecto resistente à explicação, posto que a fotografia é acompanhada por uma demanda científica desde o surgimento, quando seu desenvolvimento influi nos caminhos estabelecidos pela sociedade moderna. Responder a essa demanda científica, significa trabalhar no campo das certezas, confrontando-se com o campo das inferências e, acima de tudo, da dúvida.

O registro fotográfico de certa forma torna mais acessível o conhecimento do mundo, faz com que se possa conhecer ou ainda reconhecer fragmentos da realidade passada ou presente. No entanto, tornar acessível não significa obter o conhecimento sobre a realidade, nem tampouco sobre seus fragmentos, pois nada na informação que transmite é totalizante.

2.1. São Paulo e a fotografia

Na virada do século XIX para o XX, a fotografia já não era mais uma novidade em São Paulo. Apesar de poucos, fotógrafos como Otto Rudolph Quaas, Marc Ferrez, Militão Augusto de Azevedo, Valério Vieira ou Vincenzo Pastore faziam registros da cidade no final do século XIX. “O impacto e a diversidade de aplicações não eram diversos dos registros em outros países, apenas o ritmo era outro, refletia as condições da sociedade em que se produzia” (MENDES; CAMARGO, 1992:16).

Até a década de 1930, faz-se uma leitura das fotografias produzidas nesse período, como registros puramente técnicos, distantes das experiências ou das emoções do cotidiano (FERNANDES, 2006:8). De um lado, prevalecem os registros dos melhoramentos que o progresso trazia para a zona urbana e as novas construções, enquanto de outro, os retratos de pessoas e famílias, algo muito mais privado e doméstico, o que não impediu que, entre os anos de 1902 e 1905, acontecessem exposições fotográficas desses registros (MENDES; CAMARGO, 1992).

A partir da década de 1910, a cidade começa a receber uma série de benefícios para a região central, como, por exemplo, as linhas telefônicas. Toda obra, não só em São Paulo, mas em outros centros urbanos do interior e litoral, foi amplamente registrada pela própria empresa, a Companhia Telefônica Brasileira, de origem canadense. Esses registros foram encomendados para Guilherme Gaesly, fotógrafo importante do começo do século na região. De origem suíça, ele tinha um estúdio fotográfico na cidade e vasta experiência no ramo. Interessante notar que muitos desses precursores da fotografia no Brasil eram imigrantes europeus.

Nessa época, “(...) meados dos anos 1920, as fotografias são, em sua maioria, de grande formato” (FERNANDES, 2006:11), e ainda com negativos de vidro ou de base fle-

xível ou ainda o positivo em papel. As câmeras de grande formato eram robustas, pesadas e geralmente usadas em cima de um tripé. Sua presença e a do fotógrafo raramente eram despercebidas no ambiente. Em decorrência disso, muitas vezes, independente de serem realizadas em estúdio ou em local aberto, as fotografias não prescindiam da pose e, portanto, certo ar de artificialidade. Além do aspecto físico do equipamento, sua limitação técnica necessitava que as pessoas fotografadas ficassem imóveis, justamente para que o registro fosse bem feito³.

Com o desenvolvimento dos equipamentos, esse aspecto não mais vigorou e o registro passou a ser algo mais urgente, apressado ou ainda “jornalístico”⁴. Essa mudança da linguagem fotográfica pode ter forte relação com a alteração do ritmo da cidade de São Paulo nesse período, transformado pelo desejo urgente em direção à metrópole que queria ser, algo que se intensifica a partir das décadas de 1940 e 1950. Trata-se, portanto, “de uma sociedade onde a comunicação baseada na imagem se expande – década à década – através dos meios mais diversos: o cinema, a imprensa ilustrada, o audiovisual, a televisão, o vídeo” (MENDES; CAMARGO, 1992:17).

Tão somente a partir da década de 1930 começam a surgir as primeiras fotografias consideradas mais artísticas e menos registros técnicos. Não por acaso, o Movimento Modernista, incluindo a Semana de Arte Moderna de 22, deixa de considerar a fotografia entre suas manifestações. Ainda sem tanta convicção, Mario de Andrade é o único dos modernistas a valorizar a fotografia como possibilidade de expressão artística. Como resalta Pietro Maria Bardi⁵ (1987: 44 apud MENDES; CAMARGO, 1992:36), para Oswald de Andrade, importante escritor modernista, “Arte não é fotografia! Arte é expressão e símbolo comovido. A frase, ainda que não revele exatamente o status quo do meio técnico, exemplifica o uso referencial”. Na verdade, os modernistas passaram a considerar o cinema, muito mais do que a fotografia como uma manifestação artística legítima. “Em diversas manifestações artísticas posteriores à Semana, a fotografia manterá uma presença nula ou inexpressiva” (MENDES; CAMARGO, 1992:47).

Apesar de ter sido utilizada por vários pintores para a produção de seus quadros, inclusive modernistas como Lasar Segall⁶, apesar de seduzi-los a entrar em grupos amadores – denominados círculos – e da quantidade de registros produzidos na transição do século XIX para o XX, na primeira década do século XX, em São Paulo, ironicamente a fotografia não é atraente para artistas. Faz-se mais presente em termos comerciais, como na produção de cartões postais, nos estúdios dos fotógrafos ou nos serviços encomendados por empresas de infraestrutura ou pelo poder público que deseja registrar as benfeitorias

³ Dentre os acessórios dos fotógrafos não era raro encontrar apoios de cabeça e de joelhos para que o fotografado ficasse mais confortável enquanto o registro acontecia, pois estava longe de ser, de fato, instantâneo.

⁴ Uso o termo jornalístico entre aspas para indicar uma forma de fotografar que tem como objetivo um flagrante em oposição à pose ou à produção de cenas a serem fotografadas.

⁵ Pietro Maria Bardi, Em torno da fotografia no Brasil. São Paulo: Bamerindus, 1987, p.44.

⁶ Podemos lembrar também das fotopinturas.

realizadas na cidade, ou melhor, na região central da cidade, lugar de concentração do poder político e econômico.

A partir da evolução do equipamento, que passou a ser portátil com câmeras menores⁷, com filme e mais aderência ao corpo do fotógrafo, estabelece-se outro tipo de controle técnico e consequente linguagem fotográfica. “A câmara se torna cada vez menor, cada vez mais apta a fixar imagens efêmeras e secretas, cujo efeito de choque paralisa o mecanismo associativo do espectador” (BENJAMIN, 1996:107).

2.1.1. Os registros fotográficos

O extenso conjunto de fotografias da Revolta de 1924 encontrado em quatro acervos de instituições diferentes é, por vezes, redundante em suas cenas. A maioria mostra a destruição da cidade, efeito do conflito entre os tenentes revoltosos e as tropas federais. As fotografias aqui apresentadas estão nos acervos do Museu da Polícia Militar de São Paulo, Fundação de Saneamento e Energia, Instituto Moreira Sales e do jornal *O Estado de S. Paulo*. Nem todas, entretanto, têm autoria conhecida. Apenas duas séries do acervo do Instituto Moreira Salles foram creditadas aos fotógrafos Gustavo Prugner e A. de Barros Lobo.

As fotografias ocasionalmente repetem os lugares fotografados. Notam-se, porém, pequenas diferenças de planos e enquadramentos. São planos abertos ou médios, configurados com a inserção da figura humana no ambiente e como parte do plano focado. Raros são os planos fechados e, quando realizados, perdem a nitidez e a clareza da imagem, provocando ainda mais a necessidade de interpretação do registro. Pode-se ainda verificar a percepção que os fotografados tinham da presença do fotógrafo, muito provavelmente por conta do tamanho do equipamento e da necessidade da pose. Outro dado pertinente é a precisão perpendicular do enquadramento, pois há sempre a referência do solo e do céu nos registros, com o tema bem ao centro da imagem - o que se relaciona com as características da câmera naquele momento, além das próprias características da construção imagética, com forte apelo a determinados aspectos vinculados à perspectiva renascentista, onde os elementos em cena atendem a uma organização para serem vistos, apesar da proposta do construtivismo russo de romper com esse padrão já existir em 1924.

Existem, essencialmente, dois tipos de registros fotográficos, dentro dos quais cabem ainda classificações. No primeiro deles, temos fotografias que mostram a cidade em todos os aspectos da destruição testemunhada pelos moradores: casas, fábricas, buracos de bombas e muros cravados de tiros. Esse tipo subdivide-se em duas subcategorias: na primeira, os civis estão no quadro como mais um elemento da cena retratada, ou seja, fazem parte do contexto, sem nenhum tipo de destaque. Nessas fotografias, os registros são flagrantes, espontâneos, sempre dando, porém, visibilidade às estruturas urbanas danificadas ou ao cotidiano das pessoas junto às estruturas danificadas ou destruídas, como veremos a seguir:

⁷ Câmeras das marcas Brownie e Leica.

Figura 3: A. de Barros Lobo, *Casa destruída na rua Caetano Pinto, São Paulo, 1924.*



Fonte : Acervo Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2015.

Figura 4: Gustavo Prugner, *Torre d'água furada por bala de canhão, São Paulo, 1924.*



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2015.

Figura 5: *Gustavo Prugner, Automóvel servindo de barricada, São Paulo, 1924.*



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2015.

Figura 6: *Gustavo Prugner, Incêndio por granada à rua 25 de março, São Paulo, 1924.*



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2015.

Figura 7: *Gustavo Prugner, Efeito de granadas na rua Tabatinguera, n.121-123, São Paulo, 1924.*



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2015.

Figura 8: Gustavo Prugner, *Efeito de uma bomba na rua Helvética, n.2, São Paulo, 1924.*



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2015.

Figura 9: Gustavo Prugner, *Efeito de uma granada na rua Tabatinguera, São Paulo, 1924.*



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2015.

Figura 10: Gustavo Prugner, *Cotonifício Crespi*, São Paulo, 1924.



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2015.

Figura 11: Gustavo Prugner, *Efeito da Revolução de 1924 – Rua 21 de abril*, São Paulo, 1924.



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2015.

Figura 12: Gustavo Prugner, *Efeito da Revolução de 1924 – Rua Dr. Almeida Lima, São Paulo, 1924.*



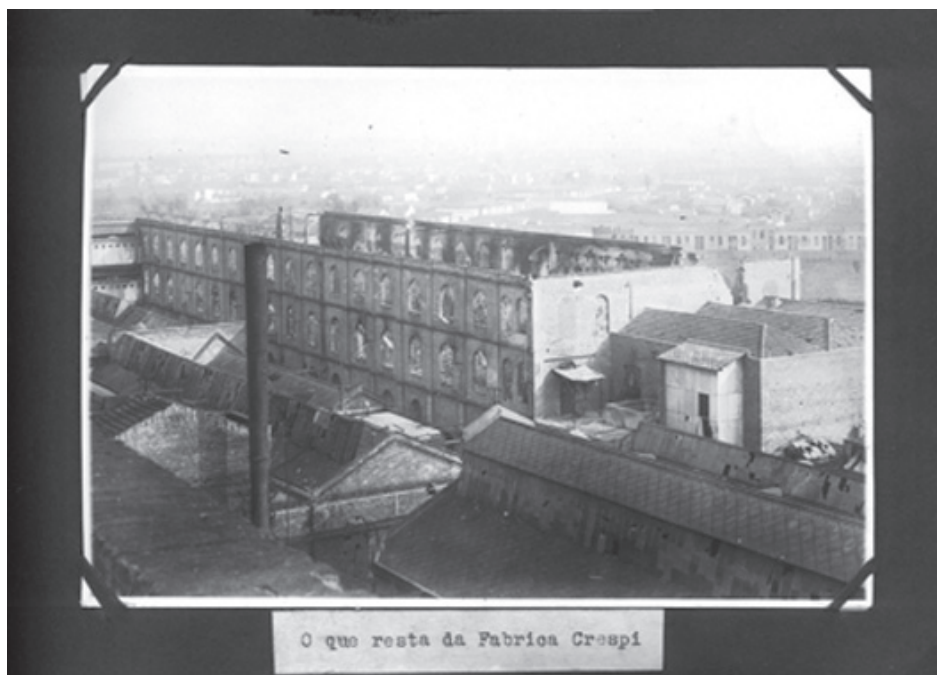
Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2015.

Figura 13: Gustavo Prugner, *Poste da Light, efeito de bala de carabina, São Paulo, 1924.*



Fonte: Acervo Fundação Energia e Saneamento, São Paulo, 2015.

Figura 14: Autoria desconhecida, *Vista de cima do que restou da Fabrica Crespi*, São Paulo, 1924.



Fonte: Acervo Fundação Energia e Saneamento, São Paulo, 2015.

Figura 15: Autoria desconhecida, *Sepultura improvisada de revoltosos, à margem do rio Tiête*, São Paulo, 1924.



Fonte: Acervo Fundação Energia e Saneamento, São Paulo, 2015

Figura 16: Autoria desconhecida, *Famílias fogem da cidade*, São Paulo, 1924.



Fonte: Acervo Fundação Energia e Saneamento, São Paulo, 2015.

Figura 17: Autoria desconhecida, *Saqueamento de armazéns*, São Paulo, 1924.



Fonte: Acervo d'O Estado de S. Paulo, 2015.

Figura 18: Autoria desconhecida, *Populares se aglomeram em frente ao Telégrafo Nacional*, São Paulo, 1924.



Fonte: Acervo Fundação Energia e Saneamento, São Paulo, 2015.

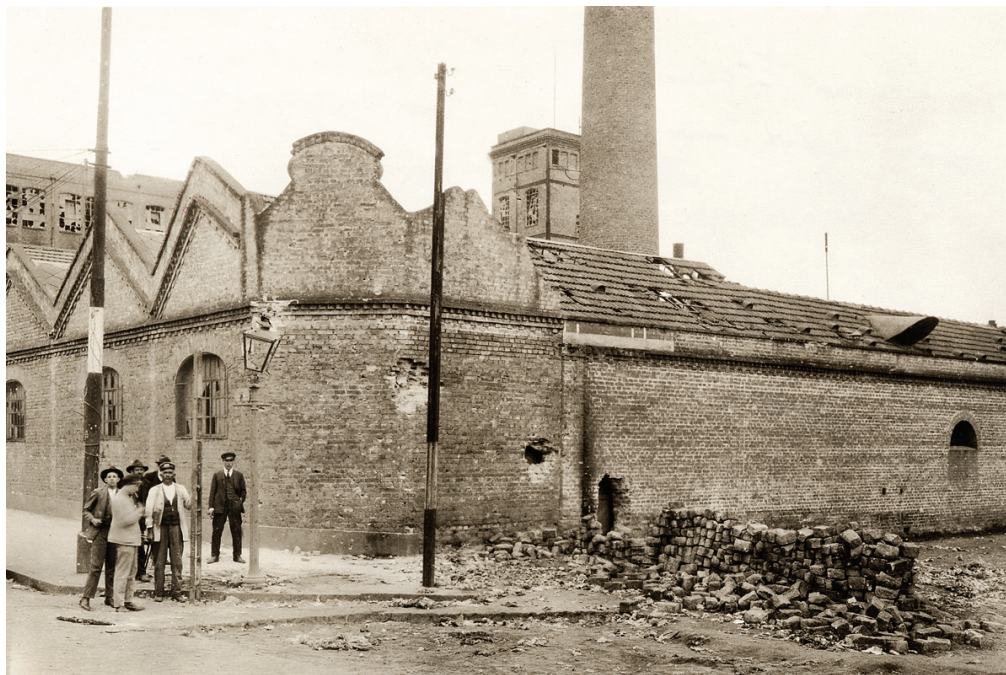
Na segunda subcategoria do primeiro tipo de registro, os moradores estão em quadro e olhando para a câmera, como quem se faz presente na cena, marcando uma posição, uma experiência. São fotografias decoradas pela pose dos moradores da cidade, assumindo um status presente, um lugar que testemunha e declara os danos.

Figura 19: A. de Barros Lobo, *Secretaria do 1º Batalhão do Quartel da Luz*, São Paulo, 1924.



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2015.

Figura 20: A. de Barros Lobo, *Fábrica Crespi após bombardeios*, na Mooca, São Paulo, 1924.



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2015.

Figura 21: Gustavo Prugner, *Efeito de uma granada na rua João Theodoro, n.22*, São Paulo, 1924.



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2015.

Figura 22: Gustavo Prugner, *Efeito de uma bomba jogada de um aeroplano – Rua Dutra Roiz, n. 33-35-37, São Paulo, 1924.*



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2015.

Figura 23: Gustavo Prugner, *Efeito da Revolução de 1924 – Rua Almeida Lima, São Paulo, 1924.*



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2015.

Figura 24: Gustavo Prugner, *Efeito da Revolução de 1924 – Rua Cezario Alvim, São Paulo, 1924.*



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2015.

Figura 25: Gustavo Prugner, *Efeito da Revolução de 1924 – Rua 21 de abril, São Paulo, 1924.*



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2015.

O segundo tipo de registro volta-se para militares e ações militares, seja nas fotografias posadas em trincheiras, acampamentos ou deslocamentos, seja nas poses em pontos estratégicos, como linhas e estações férreas ou instalações dos quartéis. Nessas imagens, raramente existe a presença de civis. Também aqui se faz necessária a divisão em duas subcategorias.

Na primeira delas, estão os registros de um contexto militar que não traz, necessariamente, os militares como protagonistas das fotografias, mas sim o contexto militarizado e belicoso, na ocupação da cidade.

Figura 26: Autoria desconhecida, *Granada que não explodiu na Fábrica Crespi*, São Paulo, 1924.



Fonte: Acervo Fundação Energia e Saneamento, São Paulo, 2015.

Figura 27: Gustavo Prugner, *Tropas para os revolucionários*, São Paulo, 1924.



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2015.

Figura 28: Gustavo Prugner, *Cozinha Ambulante*, São Paulo, 1924.



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2015.

Figura 29: Gustavo Prugner, *Tropas Legalistas*, São Paulo, 1924.



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2015.

Figura 30: Gustavo Prugner, *Tropas Legalistas*, São Paulo, 1924.



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2015.

Figura 31: Gustavo Prugner, *Tropas legalistas de 1924*, São Paulo, 1924.



Fonte: Acervo Fundação Energia e Saneamento, São Paulo, 2015.

Figura 32: Autoria desconhecida, *Canhões dos revoltosos da rua Anhangabaú*, São Paulo, 1924.



Fonte: Acervo Fundação Energia e Saneamento, São Paulo, 2015.

Figura 33: Autoria desconhecida, *Sentinelas revoltosos no quartel general*, no dia 07/07/1924, São Paulo, 1924.



Fonte: Acervo Fundação Energia e Saneamento, São Paulo, 2015.

Figura 34: Autoria desconhecida, *Atendimento ao um civil ferido no quartel general dos revoltosos, no dia 07/07/1924*, São Paulo, 1924.



Fonte: Acervo Fundação Energia e Saneamento, São Paulo, 2015.

Por sua vez, na segunda subcategoria de fotografias nesse tipo de registro, é a presença de militares que o enaltece. A pose permanece e, nesse caso, são os militares que encaram a câmera e protagonizam a cena, sejam os integrantes das tropas dos tenentes revoltosos, sejam os das tropas federais. Em alguns casos, ainda é possível sugerir que esse militar estava à mercê de um contexto que lhe era indiferente. Em apenas três fotografias, as últimas dessa categoria, é possível perceber a presença de populares no registro.

Figura 35: A. de Barros Lobo, *Soldados ao redor do canhão*, São Paulo, 1924.



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2015.

Figura 36: Gustavo Prugner, *Legalistas depois que retomaram a cidade*, São Paulo, 1924



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2015.

Figura 37: Gustavo Prugner, *Tropas legalistas de 1924*, São Paulo, 1924.



Fonte: Acervo Fundação Energia e Saneamento, São Paulo, 2015.

Figura 38: Gustavo Prugner, *Tropas legalistas de 1924*, São Paulo, 1924.



Fonte: Acervo Fundação Energia e Saneamento, São Paulo, 2015.

Figura 39: Autoria desconhecida, *Corpo de Bombeiros em poder dos revoltosos*, São Paulo, 1924.



Fonte: Acervo Fundação Energia e Saneamento, São Paulo, 2015.

Figura 40: Autoria desconhecida, *Trincheira dos revoltosos em frente à estação de trem Sorocabana, São Paulo, 1924.*



Fonte: Acervo Fundação Energia e Saneamento, São Paulo, 2015.

Figura 41: Autoria desconhecida, *Desfile da Marujada, São Paulo, 1924.*



Fonte: Acervo Fundação Energia e Saneamento, São Paulo, 2015.

Figura 42: Autoria desconhecida, sem título.



Fonte:Acervo do Museu da Polícia Militar, São Paulo,2015.

São imagens distintas sobre o mesmo assunto. Cada fotógrafo produz um tipo de registro, no que diz respeito aos planos e enquadramentos, flagrantes ou posados. Mas a distinção entre elas vai além das simples diferenças estilísticas. Pode-se pensar que tratamos de distintas revoltas, ocorrendo em um mesmo espaço e tempo, e não apenas de duas - uma que narra a destruição da cidade e outra que narra o ponto de vista das trincheiras dos militares de ambos os lados -, como indica a classificação para melhor entendimento das fotografias.

Os registros fotográficos relatam distintamente algumas revoltas ocorridas em julho de 1924, em São Paulo, entretanto, com os mesmos personagens e a mesma trama, pois são os próprios registros que modificam essa noção unívoca/uniforme sobre o que se fotografa. A própria fotografia propõe a multiplicidade de revoltas, ao revelar aspectos inusitados em conflito com a ideia consensual de uma cobertura de guerra, apontando para um acontecimento e não apenas para um evento.

Um olhar atento ao óbvio e pronto a estabelecer perguntas, um olhar coordenado é capaz de perceber que, nesses registros, estão presentes mais de uma ou duas revoltas, pois captam diferentes experiências e perspectivas sobre o acontecimento da Revolta de 24.

2.1.3. A intenção dos fotógrafos

É muito presente nas fotografias da Revolta a intenção dos fotógrafos de se fazer presente para flagrar as condições em que a cidade se encontrava naqueles dias. O fotógrafo exerce a função, utilitária ou não, intencional ou não, de registrar um fato que, antes de ser histórico, é merecedor de uma narração, que convoca um registro histórico. Fotógrafos agem (FLUSSER, 2002), são funcionários de um aparelho que marca sua diferença

de outros, porque produz mensagem, um conteúdo simbólico que permanece armazenado e passível de ser manipulado.

A ideia da experiência vivida por meio da fotografia e da maneira como era possível vivê-la tecnicamente naquele momento, sugere a intencionalidade do espanto ou até mesmo da denúncia, elementos que já escapam do simples registro. Uma fotografia impregnada do trauma vivido pelos fotógrafos, enquanto moradores da cidade, revela uma dimensão que vai além do simples evento registrado. Sob esse ponto de vista, o fotógrafo ainda permaneceria sendo um funcionário de um meio técnico?

Como ressalta Walter Benjamin (1996:94), “a natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente”. A câmera da qual trata Benjamin e o aparelho, como a ele se refere Flusser, permitem ao fotógrafo um agir desprendido da ideia de trabalho consciente. Muito mais do que inconsciente, o ato fotográfico contém sua parcela lúdica, quando pensamos o aparelho como um “brinquedo e não instrumento no sentido tradicional. E o homem que o manipula não é um trabalhador, mas um jogador” (FLUSSER, 2002:24), um jogador que manipula elementos do mundo exterior, visível e elementos sensíveis, provenientes de um mundo interior e imaginado.

Como podemos perceber, não se trata de um funcionário padrão de meios técnicos, pois, ao fazer seu percurso lúdico, permite-se jogar com o aparelho, deixando-se permear por ele e permeando-o na escuridão deste, fazendo surgir um *homo ludens* (FLUSSER, 2002).

Os fotógrafos que registraram a Revolta de 1924, no entanto, tiveram uma demanda muito diferente da nomeada por Walter Benjamin e referente ao *flâneur*. A flanação não está presente nos registros da Revolta de 1924 e o *flâneur*, como um homem na multidão, desaparece, pois perdem-se as marcas locais e situações que o definiam. Ao contrário, na Revolta, há um evento que marca a cidade e que norteia a direção dos fotógrafos, estabelecendo o tema das fotografias, ou seja, a cidade não é a protagonista do evento histórico, mas serve de enquadramento para o fato que poderá ser notável, se a narração histórica assim o entender.

A fotografia, enquanto meio técnico, não era uma novidade, ao contrário, na década de 1920, é possível verificar relativa popularização do meio. Em especial as fotografias de paisagem e urbanas já eram produzidas e muito conhecidas pelos cartões postais; não se trata, pois, de enaltecer o novo meio técnico que os moradores começavam a operar e usufruir, utilizando a cidade como cenário. Princípiamente, portanto, a se evidenciar mais clara a ideia de que a fotografia foi utilizada como forma de dominar a realidade contextual que a Revolta vinha destruir e não propriamente apenas como registro do evento histórico. Dessa forma, estabelece-se o eixo elementar de análise das fotografias da Revolta de 1924.

As fotografias criam uma espécie de mapa de destruição da cidade, resultado do conflito entre os tenentes e as tropas federais. Pela estrutura visual exibida, percebe-se a intenção dos fotógrafos, assim como uma assinatura, mesmo naquelas que não têm auto-

ria conhecida. Seus planos, sempre muito abertos, revelam os efeitos da revolta na cidade, mas também a apresentam posicionada sempre ao fundo, como se fosse um anteparo contextual que expusesse o centro urbano e as recém-construídas linhas telefônicas e férreas, os prédios baixos e ruas de paralelepípedos, além do funcionamento que deveria resistir e não sucumbir ao conflito.

Pela proporção entre o total de fotografias e aquelas sem autoria, é preciso considerar que, ao lado dos fotógrafos profissionais, estavam os amadores, algo muito comum naquele período. Quando mencionamos os amadores, referimo-nos àqueles que não tinham a fotografia como ofício profissional, o que não significava não ter conhecimento da técnica ou da linguagem: “São muitos os indícios de que a produção amadora durante as três primeiras décadas foi mais intensa do que a registrada” (MENDES;CAMARGO, 1992:65). Há referências inclusive de tentativas de organização de classe dos fotógrafos amadores. Em 1926, foi criada a Sociedade Paulista de Fotografia que teve uma atuação na produção de publicações e exposições o que, de certa forma, indica o início de representatividade tanto da profissão, quanto do profissional. Um dos incentivadores dessas práticas foi A. de Barros Lobo,⁸ também fotógrafo da Revolta de 1924. Outro fotógrafo que tem autoria reconhecida nas fotografias da Revolta é Gustavo Prugner⁹, que produziu uma série de registros. Ele identifica as fotografias com suas iniciais escritas manualmente; , a autoria de outros registros, no entanto, é mera suposição¹⁰.

Nas fotografias dos militares e suas ações, vale ressaltar o possível acesso de alguns fotógrafos às tropas, tanto dos revoltosos como das federais. Algumas delas poderiam funcionar como atestados de conquista ou reconquista de um ponto estratégico, com militares vitoriosos protagonizando a cena; outras mostram algo dos bastidores das ações, como os acampamentos, a cozinha improvisada ou os momentos de descanso.

Surpreende que algumas fotografias, ainda que poucas, tentem simular uma tomada aérea, vista de um ponto alto da cidade, um prédio talvez, o que demonstra certa ousadia do fotógrafo para procurar um local com esse tipo de perspectiva e nele se posicionar.

⁸ Aniceto de Barros Lobo, como ficou conhecido A. de Barros Lobo “é figura importante para o entendimento do estatuto da fotografia profissional em São Paulo. Foi editor, jornalista e publicitário do primeiro periódico paulista sobre fotografia, a *Ilustração Photográfica*, “uma revista científica mensal e de ensino de photographia e artes correlativas”. O primeiro número, de abril de 1919, vinha encartado junto do caderno *Ilustração de São Paulo*.(...) Os textos, todos escritos por Barros Lobo, tratavam de questões variadas em torno da profissionalização e da institucionalização da fotografia, debatendo direitos autorais, fotografia aérea e concursos, entre outros temas.

Em 1914, surgem os primeiros anúncios do estúdio Photo Lobo em jornais. O estabelecimento se apresentava como uma agência jornalística, oferecendo reportagens fotográficas, serviços de reproduções e ampliações, além de distribuição e venda de fotografias para outros veículos de imprensa. Barros Lobo foi também fotógrafo das revistas *Pirralho* e *Careta*. <https://ims.com.br/2017/01/14/conflitos-os-fotografos/>. Acessado em 19/03/2018.

⁹ Gustavo Prugner foi fotógrafo e editor de cartões postais. “Conforme depoimento de seu filho, “devido ao sucesso obtido fotografando a Revolução de julho (de 1924), passou a dedicar-se unicamente à produção de cartões postais”. Morreu em São Paulo em 1931”. <http://www.studium.iar.unicamp.br/21/07.html> - Acessado em 19/03/2018.

¹⁰ Numa exposição sobre São Paulo promovida pelo Museu da Imagem e do Som, fotos da revolução foram atribuídas a Ginjo (Manuel) e a Geiser (Carlos). A exposição aconteceu no MIS, em fevereiro de 1975. <http://www.studium.iar.unicamp.br/21/07.html> - Acessado em 19/03/2018.

Nesses casos, é notório o fotógrafo jogador fazendo uso do aparelho e daquilo que o programa pode oferecer, para tentar dominar a realidade contextual. Além do contexto como protagonista, percebe-se a própria fotografia dominando a cena, pondo à prova a competência de seu programa, em detrimento do registro que constituía seu estímulo inicial.

São poucas as fotografias com planos mais fechados. No caso dos equipamentos de grande formato, é possível atestar a proximidade do fotógrafo com a cena fotografada. Chama a atenção, no conjunto analisado, os registros de trincheiras, que demonstram, mais uma vez, a proximidade física entre os fotógrafos e os combatentes e civis. Em alguns dos registros, é possível notar a circulação até mesmo da população pelas trincheiras feitas pelos tenentes.

Tanta proximidade registrada pelas fotografias sugere que o espaço, ainda que accidental, entre população, fotógrafos, câmeras fotográficas e combatentes da Revolta, tenentes ou soldados das tropas federais, seja mais do que físico e poderia figurar como acaso. Nesse ponto, fortalece-se a ideia de que se trata de mais de uma revolta, pois diferente daquela imagem que pretende fixar o evento histórico, vemos uma população muitas vezes integrada ao conflito e aos seus agentes, participando, por seu cotidiano inabalável, da revolta que toma as ruas da cidade.

Diferente das narrativas de bomba, tiros e tensão no ar, descritas em publicações, matérias de jornal e diários pessoais, as fotografias revelam a convivência ativa entre a população e os combatentes, fotógrafos e câmeras fotográficas, revelando outra revolta ocorrida em São Paulo, em julho de 1924.

O fotógrafo é o vértice que possibilita a produção desses rastros orientadores, porém negligenciados, trazendo para o imanente uma aproximação mais do que física, para sugerir uma aproximação ideológica entre a população e esses combatentes, fazendo transparecer assim distintos posicionamentos ideológicos: “O registro visual documenta, por outro lado, a própria atitude do fotógrafo diante da realidade; seu estado de espírito e sua ideologia acabam transparecendo em suas imagens (...)” (KOSSOY, 2014:46).

O fotógrafo funcionário de Flusser, ciente da limitação imposta pelo aparelho, faz o possível para responder à urgência emblemática dos eventos flagrados pela fotografia. Tecnicamente o instante tinha longa duração, não era o instantâneo, como se conheceu quinze anos depois, quando os equipamentos, mais desenvolvidos, eram menores e com mais aderência ao corpo do fotógrafo, além de funcionarem com películas de filme e lentes mais precisas e potentes. Fazer uma fotografia era mergulhar no instante e sustentá-lo, era o surgimento do impasse entre a objetividade esperada e a subjetividade conseguida, como resultado dessa interação entre o homem e o mundo.

Mesmo subordinado ao programa, o fotógrafo testa sua potência criativa com os recursos oferecidos pelo aparelho. Insere nessa criação o seu estado de espírito e seu ponto de vista sobre o tema que fotografa. Nesse caso, vive o tema fotografado, influencia e se deixa influenciar pelos flagrantes da Revolta de 1924:

Toda fotografia é um testemunho segundo um filtro cultural, ao mesmo tempo em que é uma criação a partir de um visível fotográfico. Toda fotografia representa o testemunho de uma criação. Por outro lado, ela representará sempre a criação de um testemunho (KOSSOY, 2014:54).

No anseio de criar o testemunho visível e apesar de conviver com o trauma do conflito, os fotógrafos e suas fotografias também criam invisibilidades e indefinições, afastando a comprovação totalizante de uma realidade determinada, abrindo-se para o mistério e para a invenção, numa dinâmica própria do comunicar e do acontecimento.

3. A REVOLTA DESCONSTRUÍDA POR OUTRAS PERGUNTAS

“A estranheza dessa verdade deu pra estarrecer de todo a gente.
Aquilo que não havia, acontecia”
(extraído do conto *A Terceira margem do rio*, de Guimarães Rosa)

Por muito tempo, a tese mais presente no estatuto da fotografia era o da evidência, do registro. E na perspectiva de evidência estava contemplada também a ideia de comprovação e de certeza: a realidade tal qual a fotografia mostra. Porém, não é possível conhecer a realidade de qualquer acontecimento fotografado ou fotografável. Antes disso, é necessário perguntar se é possível saber a realidade de um acontecimento; só então indagar se de fato a fotografia tem condições de assumir tal tarefa.

Para Dosse (2010:95), o sentido do acontecimento “excede em todos os sentidos o que é comprovado”. E o autor vai além ao analisar as noções de acontecimento trabalhadas por Michel Foucault: “O acontecimento não é mais constituído por aquilo que é visível e explicável, porque se trata de desenterrar camadas mais profundas do acontecimento” (DOSSE, 2010:160).

Essa invisibilidade citada por Dosse, emprestada de Foucault, verticaliza-se nas análises de Deleuze sobre o acontecimento, quando o situa num entre-tempo, “um instante impessoal que se desdobra em ainda-futuro e já-passado” (DELEUZE, 2000:154). Essa dupla estrutura do acontecimento é o que permite sua face invisível, porque não mais compactua com a estabilidade da certeza e da previsibilidade. “De um lado, a parte do acontecimento que se realiza e se cumpre; do outro lado, a parte do acontecimento que seu cumprimento não pode realizar” (DELEUZE, 2000:154), ou seja, de um lado a efetuação e de outro a contra-efetuação. A dupla estrutura não se exclui, não se contradiz, não se nega. No entre-tempo poroso dessa estrutura apresentam-se novas possibilidades de vida e de entendimentos, há espaço para a virtualidade, para o aleatório e para reencontros com a alteridade:

O acontecimento tem assim duas dimensões, uma espiritual e outra material, mas ele não é em si mesmo nem matéria, nem espírito, nem sujeito, nem objeto. É as duas coisas ao mesmo tempo, da mesma maneira que o acontecimento é a contemporaneidade do tempo (simultaneamente passado, presente, futuro). O acontecimento insiste nos enunciados e se diz exclusivamente nos corpos, porém não está contido nos enunciados, tampouco se atualiza por completo nos corpos (LAZZARATO, 2006:25-26).

Quando Deleuze classifica o acontecimento como sendo problemático, também quer dizer que essa dupla estrutura requisita que todos se abram a ele por meio de novas perguntas e respostas: “(...) o problema que podemos construir a partir do acontecimento não contém implicitamente suas soluções” (LAZZARATO, 2010:14); é da ordem do inacabado e, sobretudo se inventarmos novas perguntas, certamente novas respostas surgirão.

É necessário perceber que as fotografias da Revolta de 1924 trazem em si indagações e, a partir delas, o evento passa a ser desconstruído e então acontecimentalizado. Com

sua desconstrução, surgem rastros e deles nasce outro cenário possível sobre a Revolta. Apontaremos essas indagações nas fotografias, ao longo deste capítulo.

3.1. São Paulo no acontecimento

Em 1924, São Paulo era uma cidade feita de virtualidades. Tinha sua economia baseada na cultura do café e começava a se projetar industrialmente; liderava o processo político nacional juntamente, com o estado de Minas Gerais, mas estava prestes a se enfraquecer diante de um pacto que marcava a ascensão de um político do Rio Grande do Sul; nutria o desejo de crescer como metrópole e ainda era parcialmente rural; encabeçara o movimento modernista nas artes, sem ter os pés fincados no moderno e, mesmo assim, lançara bases para isso.

Imersa nesse contexto, encontrava-se no campo dos possíveis e, como tal, produziu efeitos. Despertada pelo imprevisto de ser tomada por uma revolta militar e, consequentemente, pela força de novos questionamentos, respondeu de várias formas. Ainda que assustada, seguiu a rotina cotidiana, viveu a experiência conflituosa, sem poder ou querer encarná-la de fato, mas, inevitavelmente, tentou controlar a situação, dominar o que estava fora do poder de ação e quis compreender o que estava acontecendo.

Alguns se isolaram em suas casas, outros tiveram as suas destruídas e precisaram ir para abrigos. Alguns apoiaram os revoltosos, chegando até a se alistar, outros se mantiveram neutros e com medo. Alguns tentaram manter a rotina como se nada houvesse, outros responderam ao acontecimento fotografando, em uma tentativa de dominar a realidade contextual que a Revolta destruiu. Eram fotógrafos, mas também moradores da cidade tomada por militares revoltosos.

Figura 43: Autoria desconhecida, *Quadro com fotografias da Revolta de 1924, São Paulo, 1924.*



Fonte: Acervo Fundação Energia e Saneamento, e O Estado de S. Paulo, São Paulo, 2015.

Naquele momento a cidade via-se, de fato, em um campo aberto de possibilidades, nada mais real do que a virtualidade do inesperado, pois não há nada mais frágil, durante o tempo de guerra ou de crises, do que as certezas. Essa virtualidade implica desenvolver aquilo que nela se envolve (LAZZARATO, 2006), e a atualização desse virtual ou possível, faz-se pelo sujeito. Neste caso, os sujeitos que atualizam tal possibilidade são os fotógrafos que produziram as fotografias da Revolta de 24 e criaram outro modo de vê-la porque, pelo modo como registraram os fatos ocorridos em seu decorrer, substituíram comprovações por perguntas.

As fotografias indicam outra forma de ver a Revolta: nelas é possível ver um novo horizonte não dado (LAZZARATO, 2006) sobre o evento, algo que indica um descompasso implícito no registro, próprio do meio técnico, pois quer construir e mostrar um cenário de horror, enquanto, ao mesmo tempo, revela um confronto que acontece à revelia da população.

Os moradores da cidade, protagonista de várias fotografias da Revolta, parecem, em muitas delas, não dar importância ao conflito. O fato de circularem por trincheiras, pontos ocupados por militares, caminharem por construções bombardeadas, demonstra

Figura 44: Autoria desconhecida,
Corpo de Bombeiros em poder dos revoltosos,
São Paulo, 1924.



Fonte: Acervo Fundação Energia e Saneamento,
São Paulo, 2015.

certo descaso com o levante, não o descaso com as partes envolvidas no conflito, mas com o próprio acontecimento em si. Não há como não tomar conhecimento da Revolta, mas saber dela e não lhe atribuir relevância em seu cotidiano, configura o acontecimento à revelia da população.

Na figura 44, observamos, em primeiro plano, um poste de luz atingido e furado por tiros e, ao fundo, algumas pessoas que olham tanto para o poste, como para o fotógrafo ou para a câmera, enquanto outras seguem caminhando. Ainda mais ao fundo, a rua e as construções a perder de vista, numa profundidade de campo que não apresenta limites, um horizonte que se perde. Em decorrência de sua “bidimensionalidade” fotográfica, o poste perfurado informa, em tom de medo, o conflito armado recém-instalado na cidade, mas perde importância como primeiro plano da fotografia, permitindo que as pessoas presen-

tes na imagem a protagonizem, numa postura indagadora sobre aquele contexto urbano, inaugurado pela Revolta. Assim as fotografias do levante não tratam, simplesmente, de registrar os danos materiais urbanos causados pelo conflito.

Tal questão nos faz retomar o pensamento de Vilem Flusser (2002:21-22) sobre o fotógrafo e a fotografia: “Aparelhos informam, simulam órgãos, recorrem a teorias, são manipulados por homens e servem a interesses ocultos”. Segundo o autor é o sujeito que opera, com suas mãos, esse objeto pós-industrial. No entanto, o aparelho já apresenta uma programação, que deverá ser seguida pelo fotógrafo. Ele, por sua vez, “se esforça por descobrir potencialidades ignoradas” (FLUSSER, 2002: 23). A tentativa faz-se, então, no sentido de efetuar os possíveis ou virtualidades que se apresentam ocultos no programa e no aparelho, como uma aposta que se faz pela transgressão de ambos.

A emblemática discussão flusseriana sobre o fotógrafo funcionário do aparelho associa-se tanto à questão do acontecimento enquanto campo de virtualidades, como com a questão da fabulação fotográfica. Longe de ser tarefa simples, a relação que mistura fotógrafo e aparelho justifica o nome caixa preta, dado por Flusser, pois apesar de não ter controle total sobre o funcionamento desse programa, o fotógrafo tenta ter domínio sobre ele. Essa relação denota um campo de possíveis, aberto a questionamentos que não foram feitos antes e que, em parte, revelam a complexidade das fotografias como um resultado dessa associação entre aparelho e fotógrafo.

Nas fotografias da Revolta de 24, essa complexidade merece ser destacada. Se as imagens que procuram registrá-la nem sempre o fazem com eficiência de cópia, como dizer que existe um domínio do aparelho sobre o fotógrafo? Ao tentar esgotar as potencialidades do aparelho de maneira a criar algo não inscrito nele a priori, o fotógrafo transgride a aparente função fornecida pelo meio técnico. Por não confiar ou se satisfazer com o funcionamento da máquina, o fotógrafo registra e, ao mesmo tempo, cria a imagem de um possível, produzido intencionalmente ou não. Por isso temos um registro fotográfico e também outra possibilidade de fotografia que nos permite acontecimentalizar a revolta, permitindo vê-la como algo ainda não visto.

A fotografia 45 é uma das várias imagens da Revolta que não a registram. Vemos ao fundo alguns danos às instalações de uma fábrica, uma trincheira desfeita, e, mais uma vez, pessoas no outro lado da fotografia, olhando e posando para o fotógrafo, numa tentativa de equilibrar pesos diferentes na imagem: o peso dos moradores e aquele da trincheira de pedras, todos sob a superfície irregular da rua.

O fotógrafo, esse funcionário insubordinado, usa o aparelho e não se deixa usar por ele - possibilidade confirmada em todos os

Figura 45: A. de Barros Lobo, *Fábrica Crespi pós bombardeios*, na Mooca, São Paulo, 1924.



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2015.

meios de reprodutibilidade técnica. Os autores das fotografias da Revolta de 24 chance- lam suas imagens também como moradores da cidade invadida e bombardeada, pois se trata de uma fotografia impregnada pelo trauma vivido, o que pode revelar uma dimensão que vai além do simples evento registrado.

No gesto fotográfico, está presente o gesto técnico, mas também um gesto de ima- ginação incalculável, que “desmente todo o realismo e idealismo” (FLUSSER, 2002:32). Sendo assim, consideramos um meio comunicativo e um código, o fotográfico, que carre- gam, simultaneamente, comprovação do evento e a potencialidade de criação que, indo além da objetividade do registro, dá lugar à subjetividade, permitindo que um possível seja criado.

Ainda para Flusser (2002), existem as intenções dos fotógrafos e as do aparelho e é essa distinção que permite o decifrar das fotografias. Se comparadas, essas intenções se traduzirão em colaborações e combates ou divergências e convergências entre as inten- ções do aparelho e do fotógrafo. No entanto, como saber quando essas intenções estão em colaboração ou em combate? Estão em colaboração, quando não há subversão alguma e o fotógrafo faz exatamente o esperado e previsto pelo aparelho, num ato registrador e do- cumental, deixando-se usar por ele, como podemos encontrar no conjunto de fotografias da Revolta de 1924, a observar nos seguintes exemplos:

Figura 46: Autoria desconhecida, *Atendimento a um civil ferido no quartel general dos revoltosos, no dia 07/07/1924, São Paulo, 1924.*



Fonte: Acervo Fundação Energia e Saneamento, São Paulo, 2015.

Figura 47: Autoria desconhecida, *Alistamento de civis nas tropas revoltosas*, São Paulo, 1924.



Fonte: Acervo *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2015.

Na fotografia 48, em um plano aberto, o fotógrafo Gustavo Prugner opta por inserir, no enquadramento, os moradores caminhando pela rua, tranquilamente, enquanto a torre, já úmida pela quantidade de água que jorra, é clareada pela luz usada na captura da fotografia. Como informa a legenda, uma bala perfurou uma torre de armazenamento de água, provocando o jorro de um jato volumoso pela rua. Apesar da torre estar ao fundo e dominar a imagem, são as pessoas, no primeiro plano, que, pela insistência em permanecer caminhando, pontuam a resistência ao conflito e seus efeitos na cidade e em seu cotidiano.

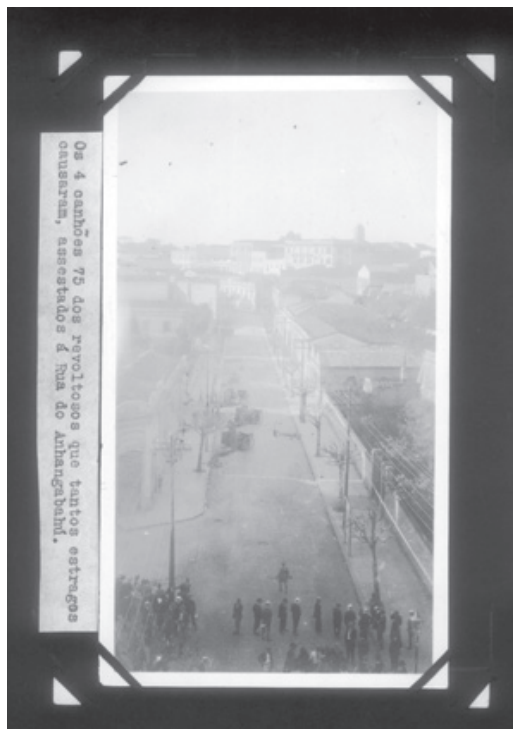
Podemos dizer, pois, que as intenções do aparelho e do fotógrafo estão em combate, pois o fotógrafo subverte a seu favor o aparelho e, por consequência, o programa, possibilitando que se torne visível o não fornecido a priori. Produz-se algo inesperado, que se imprime na fotografia como um ato criador.

Figura 48: Gustavo Prugner, *Torre d'água furada por bala de canhão*, São Paulo, 1924.



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2015.

Figura 49: Autoria desconhecida, *Os 4 canhões 75 dos revoltosos que tantos estragos causaram, assentados à Rua do Anhangabaú, São Paulo, 1924.*



Fonte: Acervo Fundação Energia e Saneamento, São Paulo, 2015.

Flusser insiste em afirmar que a fotografia revela a ambiguidade que atravessa seu código, permeando-o com “intenções codificadoras” (FLUSSER, 2002:43), a fim de que não mais prevaleça a intenção do aparelho sobre a intenção do fotógrafo. Porém, mais do que ambiguidade, acreditamos ser a verdade da fotografia indo além do aparelho. O código fotográfico seria, portanto, ambivalente, porque permite que essas duas intenções distintas nele coexistam, sem que uma neutralize a outra. As fotografias da Revolta de 1924 revelam essa ambivalência, pois, nelas, é possível perceber as colaborações e combates entre fotógrafos e aparelhos, sem que essa ambivalência impeça a acontecimentalização da Revolta.

Uma granada atingiu uma casa. Assim como a vemos destruída na fotografia 51, vemos também uma trincheira erguida com pedras da rua, numa linha que parte de uma das bordas do registro até a janela da

Figura 50: Gustavo Prugner, *Efeito de uma granada na rua Tabatinguera, São Paulo, 1924.*



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2015.

casa. Ao centro da imagem e em primeiro plano, uma mulher sai da casa, carregando um casaco, como quem está apressada para um compromisso. A rua entulhada de pedras e destroços ou a casa que ela deixa para trás, praticamente destruída, não impedem a rotina de acontecer, revelando o não engajamento da população no conflito em instância alguma, seja nos pretextos para que ocorra, seja no seu decorrer: a possível simpatia da população aos revoltosos não representa engajamento na luta.

A permissão para novos possíveis é percebida em algumas fotografias que trazem, como potencialidades, certa proximidade física entre população, fotógrafos, máquinas fotográficas e combatentes da Revolta, sejam os tenentes ou os soldados das tropas federais. Cabe questionar se, de fato, não haveria mais do que uma proximidade física ou acidental entre eles. Há um trânsito permitido desses fotógrafos nas áreas de conflito conflagrado ou mesmo em áreas já destruídas? Haveria uma permissão para que os moradores circulassem pela intimidade devassada de uma casa destruída ou mesmo de uma trincheira ocupada por soldados?

Figura 51: Quadro com fotografias do Acervo do Museu da Polícia Militar e da Fundação de Saneamento e Energia, São Paulo, 2015.



Fonte: Acervo do Museu da Polícia Militar e da Fundação de Saneamento e Energia, 2015.

Segundo a bibliografia sobre a revolta, a população, de maneira geral, não repudiou a tomada da cidade pelos tenentes revoltosos, mas, na verdade, com o passar dos dias, passou a ter certa simpatia pelos tenentes, o que revela a ação política que envolve o evento. Não reconhecer a Revolta e seguir uma rotina ou manifestar apoio aos revoltosos, de algum modo, denota essa ação política que não é apenas dos tenentes, mas também da população e dos vínculos estabelecidos entre eles. Assim a ação de fotografar também se converte em ação política:

A ação política é uma dupla criação que acolhe simultaneamente a nova distribuição de possibilidades e trabalha por sua efetuação nas instituições, nos agenciamentos coletivos “correspondentes à nova subjetividade” que se expressa através e no acontecimento. A efetuação de possíveis é, ao mesmo tempo, um processo imprevisível, aberto e arriscado (LAZZARATO, 2006:20).

Uma filosofia do acontecimento e uma filosofia da fotografia comungam elementos muito semelhantes, segundo alguns dos autores analisados na pesquisa. Há nelas uma ação política comum, onde nada se garante por meio de causas e efeitos prontos e acabados. A fotografia acontece como uma reação do fotógrafo, de forma subjetiva e, por vezes, fragmentada. Desses fragmentos será composto o acontecimento, sob o risco do inacabado.

Ao propor uma filosofia da fotografia, Flusser faz vir à tona quatro conceitos-chaves: imagem, aparelho, programa e informação. Refletir sobre eles, segundo o autor, é abandonar “a reta, onde nada se repete, chão da história, da causa e efeito” (FLUSSER, 2002:72). François Dosse, Gilles Deleuze e Maurizio Lazzarato, entre outros, que refletem sobre o acontecimento, também afirmam nele estar a chave para que possamos compreender, por novas perguntas e respostas traduzidas em uma ação política, um mundo de possíveis, de virtualidades, num simultâneo de passado, presente e futuro (LAZZARATO, 2006), como imagem formada num caleidoscópio.

É pertinente a essa pesquisa ressaltar o aspecto político implícito tanto à filosofia da fotografia proposta por Flusser, como à filosofia do acontecimento, estudada por tantos autores. Trata-se de uma questão de liberdade, afinal “Toda filosofia trata, em última análise, do problema da liberdade” (FLUSSER, 2002:73), o que traz a essa pesquisa uma atualidade imprevista, dado o teor dos acontecimentos dos últimos quatro anos, período de produção da tese.

A ideia de liberdade e novos possíveis é imprescindível para estabelecer a rota de fuga daquilo que se apresenta como determinado e previsível, seja a fuga do evento histórico ou da fotografia compreendida somente como registro. A liberdade de pensar novos rumos por meio de outras perguntas implica pensar um imaginativo - pensar que significa também sentir e se deixar afetar, de forma que “podemos contestar o que já está estabelecido no ser, de maneira que este ser possa ser afetado por uma espécie de suspensão, de neutralização, que abre para além daquilo que já é dado, um novo horizonte não dado” (LAZZARATO, 2006:19). Neste caso, trata-se de contestar o evento e dele partir em direção ao acontecimento, contestar o registro fotográfico e dele partir para a fabulação.

3.2. A Revolta como acontecimento

Como já afirmamos, compreender a Revolta de 1924 apenas como evento histórico é uma medida redutora e superficial¹. Nessa redução, não é possível entender sua importância para a cidade de São Paulo, na esfera da política nacional, na esfera militar ou mesmo dentro da História; dessa forma, a revolta passa a figurar como um evento isolado, menor e desimportante. Entretanto, se a acontecimentalizamos, ela ganha atualidade pela maneira genealógica como é abordada, numa coordenação de rastros renegados, sem assinatura, que tecem uma genealogia de possíveis, de virtualidades acontecimentais. Assim outros rastros podem promover eventos acontecimentalizados².

O acontecimento nos faz ver aquilo que uma época tem de intolerável, mas faz também emergir novas possibilidades de vida. Essa nova articulação de possibilidades e de desejos inaugura, por sua vez, um processo de experimentação e de criação. (LAZZARATO, 2006:12).

Situar a Revolta de 1924 no conceito de acontecimento é questão essencial para essa tese, ou seja, é essencial para a possibilidade de fabular fotograficamente o evento, por meio de seus registros fotográficos. Diferente do evento, o acontecimento não é um conteúdo estanque que marca um tempo ou uma data, mas uma experiência em uma relação diferente com o tempo, sem pontuação de data ou característica de lógica, movida pela simples relação de causa e efeito; suas coordenações estão muito mais atreladas à temporalidade, do que ao tempo.

Figura 52: Autoria desconhecida, sem título



Fonte: Acervo do Museu da Polícia Militar, 2015.

¹ Quando citada nos livros didáticos, é muito comum encontrar a Revolta de 1924 analisada superficialmente, inserida em um tema mais amplo como o Movimento Tenentista.

² Essa tese fundamenta-se num estudo de caso da Revolta de 1924. No entanto, todo evento deve ser desconstruído e acontecimentalizado por seus rastros, para melhor ser compreendido.

Tanto a relação do acontecimento não é com o tempo, que uma imagem, como a que vemos na figura 53, ganha atualidade e quase apaga sua referência de data e local. Um tanque de guerra percorre as ruas da cidade como se fosse um veículo comum e de circulação frequente ali. Os moradores assistem ao desfile, sob a mira dos armamentos que o tanque carrega em sua parte superior. Assumida pelos seus moradores, a cidade desafia o tanque de guerra que a tem sob sua mira e tutela: virtualmente não se trata de uma imagem de mais de 90 anos. Em realidade, esse é um debate que se mostra atemporal e em fluxo, sem demarcadores de tempo, como passado ou futuro:

O acontecimento não é o que acontece (acidente), ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera. (...) ele é o que deve ser compreendido, o que deve ser querido, o que deve ser representado no que acontece (DELEUZE, 2000:152).

Não se trata de um fato accidental quando temos a presença de tanques e militares nas ruas de cidades do Brasil; mais do que um evento histórico, essa atemporalidade é perceptível no acontecimento enquanto linguagem, como um produtor de discursos que devem ser compreendidos na representação do que acontece.

Como reflete Deleuze, é necessário ressaltar internamente o sentido do que acontece a fim de não o apreender como mero acidente, mas como um fato ocorrido num durante. Não há limite para o acontecimento: ele não se reporta a algo, pelo contrário, “(...) acontecimento não é em si mesmo temporal, isto é, não está num horizonte determinado, mas é temporalizante, funda o tempo, o que implica já trazer consigo o seu poente e o seu nascente” (SODRÉ, 2017:188).

Talvez seja esse um dos grandes desafios para a História e também para a Comunicação: voltar-se para o futuro e não mais insistir em mirar apenas o passado como modelo a ser seguido. Daí a relevância de debater e insistir no conceito de acontecimento, inclusive no que ele apresenta como adisciplinar ao ir além de qualquer protocolo conceitual científico. Essa pode ser a contribuição que a Comunicação fornece ao desenvolvimento do conceito de acontecimento, ou seja, propor um debate adisciplinar, de maneira a valorizar sua atualidade em qualquer área de conhecimento. No entanto, é necessário ressaltar a permanência de vários vínculos disciplinares do conceito, que não estão apenas no campo da História, mas, sempre interessou a Filosofia e a Sociologia, entre outros. Não à toa, Leibniz, Gabriel Tarde, Walter Benjamin, Bakhtin, Hannah Arendt, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben dentro tantos outros, além dos já citados durante a tese, irão se debruçar sobre a importância do acontecimento.

Ao estabelecer a experiência numa relação diferente com o tempo, sem pontuação de data e de característica casualista, o acontecimento pode ser de qualquer tempo, pois inaugura o próprio, alterando a partitura da organização cronológica e regularizada. A figura 54 mostra um grupo de soldados prestes a se alimentar: alguns servem e outros são servidos, num refeitório improvisado em um espaço aberto. A poucos metros de distância está o fotógrafo, flagrando esse momento como um fragmento que rastreia o aconte-

cimento e o lança para qualquer tempo. Estaria a Revolta acontecendo também à revelia de seus combatentes, das tropas do governo federal?

Como afirmamos, o acontecimento não pode ser contido, pois é pura potência e virtualidade, ou seja, sua realidade não está presente, mas aguarda para ser atualizada enquanto um possível. Segundo Deleuze, essa atualização se faz como uma imanência que pode impregnar sujeitos e objetos, os fotógrafos ou os moradores e combatentes da Revolta de 24, mas nunca pode impor limites ao acontecimento. Com isso, defendemos que não se trata de estabelecer aquilo que é falso ou inexistente, mas o que é possível e provável, mediante as indagações feitas e presentes nas fotografias da Revolta.

Essa atualização se faz nas possibilidades e probabilidades, vindas das indagações. Quando encarnada nesses sujeitos e objetos, a vida imanente realiza o transporte dos acontecimentos em seu próprio tempo e esses se atualizam, criando horizontes sempre muito flexíveis. É preciso que haja a experiência para que esse sujeito possa atuar, de maneira a determinar o singular. O acontecimento é, por sua vez, problemático e problematizador (DELEUZE, 2000); problematizador, porque questiona e contesta, problemático, porque não garante nenhuma resposta aos questionamentos.

François Dosse, em sua obra, *O Renascimento do acontecimento*, trabalha com as noções de acontecimento de Deleuze e indica duas características essenciais do conceito de acontecimento para esse autor:

Por um lado, o acontecimento se define como a coexistência simultânea de duas dimensões heterogêneas em um tempo onde o futuro e passado continuam a coincidir, apoderando-se um do outro, ao mesmo tempo distintos e indiscerníveis. Em segundo lugar, o acontecimento é o que acontece e sua dimensão emergente ainda não está separada do passado. É uma intensidade que vem e se distingue simplesmente de outras intensidade. (DOSSE, 2010:169).

Figura 53: Autoria desconhecida, sem título.



Fonte: Acervo do Museu da Polícia Militar, 2015.

O acontecimento encontra ressonância em outra vertente filosófica, a semiótica peirciana, especificamente quando o autor norte-americano distingue a primeiridade, secundidade e terceriedade como categorias de sua abordagem fenomenológica. É possível localizar certa afinidade do conceito de acontecimento com a categoria peirciana da primeiridade. Tal categoria é a da pura qualidade sensível, singular e espontânea. A primeiridade manifesta um estado de liberdade sem limites e nela a multiplicidade é impossível de ser prevista. Pelo fato de ser da natureza do puro sensível, não há significado que possa conter a liberdade expressa na primeiridade; até porque, diferente das outras categorias, não há nada que a anteceda, pois antes da primeiridade não há uma referência prévia (IBRI, 1992). Além disso, a qualidade sensível dessa categoria propõe uma experiência em que sujeito e objeto gozam de um estado de consciência sem comparações ou análises. A primeiridade é real enquanto sentimento, embora possa não ser passível de registro:

Este estado de consciência de experienciar uma mera qualidade, como um cor ou som, caracteriza-se por ser uma experiência imediata em que não há, para esta mesma consciência, fluxo do tempo. Simples em si mesmo, este estado de consciência tinge-se não pelo passado como alteridade nem pelo futuro por meio de intencionalidade de um plano, que é da natureza do pensamento. Ela é uma consciência que, por ser o que é sem referência de mais nada, está absolutamente no presente, na sua ruptura com passado e futuro (IBRI, 1992:10)

Há, nos fundamentos dessa categoria peirciana, um diálogo pertinente ao campo de possíveis que o conceito de acontecimento propõe. A liberdade expressa por Peirce encontra sintonia com o campo não referenciado de dúvidas e perguntas próprias ao acontecimento. É neste campo que o sujeito se torna livre para expressar questionamentos que, só na liberdade inequívoca da primeiridade, do puro sentir, podem abrir caminho para o surgimento de algo novo. Dessa forma, “o acontecimento é inseparável de sua carga emocional, de seus impactos sobre o corpo” (DOSSE, 2010:145).

Faz-se necessário notar que a primeiridade e suas características, de certa forma, colocam em cheque a ideia de registro fotográfico produzido pelo meio técnico, visto que ele estabelece, naturalmente, referências claras com a realidade, produzindo fixidez de significado, não possibilitando a multiplicidade e o imprevisto do sensível, agindo sobre os corpos; sendo assim, nada de novo pode surgir se encerrarmos o possível num horizonte determinado; se encaramos a fotografia apenas como registro.

A figura 54 mostra um buraco feito no chão, num plano fechado. É possível que uma bomba tenha produzido o buraco. A legenda sugere ser aquele um buraco feito por uma bomba de aeroplano, em Campos Elíseos. Vê-se, porém, a bomba ou mesmo a localização desse buraco no bairro apontado?

Figura 54: Autoria desconhecida, sem título.



Fonte: Acervo do Museu da Polícia Militar, São Paulo, 2015 .

Esse campo do puro sentir, da pura qualidade do objeto da primeiridade, também se associa ao virtual, pois “é preciso, então, partir das virtualidades, isto é, do que não aconteceu, para estabelecer o que aconteceu efetivamente. As três noções valorizadas são: o provável, o possível e o virtual (...)” (DOSSE: 2010:80). O virtual necessita da liberdade para ser, perguntar, expressar e imaginar.

É exatamente na coordenação desses rastros, algo que o evento histórico não consegue realizar, que está a chave do acontecimento. Essa coordenação requer investigação sobre o que antes não foi indagado, tornando tudo possível e imprevisível. No campo das respostas a essas indagações, está o campo do possível, das dúvidas. É este campo que apreende esses possíveis que chamamos de passado, que pode ser atualizado e revisto: à medida que se contesta o já existente, o campo do possível se abre cada vez mais, dando espaço para o que Dosse chama de “reencontro com a alteridade” (DOSSE, 2010:87).

Não estamos tratando de assinaturas muito presentes nos eventos históricos, representados nos monumentos, datas comemorativas ou nomes de ruas e avenidas, mas tratamos dos rastros que, aparentemente sem marcas, podem ser coordenados numa genealogia de possíveis que, no caso em estudo, são sugeridos em pelo menos quatro dimensões: militar, política, da cidade e cultural.

Na dimensão militar, devemos ressaltar uma divisão no Exército especificamente, referente às funções que deveria exercer. Aqueles identificados com os princípios tenentistas eram desejosos de mudanças políticas a fim de alcançar um papel dos militares no âmbito da política nacional como, por exemplo, novas normas eleitorais. Os contrários entendiam que as Forças Armadas deviam prezar pelo estabelecimento da ordem, seja ela qual fosse, e da paz, a qualquer custo. Essa divisão já existia antes de 1924 e só aumentou em episódios posteriores.

Na dimensão política, é preciso lembrar que a Primeira República, fundada por

um golpe militar que aboliu a monarquia, foi estruturada sob a liderança de dois estados, São Paulo e Minas Gerais. Seus representantes comandavam a política nacional, inclusive em um rodízio de presidentes, algo que será rompido com o surgimento da Revolução de 1930 e com a ascensão de Getúlio Vargas, trazendo mudanças também para a cidade de São Paulo que, até então, tinha sua riqueza no plantio do café e sua comercialização.

Essa riqueza possibilitou a São Paulo fazer a transição de uma cidade provinciana para uma metrópole. Nessa transição, estavam previstas as grandes avenidas, viadutos e *boulevards*, assim como outras construções de grande porte, sem falar em toda a rede de infraestrutura; no entanto, é necessário ressaltar a parcialidade desse processo, pois a outra parte da cidade permanecia rural e pouco desenvolvida, muito diferente das regiões centrais.

Um dos símbolos desse desejo de ser metrópole estava investido na construção de um grande teatro, nos moldes parisienses, projeto do arquiteto Ramos de Azevedo. O Teatro Municipal, construído para receber manifestações clássicas da arte, também recebeu a Semana de Arte Moderna, um acontecimento que buscou revelar uma arte genuinamente brasileira, mas que mostrou, ao mesmo tempo, o desencontro entre o contexto de sua realização e as ambições de seus artistas. Como curiosidade, em nenhum momento daquele evento, uma expressão tão moderna como a fotografia foi sequer lembrada.

Ao propor a coordenação entre alguns desses rastros, é possível detectar uma experiência peculiar do descompasso vivido em alguns dos acontecimentos citados, seja na cidade, na política nacional ou mesmo em uma mentalidade; esse mesmo descompasso passa a ser percebido nas fotografias da Revolta. Como algumas já analisadas nesse capítulo, elas resistem ao fato de serem simples registro, justamente por não mostrá-la. Ao mesmo tempo as fotografias só existem porque tiveram essa intenção quando foram produzidas.

Figura 55: Autoria desconhecida, *Desfile da Marujada*, São Paulo, 1924.



Fonte: Acervo Fundação Energia e Saneamento, São Paulo, 2015.

Figura 56: Gustavo Prugner, *Tropas legalistas de 1924*, São Paulo, 1924.



Fonte: Acervo Fundação Energia e Saneamento, São Paulo, 2015.

No desfile das tropas legalistas pela cidade ou nas poses dos tenentes revoltosos não está presente a marca da memória da Revolta: as fotografias poderiam funcionar como um registro de um episódio militar qualquer. Esse descompasso notado entre o que as fotografias registram e como elas registram abre um campo de possíveis, permitindo que sejam fabuladas.

Figura 57: Autoria desconhecida, sem título, São Paulo, 1924.



Fonte: Acervo do Museu da Polícia Militar, 2015.

Figura 58: Autoria desconhecida, sem título, São Paulo, 1924.



Fonte: Acervo do Museu da Polícia Militar, 2015.

Na permissão para fabular o acontecimento, é possível encontrar sintonia com a semiótica peirciana, por meio da categoria da primeiridade, um terreno irregular que desestabiliza certezas e questiona, por exemplo, o registro fotográfico. Nele, o referente é sempre dado a priori, com pouca margem de dúvida, é o que se vê. Como nas imagens 55,56,57,58, são militares desfilando pela cidade, aglomerados em frente a um ponto estratégico ou ao redor de uma mesa, não há dúvida sobre o que o registro mostra, mas há que se perguntar se registram a Revolta. No entanto, a primeiridade estabelece a questão em outros termos: o descompasso das fotografias não está nos registros, mas naquilo que sob eles se evidencia de modo velado ou como simples possibilidade, quando sobreposta por outro tipo de imagem que inventa, virtualmente, outra revolta.

As fotografias da Revolta de 24 suscitam perguntas e provocam pensamentos contraditórios, sobretudo porque, em várias delas, a ideia de uma revolta armada e violenta não está presente nas imagens, não se comprova enquanto registro. Sendo assim, os possíveis encontram um lugar para se estabelecer e permitem que o acontecimento e as fotografias possam inventar outra Revolta de 1924, diferente daquele narrado pelos livros.

Tal revolta fez-se em uma cidade descompassada, pois fundou o próprio tempo, estipulou os próprios parâmetros para existir como um conflito, ante uma população que não se engaja em nenhum dos lados do levante, pois permanece imunizada pela cidade ou disposta a presenciar um espetáculo de terror que toda fotografia de guerra ou conflito tenta sugerir. É nessa invenção de outra revolta que está a fabulação fotográfica da Revolta de 1924, seus registros são questionáveis, pois permitem fazer outras indagações sobre a Revolta, que parecem estar à revelia dos relatos oficiais ou costumeiros.

Onde estão os moradores assustados pela Revolta de 1924, nas fotografias? Onde estão os soldados que lutam para que a ordem se restabeleça na cidade, ou os tenentes ao lado da população que dizem defender? Onde estão todos eles nas fotografias? Eles não

estão presentes no registro fotográfico e, por isso, outras narrativas são possíveis para se contar a Revolta. É na ausência desses registros, que a fabulação fotográfica é possível.

3.3. A fabulação na fotografia

Com essa perspectiva sobre a fotografia, a tarefa desta tese seria promover aquilo que Benjamim aconselha em seus escritos: “escovar a história a contrapelo” (1996:225), posicionando-se ao lado dos espectros fotográficos negligenciados, entendendo-os como rastros que propõem um redesenho do evento histórico. Na ambiguidade do código fotográfico, a potência das imagens que acontecimentalizam a Revolta de 1924 está no acolhimento de uma alteridade, na abertura de um horizonte não fornecido a priori, na permissão da dúvida e da contestação do que já existe, para possibilitar a atualização.

Esse é o campo da acontecimentalização da Revolta de 1924: ao desconstruir o evento, surgem seus rastros e deles outra Revolta, também presente nas fotografias. Nelas se revelam a comprovação do evento e a potencialidade de criação sobre ele, como se o acontecimento fosse de autoria colaborativa com o viver.

Assim que a fotografia passou a ser distribuída por veículos de comunicação de massa, o mundo deixou de ser um território desconhecido: suas fronteiras, emblemas, marcos socioculturais e eventos foram constantemente representados por ela, sugerindo um tipo de conhecimento. Para que esse conhecimento se efetuassem, além de ser verificado numa fotografia que propõe a cópia daquilo que o corpo não pode viver, o conhecimento passou a ser também imaginado, por meio dela.

Sendo assim, pelo hábito incorporado pela crença, o conhecimento efetivo se faz ao procurar nas fotografias o registro da realidade. A crença de que nelas estariam todos os elementos do mundo real e verdadeiro, convence e é transmitida pela imitação (TARDE, 1992) até que se torne uma forma de controle, um forte hábito do corpo e da mente, até o momento em que a imitação passa a ser fator de limitação do conhecimento estabelecido no registro.

Considerando essa perspectiva sobre as fotografias de guerras e conflitos, todas passam a ser vistas como um ato de imitação, ou seja, um tipo de reprodução com mínima variação do que se registra, quase como se fossem construídos modelos ou um roteiro para elas.

Ítalo Calvino, em um de seus contos, *As cidades e os símbolos*³, comenta a necessidade de se libertar das imagens que, até aquele momento, haviam anunciado as coisas que o personagem do conto procurava - ou seja, o autor trata da necessidade de fissurar a ideia de registro da relação de causalidade, que beira a semelhança com a indicialidade da fotografia, tal como o célebre exemplo de índice semiótico, quando se vê a fumaça e se imagina o fogo. É na fissura dessa causalidade indicial que Calvino defende, por meio de seu personagem, que será possível entender outra linguagem, além da fotográfica de registro.

³ O conto faz parte da obra *As cidades invisíveis*, de 1972, publicada, no Brasil, em 2002.

-Onde está o sábio? – O fumador apontou para o lado de fora da janela. Era um jardim com brinquedos para crianças: os pinos, a gangorra, o pião. O filósofo estava sentado na grama. Disse:
-Os símbolos formam uma língua, mas não aquela que você imagina conhecer.
Compreendi que devia me liberar das imagens que até ali haviam anunciado as coisas que procurava: só então seria capaz de entender a linguagem de Ipásia (CALVINO, 2002:48).

O mais comum é de fato procurar aquilo que já sabemos, conhecemos ou, pelo menos, julgamos saber e conhecer, produzindo a manutenção das relações de causalidade. É imperativo perceber que, nesse tipo de relação, não há nenhuma possibilidade de invenção, já que tudo está dado e previamente relacionado. Verifica-se, portanto, novamente a questão da liberdade em relação à linguagem, pois, para obtê-la e inventá-la é necessário romper a relação já estipulada. É desse caminho conhecido e previsível que devemos nos distanciar, quando adentramos no campo das fabulações fotográficas: deixar de buscar aquilo que já conhecemos por registros fotográficos, para fazer novas perguntas e, por consequência, encontrar respostas diferentes das já conhecidas. “Comunicar é fazer a tentativa não de acertar, mas de ousar corrigir as crenças que, sem rastros e sem arqueologia, já surgem como seguras e confiáveis” (FERRARA, 2018:36).

A invenção é um dos recursos estratégicos que engaja a subversão do processo de imitação, a quebra do hábito e das certezas, requerendo do corpo e da mente anuência para que outros possíveis possam ocorrer. Por isso, é necessário sentir-se afetado para que a invenção aconteça; o acontecimento só é possível por caminhos inventivos.

A tentação de afirmar prontamente o que a fotografia 60 anuncia é significativa: soldados preparam-se para atacar, uma ação própria do conflito, assim como são as armas. Dois soldados manuseiam um canhão, parecendo armá-lo para um disparo; não há nada, porém, ao redor deles, muito menos algum perigo e o resto dos soldados, de corpos relaxados, olham para a câmera fotográfica. Além da pose, nota-se certo grau de encenação. Dessa forma, estabelece-se outro modo de ver a fotografia: inventivamente.

Figura 59: A. de Barros Lobo, *Soldados ao redor do canhão*, São Paulo, 1924.



Fonte: Acervo Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2015.

Para que a invenção aconteça é necessário um ponto inicial, um primeiro estágio, um visível. Podemos entender esse estágio como sendo o registro fotográfico, absolutamente visível, ligado ao referente, uma prova de realidade, que tenta propor uma imitação. A partir daí, é possível sugerir o imaginado ou o inventado, baseado no registro, mas nunca fiel a ele, pois o acontecimento é sempre algo a mais.

Situada num campo de muitas comprovações e certezas, a escolha que fazemos com relação à fotografia é de inseri-la em um campo além das certezas, previsibilidades e programações ou, até mesmo, além de que se pode ver. E, dessa forma, “o passado é ininterruptamente presentificado e transformado, enquanto a fabulação vai abrindo caminho” (GREINER, 2017:73).

Assim, para ver a fotografia, é necessário sentir e ativar afetos. O estado corporal incerto proporciona inventar além do visível. Existe nas fotografias da Revolta de 1924 o inexpresso, como o silêncio que, para ser ouvido, requer ultrapassar as dificuldades impostas pelos mais diversos sons.

Ainda sobre as funções fabuladoras, Greiner completa,

A função fabuladora é uma função e um estado corporal que se constitui a partir de processos imaginativos mediados pelo organismo e pelos ambientes (redes sígnicas) por onde transita (GREINER, 2017:74).

Ao olhar atentamente e por mais tempo para a fotografia 60, é possível notar elementos ausentes do registro que pretende ser documental. Sem esquecer a ausência natural existente em qualquer fotografia, em decorrência do enquadramento, do recorte espacial-temporal, há também a ausência de outros elementos que deveriam completar seu sentido esperado. Onde estaria o conflito para que esses soldados preparassem um disparo de canhão? Do que estariam se protegendo, para então atacar, se estão sozinhos nesse local? Como fazer a leitura dos corpos relaxados dos soldados em plena guerra, prestes ao disparo de canhão? É a partir dessa ausência que se torna possível um pensar inventivo, é esse inexpresso da fotografia que potencializa a criação, a invenção e a fabulação.

A fotografia se limita a descrever o envoltório e sua função é, portanto, a forma. Seduz-nos pela proximidade do real, infunde-nos a sensação de colocar a verdade ao nosso alcance, mas acaba por nos frustrar como se recebêssemos um balde de água fria... (FONTCUBERTA, 2010:96).

Esse balde de água fria a que se refere Fontcuberta, além de frustrar, desperta para a ambiguidade do código fotográfico, mas também provoca um despertar para a ambivalência da fotografia, abrindo um campo de possíveis para sua melhor compreensão e para uma possível filosofia. O que para alguns pode se apresentar como uma fragilidade do código fotográfico, pois transgride a ideia de registro, nessa tese apresenta-se como potência do código, afirmando-o para além da ambiguidade e entendendo-o ambivalente e aberto às virtualidades da fotografia:

A ambivalência, possibilidade de conferir a um objeto ou evento mais de uma categoria, é uma desordem específica da linguagem, uma falha da função nomeadora (segregadora) que a linguagem deve desempenhar.

(...) A ambivalência é, portanto, o alter ego da linguagem e sua companheira permanente – com efeito, sua condição normal (BAUMAN, 1999:9).

Diferente da ambiguidade, a ambivalência não contrapõem as categorias existentes no mesmo objeto ou evento. Como nos aponta Bauman, a ambivalência é condição natural da linguagem e pressupõe aceitar o desconforto causado por sua natural desordem. Por romper com uma estrutura normativa organizada e previsível, há um conflito, também natural, em combater a ambivalência, no sentido de conter sua imprevisibilidade.

No entanto, as fotografias de guerras e de conflitos tentam responder afirmativamente a esse modelo organizado, evitando a bifurcação da linguagem fotográfica: são construídas de forma objetiva, registrando as informações que devem transmitir. Ao olhá-las, não deve restar dúvida sobre a interpretação que se deve fazer, pois ela deve certificar a guerra ou conflito em questão. Seguindo a programação do aparelho, sua intenção prevalece sobre a intenção do fotógrafo, quando este se limita a registrar e enquadrar as informações padronizadas. Falham, entretanto, pois a fotografia está sempre em débito com a realidade que representa, pois nunca “dará conta” total da representação: ao focar uma ambivalência, haverá sempre mais complexidade.

Ao longo da análise empreendida na obra *O fio e os rastros, Verdadeiro, Falso e Fictício*, Carlo Ginzburg demonstra que a prática de utilizar elementos inventados para informações históricas não é nova, aliás, sempre foi muito utilizada ao longo da história. É necessário superar as dicotomias entre “a história e poesia, verdade e imaginação, realidade e possibilidade” (GINZBURG, 2006:84). De certa forma, é o mesmo tipo de dicotomia que deve ser superado e está presente nas fotografias. E quando as fotografias são aquelas utilizadas para representar guerras e conflitos, a dicotomia ganha um tom mais radical e se aprofunda, entre a verdade e a mentira, a realidade e o falso, tornando-se impossível qualquer ponte entre esses dois polos, qualquer ponte que possibilite a neutralização do medo do incerto.

As dicotomias raramente nos permitem enxergar o que há entre os campos divididos e distinguidos; em muitos casos, chegam até a produzir certo receio ou medo, porque não trazem à luz esse desconhecido que deseja ser um possível. No entanto, as margens de um rio assim o são, porque existe um rio entre elas. Só sabemos do falso, porque temos a referência da realidade. Saber olhar e enxergar o rio é saber as diferenças entre ele e as margens, para compreendê-los como um todo de partes interdependente e distintas. “Mas justamente porque é importante distinguir entre realidade e ficção, devemos aprender a reconhecer quando uma se emaranha na outra” (GINZBURG, 2006:169).

O emaranhado formado por partes diferentes faz vir à luz outros possíveis; entretanto, ele não foi inventado: o emaranhado preexiste e está potencialmente construído entre a margem da realidade e a da ficção, dissolvendo dicotomias e estabelecendo-se virtualmente como fabulação.

Em um de seus livros, o autor israelense Amós Oz⁴, propõe uma reflexão sobre a

⁴ Amos Oz, *Como curar um fanático*, São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

natureza do fanatismo e sobre os possíveis meios para contê-lo ou curá-lo. O autor sugere que todo fanático carece de imaginação. É a falta dela que força um comportamento fanático, apreendido desde muito cedo. O desejo de ter garantias sobre vários aspectos da vida, sejam políticas, econômicas ou religiosas, não permite que a abertura de possíveis se apresente para um fanático. Por isso ele sente medo e, no sentido de buscar proteção, recolhe-se nos caminhos mais rápidos e simples que devolvem a ele alguma certeza. No entanto, como nos lembra Muniz Sodré, “toda pretensão de verdade única é germe de violência” (SODRÉ, 2017:24).

Em tempos que demonstram cada vez mais que o improvável é sempre uma possibilidade, um fanático não concebe a ambivalência, não inventa suas próprias vias de acesso ao conhecimento, mas prefere seguir o caminho já traçado, mesmo quando esse parece desgastado e irreversível. “De modo discreto, de maneira cautelosa, acredito que a imaginação pode servir como uma imunidade parcial e limitada ao fanatismo” (OZ, 2016:77). Dessa forma, a invenção se faz urgente, inclusive para lidar com problemas concretos e latentes, como uma maneira de vir a conhecer, um conhecer sem medo e aberto à reversibilidade, uma lógica própria ao ato de comunicar.

Para melhor entender esse emaranhado entre ficção e realidade ao qual Ginzburg se refere, o conceito de invenção de Gabriel Tarde se mostra adequado e perspicaz. Tarde trabalha com dois pares de conceitos: a invenção e o desejo, a crença e a imitação. Para ele, nada é inventado, mas sim forjado por uma necessidade. A ideia de algo novo ou inédito, como sendo fonte da invenção, é absolutamente negada por Tarde, porque toda fonte de invenção se concentra na memória, como um grande banco de dados que fornece aquilo que pensamos ser novo, mas, na verdade, sempre esteve presente. A memória é de fato fornecedora de um arsenal inventivo, mas nele não há nada de novo.

Tudo se passa como se as ideias ou as opiniões já estivessem lá, presentes, potencialmente constituídas, prontas a completar-se ou a realizar-se numa revelação que as objetiva, mas que não as cria exatamente, e que se chama “invenção” (REYNIÉ, 2005:3).

Assim como, para ele, nada é inventado, mas forjado por uma necessidade, são as crenças que fomentam a imitação e o hábito como embriões da opinião, que passa a ser comum a todos. A imitação, assim como o registro, acaba por propor uma opinião e quando tratamos de invenção, sua base é exatamente algo preexistente contido na memória e apenas desvelado por uma necessidade.

Se as fotografias de Revolta de 1924 não podem ser encaradas apenas como registro, como um ato dela imitativo, a indagação sobre o que de fato elas abordam se faz necessária; estabelece-se, portanto, um campo propício para a invenção, como uma necessidade que se apresenta em oposição à falha da linguagem fotográfica, vista como cópia ou imitação da realidade: “Toda invenção que brota é um possível realizado entre mil, em meio aos diferentes possíveis” (REYNIÉ, 2005:4).

Figura 60: Autoria desconhecida, *Granada que não explodiu na Fábrica Crespi, São Paulo, 1924.*



Fonte: Acervo Fundação Energia e Saneamento, São Paulo, 2015.

Figura 61: Autoria desconhecida, *Bomba que não explodiu, São Paulo, 1924.*



Fonte: Acervo Museu da Polícia Militar de São Paulo, São Paulo, 2015.

Figura 62: Autoria desconhecida, *Bomba de Aeroplano Campos Elyseos*, São Paulo, 1924.



Fonte: Acervo do Museu da Polícia Militar de São Paulo, São Paulo, 2015.

Apesar de tentarem propor uma imitação, em sua maioria, as fotografias estão muito mais propensas à invenção, a satisfazer um desejo de fabulação. Tanto esse emaranhado é inventado que a fotografia 63 evidencia uma granada lançada que não explodiu e, portanto, não cumpriu sua finalidade. A linha dicotômica, que marca a divisão entre realidade e ficção, revela-se opaca ou mesmo flexível. Esse emaranhado é feito de probabilidades e, dentre todas as que havia para que a granada explodisse, configurou-se a não explosão, isto é, esse possível não se atualizou. Dentro da invenção, processo consciente e real, também estão as imprevisibilidades e o embate com as certezas, que podem ser desmontadas na exercício de fabulação.

De fato, o novo como possibilidade de conhecimento se apresenta no exercício de coordenação entre aquilo que se reproduz e aquilo que se inventa; está na genealogia acontecimental dos rastros, que marcam o imprevisível e que subvertem um estado imunizatório da vida, sempre tão pleno de certezas e medos. Certamente ao pensar a linguagem fotográfica como o escavar a contrapelo o conceito de evento, vamos além do estatuto clássico da fotografia e propomos o trajeto que pensa formas de resistência ao conhecimento já estabelecido e, em muitos casos, desgastado.

Lembremos do compromisso do acontecimento, não com um tempo cronológico, mas com a temporalidade. Seja sobre aquilo que chamamos de passado ou sobre o tempo que chamamos de presente, os rastros são indicativos para a constituição do acontecimento e, por consequência, indicativos dos caminhos da invenção e da fabulação. Nesses campos de possíveis, todo conhecimento está sempre inacabado: “nosso conhecimento do passado é inevitavelmente incerto, descontínuo, lacunar: baseado numa massa de rastros” (GINZBURG, 2006:40).

Essa massa de rastros estimula e promove um certo movimento, uma ação criadora de fluxos no espaço (FERRARA, 2018), uma ação comunicativa interativa, aberta e inconclusiva, onde a origem pode ser destino, onde coexistem nascente e poente, onde é possível “tornar simultâneo o que não é contemporâneo” (SODRÉ, 2017:187).

ÚLTIMAS INVENÇÕES

Em seu livro *Pensar Nagô* (2017), Muniz Sodré enfatiza a necessidade de refletirmos sobre uma filosofia de negociação, “sem entender ‘negócio’ apenas pelo vezo moralista das trocas comandadas pelo capital e sim como também a troca simbólica do dar-receber-devolver, aberta ao encontro e à luta na diversidade” (SODRÉ, 2017:24). Cabe à Comunicação essa troca simbólica. Entre muitas tentativas de negociação e diante de tantos fracassos nos mais variados processos comunicativos, faz-se necessário inserir outro ingrediente para que novas tentativas sejam feitas e outras possibilidades surjam.

É necessário lembrar que a questão do êxito desse processo, das perdas e ganhos, deve ser sempre relativizada: afinal o que seria uma negociação de sucesso? Irá depender da intencionalidade dessa comunicação/negociação.

Nessa dinâmica dar-receber-devolver estão envolvidas várias questões abordadas nessa tese. Inicialmente, é adequado pensar a Comunicação sob esse viés, quando considerada interativamente: “a comunicação interativa cria semelhanças, deixando rastros que passam a configurar e proclamar a natureza espacial da comunicação” (FERRARA, 2018:34).

A Comunicação, quando interativa, propõe fluxos que beneficiam a negociação, pois demanda das partes envolvidas intenções claras e abertas, além da superação das dicotomias, em um jogo dinâmico e criativo, construtor de alternativas que só nascem pela face da criação e da invenção.

Sodré (2017), fundamenta o debate em torno do tempo do acontecimento na figura de Exu, um orixá do candomblé, religião de matriz africana. Sua representação é o caminho para a ambivalência. Nele está o elemento ancestral e descendente, o ter sido e o vir a ser. Ele é também responsável por um eterno movimento de troca, pois transita entre o sagrado e o mundano com muito desembaraço, pertencendo aos dois mundos; esse pertencimento é sua natureza de negociador: “Exu pertence visceralmente à comunicação” (SODRÉ, 2017:177).

Não podemos entender essa troca como sendo neutra. Sua energia absorve e irradia, assim como a Comunicação do tipo interativa. Para estabelecermos as coordenações entre as qualidades de Exu e a Comunicação, uma chave se faz necessária: a do acontecimento, fazendo com que o tempo se temporalize e o acontecimento seja a experiência inventiva fundante.

As fotografias consideradas nessa pesquisa demonstram a acontecimentalização da Revolta de 1924 superando o evento, o que requer o uso de recursos fabulatórios e a ampliação do uso da linguagem fotográfica. Esses recursos só foram inventados pela desconstrução do evento e seus consequentes rastros. Novamente é necessário lembrar o

conceito de invenção, não como algo novo, mas como algo preexistente que foi desvelado e reconhecido.

Na qualidade de fluxo, do movimento, da troca, está a qualidade de Exu: sua potência de mensageiro demanda repensar aquilo que já foi pensado e se estabeleceu pela força do hábito. Em sua energia está a potência da invenção e da criação: “O espiritual do homem não é outro senão sua capacidade de usar a linguagem, cuja essência estaria na capacidade e direito de nomear” (FERRARA, 2018:14). Dessa forma, as alternativas se constroem fundamentadas na invenção, outra forma de nomear, do pensar criativamente, pois toda invenção só tem sentido quando em movimento, em fluxo; caso contrário, torna-se mera imitação da ordem do fixo e habitual.

Para Deleuze, o ato da criação é um ato de resistência em relação às sociedades de controle, que operam pela propagação de determinadas informações e pela construção de determinados discursos que objetivam o ato de subordinação e autocontrole do sujeito.

Entretanto é Giorgio Agambem (2018) que irá tentar verticalizar a ideia de Deleuze sobre o ato de criação como um ato de resistir. Diferente de Deleuze, que acredita no ato de criação como a liberação de uma potência, Agambem propõe que “a potência que o ato da criação libera deve ser uma potência interna do próprio ato, como interno a este deve ser também o ato de resistência” (AGAMBEM, 2018:62).

Nesse amplo arcabouço da Comunicação, questões como a acontecimentalização de eventos históricos como a Revolta de 1924, impõem novas formas de abordá-la, provocando outros caminhos de investigação, desprendidos dos já empregados para entender a Revolta. A coordenação de rastros e entre os efeitos da fotografia e do acontecimento, a escuta do que as fotografias podem nos fazer ouvir e o entendimento das mudanças contextuais foram algumas estratégias empregadas nessa pesquisa. Tal coordenação é o pensar inventivo, que deseja promover a ideia de liberdade e resistência.

Na coordenação entre acontecimento, fabulação e invenção confere-se o salto metatextual da pesquisa, distanciando-se das marcas do evento histórico fartamente relatado, porém unilateral e conclusivo. Não há nada que se possa concluir sobre a Revolta de 1924 ou sobre suas fotografias porque, quando observamos um acontecimento, é sua dimensão ambivalente que constrói seu próprio tempo, onde não existem categorias, porque “o tempo do acontecimento é o da reversibilidade (SODRÉ, 2017:188). Se o acontecimento é reversível, não se espera, com ele, uma conclusão. Portanto, apesar desse capítulo trazer as reflexões finais da pesquisa, não há a intenção de concluí-la.

A ideia da reversibilidade não exclui aquilo que Agambem defende como o ato de resistência e de criação. Para resistir é necessário poder e não-poder, o que já se mostra ambivalente. Assim, tem-se a “potência de ser e de não ser, de fazer e de não fazer” (AGAMBEM, 2018:65), ou ainda, “toda potência humana é, cooriginariamente, impotência” (AGAMBEM, 2018:65).

Em exposição fotográfica, intitulada *Conflitos – Fotografia e violência política no Brasil, 1889-1964*, no Instituto Moreira Sales, em São Paulo, algumas fotografias da Revolta de 1924 representam um dos períodos de violência política, ao qual o título da

exposição se refere. Segundo o texto da curadoria do evento, a exposição “procura inserir um ponto de inflexão nessa história ainda lacunar” (ESPADA, 2018:7), concentrando-se, não à toa, em um período entre golpes: o fundador da República, em 1899, e o de 1964. A ideia de uma história lacunar é a noção de algo inacabado. No entanto, todas as fotografias ali expostas e sua curadoria, trabalham fortemente com o conceito de evento. Ao lado das fotografias da Revolta de 1924, estão as da Revolução Gaúcha de 1923, algumas da Coluna Prestes-Costa, da Revolução de 1930, marcando a chegada de Getúlio Vargas ao poder e, evidente, as da Revolução Constitucionalista de 1932, todas categorizadas, divididas e segmentadas, com datas e personagens principais, com os indicativos de começo, meio e fim.

Conforme as indagações feitas nos capítulos 1 e 2, pode-se constatar que não é possível esse desmembramento. Curioso notar o período recortado da exposição, entre golpes de estado, e, ainda assim, em seu discurso curatorial, a ausência de entendimento da fotografia como código da genealogia acontecimental, pois não se trata de diversas revoltas ou revoluções, mas das negociações simbólicas, do “dar-receber-devolver” (SODRÉ, 2017:24), de potentes encontros e desencontros, que, diante de câmeras fotográficas, transformaram-se em registros e possíveis fabulações. Afinal, “a imagem é motor do acontecimento” (FLUSSER, 2015:220).

As fotografias das revoltas ou revoluções, que aconteceram até meados da década de 1930, têm características muito parecidas. Muitas delas são posadas ou mesmo encenadas, o que remete ao tipo de equipamento usado, ainda rudimentar. Só a partir das décadas de 1940 e 1950, as fotografias passaram a ter outras características, como certa técnica fotojornalística que passa a ser empregada no registro das imagens. Lançamos mão de uma abertura fabulatória: estaria a ideia de registro e documento fotográfico atrelada ao surgimento de uma técnica fotográfica jornalística?

Nas décadas de 1920 e 1930, essa técnica ainda se construía, assim como a profissionalização desse tipo de fotógrafo, que só passou a ter de fato uma função e profissão nos jornais e revistas, a partir de década de 1940, no Brasil. Alguns fotógrafos que fizeram registros dessas revoltas nas décadas de 1910 e 1920, tempos depois, tornaram-se fotojornalistas, como Gustavo Prugner e A. Barros Lobo, citados nessa tese.

É preciso lembrar também de certa elevação na temperatura dos acontecimentos políticos e suas consenquentes crises. A cidade de São Paulo, já na Revolução de 1930, coloca-se de forma diferente, se comparada com a Revolta de 24. Essa postura se radicaliza ainda mais em 1932, com o Movimento Constitucionalista, pois nele, não só a cidade, mas o estado, engajam-se prontamente para defender seus interesses frente aos resultados da Revolução de 1930. Nessa, a população se engaja nas frentes de batalha em defesa de seus interesses, que, àquela altura, eram os interesses da elite paulistana. Essa será de fato a Revolução lembrada por todos, com assinaturas espalhadas pela cidade e pelo estado, assinaturas de poder marcadas na memória.

A partir de década de 1930, há uma escalada de violência de todas as frentes envolvidas em conflitos políticos e sociais, ou seja, eleva-se a complexidade dos acontecimen-

tos. A fotografia também ganha complexidade técnica e como linguagem, mas, no entanto, permanece a questão: todo registro é fotografia, mas nem toda fotografia é registro. Incapaz da reprodução fiel à realidade, a fotografia produz semelhanças, “uma atividade transdutora que, mais do que tradução, leva a reconhecer, ou conhecer outra vez, a realidade do mundo” (FERRARA, 2018:15).

Diante desse grau de indeterminação desafiador, é relevante lembrar como certos rompimentos são necessários para negar a fatalidade da razão (SODRÉ, 2017), e esses rompimentos podem surgir das experiências:

Experiência, por sua vez, não é nada que requeira determinação ou causalidade para sua comunicação e sim narratividade. Na visão de Benjamin, a experiência se define por um trabalho demorado de incorporação à memória das reminiscências e sensações de toda uma base tradicional. Não se trata de surpresa, nem do extraordinário, mas daquilo que, em toda ação cotidiana, revela-se como constituinte ou originário (SODRÉ, 2017:226).

O trabalho de incorporação pressupõe a troca, o trânsito, um trazer para dentro, mas também um encontro com o que está fora. A incorporação de qualquer orixá demanda certo tipo de interação da comunicação, daí se faz a experiência, que tem forte apelo simbólico e deve ser vivida e não necessariamente compreendida pela razão, pois traz consigo o repertório do corpo de quem vive a incorporação; experiência que, necessariamente, bifurca para outros possíveis.

Talvez sejam essas experiências que permitam formas de resistência, entendidas como indeterminadas, inacabadas, reversíveis e inevitavelmente ambivalentes, portadoras de mistérios. Apesar de tão opostas à ideia de relato, devem encontrar lugar de existência dentro deles, para que nelas um vão seja possível na porta dos mistérios.

Mesmo que se saiba muito sobre Exu, não é possível saber tudo sobre ele; seus mistérios se conservam como a admiração e o respeito que se têm por ele, enquanto sua qualidade. Só nas incorporações essas qualidades se corporificam e o mistério ganha carne. Assim também se dá com o conceito de acontecimento. Muito foi escrito e refletido sobre ele, porém, sempre permanecerá a marca de indeterminação e mistério, seu grau de ambivalência, que encontra oportunidade de se corporificar, encarnando nos sujeitos e objetos: “A natureza engendra semelhanças: basta pensar na mímica. Mas é o homem que tem a capacidade suprema de produzir semelhanças” (BENJAMIN: 1996:108).

Se a marca de reversibilidade paira sobre o acontecimento, o mesmo podemos dizer sobre as fabulações fotográficas, campo aberto para os possíveis estabelecidos para o código fotográfico, fazendo dele algo tão compartilhado e popular, porém, ainda assim, tão enigmático e incerto, receptivo a indagações.

Há uma ressalva oportuna a se fazer, em tempos de pós-verdade e *fake news*. Fabular não significa manipular, pois fabular não é impor um determinado sentido a uma imagem, nem impor qualquer tipo de impedimento às informações existentes. Como atividade transdutora, fabular é conhecer outra vez, de outra forma, a realidade.

Um evento histórico comporta uma memória sobre ele; já um acontecimento não

faz o mesmo, pois é dono de seu próprio tempo, num arco amplo que olha para trás e caminha adiante, sem perder a perspectiva do horizonte. A memória, neste caso, é o meio em que aconteceu a experiência e não o instrumento para chegar ao passado, agindo como o homem que escava: “Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo” (BENJAMIN, 1995:239). A memória é solo, é meio por onde se caminha, no tempo verbal presente, como o pilar de sustentação desse arco do acontecimento.

Se a memória é solo, está repleta de informações e sempre pronta a ser revolvida, escavada e redescoberta devido a sua riqueza informacional. Se memória é solo, é ela que sustenta, com o mínimo equilíbrio que seja, os homens e suas experiências, pois é nela que essas experiências se dão, acontecem:

(...) quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho. Assim, verdadeiras lembranças devem proceder informativamente muito menos do que indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou delas (BENJAMIN, 1995:239).

Relatar a experiência de atravessar esse solo, sempre disposto às escavações e descobertas, num exercício livre e criativo, num pensar inventivo que possa viabilizar novas respostas a outras perguntas, mostra-se mais importante do que localizar fotografias e informações. Só assim, portanto, teremos a possibilidade de resistir, frente à fixidez dos eventos, dos registros e das certezas e seus relatos precocemente concluídos.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato**. São Paulo: Boitempo, 2018.
- ASSUNÇÃO, Moacir. **São Paulo deve ser destruída: A história do bombardeio à capital na revolta de 1924**. São Paulo: Record, 2015.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e ambivalência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- BATISTA, Liz. **Revolução de 24: guerra em SP por reformas políticas**. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 04 jul.2014. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br>>. Acesso em 02.10.2014.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: Magia Técnica Arte e Política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.
- _____. **Obras escolhidas II: Rua de mão única**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.
- BURKE, Peter. **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Editora UNESP, 1991.
- CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CAMPOS, Cristina de. **São Paulo pela lente da higiene**. São Paulo: Rima, 2002.
- CAMPOS, Haroldo. **Morfologia de Macunaíma**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.
- COHEN, Ilka S. **Bombas sobre São Paulo**. São Paulo: Editora Unesp, 2007.
- _____. **Imagens de 1924. Studium**. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/21/07.html>>. Acesso em 19/03/2018.
- CORREA, Ana Maria Martinez. **A rebelião de 1924 em São Paulo**. São Paulo: Higitec, 1976.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- _____. **A imanência: uma vida....** Educação & Realidade, jul./dez.2002. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/31079>>. Acesso em 05/02/2017.
- DOSSE, François. **Renascimento do acontecimento**, São Paulo: Editora Unesp 2010.
- ESPADA, Heloisa. **As políticas do olhar In: Conflitos Fotografia e violência política no Brasil, 1889-1964**, São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2018.
- FERNANDES, Rubens. Processos de criação na fotografia. FACOM, São Paulo, n. 16, páginas, 10-19 2006. Disponível em: <http://www.fAAP.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/rubens.pdf>. Acesso em 14/03/18.

- _____. São Paulo pelo telephone: imagens da primeira metade do século XX. São Paulo: Dialektikos, 2006.
- FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **Comunicação, mediações, interações**. São Paulo: Paulus, 2015.
- _____. **A comunicação que não vemos**. São Paulo: Paulus, 2018.
- _____. **Os nomes da comunicação**. São Paulo: Annablume, 2012.
- FIGUEIREDO, Antonio dos Santos. **1924 Episódios da revolução de São Paulo**. Sem editora, 1925.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa-preta**: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2002.
- _____. **Ensaio sobre a fotografia**. Lisboa: Relógio D'água editores, 1998.
- _____. **Comunicologia**: Reflexões sobre o futuro. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- Fontcuberta, Joan. **O beijo de Judas**: Fotografia e Verdade. Barcelona: GG, 2010.
- Foucault, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- GINZBURG, Carlo. **Os fios e os rastros**. Verdadeiro, falso, fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. **Mitos, emblemas, sinais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GREINER, Christine. **Fabulações do corpo japonês**. São Paulo: N-1 edições, 2017.
- HERCULE FLORENCE. **Enciclopédia Itaú Cultural**, 9 mar. 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6020/hercule-florence>>. Acessado em 24/08/18.
- HUBERMAN, George Didi. **Revista ZUM**, São Paulo, 2017, n. 13, pp. 86-103. Entrevista a Arno Gisinger.
- IBRI, Ivo. **Kósmos Noétos**: A arquitetura metafísica de Charles Sanders Peirce. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
- INSTITUTO MOREIRA SALLES. Conflitos. Fotografia e Violência política no Brasil 1889-1964. Disponível em: <<https://ims.com.br/2017/01/14/conflitos-os-fotografos/>>. Acesso em 19/03/2018.
- JULIÃO, Letícia. **Belo Horizonte**: itinerários de uma cidade moderna, 1897-1920, Dissertação (mestrado), Universidade Federal de Belo Horizonte, Belo Horizonte, 1992.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 5 ed., São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- _____. **Hercule Florence**: A descoberta isolada da fotografia no Brasil. São Paulo: Edusp, 2006.

- LAZZARATO, Maurizio. **As revoluções do capitalismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- MEIRELLES, Domingos. **As noites das grandes fogueiras**. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- MENDES, Ricardo; CAMARGO, Monica J.de. **Fotografia**. São Paulo: Secretaria Municipal de São Paulo, 1922.
- MOVIMENTO Militar. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 06 jul.1924. Disponível em <<http://acervo.estadao.com.br>>. Acesso em 02.10.2014.
- MOVIMENTO Revolucionário. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 10 jul. 1924. Disponível em <<http://acervo.estadao.com.br>>. Acesso em 02.10.2014.
- MOVIMENTO Revolucionário. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 15 jul. 1924. Disponível em <<http://acervo.estadao.com.br>>. Acesso em 02.10.2014.
- OZ, Amos. **Como curar um fanático**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- OLIVEIRA, Tatiana Pontes de. **Caminhar, fotografar, fabular**. Entre a cidade e a fotografia. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.
- PEREIRA, Duarte Pacheco. **1924 O Diário da Revolução: Os 23 dias que abalaram São Paulo**, São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.
- PICCHIA, Menotti Del. **A longa viagem: da revolução modernista à Revolução de 1930**. São Paulo: Martins Editora, 1972.
- SEGAWA, Hugo. **Prelúdio da metrópole**. Ateliê Editorial, São Paulo. 2004.
- SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras. 1992.
- SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **A Coluna Prestes: análise e depoimentos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- REYNIÉ, Dominique. Introdução In: TARDE, Gabriel. **A opinião e as massas**, São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.4.
- TARDE, Gabriel. **A opinião e as massas**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- TÁVORA, Juarez. **À guisa de depoimento**. São Paulo: s.e., 1925.