

XXIX CONGRESSO ALAS
CRISE E EMERGÊNCIAS SOCIAIS NA AMÉRICA LATINA
SANTIAGO DO CHILE 2013 - 29 DE SETEMBRO A 04 DE OUTUBRO

FISIONOMIAS DA CIDADE MODERNA EM FOTOGRAFIAS DE ANTIGOS POSTAIS

Resultado de investigação finalizada

GT 06: IMAGINÁRIOS SOCIAIS, MEMÓRIAS E PÓS-COLONIDADE

SYLVANA KELLY MARQUES DA SILVA

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte

MARIA LÚCIA BASTOS ALVES

Docente do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte

RESUMO

A imagem está no âmago do conceito paisagem. Estudar o arcabouço imagético que constituem imaginários espaciais restitui aos homens o sentido de seus atos, discursos, inclusões e exclusões. Assim, buscamos empreender uma reflexão sobre as transformações socioespaciais em Natal. Para tal, articulamos fotografias da cidade que circularam nos cartões-postais produzidos pelo fotógrafo Jaeci Galvão com a história da cidade e pesquisa teórica sobre o tema, buscando operar uma análise capaz de entender as dimensões que se correlacionaram e caracterizaram o local, provenientes de uma lógica externa. Apreendemos que Natal teve seu imaginário construído, também, pelas fotografias que circularam em postais multiplicando em seus mecanismos de elaboração visual, componentes essenciais da ideologia moderna, que fixaram realidades frente às constantes transformações socioespaciais.

Palavras chave: Paisagem. Imaginário. Fotografia.

1. INTRODUÇÃO

O conceito de paisagem emerge no ocidente com a mudança nos sentidos em relação à apropriação dos elementos da natureza, tendo como aspecto central o olhar. Das diversas formas de reprodução imagética, vale destacar a fotografia, que está associada aos meios de produção da modernidade. A história da fotografia e a das cidades com suas constantes reformas urbanas para que despontassem como ícones do progresso, da civilização dos costumes e do avanço técnico material, são histórias que compreendem a mesma temporalidade – das mudanças sociais que desembocaram no sistema capitalista de produção – e, acabam confundindo-se.

Assim, se é correto afirmar que os fotógrafos renderam-se a idealização de fotografar vistas urbanas é verdade também que as paisagens urbanas encontraram na fotografia uma grande aliada para sua propagação ideológica e para a construção de imaginários. Com efeito, no mar de imagens fotográficas que solidificam os conteúdos, vale destacar os cartões-postais, que pela imensa capacidade de circulação que obtiveram, tornaram-se formadores do indivíduo e transmissores dos símbolos da modernidade. Foram essenciais para a constituição de um repertório imagético sobre as mudanças espaciais, econômicas e sociais que estavam ocorrendo na Europa, uma tendência que estendeu-se a outros países, inclusive o Brasil.

Nessa perspectiva, a proposta desse artigo é entender os componentes essenciais de divulgação ideológica das fotografias de cartões-postais e como se correlacionam com o panorama dominante da época, buscando fazer uma das possíveis leituras sobre as mudanças sócio-espaciais que ocorreram na cidade de Natal, concentrando-se na análise das imagens elaboradas pelo fotógrafo Jaeci Galvão, que organizou uma narrativa visual, com quase de meio século de história da cidade.

Os cartões-postais escolhidos para análise situam-se na cidade de Natal, no período da Segunda Guerra Mundial, como a periodização não é simples para a história social admitimos um recuo e um prolongamento de alguns anos. Seja como for, o recorte é privilegiado para a percepção das ideologias que instauram-se na cidade, em relação as manifestações da modernidade, que apesar de tardia, não é deslocada considerando que Natal, se visualizada na escala das cidades brasileira, pode parecer pequena e provinciana.

Observamos que fotografia atua entre os diversos agentes responsáveis pelas transformações socioespaciais, traduzem uma efetiva possibilidade de compreensão da dinâmica social, por ser uma consequência e ao mesmo tempo transmissão orientada de específicas ideologias e interesses. Destaca-se também como construção capaz de dar a ver as formas e as simbologias das paisagens em sua pluralidade, uma vez que refletem formas de articular e elaborar a visualização espacial, além de despertar para questões sociais implícitas por trás da estaticidade que aparentam.

Nesta análise é importante lembrar que no período estabelecido, a ideia de composição fotográfica era restrita ao meio artístico e intelectual, ainda não havia chegado ao grande público. E como acontece até hoje, a maioria dos amantes e mesmo profissionais da fotografia, principalmente aqueles que moravam longe dos grandes centros, compravam a câmara e aprendiam como podiam e para a maioria dos fotógrafos desse período e anteriores o aprendizado da arte fotográfica foi de “boca em boca” ou treinando sozinho, lendo o que existia, tentando, deduzindo, errando, acertando, pensando até descobrir como funcionava o fotômetro, o obturador, o diafragma, entre outros mecanismos. A partir disso a composição da imagem também era por tentativa e erro e poder-se há notar nas fotografias escolhidas, da mesma maneira que acontece até os dias atuais, por causa da construção da nossa percepção, uma tendência a centralizar os elementos principais, com o “foco” no que é considerado belo na paisagem e, muitas vezes alguns outros elementos da composição estão cortados ou com pouca importância.

Por metodologia adotamos a análise iconográfica e iconológica de um grupo com cinco cartões-postais, pesquisados em acervos. Com a pesquisa iconográfica reunimos e sistematizamos o maior número de dados para a determinação do referente, do fotógrafo e da tecnologia utilizada; com a análise iconológica encontramos um norte para as interpretações das relações socioespaciais, reconstrução das tramas e dos acontecimentos, ou seja, um caminho para a transposição literal do aparente. Realizamos também pesquisa teórica sobre o tema, pesquisa bibliográfica sobre a região e sua história e pesquisas em jornais. O arcabouço teórico que compõe as discussões desse estudo está focado nos conceitos de: paisagem de Schama (1996), de imaginário de Corbin (1989), de ideologia de Geertz (1978) e de iconografia e iconologia de Kossoy (2003; 2006; 2009).

2. A (RE)CRIAÇÃO DA IMAGEM

A palavra imagem vem do latim: imago, representação visual de um objeto. Para os gregos havia duas palavras distintas: εἶδωλον (eidolon) e εἰκόν (eikon). Enquanto εἶδωλον podemos traduzir como sombra, como silhueta cuja essência enquanto “ser” é ausente; cópia; ou imagem da alma; εἰκόν seria cópia que mantém similitude com algo; ideias mentais. A imagem pode ser tanto a representação de uma realidade visível e sensível externa à consciência do homem (desenhos, pinturas, fotografias), quanto sua representação interna, mental (sonho, devaneios, pensamentos). Ou seja, as imagens são endógenas quando dirigidas ao próprio intelecto de onde emanam; ou exógenas, quando concebidas a partir de estímulos externos.

A imagem possui as marcas da (re)criação que conectam o indivíduo ao seu meio. De acordo com sistemas elaborados para sua percepção são decodificadas e manifestam o imaginário individual e coletivo do espírito humano, consoante à ligação intrínseca que exerce com a trajetória humana (Boone, 2007). O que nos permite alcançar o quão vigoroso é esse signo como fragmento das inúmeras narrativas sobre o mundo e por isso sua importância abrange-se, sobremaneira. No atual momento em que vivemos, permeados de diversas fontes iconográficas – pintura, escultura, televisão, cinema e etc. –, sem dúvida, a fotografia caracteriza-se como um dos ícones da cultura visual.

O cenário embrionário da fotografia está associado aos meios de produção cultural da modernidade, momento de ascensão da burguesia, do crescimento e do automotismo que caracterizavam a Revolução Industrial. A possibilidade de reproduzir automaticamente um instante do mundo real, em uma imagem “espelho” foi uma significativa materialização em meio às transformações ocorridas no século XIX, por intermédio dos recursos tecnológicos, que fascinou e serviu aos projetos científicos e as demais ideologias majoritárias no período. Entendemos a ideologia como um sistema de símbolos culturais contextualizados temporalmente e espacialmente, em seu estilo ornamental, deliberadamente sugestivo e objetificado em um sentimento moral que motiva a ação, em uma dimensão justificadora e apologética que “se preocupa ativamente com o estabelecimento e a defesa dos padrões de crença e valor”. (Geertz, 1978:203)

Por ser resultante e reprodutora de práticas humanas a imagem fotográfica é imbuída de signos, ao mesmo tempo em que é significado é igualmente significante. Erwin Panofsky (1892 – 1968), que realiza a interpretação dos objetos artísticos a partir da decomposição das imagens e da reconstituição do seu percurso espacial e temporal, ressalta que apesar da aparência confusa, o mundo das imagens é ordenado e passível de ser reconstituído. O autor identifica o universo das imagens por três meios de significação capaz de estabelecer relações de compreensão do mundo social, que dependem, evidentemente, de um código comum entre o emissor e o receptor.

O primeiro nível de interpretação inicia-se com o tema primário ou natural (pré-iconografia), é descritivo e identifica as formas básicas de uma expressão artística, pautadas na nossa experiência empírica do cotidiano; as expressões, as percepções e as formas animadas e inanimadas das matérias. O segundo nível é o tema secundário ou convencional (iconografia), está no âmbito da composição, da união dos motivos artísticos e suas combinações ligadas aos assuntos e conceitos que manifestam significados, ou seja, são interpretações convencionais que demandam um conhecimento prévio. E, o terceiro nível de interpretação reside no significado intrínseco ou conteúdo (iconologia) que advém da síntese e revela a historicidade de um período, a atitude básica de uma nação, crenças e classes sociais. Dirigi-se a interpretação por meio de um método histórico, psicológico ou crítico (Panofsky, 1991).

Panofsky nunca se deteve sobre a arte moderna, muito menos sobre a fotografia, cuja entronização testemunhou pessoalmente. E, essa ausência inspirou o historiador Boris Kossoy (2003), a adaptar seu método de interpretação das pinturas artísticas, para a análise da fotografia, dividindo-a nos níveis de observação iconográfica e iconológica. Na iconografia temos a fase de observação, identificação e descrição dos “elementos icônicos formativos” da imagem. E, com a iconologia, podemos apreender significados intrínsecos nas imagens, que para Kossoy (2003) encontra-se nas entrelinhas. Uma interpretação que deve ser alimentada através de outras fontes capazes de esclarecer sobre o passado ou que tragam vestígios sobre a atuação do fotógrafo. Assim, de posse desses conceitos e métodos, verificamos a construção de alguns significados ideológicos que estão por trás da visualidade da cidade de Natal expressas nos cartões-postais de Jaeci Galvão.

2. A CIDADE NO CARTÃO-POSTAL

As paisagens são, acima de tudo, imagens que nos chegam subjetivadas por meio da educação, contatos sociais, hábitos e cultura. Em analogia com o espaço e com a bagagem cultural formulamos interpretações através de códigos, crenças, mitos e lembranças e construímos nossas paisagens (Corbin, 1989). Uma vez construídas, transformam-se em um imaginário paisagístico, um arquivo de imagens que está a nossa disposição para pensarmos e nos relacionarmos com o mundo.

Considerando o espaço uma base onde pululam experiências emocionais inesgotáveis, Schama (1996) revela que as formas com que realizamos a manutenção das paisagens, são resultantes de nosso próprio processo civilizatório na natureza e que para mantê-las é necessário à interação entre o espiritual e o conceitual. As diferentes paisagens correspondem à dimensão da vida social, pensa-lás é discorrer a diversas ações e interações em uma estética e produção pertencentes a um dado tempo e espaço. Das paisagens que vivenciamos, a da cidade é a que possui uma das mais amplas redes de relações, por ter materializado em seu espaço uma gama plural de aspectos culturais.

Entre as visualidades criadas nas das cidades estão as dos espaços reestruturados com equipamentos modernos. O que entre os séculos XIX e XX, significava dizer que eram cidades dotadas de estruturas materiais e mecânicas correspondentes aos padrões vigentes, mais particularmente os europeus. Padrões que iam ao encontro do que se acreditava como uma organização urbana ideal para uma sociedade racional, ordeira e civilizada. Para (1984:182), a cidade é “uma inscrição do homem no espaço”, suscetível às continuidades e descontinuidades no decurso de sua trajetória.

Dessas inscrições humanas, surgem grandes e pequenas cidades, que paulatinamente se transformam em paisagens urbanas, essas paisagens são captadas e congeladas por uma das mais importantes tecnologias desenvolvidas no período, a fotografia, que multiplicava-se em meio às transformações sociais e culturais que se estabeleceram nos grandes centros. A cidade detida na superfície fotográfica difunde desejos, criações e sonhos, converte-se aos espectadores ausentes em um testemunho visual e material da cena passada, um fragmento congelado de uma dada realidade, de uma dada paisagem para ser divulgada. (Kossoy, 2003).

Toda fotografia existe em paridade com uma multiplicidade de desejos e tramas interpretativas sobre as experiências sociais, revela uma maneira de ver, “quer seja daqueles que atuam como fotógrafos, quer seja daqueles que olham as imagens fotográficas” (Mélo, 2009: 61). O fotógrafo e a cidade descoberta por esse artefato relacionam-se nas redes estratégicas de inclusões e exclusões sociais, no domínio e abandono de determinadas formas de pensamento. A fotografia é produzida dentro de um regime visual cuja função, tal como define Bourdieu, era de ser “representação da sociedade em representação” (*apud* Mauad, 2008:114).

Se, é correto afirmar que os fotógrafos priorizavam as cenas urbanas, as transformações pelos quais as cidades passavam, a recíproca é verdadeira: os órgãos oficiais públicos e privados, os agentes responsáveis e idealizadores das transformações urbanas, entre outros do período, utilizaram a fotografia como meio de registrar, propagar e conferir visualidade aos seus feitos, construindo por vezes um verdadeiro dossiê do antes, durante e depois dos espaços em transformação. Além disso, editores de cartões-postais reproduziram e comercializaram imagens fotográficas, contribuindo para a difusão de modelos de cidades pelo mundo e para o incremento do ofício do fotógrafo. A cidade passa a ser um ideal, racionalizada em espaços de apreciação, planejada e dividida em lugar de trabalho, lazer, consumo e residência, com a devida separação das classes sociais.

Nesse aspecto, a fotografia e o ideal de desenvolvimento urbano almejado tiveram um papel preponderante. A curiosidade em relação às metrópoles, o registro dos novos ritmos, os espaços fragmentados, recortados e prontos para serem mostrados, viajavam nas fotografias de cartões-postais, jornais e revistas e com eles novos ideais. Em uma situação onde tudo era novo, onde a insegurança e o êxtase diante das novas tecnologias, paisagens e transportes andavam paralelamente

no imaginário social, como ressalta Nicolau Sevcenko (1992), a fotografia, portadora de grandes símbolos e dos elementos da modernidade, rompia com o mundo imóvel, educava e moldava os olhares para vivenciarem uma nova realidade.

A paisagem fotografada se estabelece numa intensa inclusão de elementos, cuja criação relaciona um campo que dá a ver a cidade como poder de ícone¹. Ao mesmo tempo, a fotografia só existe a partir do momento em que é interpretada e dotada de sentido pelo receptor, muito dessa recepção se dá por meio da seleção e ordenação de códigos de reconhecimento: dimensão icônica da imagem. É fundamental que se perceba que as diferentes ideologias, encontram na imagem fotográfica, um poderoso instrumento de veiculação de ideias. Como aconteceu com o cartão-postal que circulou difundindo um escolhido tipo de valor cultural.

Desenvolvida paralelamente às disciplinas científicas que tinham como base os preceitos positivistas, a imagem fotográfica foi incorporada aos objetos de estudo como um registro objetivo e fidedigno dos fatos (Kossoy, 2003:60), uma prova da realidade que se pretende mostrar. Fora algumas exceções, a experiência fotográfica brasileira de cartões-postais em seu processo de criação/construção do signo, buscou representar o modelo de civilização europeia, educar o olhar do indivíduo, transmitir-lhes os símbolos de civilidade.

Na cidade de Natal, o fotógrafo Jaeci Galvão, como sujeito do seu tempo, compartilhava em sua vivência cotidiana com noções que são parte de todo um universo de valores ligados aos referentes fotográficos. Suas fotografias podem ser vistas como integradas a um contexto de ideias e experiências compartilhadas na cidade. Uma relação entre estrutura social e seus agentes em correspondência; cidade, fotógrafo, fotografia e cartão-postal que diante de um panorama dominante de época levou a significativas mudanças sócio-espaciais na capital natalense.

3. UM OLHAR EM BUSCA DAS FISIONOMIAS MODERNA

Jaeci Galvão, carrega em seu histórico mais de 70 anos de experiência como fotógrafo, tempo que lhe proporcionou desenvolver um acervo que o conformou como um dos mais representativos fotógrafos da cidade de Natal, operacionaliza uma narrativa que circunscreve categorias universais como o tempo e o espaço, que estão *pari passu* influenciando, ou sendo influenciadas pelas formas de conhecimento que dimensionam as sutilezas e evidenciam as tramas culturais. A história do fotógrafo está intimamente ligada aos caminhos de reestruturação na cidade.

As primeiras transformações no espaço da cidade, apreendidas pelo olhar do fotógrafo Jaeci, inscrevem-se em um período de transformações significativas em Natal. Um momento que encontra-se relacionado à atuação da cidade durante a Segunda Guerra Mundial, ocasião em que foi instalada a base aérea dos Estados Unidos na cidade. A capital de menos de 60.000 residentes teve que se conformar com a entrada de centenas de militares norte-americanos (Smith Junior, 1993). Momento em que a cidade começa a vivenciar um ritmo mais veloz nas diferentes relações cotidianas propiciadas pela vinda dos americanos, principalmente por intermédio do desenvolvimento econômico incitado pela moeda dos militares que passou a circular na capital (Pedreira, 2005).

“A reprodução das relações de produção implica tanto a extensão quanto a ampliação do modo de produção e de sua base material. Portanto o capitalismo, por um lado, se estendeu ao mundo inteiro, subordinando a si as forças produtivas antecedentes e transformando-as para seu uso. Por outro, o capitalismo constituiu novos setores de produção e conseqüentemente de exploração e de dominação; entre esses setores, citam-se: o lazer, a vida cotidiana, o conhecimento e a arte, a urbanização. (Lefebvre, 1999: 176)

¹ A definição de Peirce de signo icônico convocada por Eco é a seguinte: “aqueles signos que têm certa nativa semelhança com o objeto a que se reportam”. Eco acrescenta que o signo icônico pode possuir, entre as propriedades do objeto, as ópticas (visíveis), as ontológicas (pressupostas) e as convencionadas (modelizadas, sabidamente inexistentes, mas eficazmente denotantes). In: A Estrutura Ausente.

É uma ordem estimulada pela economia capitalista, como nos relata acima Henry Lefebvre, impulsionando uma nova disposição urbana aonde Jaeci inicia sua produção de registros das paisagens natalenses. Momento de transformações no qual os gestores da cidade querem identifica-la em âmbito nacional como inserida nos ideais de modernidade e funcionalidade. Nesse mesmo contexto, os cartões-postais era um dos meios mais rápidos e fáceis de divulgar as vistas das paisagens, de propagandear-las. Sendo assim um suporte estratégico de imagens (Arrais, 2006).

Em Natal o comércio de cartões-postais estava concentrado nas maiores livrarias: a Livraria Cosmopolita e a Moderna. Locais aonde ainda na década de 1940, Jaeci iniciou com o comércio das suas fotografias para serem editadas nos cartões-postais. Já década de 1950, o fotógrafo registrou espaços significativos da cidade de Natal, que se transformaram em cartões-postais, coloridos por meio de uma técnica artesanal, que imitava uma pintura, na qual empreendeu uma série de cartões que foram colocados no mercado pela famosa gráfica Ambrosiana. As gráficas Ambrosiana e Paraná Cart, importantes em âmbito nacional, mantinham frequentemente no comércio séries de fotografias de paisagens do autor em postais (Marques, 2012).

Os cartões-postais de Jaeci estão ligados aos espaços da cidade urbanizados ou em processo de urbanização. As paisagens destacadas são as que foram transformadas e ordenadas pelo trabalho humano, intimamente relacionado à ideia de modernidade, no qual faz parte a existência de uma natureza econômica e social onde a civilização busca desenvolver-se por intermédio de uma produção crescente. Noção analógica ao desenvolvimento científico, econômico e social, com o qual o progresso técnico liga-se ao progresso humano. Cenário que contou com os anseios das elites, que tinham acesso a diferentes formas de visualidades do espaço europeu, que podiam viajar e que almejavam viver e sentir o esplendor do progresso em suas terras. O desejo desses grupos influenciou a condução de muitas cidades rumo ao que entendiam como um aprimoramento cultural e urbano (Ferreira, 2006).

O grupo dos cartões-postais escolhidos está inserido nesse conceito, em que partes da cidade, é ordenada em acordo com a ordem do progresso econômico, com destaque aos equipamentos urbanos possibilitados pela técnica (cartão-postal 01, 02, 03, 04 e 05). A cidade nas imagens fotográficas de Jaeci é representada com ênfase nas ruas recortadas e geometrizadas, com os espaços centrais limpos e organizados de acordo com o nível de progresso que se pretendia destacar. Saem da cena fotográfica mendigos, prostitutas, cortiços, casas de taipa ou qualquer outro tipo de habitação nos centros urbanos que não se enquadrasse nos novos ideais (Costa, 2008). O que não era planejado era afastado, de acordo com os símbolos e códigos circundantes compartilhados no período em que foi produzida dentro do grupo ao qual pertence o autor.

Cartão-postal: 1



Local: O grande ponto, cruzamento da Avenida Rio Branco com a Rua João Pessoa, final da década de 1940. Local do encontro de Jovens e do comércio.

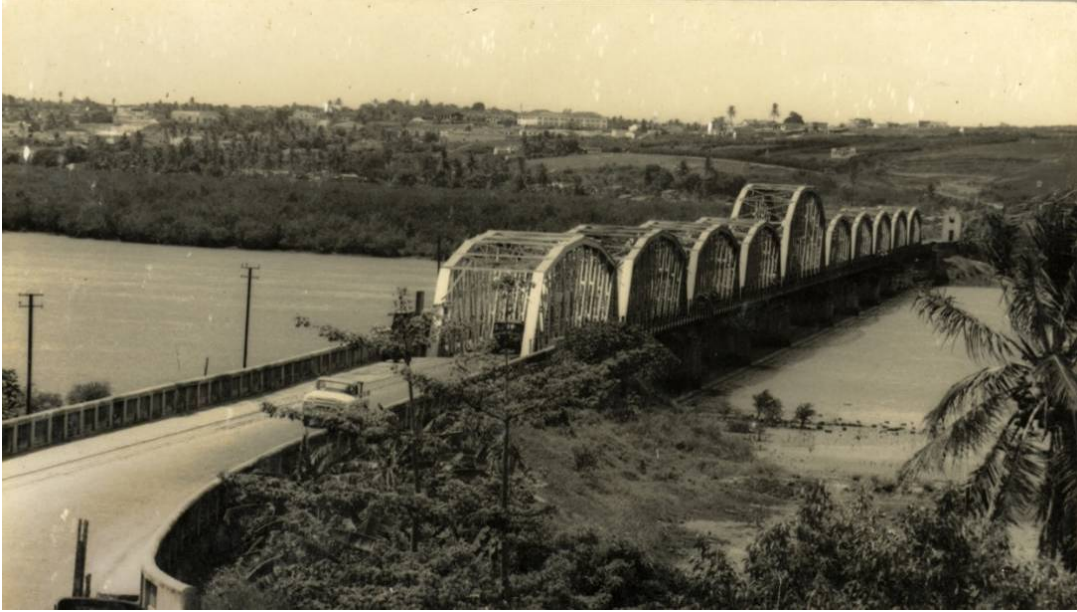
A construção da imagem está concatenada as possibilidades de compreensão que pertencem à época na qual o fotógrafo que realiza está inserido. Este imbricamento se dá através dos posicionamentos do autor em relação às reflexões de seu tempo, aos partidarismos que escolhe ou rejeita, aos diálogos que estabelece com outras produções culturais (de sua época ou anteriores), as técnicas e ferramentas disponíveis e articulações que o repertório simbólico de seu período possibilita.

Nessa fotografia panorâmica (cartão-posta 1), da Avenida Rio Branco, uma das principais avenidas da capital nesse período, momento de transposição do centro comercial do antigo Bairro da Ribeira, para o centro da cidade, conhecido como Cidade Alta, há uma associação de significados que constituem uma narrativa do moderno em uma conjectura realística da imagem.. A força de expressão da perspectiva, que na horizontalidade abre-se no foco do autor e aprofunda-se em suposto encontro no infinito indica uma avenida de tamanho a “perder-se” de vista. Entretanto, bastavam poucos metros adiante para o aglomerado de pessoas dispersar, o que sugere a posição do fotógrafo na representação que escolhe para indicar a cidade. No nível dos elementos em disposição ao seu olhar, o fotógrafo capta em movimento congelado o aglomerado de transeuntes e carros, encena o auge do dinamismo organizado e estruturado da cidade. A construção imagética foi possível no conhecido Grande Ponto, nas palavras do folclorista Câmara Cascudo (1981), esse local “é, incontestavelmente, a situação geográfica mais popular na cidade. Localiza, fixa, delimita. Todo natalense conhece o grande ponto”. Revela na fotografia o espaço funcionalizado pela urbanização e agora útil a população que o usufrui e o pratica em contraponto ao “antigo”, como se dizia na época, vê-se uma cidade “nos trilhos do progresso”.

Cartão-postal: 1

Praia de Areia Preta. Provável ano de 1947. Logo depois que o espaço foi inaugurado. Fonte, acervo particular: José Valério Cavalcanti. Série Ambrosiana.

A experiência fotográfica realiza-se no processo de construção da representação e de interpretação, que se estabelece a partir de diferentes sujeitos, podendo ser de relação estética, econômica, em busca do real, entre outras que levam o observador a se aproximar da imagem. Nesse segundo postal esteticamente elaborado (cartão-postal 2) a paisagem está em equilíbrio com os elementos dispostos no plano horizontal, dentro da linha dos terços, com uma leve queda do horizonte para a esquerda. O que não retira a beleza e a representação da imagem fotográfica que revela ao leitor uma obra realizada pelo prefeito Sylvio Pedroza (1946-1951), a Avenida Circular, mais importante da sua gestão, com início na Praia do Meio chegando até a Praça do Cais do Porto, na Ribeira. No início da construção foi criticada, tida como algo fora dos padrões urbanísticos para uma cidade como Natal, mas depois de construída foi considerada uma importante obra, que de acordo com o prefeito, serviria como elo fundamental na “integração da Cidade a nossas praias.” Medidas que, mesmo isoladas, criaram ambientes modernizados para a cidade, consolidando espaços centrais, tornando-os símbolos identitários.

Cartão-postal: 3

Ponte do Rio Potengi. Final da década de 1950. Fonte, acervo particular: José Valério Cavalcanti. Série Ambrosiana

A fotografia da Ponte do Rio Potengi, bem composta esteticamente em preto e branco, captada na década de 1950 (cartão-postal 3), põe a mostra mais um monumento fixo da cidade, a mão do homem junto com a técnica domando as barreiras naturais. Construída pelos ingleses e inaugurada em abril de 1916, foi uma das três primeiras pontes brasileiras a ser erguida. Sua construção objetivava comportar a linha férrea com o transporte de cargas e pessoas. Com caminho de mão única, o tráfego de automóveis era organizado por meio de sinalização humana. Era dividida em dois espaços; para os automóveis e o trem e outro para as carroças, animais de transporte e pedestres. Usuários relatam que o barulho dos ferros era imenso durante o percurso, o que dava certo medo, haviam também muitos acidentes, principalmente em dias chuvosos pois a ponte era escorregadia. Em períodos de interdição, os ônibus faziam baldeação e os passageiros atravessavam a ponte caminhando. Em meados do ano de 1970, foi substituída por outra e interrompida em sua função. No tempo da fotografia ainda representava uma arquitetura moderna e arrojada. Hoje, tombada pelo patrimônio histórico estadual, se tornou “sem serventia” e suporta além, “dos açoites tempo” o descaso do poder público.

Cartão-postal: 4

O Riacho do Baldo. Década de 1950. Acervo: José Valério Cavalcanti. Série Ambrosiana.

O cartão-postal da década de 1950 (cartão-postal 4), colorido artesanalmente, põe em foco a paisagem conhecida por Baldo, uma parte baixa próximo ao centro da cidade na confluência entre os bairros do Alecrim e da Avenida Rio Branco no bairro da Cidade Alta. A imagem composta de maneira equilibrada, com seus elementos bem organizados, coloca em questão o enquadramento que privilegia uma área excessiva do asfalto que recobre a estrada, em prejuízo dos postes que são cortados, deixando a cena amputada. Se, a câmara estivesse levantada daria o enquadramento considerado perfeito, fazendo-nos supor que a sobra de asfalto na imagem tenha sido proposital. Poucas ruas da cidade eram asfaltadas, a maioria era coberta de barro. Nesse sentido, fazia-se estratégico mostrar a cidade com seus espaços adequados segundo a lógica moderna, já que esses espaços eram ainda uma novidade, explicando o porquê da prioridade da cena.

As questões de embelezamento e de estética sobressaíram-se no espaço e relegaram a natureza em prol das reformas urbanas modernas. A fotografia visualiza a natureza domesticada pelo indivíduo, o riacho já com seus “inconvenientes” domados. O calçamento, a Praça Almirante Tamandaré, o embelezamento, o poste de luz elétrica, os carros atravessando a rua larga, são os sinais do progresso. No lado direito da foto, em meio aos equipamentos modernos, contraditoriamente algumas práticas ainda resistem na imagem, visualizamos um burro carregando pequenas bolsas de água para uso doméstico, resquícios de práticas antigas. O “Baldo”. Segundo Cascudo (1981) antiga zona alagada de um riacho, mangues e pântanos, tinha instalada uma fonte, que durante muito tempo serviu para o abastecimento de água da população. Com o crescimento urbano e a necessidade de modernizar a cidade, segundo padrões vigentes, o local foi sendo descaracterizado.

Cartão-postal 5



Vista aérea da Cidade Alta. Final da década de 1950. Acervo particular: José Valério Cavalcanti. Série Ambrosiana

Jaeci é também o fotógrafo das primeiras panorâmicas da cidade (cartão-postal 5). Um novo padrão de visualidade, favorecido pelo desenvolvimento tecnológico e pela velocidade do transporte utilizado, a agilidade da técnica fotográfica e a possibilidade de redução da abertura do obturador para frações de segundos, permite que os espaços da cidade, congelados e delimitados, sejam mostrados ao espectador. O distanciamento permite a visualidade da cidade em sua totalidade, um espaço possuído e controlado em suas estruturas. O foco preferencial centralizado, que desponta de dentro para fora, um dar a ver as paralelas que cruzam a cidade como elemento de percepção que não se encerra em si mesmo. A Vista área da Cidade Alta, ponto máximo da economia da cidade é abarcada em seu conjunto. No centro da foto, a avenida Rio Branco com seu calçamento de paralelepípedo, flui como a artéria da cidade, o Grande Ponto, próximo ao mercado público (hoje Banco do Brasil), o cinema Rex e o comércio de cigarreiras que ficou conhecido por Zepelin recortado pela Rua João Pessoa, podem ser observados.

A visão panorâmica permite ao olhar humano, captar os espaços da cidade, o que não é mais possível em um simples caminhar, um posicionamento superior ao visualizar a cidade, o controle do todo. A esse fato, David Harvey (1992), chamou de visão de Deus da cidade, um olhar de cima, divino e um olhar sem corpos humanos. É o panorama, que para Certeau (2005), é a representação do que, realmente, é a cidade em uma espécie de simulação visual. Observamos o conjunto da cidade como uma unidade, não como um conjunto de particularidades, o que camufla as realidades. Para o referido autor, só o caminhar nos permite vivenciar, espacializar e significar os lugares. Com os panoramas, incorporamos as paisagens urbanas na sua máxima representação de totalidade.

Uma visão que nos convida a questionar os “outros” espaços. Apesar dos projetos de modernização estabelecido, a distância entre a realidade local e o ideal assumido, que viajava nos postais, era imenso. Um problema fundamental era o fato do processo de transformações espacial em Natal não ser consequência do progresso social e econômico alcançado pela cidade, mas justamente ao contrário, já que se antecipava a ele.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das possíveis leituras das fotografias de cartões-postais de Jaeci Galvão, na cidade de Natal nos aponta uma relação de autor com a ideologia dominante, já que são paisagens que buscam criar no espectador uma (pseudo) realidade. São imagens que não existem em si mesmas – são preparadas para identificar a cidade por meio de representações idealizadas, devido ao próprio

momento de transformação que não emerge sem contradições – mas sustentam-se baseadas na veracidade imposta pela fotografia, enquanto prova de real. Os cartões-postais transmitem um sentido mais voltado para a promoção da cidade e para a contemplação artística do que para a compreensão real do lugar, das vivências e sentimentos que constroem a capital. São polissemias e tramas intrínsecas que pululam em meio a “ficção documental” das fotografias do cartão-postal. De todo modo, é um resultado complexo e não necessariamente linear da ação do fotógrafo e plural da apreensão do observador, o que nos faz pensar, que dentro de um sistema social possível, essas imagens podem conter diversas realidades. Visto que, “uma vez assimiladas em nossas mentes, deixam de ser estáticas; tornam-se dinâmicas e fluídas, mesclam-se ao que somos, pensamos e fazemos”. Elas provocam “em cada um de nós impactos diferentes; em função disto, também, é impossível haver interpretações-padrão”. (Kossoy, 2006:45-46). Isto porque o fotógrafo não fotografa apenas pessoas, coisas e paisagens, mas também noções, juízos e conceitos compartilhados culturalmente.

BIBLIOGRAFIA

- Arrais, R. (2006). Da Natureza à Técnica: A capital do Rio Grande do Norte no início do século XX, Em A. L. Ferreira & G. Dantas (Orgs). *Surge ET ambula: a construção de uma cidade moderna*. Natal, RN: EDUFRN (pp.121-136).
- Barthes, R. (1984). *A Câmara Clara*. 6ª edição, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Boone, S. (2007). Fotografia, memória e tecnologia. *Conexões: Comunicação e cultura*, Caxias do Sul, v.6, 12, 13-19.
- Brasil. Seplan. (1975-1979). *II Plano Nacional de Desenvolvimento*. Recuperado em 10 de agosto de 2013, do Website do Governo Federal: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/1970-1979/anexo/ANL6151-74.PDF
- Cascudo, L. C. (1981). Trindad, S. (Org.) *Grande ponto: laboratório de criatividade, contos, poesias, ensaios, depoimentos, por Luís da Câmara Cascudo e outros*. Natal: EDUFRN (pp. 9-11).
- Certeau, M. (2005). *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes.
- Corbin, A. (1989). *O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental*. São Paulo: Schwarcz.
- Costa, R. J. V. (2008). *Habitação e modernização : Cidade Nova e maneiras de viver em Natal no início do século XX*. Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em História da UFRN - Natal, RN.
- Ferreira, A. (2006). Uma Cidade Para o Futuro: O discurso do progresso na estruturação urbana de Natal, Em: A. L. Ferreira, & G. Dantas (Orgs). *Surge ET ambula: a construção de uma cidade moderna*. Natal, RN: EDUFRN (pp. 283-301).
- Geertz, C. (1978). *A interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Harvey, D. (1992). *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Edições Loyola.
- Kossoy, B. (2009). *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Kossoy, B. (2006). *Hercules Florence, a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. 3ª edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Kossoy, B. (2003). *Fotografia e História*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Lefebvre, H. (1999). *A cidade do capital*. Rio de Janeiro: DP&A.
- Marques, S. K. (2012). *Centelhas de uma cidade turística nas narrativas fotográficas de Jaeci Galvão*. Dissertação de mestrado não publicada, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, UFRN.
- Mauad, A. (2008). *Poses e flagrantes. Ensaios sobre história e fotografias*. Rio de Janeiro: EDUFF.
- Mélo, E. M. (2009). *A paisagem em foco: Leituras fotográficas de jardim do Seridó/RN*. Natal, RN: EDUFRN.
- Panofsky, E. (1991). *Significado nas Artes*. Visuais. São Paulo: Editora. Perspectiva.
- Pedreira, F. S. (2005). *Chiclete eu Misturo com Banana: Carnaval e cotidiano de guerra em Natal 1920-1945*. Natal: EDUFRN.

Schama, S. (1996). *Paisagem e Memória*. São Paulo: Companhia das letras.

Sevcenko, N. (1992). *Orfeu extático na metrópole: São Paulo sociedade e cultura*. São Paulo: Companhia das Letras.

Smith, C. Jr. (1992). *Trampolim para a vitória: os americanos em Natal-RN/Brasil durante a Segunda Guerra Mundial*. Natal: UFRN/Ed. Universitária.