

OLHARES SOBRE O TEJO

Benoliel, o fotógrafo de Lisboa

Eliana Almenida de Souza Rezende

Apresentação

O trabalho de elaboração da dissertação de mestrado¹, onde se procurou recuperar dimensões da vida paulistana no início do século XX através da crônica fotográfica e escrita, presentes em publicações ilustradas, jornais e álbuns de família entre as décadas de 1900 e 1930, indicou que muito ainda poderia ser trabalhado quanto ao cruzamento de possibilidades e potencialidades técnicas da linguagem fotográfica e a instituição de novas práticas sociais.

1. Dissertação de mestrado em História intitulada "Alquimia sedutora substanciada em imagem: a crônica fotográfica de São Paulo nas primeiras décadas do século XX", apresentada à Puc/SP em 1996.

Revelou também a existência de um debate no interior das ciências humanas sobre a utilização de imagens fotográficas como fonte e objeto de pesquisa e indicou alguns caminhos possíveis de investigação.

No desenvolvimento desta pesquisa, notou-se que o trabalho com imagens vem se colocando como proposta em diferentes trabalhos, resultando em múltiplas abordagens para o estudo do social. Na maior parte dos casos são estudos que priorizam a fotografia como técnica, esquecendo-se, como nos lembra Raymond Williams, de que é necessário considerar as relações sociais envolvidas em sua disseminação².

Apesar disso, são pesquisas minuciosas³ envolvendo a história da fotografia e, por isso, fundamentais como obras clássicas de referência. É o caso por exemplo de Gilberto Ferrez (neto do fotógrafo Marc Ferrez) que desenvolveu um

2. O autor referindo-se à disseminação da escrita, tece um comentário que com propriedade pode também ser aplicado à fotografia: "(...)a tecnologia da escrita não é somente a série de invenções – um sistema de notação gráfica, alfabeto e materiais para a sua produção – que dão início ao processo, mas o modo de distribuição da obra assim produzida. E esse modo de distribuição é por sua vez não apenas técnico – (...) -, mas depende de uma tecnologia mais ampla, primordialmente determinada por relações sociais, nas quais se produz a própria capacidade de ler, que é a verdadeira substância da distribuição (...)" (WILLIAMS, 1992, p.108)

3. Todos os autores comentados têm seus trabalhos citados nas referências bibliográficas.

trabalho sobre a atuação de seu avô como fotógrafo oficial da cidade do Rio de Janeiro. Há também os trabalhos de Pedro Vasquez, estudioso da fotografia no Rio de Janeiro. Em São Paulo, Boris Kossoy, pesquisador conhecido por ter sido um dos pioneiros no estudo da história da fotografia, bem como no desenvolvimento de reflexões teórico metodológicas em torno do significado social das imagens fotográficas. Seus trabalhos tornaram-se consultas obrigatórias para os que se dedicam ao estudo da fotografia.

Merece também ser citado o trabalho de Annateresa Fabris publicado pela Edusp em 1991 e intitulado "Fotografia: usos e funções no século XX", onde a circulação social e o consumo da fotografia pode ser analisado em diferentes campos, como: na arquitetura⁴, no fotojornalismo⁵, na fotomontagem e pinturas pré-rafaelitas⁶, na pintura acadêmica paulista⁷, entre outros. Além deste, outros trabalhos podem ser citados, como o papel da fotografia nas exposições universais⁸, a rotina de trabalho de fotógrafos na cidade,⁹ ou mesmo as relações entre fotografia e fotojornalismo¹⁰.

Num outro universo de análise, mais preocupados com questões teórico-

4. CARVALHO e WOLF, 1991.

5. COSTA, 1991.

-metodológicas relativas à imagem, estão trabalhos expressivos de autores como: Roland Barthes, Pierre Bourdieu, Gisèle Freund. No Brasil autores como Míriam Moreira Leite, Boris Kossoy, Annateresa Fabris, Arlindo Machado, Ana Maria Mauad de Sousa Andrade. Essas revelam diferenças substanciais na forma e na abordagem da fonte fotográfica, mantendo em comum o tratamento serial das imagens trabalhadas e uma ênfase em destacar as dificuldades e os limites destas pesquisas, colocando em relevo a ausência de uma tradição em nosso país, naquele momento, para pesquisas acadêmicas envolvendo fontes documentais iconográficas.

Numa abordagem semiótica, os trabalhos de maior representatividade são os de Umberto Eco, Philippe Dubois, tendo no Brasil a contribuição de Ana Maria Mauad de Sousa Andrade Essus com uma proposta de análise "histórico-semiótica" das imagens fotográficas.

Outro campo por onde a reflexão com as imagens fotográficas obrigatoriamente teria de passar seria a cidade. Isto porque seria através dos olhares dos diferentes fotógrafos que se buscaria uma imagem de cidade. Deste modo, um levantamento inicial da bibliografia sobre este tema revelou que a cidade encontra, por parte de alguns arquitetos e urbanistas, uma noção com caráter apenas estético – visual, sem receber um tratamento adequado à noção de cidade como

palco da história e local de fazeres e viveres por agentes sociais⁶. Apesar disso, já encontramos entre arquitetos, urbanistas e outros pesquisadores, a preocupação de estar pensando o espaço com outros olhos, e com isso, ampliando diálogo com os aspectos culturais. Neste rol de pesquisadores poderíamos citar os trabalhos de Kevin Lynch, Marcel Roncayolo, Lewis Mumford, Ralquel Rolnik, Win Wenders, Antonio Arantes entre outros que têm trazido às Ciências Humanas enormes contribuições.

A inserção de tais preocupações numa perspectiva de história social seria, portanto, de compreender a cultura como campo de forças e levaria para o campo teórico metodológico a visão que norteia o pensamento de Raymond Williams sobre a materialidade dos fenômenos da linguagem.

Sob esta ótica, abordar imagens significa circunscrevê-las em seu universo de produção, incluindo-se aí a perspectiva de pensar a

6. Para os que se enquadram neste perfil, Michel de Certeau tece a seguinte crítica: "(...) o urbanista é incapaz de articular essa racionalidade em concreto com os sistemas culturais, múltiplos e fluídos, que organizam a ocupação efetiva dos espaços internos (apartamentos, escadarias, etc) ou externos (ruas, praças, etc) e que debilitam com vias inumeráveis. Ele pensa em uma cidade vazia e a fabrica; retira-se quando chegam os habitantes, como diante dos selvagens que perturbarão os planos elaborados por eles(...)" (1995, p.233).

fotografia como uma linguagem, e que, como tal deve ser entendida como “articulação da experiência ativa e em transformação; uma presença social e dinâmica no mundo”. As imagens visuais, neste sentido, tanto quanto as imagens produzidas pela literatura, engenharia, arquitetura, ou outra qualquer, são faces de um mesmo fenômeno histórico, que interagem no processo de constituição das relações sociais.

A preocupação de situar imagens produzidas por fotógrafos, viveres e fazeres na e da cidade se dá pelo fato de considerar que

(...) As formas urbanas são o produto da história (...) e que (...) no termo “cidade”, mais do que o rigor dum conceito, acumula-se uma grande soma de experiências históricas (...) Mais do que um conceito de análise, a cidade é sem dúvida uma categoria de prática social (...) (RONCAYOLO, 1985, p.397/400).

O trabalho com as fontes fotográficas coloca em relevo a questão de sua produção e o sentido de sua elaboração como “construção”. O fotógrafo como agente produtor, nos conduz o olhar para uma determinada direção e constrói sua narrativa a medida em que suas imagens vão sendo fixadas nas dimensões espaço/tempo⁷, fornecendo elementos para o estudo dos viveres

7. REZENDE, 1996, p.7.

e dos fazeres na e da cidade. Recorta, fragmenta e enfoca o tema desejado, atribuindo-lhe significados. Arlindo Machado, falando a respeito desta característica intrínseca da fotografia comenta que

(...) Toda visão pictórica, mesmo a mais "realista" ou a mais ingênua, é sempre um processo classificatório, que joga nas trevas da invisibilidade extra-quadro tudo aquilo que não convém aos interesses da enunciação e que, inversamente, traz à luz da cena o detalhe que se quer privilegiar(...) (MACHADO, 1994, p.76).

A imagem fotográfica, desta forma, nos dirige o olhar para um determinado ponto que se quer deixar em evidência, obscurecendo e/ou ocultando o que para o produtor da imagem não é relevante ou digno de ser registrado.

A "leitura" desta narrativa por parte do pesquisador não ocorre sem problemas. "Ler" neste caso, significa lidar com as formas pelas quais se deu a construção do olhar e das formas pela qual este se expressa⁸. Como nos fala Ismail Xavier (1988, p.370) a respeito da imagem cinematográfica, e que com propriedade pode ser também aplicado à fotografia:

(...)A imagem que recebo compõe um mundo filtrado por um olhar exterior a mim, que me organiza uma aparência

8. LUCAS, 1996.

das coisas, estabelecendo uma ponte mas também se interpondo entre eu e o mundo. Trata-se de um olhar anterior ao meu (...).

Considerando-se a fotografia como um produto de relações sociais e tendo claro que o espaço da cidade proporciona aos diferentes agentes esta interação, o estudo do espaço urbano via imagem revela-se muito produtivo. Neste sentido, dois são os espaços a se pensar quando se busca ler uma imagem: um é o espaço fotográfico, entendido aqui como o enquadramento, ângulo, luminosidade, nitidez, figuração e que serão dispostos em um determinado suporte (vidro, platina, prata, papel, plástico etc.), outro será o espaço de onde a imagem foi extraída: a cidade, entendida aqui nos seus movimentos sociais, aglomerações urbanas, trabalho informal ou mesmo nos conjuntos arquitetônicos e/ou paisagísticos.

Tomado como ponto fulcral, a noção de espaço aplicado à cidade revela-se como produto de relações sociais. É o palco onde a História se desenvolve, onde todas as formas de conflitos, tensões e solidariedades são vividas e/ou administradas. É neste espaço que a vida urbana se desloca e onde vão sendo construídas as fronteiras “(...) simbólicas que separam, aproximam, nivelam, hierarquizam, ...ou ordenam categorias e grupos sociais (...)” (ARANTES, 1994, p.191).

Pensado desta forma, o espaço constitui-se em ponto fundamental para articulação com as especificidades da História, tornando-se uma fonte privilegiada de pesquisa, visto que

(...) o espaço é instância da sociedade (...) ele contém e é contido pelas demais instâncias (...). Isso quer dizer que a essência do espaço é social. Neste caso, o espaço não pode ser apenas formado pelas coisas, os objetos geográficos, naturais, artificiais, cujo conjunto nos dá a Natureza. O espaço é tudo isso, mais a sociedade(...) (SANTOS, 1997, p.1).

Se o espaço tem como essência o social e se ele próprio pode ser visto e analisado como sendo uma instância da sociedade tal como ocorre com o político, o econômico, o ideológico etc., torna-se evidente sua importância como categoria de análise. Sua importância é destacada por Raquel Rolnik (s/d) quando afirma que

(...) é fonte na medida em que se lê, na história da organização do espaço da cidade, as formas de organização do trabalho, as formas de relação social, etc (...) Então, uma rua, para além de ser um lugar onde se passa ou se deixa de passar, uma rua está carregada de história, está carregada de memória, está carregada de experiência que o sujeito teve, que seu grupo teve e que a história de seu grupo naquele espaço teve (...).

O espaço, deste modo, configura-se como “(...) marca, como expressão, como assinatura, como notação das relações sociais, como cartografia das relações sociais (...)” (idem).

Além dos aspectos relacionados acima, seria importante retomar aqui uma outra preocupação que norteia os caminhos de uma pesquisa com imagens fotográficas; no que se refere ao respeito à *proveniência* destas fontes. Não importa se somos pesquisadores, conservadores ou arquivistas, devemos ter sempre clara a origem do material iconográfico trabalhado e utilizado como fonte. É a partir deste princípio que se pode compreender a coerência interna de uma produção e os caminhos de sua circulação. Enfim, o respeito à *proveniência* é que garantirá a unicidade do documento tornando-o indivisível, garantido com isso sua individualidade e inserção no universo de sua produção. Isto porque pesquisar com fontes iconográficas não significa reunir grupos de imagens apenas por qualidades estéticas subjetivas, mas significa caminhar através dos caminhos que vão de sua produção à sua preservação.

É de fundamental importância tal consciência por parte de quem pesquisa e é dever do pesquisador não descontextualizar a imagem de seu produtor ou momento histórico em que foi produzida. Serão estes aspectos que

9. Princípio arquivístico segundo o qual os arquivos originários de uma instituição ou de uma pessoa devem manter sua individualidade, não sendo misturados aos de origem diversa, garantindo com isso a unicidade do documento. Ver Camargo e Belloto, (coordenadoras) (1996).

subsidiarão a pesquisa pertinente a temas abordados pelas imagens. As agências produtoras de imagem devem ser entendidas como aquelas que efetivamente têm interesses a defender e os caminhos da preservação destas imagens nos revelam os objetivos destes. Considerar a imagem fotográfica como um objeto único, e por isso fruto de uma cultura material, nos auxilia em momentos onde outras informações parecem não fornecer elementos suficientes para compreendermos sua produção. A fotografia, neste sentido, passa a representar um todo, composto por seu suporte, técnicas empregadas, eventuais inscrições e/ou carimbos, dedicatórias, assinaturas etc., e oferecem por isso importantes informações sobre aspectos sociais, culturais e/ou estéticos no universo de sua produção, podendo ir além e também fornecer informações técnicas envolvendo áreas do conhecimento exato, como a química e a física.

Deste modo, e com tais preocupações, optou-se trabalhar com um conjunto de imagens localizado no Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa, por ocasião de um estágio realizado na área de conservação e restauro de coleções fotográficas. Na ocasião foi possível tomar contato com diferentes fotógrafos portugueses como Antonio Passaporte, António Novaes, Eduardo Portugal, Bobone e Joshua Benoliel, para citar alguns, no período entre as

décadas de 1900 e 1920. Dos fotógrafos citados, Joshua Benoliel foi escolhido pela qualidade de suas imagens e temas presentes em sua produção, concentrada entre os anos 1906 e 1918, quando fornecia inúmeros clichês para a Ilustração Portuguesa e para o Jornal O Século.

Joshua Benoliel nasceu em Lisboa, em 13 de janeiro de 1873 e faleceu na mesma cidade a 03 de fevereiro de 1932. No decorrer de 30 anos de atividade, dedicou-se ao fotojornalismo, relatando através de imagens os principais fatos vivenciados pela sociedade de então; fotografando de tudo, e enfrentando com coragem e determinação os diferentes problemas políticos e sociais da sociedade portuguesa em fins do Império e início da República. Suas imagens chegaram a um total estimado de 60.000 clichês.

Benoliel introduz na imprensa portuguesa uma forma diferente de fazer reportagens: que é o fotojornalismo. Nesta nova forma de se fazer reportagem, o fotógrafo não é mero acessório na construção da matéria jornalística. Na realidade, está em suas mãos transformar imagens em texto. Definida a pauta a ser coberta, o repórter fotográfico saía à campo e fazia de sua câmara a pena, a imagem era seu texto. O caminho da reportagem fotográfica, resultado do fruto do trabalho do fotógrafo, é explicada em minúcias em uma das publicações da Ilustração Portuguesa. Segundo projeto editorial exposto pelo número 1 da nova série da Ilustração Portuguesa, a fotografia

passaria por alguns critérios de escolha e seleção de temas, e somente aí se iniciaria o trabalho de reportagem:

(...) trata-se, primeiro que tudo, de discriminar quaes assumptos que apresentam maior actualidade para os escolher de preferencia a outros. Calcula-se quantas páginas exige a reportagem photographica dos acontecimentos da semana e trata-se da illustração dos artigos seleccionados em obediencia áquelle criterio (...).

(...) Chegam as provas photographicas relativas aos acontecimentos da semana e é preciso escolher as que convém aproveitar, fazer egualmente enquadramentos e orlas para ellas. Há uma que vale a pena ampliar ao tamanho da pagina, ou, como succede em casos mais excepcionaes, de uma dupla pagina. Outras, teem de ser, pelo contrario, reduzidas (...).

(...) Cada semana o reporter photographico da Ilustração Portuguesa não faz regularmente menos de quinze dúzias de chapas. São cêrca de 8.640 chapas photographicas empregadas por anno, e tomando o tamanho de 9 X 12 como média, poderia com ellas construir-se um amplo telhado de vidro com mais de novecentos metros quadrados. Cortadas as photographias e dispostas conforme devem compôr as paginas, desenhadas estas, os respectivos originaes são enviados á officina da photogravura, enquanto o texto litterario vae, por sua vez, para a officina de composição typographica (...). (Ilustração Portuguesa - 13/07/1908 - n° 125).

A produção semanal desta revista atingia em 1908 uma tiragem de 24.400 exemplares e, segundo os números apresentados pela própria revista, entregava semanalmente aos seus vendedores (na época mais de 300):

(...) 4.800 exemplares e distribue mais 2.800 pelas tabacarias e kiosques, elevando-se por consequencia, a sua venda avulso de cada numero, em Lisboa, á totalidade de 7.600 exemplares (...) No Porto, a venda avulsa da Ilustração Portuguesa sobe a 3.200 exemplares (...) (idem).

O que temos de concreto é que Benoliel colaborava com uma revista que tinha uma larga circulação nas camadas mais endinheiradas da população e seus clichês eram utilizados em larga escala, com uma preferência maior para assuntos relacionados a acontecimentos ocorridos no espaço urbano.

E é com as transformações editoriais sofridas pela Ilustração Portuguesa a partir de 1906 que Benoliel desponta como sendo de longe um dos melhores fotógrafos portugueses. Não sem mérito, é verdade, visto que, ao ingressar na Ilustração Portuguesa e no jornal O Século, que a publicava, Benoliel já tinha atrás de si um vasto repertório de trabalhos realizados como fotógrafo. Isto o tornava um profissional qualificado e com perfeito domínio das técnicas fotográficas, envolvendo uma ampla gama de atividades que exigiam habilidade e prática, como por exemplo a necessidade de mudanças rápidas das placas de vidro, necessárias no momento de se fotografar. Ou ainda, as opções envolvendo enquadramento para obtenção de imagens que dessem idéia de movimento – suas preferidas. Além disso, necessitamos ressaltar

que como bom repórter, Benoliel necessitava estar no lugar certo, na hora certa, e isto implicava, como ainda ocorre hoje em dia, conhecimento antecipado dos acontecimentos. O diferencial de Benoliel em relação aos demais fotógrafos, seus contemporâneos, era saber buscar a notícia, nunca de forma estática, mas como se ela estivesse em movimento. Suas imagens buscavam ser impactantes aos mesmo tempo em que procuravam informar o leitor sobre os acontecimentos dos fatos.

Conforme ele próprio comentou em certa ocasião, quando se referia a uma viagem que fez à cidade do Porto para cobrir a viagem de João Franco:

*(...) salto para cima dum coupé que ao acaso passava e dali consigo obter alguns magníficos clichés. (...) Provada a minha identidade, consigo alcançar um primeiro andar e dali consigo obter belos aspectos daquele tumultuar de idéias (...). E note-se, chegando o comboio às três horas da tarde ao Porto e seguindo outro duas horas depois para Lisboa, eu aproveitara este curto prazo para enviar ao Século vinte clichés (...).*¹⁰

A busca de uma boa imagem custava sempre algum esforço ao repórter fotográfico. Afinal, era necessário, além de oportunismo, fô-

10. ABC, nº 149, 24/05/1923 – “As grandes reportagens gráficas”.

lego e força para transportar o material fotofotográfico que incluía câmara, tripé, placas de vidriidro usadas como negativo e, em muitos casos, u, uma escada que auxiliava na procura de um bom m ângulo para se fotografar e obter com isso uma ma visão mais ampla do conjunto do acontecimentento retratado. Esta forma especial de fotografar, b, buscando sempre o momento mais oportuno, a acabou influenciando de tal forma a produção d da Ilustração Portuguesa, que com o passar do dos anos quase não se tinha texto redigido, cabendo lo à imagem esta tarefa.

Monarquista por convicção, Be3enoliel conseguirá trânsito fácil entre os membmbros da corte imperial, e mesmo após o fim da monnarquia (1910) conseguirá manter relações q que lhe conferirão certos privilégios. Acostumamado ao pequeno círculo das influências políticas, e ele próprio sabia como ninguém como trafegar r nos diferentes círculos sociais, nunca perderndo de vista seu profissionalismo. Desta forma, , conseguia andar de forma tranqüila nos difeferentes acontecimentos que recheavam o fim da r monarquia e o princípio da implantação da Reppública.

Foram anos tumultuosos e difíceis.... Para a população em geral foram anos de grave crise econômica, agravada por desemprego e r muitas, muitas greves, grandes crises internacionais e até uma Grande Guerra. Eram estes os elementtos que serviam como pano de fundo para a produção

de suas imagens; o palco era o cenário urbano de onde seus personagens viviam e se relacionavam.

Benoliel, bem como outros fotógrafos de seu tempo, preocupava-se em registrar eventos de importância social, política ou cultural. Sua matéria-prima era buscada e encontrada nas ruas da cidade. Era aí, em meio a muitas dificuldades e malabarismos que estes “raptos” das cenas urbanas buscavam suas imagens. Seus colegas de trabalho tinham talvez os mesmos encargos, mas viam a cidade de forma diferenciada. Na maioria dos clichês de seus colegas de profissão, a atenção concentrava-se sobre os espaços vazios da cidade, ou quando se retratavam pessoas, estas tinham a predominância em relação à cidade. No caso de Benoliel, a cidade era o ator principal.

Joshua Benoliel oferece um grande desafio àqueles que procuram analisar sua obra. Em primeiro lugar, pelo volume de sua produção e a beleza de suas imagens colocando ao pesquisador a necessidade de selecionar, de recortar o que também já é uma fragmentação. A escolha neste caso, significa automaticamente exclusão de outras tantas. De outro lado, impõe o desafio de conciliar seus olhares sobre a cidade, sempre múltiplo e polivalente e abstrair deles uma visão de cidade. Seu olhar é de um profissional altamente qualificado e em sintonia com todo o desenvolvimento técnico necessário à sua pro-

fissão no período, e em segundo lugar, mas não menos importante: seu olhar é o de um homem com posicionamento político/ideológico claro, pertencente a um determinado extrato da população. Seu trabalho era um meio de ganho, como o de tantos outros. No entanto, tinha uma origem que lhe permitia trafegar nas altas rodas de convívio social da época. E isto influenciava seu modo de ver e pensar a sociedade e por consequência as suas imagens.

Os Alfacinhas¹¹ pelas lentes de Benoliel

Benoliel bem poderia ser chamado de fotógrafo das multidões... A cidade ao que parece, é constituída sempre pela multidão: quer nos mercados, nas manifestações públicas de natureza cível ou política, nas festas religiosas, no carnaval, enfim nas diversas facetas da vida urbana. Seus retratos, com raríssimas exceções, são de interiores ou de monumentos. Suas imagens mostram o movimento, e este só pode ser vivenciado onde todos estão: na rua. A rua aqui deve ser compreendida em amplas dimensões, poderíamos dizer que são os espaços públicos urbanos o centro de suas preocupações. São portanto, nas praças, nos mercados que a vida urbana se desenvolve e existe para este fotógrafo.

11. Designativo dos habitantes de Lisboa.

Dos habitantes desta cidade, Benoliel se demora sobre alguns, e nos permite conhecer um pouco da Lisboa do começo do século XX. A cidade dos primeiros anos do século XX sofre como tantas outras capitais do processo migrante de pessoas que chegam às capitais em busca de melhores oportunidades de emprego e de vida. Dentre estes, há muitos que por ainda não terem uma colocação na cidade ocupam-se de trabalhos informais, e em sua maioria, trabalhos servis de baixa remuneração. Sem local adequado para morar, dirigem-se ao Bairro da Lata, com moradias simples, sem qualquer conforto e higiene, construídas em sua maioria de madeira, com pouca ventilação e muitas vezes com falta de água, tinham um espaço comum a todos para as atividades cotidianas, muito semelhantes ao que chamamos de cortiço.



Bairro da Lata 1900/1910

Nas imagens em que procura mostrar esta realidade de vida existente às margens de Lisboa, nos bairros mais afastados, fica patente a denúncia das péssimas condições de vida das famílias ali residentes. As crianças aparecem como as vítimas deste modo de vida e como promessa de um futuro duvidoso. As roupas colocadas nas janelas, que são coladas umas às outras, nos remetem à falta de espaço, à ausência de uma área que se possa fazer de quintal. Em outra das imagens, as portas e janelas dando para a rua remetem à falta de privacidade e à vida vivida ao olhos de todos.

A cidade, neste sentido, exclui e mantém longe das rodas de convívio social e lazer aqueles que representam o que se quer deixar para trás: a miséria e a pobreza. Os poderes oficiais aparecem em alguns casos, como benfeitores e são identificados como sendo aqueles que ainda podem oferecer algum tipo de ajuda solidária, no caso específico a chamada "sopa dos pobres", distribuídas a recém-chegados à cidade e que ainda não tiveram a oportunidade de encontrar um trabalho. Os olhares inquirirem o fotógrafo, e em última instância poderíamos dizer que inquirirem a sociedade.



Sopa dos pobres

São os mesmos jovens e crianças que vivem nas áreas de exclusão social que serão seus principais protagonistas das imagens sobre a cidade. São os limpadores de chaminé, o jornaleiro, os galegos e outros personagens que ajudarão a construir e constituir este espaço urbano.

A força deste trabalho vem, em sua maioria, do trabalho infantil e do trabalho de mulheres. São estes os que ocupam o espaço da rua para dela obter os meios de sobrevivência e garantir o fervilhar da vida urbana. Neste respeito, suas imagens adquirem muita força e vida a partir do momento que começa a retratar tais mulheres em ação. Numa metáfora simples, estas mulheres auxiliam na alimentação e manutenção dos

alfacinhas (designativo dos lisboetas); estão nos principais centros de distribuição da cidade, como nos mercados onde é feita a distribuição de frutas, legumes, hortaliças e de peixes.



Vendedoras de figos com os cestos após a descarga no Cais da Ribeira Nova – 1912

Algumas destas mulheres ganham, nas imagens de Benoliel, um sentido muito especial e passam a significar a própria Lisboa. É o caso por exemplo das varinas. Sempre muito faceiras, com seus chapéus de abas, saias rodadas, mãos à cintura e um andar quase sempre de dançarina, tornam-se alvo de inúmeros clichês e figura-símbolo de uma cidade que tem sua face voltada para o mar. As varinas personificam o alimento que vem do mar, metaforicamente considerado como

sendo o maior e mais antigo mercado da humanidade. Nas palavras do articulista da Ilustração Portuguesa "(...) O mar é o melhor, mais fecundo e mais econômico mercado da humanidade (...)”¹²

Sobre as varinas que vivem do trabalho com o comércio do peixe, o mesmo articulista a descreve como

*(...) a menear-se como um rebolo, de formas opulentas, rosto appetitoso e pregão constante, até o Vatel de carapuço e avental branco que a prepara, origina múltiplos e rendosos comércios e industriais, que vivem exclusivamente da sua benfica acção (...).*¹³

Considerada figura símbolo de Lisboa, e, num sentido mais amplo, de Portugal, a varina podia ser considerada

*(...) uma singular figura do nosso meio trabalhador. É brava, incansavel, uma verdadeira mourinha de labuta sendo, ao mesmo tempo, quasi sempre encantadora (...). É a varina das mais belas mulheres da nossa terra, onde as há tão formosas (...).*¹⁴

Os mercados são uma boa referência para procurarmos compreender o sentido de troca e circulação, que no olhar do fotógrafo é tão im-

12. Ilustração Portuguesa, nº 188 de 27.IX.1909 – “A alimentação que o mar nos pode dar”.

13. Idem.

14. Ilustração Portuguesa, nº 371, 31.III.1913 – “Costumes Portugueses”.

portante e fundamental para a vida da cidade. É no apregoar constante da vida no mercado que a vida urbana se movimenta e desenvolve. Sob este olhar, o mercado, mais do que qualquer outro ponto da cidade, significa troca. Troca de bens, mercadorias e onde o dinheiro circula. É do universo do mercado que saem os diferentes tipos de vendedores ambulantes, devidamente abastecidos, para com seus produtos invadir as ruas e os bairros de Lisboa. É do mercado que saem as vendedoras de figos, melões e hortaliças. Saem sempre em grupos, para se dividirem mais adiante trazendo consigo sempre os filhos que as auxiliam nas vendas dos produtos da terra. Trabalho feminino, realizado em sua totalidade por mulheres e crianças. Vêm de longe, dos arredores de Lisboa e são conhecidas como saloias¹⁵. A produção saloia incluía em especial produtos hortifrutigranjeiros, como: frutas, legumes, verduras, hortaliças, galinhas, perus, leite, azeitonas, azeite, ovos, queijos, etc., e que eram transportados em jumentos e muito consumidos pela população urbana de Lisboa.

15. Sobre a origem do termo saloio, Maria Tavares (1992, p.91) explica: "(...) A primeira população árabe instalada nos arredores de Lisboa beneficiara da tolerância do conquistador cristão. Depois, estendeu-se (...) pagando sempre o seu çalaio pelo pão cozido.(...) O estipulado çalaio acabou por degenerar em "çaloio" como designação étnica (...)"



Mercado 24 de Julho – 1907

Além destes produtos, uma imagem freqüente das mulheres saloias é a das lavadeiras. Responsáveis pela brancura das roupas dos alfacinhas, as saloias têm suas imagens sempre ligadas a imensas trouxas de roupas transportadas sobre as cabeças. Estas trabalhadoras desenvolvem seu trabalho nos lavadouros públicos municipais ou nas ribeiras existentes em torno da cidade e, em muitos casos, devido à distância, tinham de pernoitar no caminho entre o trabalho e sua casa. As imagens de Benoliel nos mostram com beleza estas mulheres e seus afazeres. Por exemplo, as lavadeiras no lavadouro público municipal, ou a imagem a seguir que nos mostra a quantidade de trouxas aguardando para

ser transportadas, ao lado uma menina, que como muitas outras acompanhava a mãe nestas tarefas.



Lavadeiras – início do século XX

A cidade, no olhar do fotógrafo, é resultado da circulação de bens e de pessoas. Neste sentido, a vida urbana necessita de diferentes personagens que a auxiliam na sobrevivência e na dinâmica de circulação. Os galegos, por exemplo, eram também conhecidos como aguadeiros e surgem junto com a necessidade de Lisboa por abastecimento de água. Vindos da região da Galiza, estes homens carregavam sobre os ombros a água para o abastecimento das casas. Até os anos 1930 podia-se encontrá-los nas ruas da cidade. Acostumados ao peso de seu traba-

lho, eram também conhecidos como aqueles que conseguiam “equilibrar o recheio de uma casa em duas travessas sobre suportes de rodas”, sendo muito utilizados para fazer mudanças. São “moços de fretes”, que fazem o trabalho pesado de transporte de cargas e mercadorias. Ao lado dos fragateiros, ajudam no abastecimento da cidade e no escoamento de tudo o que a cidade depende e produz. Vêm de longe e permanecem em pontos estratégicos da cidade, aguardando um trabalho aqui e acolá.

Se a circulação de cargas e mercadorias é importante para a dinâmica de funcionamento da cidade, outras formas de circulação são contempladas pelas lentes deste fotógrafo. É aí que entra, por exemplo, o trabalho dos trapeiros e dos coletores de lixo da cidade. Ali estão as “sobras” indesejáveis que a cidade recusa. É no trabalho específico e pouco reconhecido destes personagens que o fotógrafo vê uma forma de mostrar facetas pouco conhecidas desta cidade. A circulação e a remoção de dejetos, sobras e aquilo que já não serve mais à vida da cidade, envolve também o transporte funerário. O defunto é facilmente um ser que não encontra espaço na cidade dos vivos e necessita ser removido dos olhares curiosos e saudosos dos que ficam. Ocuparão um outro espaço de exclusão: os cemitérios. Públicos ou privados, contam sempre com a presença do coveiro, outro personagem que faz

a vida da cidade, que habita o mundo dos vivos e vive entre os mortos.

Dos territórios da exclusão visitados pelo olhar de Benoliel ainda estão os calabouços, a penitenciária, os asilos e até hospitais. O olhar fotográfico nos indica que a cidade tem seus espaços de exclusão e que funcionam como resgate de uma sociedade doente. O hospital, mostrado por dentro, vendo-se a enfermaria é de uma limpeza contrastante com a miséria retratada em outras imagens. A limpeza aparece aí como um indicativo de saúde e como sinônimo de qualidade de vida, as paredes são claras e o espaço amplo, em oposição ao espaço escuro e apertado das imagens de bairros proletários.

Apesar de explícito, tais lugares não detêm os únicos excluídos... A Lisboa do começo do século vive, como já dito, um momento de grave crise social, política e econômica. Tal crise reflete-se na sociedade, especialmente na falta de empregos. Disto resulta enorme preocupação com o que se convinha chamar de classes ociosas ou inativas. A cidade, em especial as praças, era o espaço para a sua proliferação. Atacados de todas as formas, os ociosos que vivem pelas ruas e praças da cidade serviam para designar a principal chaga social do período: o desemprego.

As imagens neste sentido são implacáveis: relacionam o ócio ao vício, em especial à jogatina e à bebida. Neste sentido, a imprensa do período mostra-se vigorosa em suas críticas e o registro

fotográfico tal como a crônica procura reforçar esta imagem. A Ilustração Portuguesa, fazendo menção a estes tipos urbanos, nos realça a geografia de distribuição dos espaços do ócio:

(...) Em Lisboa, o ocioso ocupa o primeiro plano, eleva-se da obscuridade de figurante até á dignidade de personagem evidente. Lisboa tem ainda o record do modo de vida ocioso. Profissões que n'outras terras são expressões de actividade, em Lisboa adquirem immobildade aparente do ocio. Atravessae a cidade ao meio dia. Na praça dos Restauradores os cocheiros dormem ou leem O Século na boleia das tipoias. No Rocio, outros cocheiros cabeceiam ou chupam cigarros. No largo de Camões, os gallegos cuchilam ás esquinas (...) Nos bancos do Rocio há ainda gente que dorme (...) E depois de a haver creado, Lisboa occupou-se desveladamente do seu conforto. Em toda a parte onde há uma sombra, a municipalidade dispoz um banco para o inactivo. Symbolo da indolencia lisboeta, o banco está em toda a parte (...) (Ilustração Portuguesa. 1907, Vol. IV).

Como se verifica, o espaço ocupado pelo que considera vicioso e improdutivo é o das praças e ruas da cidade. São os locais que favorecem a congregação, o ajuntamento das pessoas que compartilham os mesmos modos de viver e até as mesmas dificuldades. É neste espaço que não apenas desempregados compartilharão a mesma sorte: será o espaço privilegiado para grandes manifestações trabalhistas, em especial as greves de diferentes setores da sociedade.

A praça, desta forma, ganha força como espaço potencializador de manifestações: propicia

o ajuntamento e favorece a visibilidade de grandes massas descontentes. E neste sentido, as imagens de Benoliel possuem muita força. Suas imagens tratam da questão da multidão de uma forma bastante interessante. Diferente de outros fotógrafos contemporâneos seus, Benoliel preocupava-se com os movimentos do social, com as diferentes formas de ajuntamento de sujeitos urbanos, especializou-se num sentido estrito em imagens de multidão, enquanto que seus companheiros normalmente fotografavam um aspecto muito pontual de qualquer acontecimento, nosso fotógrafo estava lá para buscar uma imagem mais abrangente que a usual. São imagens de grande força, mas nunca violentas. Procura sempre mostrar a multidão homogênea, unida em torno de um objetivo comum.

Este aspecto é muito claro quando observamos as imagens que se referem às manifestações estudantis dos estudantes de Coimbra que se dirigem à Lisboa em manifestação a favor da monarquia, ou no caso das greves dos ferroviários, dos caixeiros, dos corticeiros, entre outros.

As praças não são ocupadas apenas para manifestações, podem também ser usadas como ajuntamento para outros fins, como por exemplo as feiras e os passeios praticados no domingo à tarde. São nas ruas e parques da cidade que se faz a Avenida e onde encontros e flirts são

amplamente realizados. O lisboeta aproveita os inúmeros atrativos desta rua, agora muito mais passarela do que local de circulação, para desfrutar os prazeres reservados a poucos: o lazer como forma de descontração. Tal forma de lazer coloca-se em oposição ao ócio vagabundo referido acima. É praticado pela camada endinheirada da população e por isso não possui uma conotação de vadiagem ou desocupação.

A lentes muitas vezes indiscretas, mas atentas, serviram também para registrar os próprios fotógrafos em ação, desempenhando seu ofício como “raptos” das cenas urbanas, eram, sem dúvida, cronistas urbanos...

Referências bibliográficas

- ARANTES, Antonio A. A Guerra dos Lugares – sobre fronteiras e liminariedade no espaço urbano. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 23, 1994
- CAMARGO, Ana Maria de Almeida e Belloto, Heloísa Liberalli. *Dicionário de terminologia arquivística*. São Paulo: Porto Calendário, 1996.
- CAMARGO, Mônica Junqueira e MENDES, Ricardo. *Fotografia – cultura e fotografia paulistana no século XX*. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- CARVALHO, Maria Cristina Wolf de; Wolf, Silvia Ferreira dos Santos. Arquitetura e fotografia no século XIX. In: Fabris, Annateresa (org). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo, Edusp, 1991, p. 131-172.
- CARVALHO, Vânia Carneiro de. A representação da natureza na pintura e na fotografia brasileiras do século XIX. In: Fabris, Annateresa (org). *Fotografia: usos e*

- funções no século XIX. São Paulo, Edusp, 1991, p. 199 - 231.
- CHARTIER, Roger. *A Ordem dos livros – leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: Editora UNB, 2ª edição, 1998.
- COSTA, Helouise. *Aprenda a ver as coisas: Fotojornalismo e modernidade na revista 'O Cruzeiro'*. Dissertação de Mestrado, ECA/USP, 1996.
- COSTA, Helouise. Pictorialismo e Imprensa: o caso da revista O Cruzeiro (1928-1932). In: Fabris, Annateresa (org). *Fotografia e usos e funções no século XIX*. São Paulo, Edusp, 1991, p.261-292.
- DIAS, Marina Tavares. *Lisboa Desaparecida*. Lisboa. Quimera Editores, 1992, vol 3, pág. 91.
- GRANGEIRO, Cândido Domingues. *As artes de um negócio: a febre fotografica. São Paulo 1862 – 1886"*. Campinas, 1993, Dissertação de Mestrado / Unicamp. Ilustração Portuguesa de 13 de Julho de 1908 – nº 125.
- LUCAS, Meize Regina de Lucena. *Imagens do Moderno: os sentidos do olhar de Jacques Tati*. São Paulo. 1996. Dissertação de Mestrado/Puc-SP.
- MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Especular*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PAVAN, Margot. Fotomontagem e pintura pré-rafaelista. In: Fabris, Annateresa (org). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo, Edusp, 1991, p. 233 – 259.
- PAVÃO, Luis. *Conservação de coleções de fotografia*. Lisboa: Dinalivro, 1997.
- REZENDE, Eliana Almeida de Souza. *Alquimia sedutora substanciada em imagem: a crônica fotográfica de São Paulo nas primeiras décadas do século XX*. 1996. São Paulo, Dissertação de Mestrado/Puc-SP.
- ROLNIK, Raquel. História urbana: história na cidade? In: *Cidade & Cidade: Modernização das cidades brasileiras nos séculos XIX e XX*. UFBA/ Arquitetura.
- RONCAYOLO, Marcel. Cidade. In: *Enciclopedia Einaudi, vol. 8. Região*. Lisboa: Ed. Casa da Moeda, 1985.

- SANTOS, Milton. *Espaço & Método*. São Paulo: Nobel, 4ª edição, 1997.
- TURAZZI, Maria Inês. "Poses e trejeitos na era do espetáculo – a fotografia e as Exposições Universais no século XIX (1839-1889)". Rio de Janeiro, Rocco / Funarte, 1995.
- WILLIAMS, R. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, Adauto (org.) *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.