

SÃO PAULO: PARANÓIAS

Rodrigo Medina Zagni

Duas paranóias, duas visões de mundo, dois tempos históricos distintos... Dois momentos de um mesmo processo determinado a partir de duas lentes fotográficas em duas mãos distantes em quase quatro décadas, conectadas por nexos semelhantes: duas visões do mesmo mundo em pontos diferentes de um processo inacabado, duas visões sobre a cidade de São Paulo, e um percurso.

O caos e a paranóia urbana da megalópole paulistana são retratados aqui em dois períodos: a primeira metade da década de 1960 e a primeira metade da primeira década do novo milênio. Não se trata de um estudo comparativo, mas a tentativa de análise de um processo em dois de seus momentos, tomando um como referência para o outro.

Nesse contexto caótico onde a paranóia urbana é o signo da normalidade nos dois tempos mencionados, emergem temas correlacionados às dinâmicas da cidade, à interação entre o indivíduo e o espaço urbano e a configuração da dinâmica do tecido social no espaço de convívio que conforma a cidade em perene reconstrução, a configuração sociológica de grupos a partir de determinantes culturais, e a dinâmica de classes no contexto excludente e alienante da ordem capital vigente.

Com o objetivo de esboçar essa paranóia paulistana, relacionando-a ao atual ciclo sistêmico do capital, tomaremos como referência fotografias feitas no ano de 1963 pelo artista plástico Wesley Duke Lee, a partir das quais foram produzidas outras seis fotografias por este subscritor, de janeiro a setembro de 2005; nossas fontes iconográficas.

As fotografias selecionadas de Wesley Duke Lee constituem apenas uma ínfima parte do ensaio que integrou o livro "Paranóia", do poeta Roberto Piva[1], publicado no mesmo ano em que as imagens foram produzidas, em 1963, com tomadas inusitadas que denunciavam a insanidade do cotidiano paulistano, contextualizadas como signos da normalidade. A partir de 2000 o ensaio fotográfico passou a integrar o acervo do Instituto Moreira Salles, mesmo ano em que o livro de Roberto Piva foi reeditado[2]. Nove imagens do ensaio foram publicadas pelo Instituto no periódico "Cadernos de Fotografia Brasileira" em edição dedicada ao 450º aniversário da cidade de São Paulo[3]; e a aparição mais recente de parte do ensaio para o público brasileiro, na verdade reproduções das fotografias originais, ocorreu de 20 de janeiro a 27 de junho de 2004 na Galeria de Arte do Sesi[4], na exposição "São Paulo 450

1 PIVA, Roberto. *Paranóia*. São Paulo: Masao Ono, 1963.

2 O Instituto Moreira Salles reeditou a obra em parceria com a Editora Jacarandá.

3 "São Paulo 450 anos". *Cadernos de Fotografia Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004, pp. 242-245; 445.

4 A galeria do Serviço Social da Indústria (Sesi) faz parte do Espaço Cultural da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (Fiesp), um dos cartões postais da Avenida Paulista, número 1313, no coração financeiro de São Paulo.

anos: A imagem e a memória da cidade no acervo do Instituto Moreira Salles”, remontada logo em seguida em Paris.

Já as imagens feitas por este subscritor foram produzidas amadoristicamente, sem nenhuma pretensão de projeção artística, tratando-se apenas de um registro crítico de impressões e sensações sobre o cotidiano da capital paulista, do ponto de vista de um de seus milhões de observadores. As imagens foram feitas ao longo do ano de 2005, até pelo menos o mês anterior que antecedeu à redação deste apanhado de reflexões. Todas as imagens foram tomadas de dentro de ônibus coletivos que faziam, de terças a sextas-feiras, das 5h45 às 7h00 e das 12h15 às 14h, as linhas urbanas “Jaçanã / Butantã USP”, ou “Jaçanã / Cidade Universitária”. Este conjunto de imagens nunca foi publicado ou exposto, o que denuncia sua despreziosidade em galgar qualquer status profissional-artístico, preferindo o patamar de um recurso crítico alternativo à escrita da História, e que além de um exercício reflexivo se propõe parte de uma ação transformadora maior.

Nosso primeiro recurso metodológico reside no campo das figuras de linguagem: são as metáforas que utilizaremos na leitura das imagens selecionadas e a partir das quais construiremos um percurso crítico pela cidade de São Paulo, abordando alguns de seus problemas, antagonismos e perspectivas, projetando indivíduo e cidade na continuidade deste processo histórico infinitamente inacabado, assim como a própria dinâmica da reconstrução do espaço urbano a partir de suas problemáticas, como espaço de reordenação e re-elaboração constante de seus componentes e de suas estruturas.

No campo do aporte teórico nossa análise iconográfica está orientada pelos pressupostos de uma escola de História das Imagens[5], recorrente aqui aos estudos de Ivan Gaskell[6] no que diz respeito às fontes iconográficas em geral como fontes históricas, e de Ciro Flamarion Cardoso[7] e Ana Maria Mauad[8] na área específica da metodologia para o uso da fotografia em análises históricas como análises histórico-semióticas. Sobre os mecanismos de percepção das imagens como construção de um esteta ou como representação ou protocolos do mundo por parte do observador, utilizamos a leitura de P. Bourdieu[9].

Sobretudo são nessas primeiras linhas que se deve determinar a natureza deste tipo de fotografias, escolhidas como ponto de partida para a análise de uma das várias faces da cidade de São Paulo, a caótica. Tanto as fotografias

5 Ciro Flamarion Cardoso e Ana Maria Mauad afirmam que “. . . novos textos, tais como a pintura, o cinema, a fotografia etc., foram incluídos no elenco de fontes dignas de fazer parte da história e passíveis de leitura por parte do historiador”; in: “História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema”, in: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (org.). *Domínios da História: ensaios de Teoria e Metodologia*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1997, p. 402. A afirmação menciona portanto uma História das Imagens já estabelecida, com pressupostos teóricos passíveis de instrumentalização e aplicação.

6 “História das Imagens”, in: BURKE, Peter (org). *A escrita da História*. Novas perspectivas. São Paulo: Editora Unesp, 1992, pp. 237-272. É Curador de Pinturas do Museu Margaret S. Winthrop dos Museus de Arte da Universidade de Havard.

7 Op. Cit. pp. 401-418. Professor titular de História Antiga e Medieval da UFF.

8 Op. Cit. Professora Adjunta do Departamento de História da UFF.

9 BOURDIEU, P. “Modos de produção e modos de percepção artísticos”, in: *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974, pp. 269-294.

de Wesley Duke Lee, que nos servem de referência para caracterização de “paranóia urbana”, a partir das quais produzimos nossas próprias imagens, assim como as deste subscritor retratam cenas cotidianas, já constitutivas da dinâmica dos grandes centros: são as cenas que vários outros passageiros de transportes coletivos, transeuntes e motoristas se deparam nos segundos atribulados que comportam mais as atribuições profissionais e obrigações mecânicas diversas do que a contemplação do espaço urbano como um conjunto de objetos e signos que encerram em si problemáticas e elementos potenciais para reflexão.

Portanto as fotografias aqui trabalhadas retiram os objetos, personagens e situações de seu contexto utilitário aparente da normalidade, resignificando-os na intencionalidade de abstrair daí a essência de uma paranóia urbana cotidiana. Isolados tornam-se signos da anormalidade: em conjunto conformam a normalidade urbana. Nosso objetivo aí é entender a cidade por meio de seus sistemas de signos não-verbais, atrelados direta ou indiretamente aos indivíduos.

Como meros objetos do cotidiano ou expressões artísticas da anormalidade, esses objetos carregam, em uma ou outra função, sentidos, que chamaremos aqui de nexos estruturais que os conectam diretamente a um todo: a cidade de São Paulo. Construída a cidade por um conjunto de nexos estruturais cuja extremidade é o indivíduo, assim conectada a eles, determinar os sentidos desses objetos concretos permite-nos desenhar com precisão uma das faces constitutivas do todo urbano.

A leitura das imagens passa ainda por outro elemento chave na determinação de seu sentido: a visão de mundo de seus produtores, como agentes históricos que interferem a todo o tempo na imagem produzida: desde a escolha do tema, do objeto, do ângulo, da luz, das cores, dos recursos visuais e estéticos, do conceito crítico. Suas escolhas passam obrigatoriamente por suas referências pessoais, por sua ideologia, por sua postura crítica diante das problemáticas urbanas, por sua visão do que constitui o seu mundo, presos à sua realidade e tempo históricos. Todo o contrário é positivismo que deveria ter permanecido obsoleto como o daguerreótipo no século XIX. Definitivamente o fotógrafo participa da imagem[10].

Wesley Duke Lee é paulista e nasceu em 1931, estudou desenho no Museu de Arte de São Paulo, antes de se mudar para Nova York onde cursou artes gráficas. Voltou ao Brasil onde se sagrou na cena contemporânea como pintor expressivo, participou de bienais e exposições, sendo a mais importante “Retrospectiva” no MASP, em 1992. Como fotógrafo seu único trabalho foi o ensaio para o livro de Roberto Piva.

Este subscritor, estudante, 28 anos, “uspiano”, “cruspiano”, vindo do interior, resolveu documentar criticamente cenas cotidianas assistidas das janelas dos ônibus coletivos urbanos que o levavam e traziam do trabalho, onde aluga seu intelecto como professor.

Cada tempo histórico produz sua “visão do período”[11], uma maneira de ver culturalmente específica, histórica e culturalmente determinada, desta forma

10 A conclusão está fundamentada em GASKEL, Ivan. Op. Cit. pp. 266 e 267.

11 BAXANDAL; citado por GASKEL, Ivan. Op. Cit. p. 260.

não podemos atribuir às similaridades entre os períodos analisados por meio das imagens a uma estagnação cultural, pelo contrário, as permanências havidas constituem uma marcha para uma nova direção, no momento em que a fotografia desprendia-se da funcionalidade documental em muito restrita ao foto-jornalismo para ganhar *status* de produção cultural. Não se trata de anacronismos, estudamos as permanências identificadas nas imagens como componentes de um processo ainda em curso, não concluso.

O que conecta as imagens, que como vimos pertencem a dois momentos do mesmo mundo? Suas permanências e rasuras caracterizam a dinâmica da paranóia como um sintoma do caos sistêmico instalado no meio urbano, determinado pelas relações de produção, que para Eric Hobsbawm produzem indivíduos egocentrados, elementos de um individualismo associal absoluto, que atomiza as relações sociais atacando a consciência de pertencimento a uma classe ou mesmo grupo, com interesses comuns circunscritos a um determinado espaço: os particularismos estão em voga[12], como estavam em 1963.

É esta realidade que produz “seres invisíveis”, já componentes da paisagem urbana, como os fotografados por Wesley Duke Lee, deitados no berço esplêndido de uma calçada, componentes harmoniosos da imagem acinzentada, que passam quase despercebido, como se tivessem sido tragados pela paisagem. Sensação semelhante temos na imagem intitulada “Seres invisíveis na ordem capital vigente”, onde o espectro negro sentado sobre o passeio público, o indigente, contrasta com o apressado transeunte que toma para si as luzes da definição da imagem em contraposição às trevas daquele que não é visto pela classe dominante, seus movimentos foram captados pelo precário equipamento fotográfico utilizado como borrões que desenham sua pressa: o pé que arrasta o *mort-vivant*, a mão que cadencia a passada e a outra que carrega a pasta com valiosos papéis, na lógica da ordem capital, hierarquicamente mais valiosos que seres humanos invisíveis na espiral de consumo.

A sociedade e a cidade[13] se encarregam de tornar invisíveis esses seres, excluídos do mercado regular de trabalho, excluídos portanto das relações de consumo, não interagem economicamente com o mercado, invisíveis portanto para o Estado. São visíveis apenas temporariamente para a sociedade, no caso exclusivo em que esta dirija seu frio olhar para debaixo dos viadutos, para as favelas, semáforos, praças, se queixando em seguida da paisagem obliterada pelo elemento humano indigente, que degrada e violenta o meio, na concepção do olhar burguês. Assim a imagem que acaba incorporada pela prática social excludente cotidiana ao comumente aceitável desagrada o olhar, destoa da concepção estética do belo e precisa ser reduzida definitivamente ao invisível. São seres privados do direito adquirido da moradia, dignidade, educação, saúde e segurança por um Estado burguês omisso e elitista, protetor da propriedade e das instituições decadentes nos interesses dos que

12 HOBBSAWN, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, *passim*.

13 Nos referimos à cidade não como uma entidade abstrata mas como o conjunto de interesses de sua classe dominante dirigente oposta ao conjunto social em sua grande maioria alijado da consciência de classe. Numa visão hermenêutica da História podemos dizer então que a cidade a qual nos referimos é o conjunto de nexos estruturais de seus indivíduos.

estão inseridos e em condição privilegiada na ordem do consumo. Esse Estado, personificado no conjunto de seus agentes e portanto composto por nexos estruturais conectados a indivíduos de carne e osso (agentes singulares do Estado), se faz presente via de regra na corrupção de seus agentes armados que alugam sua força de trabalho em “bicos”, para comerciantes pequeno-burgueses, tendo como tarefa ratificar a invisibilidade dos excluídos da ordem capital vigente. Entregam aos invisíveis as pauladas covardes que lhes tiraram a vida nas madrugadas frias da cidade de São Paulo, que se calou, pois até mesmo o assassinio tornou-se um signo da normalidade, quanto mais daqueles que não interferem na dinâmica das relações de produção. Nada mais que uma das muitas formas de torná-los invisíveis, como as “Chacinas da Candelária” na versão carioca do mesmo fenômeno.

Há inúmeras recorrências históricas para o fenômeno da exclusão social e mesmo física que as classes dominantes paulistanas promoveram, pelo menos desde a chegada do invasor português no século XVI que no Planalto de Piratininga reproduziu um processo irreversível de aculturação, que aniquilou a cultura e a identidade indígena, impondo não só a nomenclatura européia a um povoado já configurado em várias nações estabelecidas a partir de identificadores comuns, e o *modus vivendi* europeu aos nossos calibans^[14] nos trópicos: nada mais fora de lugar. Violência atroz com paralelo no rapto de negros nas costas da África ao longo dos séculos XVI e XIX, levados às naus de tortura que atravessaram o Oceano Atlântico e levados a um mundo novo que nunca quiseram, para eles a imagem do inferno terreno encarnado nas plantações de cana-de-açúcar cujas folhas cortavam-lhe a pele, nas casas de purgar que lhe queimavam a alma, nos troncos onde a chibata rasgava-lhe o couro, nos grilhões que lhe agonizavam o anseio de liberdade. Depois foram os imigrantes no século XIX, fugitivos das guerras intestinas italianas, alemãs, outros vindos da Síria, do Líbano, muitos fugitivos das perseguições políticas ao anarco-sindicalismo ou mesmo miseráveis fugindo da fome, aliciados pelas imagens idílicas de imensas extensões de terras sem dono, que daquela forma nunca existiram (o que prova a falibilidade da fotografia como documento-verdade), foram escravizados às dívidas da tétrica viagem, às dívidas anotadas nas cadernetas nas vendas das fazendas, escrituras do título de propriedade eterna de sua força de trabalho por parte do coronelismo que submetia até mesmo o Estado às vontades de uma elite agrária e paramilitar. Não nos esqueçamos dos heróicos migrantes das décadas de 1940 e 1950, que fugiam da fome e miséria do sertão nordestino descrito por Graciliano Ramos em “Vidas Secas” e eram atraídos pela especulação imobiliária, sugados como mão de obra barata no trabalho de verticalizar a cidade, o esforço da solução arquitetônica importado de Nova York para a falta de espaço na região central de São Paulo, onde a classe média e alta trabalharia, solução estendida aos bairros próximos ao centro, onde os ricos morariam, mas sem lugar para os pobres nordestinos depois de prontos e acabados os prédios de apartamentos da classe burguesa, construídos com sonhos, lágrimas, suor e sangue daqueles que deixaram tudo para trás tentando um mundo novo de possibilidades. Foram todos abandonados pela cidade, todos empurrados para fora. Não se trata de uma metáfora: o movimento foi físico, legitimado pelas

14 A metáfora é shakespeariana, e remonta ao romance “A tempestade”, onde Caliban é o personagem arquetípico do autóctone aborígine do Novo Mundo.

políticas sanitárias, pela *belle-époque*. Os despossuídos e trabalhadores pobres, bem como suas precárias habitações, destoavam da estética urbana dentro do que a cidade de São Paulo desejava parecer: ou Paris nos anos 1920 ou Nova York dos anos 1950, ambos pólos culturais atratores externos que constituíram fenômenos ligados à falta de estabelecimento de uma identidade ao extrato social dominante paulistano. Abandonados e obrigados a circundar o espaço central da cidade, reinventando seu próprio espaço, as classes oprimidas se estabeleceram na periferia que conformaria os grandes bolsões de pobreza que abraçam a cidade. Os trens que antes levavam riquezas em safras de café durante o ciclo que transformou São Paulo no centro econômico do Império e do início da República, agora tinham a função de trazer o extrato social inferior para trabalhar no centro da cidade e bairros próximos, pequeno-burgueses, desde que depois do expediente os levassem para bem longe, de volta à periferia, onde todos eram invisíveis.

Retirados do contexto urbano pelas lentes das máquinas como aqui fizeram os autores das fotografias dispostas, os invisíveis tornam-se visíveis. Podem ser vistos por todo o trajeto feito durante o ano de 2005 na atividade de fotografar a paranóia paulistana, como em 1963.

Iniciando o percurso documental cujo exercício é aqui relatado, da Cidade Universitária Armando de Salles Oliveira, lar do Campus da Capital da Universidade de São Paulo, o coletivo que faz a linha “Jaçanã” adentra pela Avenida Lineu de Paula Machado, a avenida “do Jôquei Clube”, no Bairro Cidade Jardim, onde se concentram construções imponentes, concepções arquitetônicas monumentais, violentamente ostensivas, que agridem pela magnanimidade o olhar dos primeiros que acordam para alugar sua força de trabalho a violentos extratores de mais valia. A avenida é o habitat natural onde coexistem, de forma nada pacífica, travestis (em grande maioria), prostitutas (em minoria) e Policiais Militares, que intimidam os frequentadores do “putusp”^[15] com relevante número de soldados, viaturas e armamentos, com empenho e prontidão, tentando, no esforço servil à classe dominante que ali reside, tornar aqueles profissionais do prazer invisíveis, tarefa praticamente impossível dados os miligramas de silicone estrategicamente instalados, minúsculos decotes e gestos convidativos ao deleite dos que por ali passam. Às 6 horas estão contabilizando os lucros da noite e indo embora, às 14 começam a chegar para mais um dia de vida difícil, rezando para que seus clientes não sejam afugentados pela PM. Mais um dia de enfrentamento.

Dois trajetos seguintes são possíveis para ganhar a região da Bela Vista após atravessar a ponte Eusébio Matoso: adentrar a Avenida Augusta ou a Teodoro Sampaio. Para tomar a Avenida Augusta o coletivo atravessa uma das vias mais surreais do país: a Avenida das Américas. É a avenida de um país que não existe, ou a própria avenida que não existe. É o retrato do Brasil que “passa na novela das oito”, idealizado, irreal, porém ratificado pelas estatísticas que apontam para o rápido crescimento da indústria do luxo no Brasil, compassado à vertiginosa queda no poder aquisitivo do grosso da população. É a avenida das concessionárias Ferrari, Porsche, Audi, BMW, Harley Davidson entre outras. Poucos passageiros desembarcam nos pontos desta via, mas um dos que o fez certo dia reclamou pelo fato de trabalhar em uma

15 Nome carinhosamente atribuído à avenida pelos estudantes da Universidade de São Paulo.

loja de móveis onde uma mesa custava 70 mil reais, o preço de uma casa própria que não possuía, reclamou ainda de ter se sentado para descansar, durante o expediente, sobre um sofá de 30 mil reais, e que ao perceber o que havia feito levantou-se rapidamente. É como se suas nádegas não pudessem ou não merecessem repousar nesse descanso por ganhar apenas alguns poucos salários mínimos.

Essa é a cidade do “Ouro”. A riqueza que se estabelece colada a um suporte decadente, carcomido pelas beiradas e pela base que a sustenta, como na metáfora da fotografia de minha autoria. É a cidade dos contrastes, das diferenças, e no caso específico da Avenida das Américas, onde foi feita a tomada da imagem, é a cidade que não existe.

De qualquer forma ambas as vias seguintes – Avenida Augusta ou Avenida Teodoro Sampaio – também estão repletas de estabelecimentos comerciais de restrito acesso: esta a avenida dos músicos, aquela a avenida das grifes. Ambos artigos de luxo. Seus consumidores via de regra não apanham transportes coletivos para desfrutar daquilo que os estabelecimentos oferecem a um caro preço, deixam seus carros nos estacionamentos privados que alugam o espaço de duas bundas de cavalos da Roma Antiga[16]. São majoritariamente aqueles que alugam sua força de trabalho para os proprietários desses estabelecimentos que apanham tais transportes, e em grande número, por volta das 6:15 horas, ao longo de ambas as vias, desembarcam dos coletivos em grande número.

Na Avenida Augusta, além das lojas de grifes e restaurantes há uma quantidade enorme de indigentes. Mães com seus filhos de colo deitados em plena calçada, cobertos precariamente, imploram pela caridade alheia, literalmente alheia... mutilados, aleijados, e mesmo aqueles que fizeram da mendicância seu diário ofício, a partir de escolhas condicionadas pelo meio social e pelas necessidades de sobrevivência, portanto um campo de escolhas quase inexistentes. Há também casas que amoedam o prazer, ou seja, que vendem pessoas para o uso carnal momentâneo, numa espécie de contrato que devolve o estatuto prático da servidão, uma propriedade temporária do ser humano por apenas cerca de 30 minutos, onde tudo ou quase tudo é feito.

Torná-los invisíveis não basta, pois a invisibilidade pode não ser aceita passivamente pelo espectro urbano que perambula pedindo pela ajuda daqueles que podem fazê-lo. Percebem que o que se pede pode ser exigido, e a violência empreendida pela cidade pode então ser devolvida no estampido de uma arma de fogo, no fio da faca, na ordem expressa para que se entregue tudo: a carteira, a bolsa ou a vida.

“O perigo está em todas as partes”, e como na fotografia seguinte a cidade permanece “24 horas alerta”, pois o inimigo é um espectro, é menos que um homem: é um arquétipo do biótipo social da delinquência, desenhado de forma tão doentia e fascista como nas linhas escritas por Lombroso e sua fracassada

16 Apesar de o sistema de estradas ser de origem persa, a medida dos automóveis segue a dimensão das estradas existentes na Roma Antiga, que foram assim dimensionadas para a passagem de uma biga, que era guiada por dois cavalos emparelhados, portanto a dimensão dos automóveis obedece à medida de duas bundas de cavalos da Roma Antiga. Mas tenham o bom senso de lerem isso com uma pitada de humor, não se trata de um exercício pedante de elucubração com dados históricos.

teoria do *homo criminalis*. O inimigo tem os pés descalços, veste roupas maltrapilhas e via de regra é negro. É assim que são caricaturizados os agentes da violência, como se não estivessem respondendo a uma violência do próprio Estado. Há outros biótipos, mas via de regra o inimigo social da classe dominante é aquele que a cidade empurrou para fora, e que volta para cobrar uma parte do que lhe foi negado não pela História, mas pela História que se escreveu pela classe opressora dominante. Defendendo-se de sua própria criação, trancam-se nos condomínios protegidos pelas cercas eletrificadas, armas que apontam de cima dos gigantescos muros para fora com a clara mensagem: “identifiquem-se”, ou subliminarmente: “os únicos despossuídos permitidos aqui são exclusivamente força de trabalho”, são limites que guardam os ricos dos pobres, a beleza do que julgam como esteticamente feio. Se escondem atrás de grades que conformam as luxuosas mansões em claustros vigiados por alarmes, circuitos internos de vídeo, equipes de prontidão, vigias, carros e até mesmo cômodos blindados. De fato em São Paulo o perigo está em todas as partes. Trata-se definitivamente de uma cidade paranóica, refém dos fantasmas que criou.

Segue a procissão dos carros ladeira acima, e a redenção não é o Paraíso... É a Bela Vista mesmo¹⁷[^{xvii}]. Uma cruzada rápida à Avenida Paulista, ou pela Avenida da Consolação, cujo maior referencial é o cemitério inaugurado em 1858, ou ainda pela Augusta, neste último caso com direito a uma parada ao lado do imponente Conjunto Nacional, a conjugação entre centro comercial e residencial de David Libeskind, inaugurado em 1955 e que marca o início da ocupação da avenida por empresas nacionais, multinacionais e bancos, o que nos faz entender como apenas uma via de mão dupla pode gerar 24% do PIB nacional em 1991, ano de seu centenário. É a avenida onde estão um dos maiores cartões postais da cidade: o parque do Trianon e o Museu de Arte de São Paulo, Assis Chateaubriand, cujo prédio, um projeto de Lina Bo Bardi, foi inaugurado em 1968 na presença de Elizabeth II, rainha da Inglaterra¹⁸[^{xviii}]. O local onde hoje está o MASP abrigava o belvedere do Trianon, em cuja área, em 1951, realizou-se a primeira Bienal de São Paulo, inspirada na Bienal de Veneza, e vencida por Max Bil com sua “Unidade Tripartida”. Ao menos a vista do belvedere foi preservada pelo compromisso de manutenção da vista da cidade, que proporcionava o belvedere e inspirava casais de namorados e artistas, ainda possível de se ver graças ao vão livre do MASP, ponto de encontro já consagrado de grevistas e manifestantes em geral. Outro importante marco dos interesses de classe é a sede do Banco Central do Brasil, logo ao lado do MASP, local privilegiado para a opressão de manifestantes por parte da Tropa de Choque da Polícia Militar do Estado de São Paulo. Foi palco de importantíssimas manifestações populares e de reivindicações das classes trabalhadoras durante nossa história recente, via de regra reprimidas com desmedida e desproporcional violência por parte do Estado. É ainda na Avenida Paulista que está sediado o “sindicato dos patrões”: a Federação das Indústrias do Estado de São Paulo - Fiesp, no prédio projetado por Rino Levi, inaugurado em 1979, e que em 1947 contaria com o jardim suspenso de Roberto Burle Marx. Naquele gigantesco arranha-

17 Reconheço que a piada foi péssima.

18 O museu já existia desde 1947 na rua 7 de Abril, inaugurado por Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi.

céu são arquitetadas as pressões, rupturas e alianças a serem travadas em Brasília por parte daqueles que movimentam a economia do país, por quem os sinos dobram.

Todos esses caminhos confluem para o Teatro Municipal, inaugurado em 1911 com a encenação em formato de ópera de “Hamlet”, de William Shakespeare, que anunciava em vivas palavras que a burguesia paulista veria tudo que Europa assistia, desde Sarah Berhardt à encenação de Gil Vicente. O signo monumental da riqueza e do luxo do início do século, palco da histórica e revolucionária Semana da Arte Moderna de 1922, passa rapidamente mas é impossível não notá-lo e se estupefazer com a manifestação do gênio arquitetônico de Ramos de Azevedo.

O marco seguinte é o Largo do Paisandú, onde outra São Paulo mostra sua face relativamente recente. O centro, antes monumental e expoente da riqueza de elites industriais e comerciais, na década que assistiu à produção das imagens de Wesley Duke Lee já estava em franca decadência. A expansão horizontal da metrópole não foi acompanhada por melhorias nos sistemas de transporte urbano, o que colaborou com as dificuldades de crescimento que já se manifestavam como graves problemas estruturais. Podemos dizer então que o estado do centro de São Paulo, hoje, é fruto desse processo fotografado por Wesley Duke Lee, que identificava a paranóia paulistana decorrente desse descompasso no fenômeno natural de crescimento urbano e nas dificuldades do processo de ocupação do espaço.

A própria atividade de Wesley Duke Lee em captar através de suas lentes os sintomas deste processo, mesmo sem que houvesse essa intencionalidade direta, já demonstra que estava em curso no mesmo período uma mudança no paradigma da produção fotográfica. Mudava o foco das lentes, de uma produção propagandista e de registro documental para um emprego crítico que se voltava para o âmbito conceitual da imagem, construindo próprios nexos de ligação com uma crítica, presa a uma idéia historicamente construída, ou como preferimos chamar: um sentido. Portanto, a produção das imagens aqui presentes de 2005 também são fruto desse mesmo movimento, por manterem sentidos semelhantes no mesmo processo: que chamamos de nexos estruturais similares.

Por outro lado, em São Paulo, Wesley Duke Lee acabou fazendo parte de um movimento reduzido de fotógrafos que trabalhavam com um estado psíquico como objeto de imagem, em função do estabelecimento de uma crise originada na inflação imagética assistida após o IV centenário da cidade, na área das publicações editoriais. Ou talvez o esgotamento de registros propagandísticos e documentais de monumentos, prédios e indivíduo (num sentido sociológico), a partir de uma superprodução, tenha obrigado a elaboração de novas fórmulas, como essa espécie de apreensão psicológica da imagem do indivíduo, de onde se tem a nítida visão de paranóia, como estado mental patológico de demência não do indivíduo isolado, mas de um conjunto de nexos estruturais emanados dos indivíduos e que compõem o todo chamado São Paulo. O que mais seria São Paulo senão o conjunto de nexos estruturais dos indivíduos circunscritos de qualquer forma ao seu espaço urbano?

O período então estabeleceu uma narrativa focada no elemento humano, num sentido comportamental, superando o enfoque sociológico. Corroboraram com

essa tendência os estudos fotográficos do Diplomata Peter Solmssen, fotógrafo da revista *Life*, que publicou “São Paulo”, onde ensaiou um olhar focado na relação entre o indivíduo e o espaço, interindivíduos, e indivíduos isolados.

É falsa a sensação de que a produção iconográfica deste período, na área da fotografia matizada por este novo olhar, estava presa apenas à realidade paulistana e desconectada de um processo de alteração do próprio *status quo* da fotografia na década de 1960, seguindo uma tendência norte-americana e européia de inserção da técnica no campo cultural, expandindo seu campo do registro documental para a mídia artística. Apesar de surgir como um aparente modismo em sua fase inicial, sabemos que a tendência se consolidou na década de 1970, tendo já suas condições de produção e difusão bem delineadas para as décadas seguintes. Em 1970 São Paulo ganhou o seu Museu da Imagem e do Som (MIS), já existente no Rio de Janeiro desde 1965, e que em 1975 se mudou para a sede atual; em 1972 fotografias foram integradas ao acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, estabelecendo debates no MASP que precederam a adoção da mesma prática; em 1973 a Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) premiou pela primeira vez um fotógrafo: a tendência era clara, a fotografia avançava a largos passos para a interface com as artes plásticas, fundamentalmente após sua apropriação como suporte pela arte conceitual. No caso de São Paulo a cidade se tornou um tema recorrente nessa tendência; em 1975 Regina Silveira apresentou “Desestrutura urbana” no Gabinete de Artes Gráficas; no mesmo ano alunos da Universidade de São Paulo articularam o movimento “*Photo USP*”, onde o foco foram manifestações populares que tinham como palco as ruas da capital; em 1976 a mostra “GSP’76”, no MASP, trouxe “um panorama da grande São Paulo em todos os aspectos existenciais”[19]: a cidade e o indivíduo persistiram como tema.

A década de 1970 consolidou o processo de rápida deterioração do centro de São Paulo, sob o signo do plano de desenvolvimento dos militares que promoveram grandes obras no centro para incrementar a rede viária, esvaziando-o do capital que migrou junto das classes média e alta para outros centros, tanto comerciais como industriais. Como consequência esse centro tradicional deixou nesse momento de ser a referência organizacional da cidade, bem como seu núcleo cultural e histórico, processo cujo resultado se percebe claramente nos dias de hoje.

O símbolo dessa mentalidade autoritária é o Elevado Costa e Silva, mais conhecido como “Minhocão”, via expressa construída sem o apoio da população pelo governador Paulo Maluf. Inaugurado em 1970, estende-se por 3,4 quilômetros sobre a Avenida São João. Trata-se do exemplo típico de uma obra que criou ambientes degradados em seus arredores e danificou irremediavelmente a vida dos moradores das proximidades. Além de ser horrível do ponto de vista urbano, o Minhocão desvalorizou os imóveis, trouxe o barulho e a poluição aos moradores.[20]

19 MENDES, Ricardo. “São Paulo e suas imagens”. In: “São Paulo 450 anos”. *Cadernos de Fotografia Brasileira*. Op. Cit. p. 449.

20 *São Paulo 450 anos: de vila a metrópole*. São Paulo: BEI, 2004, p. 104.

As duas décadas seguintes, 1980 e 1990, assistiram à apropriação do centro pela economia informal, produto da exclusão social da ordem capital que produziu um exército alistado a um mercado paralelo. Este fenômeno é rapidamente perceptível depois de poucos passos pela Rua Santa Efigênia.

De volta ao ano de 2005, saímos do largo do Paisandú, após uma breve olhada para cima, saudosa, reverente e respeitosa à histórica “Galeria do Rock” do lado esquerdo, e para baixo do lado direito em direção às prostitutas que findam seu turno com o dia já em curso, ao redor da Igreja do Paisandú, escorando postes e árvores.

A Avenida Tiradentes se agiganta como uma viva e dinâmica testemunha da História: o antigo prédio da Escola Politécnica, que teve o bairro da Luz como primeiro endereço no ano de 1894[21]; a Pinacoteca do Estado, projeto do gênio arquitetônico de Ramos de Azevedo inaugurada em 1905; a FATEC, a Estação da Luz inaugurada em 1901 e seu parque... Do outro lado o Mosteiro de São Bento, o Museu de Arte Sacra... A ligação entre o ontem e o hoje, o passado e o presente como componentes do mesmo *continuum* se torna evidente a um olhar atento às permanências.

Na Avenida Cruzeiro do Sul os invisíveis se aglomeram, o viaduto acima do qual trafega a linha “azul” do metrô é o lar de famílias de desesperados despossuídos. À noite disputam espaço com travestis e prostitutas, mas durante o dia somam-se às barracas de vendedores ambulantes, as inúmeras Igrejas evangélicas, os comércios de automóveis e os automóveis que rugem ferozmente para aqueles que tentam chamar a atenção de seus condutores nos semáforos: vendem balas, chicletes, adesivos, lavam pára-brisas, fazem malabarismos... Nada adianta: continuam invisíveis.

Voltamos a uma realidade pequeno-burguesa, desta vez em franca expansão imobiliária: o bairro de Santana, atual lar de emergentes e promissores comerciantes de classe média e novos-ricos. O número de escolas particulares, ruas de comércio especializado e de artigos caros, *shoppings*, ajudam a caracterizar o perfil social de seus moradores. Há intensa atividade comercial e pessoas que há cerca de 1:20h aproximadamente viajavam pelas paisagens aqui descritas saltam nas ruas do bairro onde têm sua força de trabalho expropriada pelos donos dos meios de produção, de pequenos comércios às *mega stores*. No final do dia retornarão fazendo o trajeto inverso, vendo tudo de novo sob nova luz.

Nosso trajeto finda na Estação Tucuruvi de Metrô, após algumas reflexões ou mesmo precários minutos de sono no desconfortável assento do coletivo, sem saber de fato o quanto a cidade tornou-me também invisível.

21 Em 1934, com a fundação da Universidade de São Paulo pelo interventor Armando de Salles Oliveira, apoiado pela Missão Universitária Francesa, a Escola Politécnica passou a ser incorporada à universidade e sua cede mudou-se para o campus

ANEXO:

SÉRIE “PASSAGEIRO DE SÃO PAULO” OU “2005: QUALQUER LUGAR DE SÃO PAULO NO TRAJETO ‘JAÇANÃ / BUTANTÃ-USP’, DAS 5:45 ÀS 7:00 OU DAS 12:15 ÀS 14:00 (DE TERÇA A SEXTA)”

Rodrigo Medina Zagni



Fotografia – 2005 – Rodrigo Medina Zagni – Ouro



Fotografia – 2005 – Rodrigo Medina Zagni – HaussCafé



Fotografia – 2005 – Rodrigo Medina Zagni – O perigo está em todas as partes



Fotografia – 2005 – Rodrigo Medina Zagni – Seres invisíveis na ordem capital vigente



Fotografia – 2005 – Rodrigo Medina Zagni – Relações do capital (o “Cobrador”)



Fotografia – 2005 – Rodrigo Medina Zagni – Abstração das relações do capital
(o “Cobrador”)