

**A INFIDELIDADE DO REGISTRO TÉCNICO:
FABULAÇÕES FOTOGRÁFICAS DA REVOLTA DE 1924¹**

**THE INFEDELITY OF TECHNICAL REGISTER
PHOTOGRAPH FABULATIONS OF THE REVOLT OF 1924**

Maria Cecília Conte Carboni²

Resumo

O texto tem por objetivo apresentar a noção da fotografia enquanto meio comunicativo que acontecimentaliza os eventos históricos. Para isso, iremos analisar o caso das fotografias da Revolta de 1924, ocorrida em São Paulo. Nessa análise, questiona-se o uso da fotografia, enquanto meio técnico como registro, e propõe-se a ideia de pensá-la através da fabulação fotográfica. Trata-se de sugerir possíveis, virtualidades e probabilidades, muito mais do que afirmar certezas através da fotografia. Dessa forma, as fotografias devem ser encaradas como rastros de uma genealogia acontecimental.

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

Abstract

The aim of this text is to present the notion of photography as a communicative medium that happens events the historical events. For this, we will analyze the case of the photographs of the 1924 Revolt, held in São Paulo. This analysis questions the use of photography as a technical medium only as a register, and proposes the idea of thinking through photographic as a fabulation. This is to suggest possibilities, virtualitys and propabilities, much more than to affirm certainties through photography. In this way, the photographs should be regarded as traces of an genealogy happening

Keywords: photography , happen, fabulation, Revolt of 1924

Tendo como cenário a cidade de São Paulo, a Revolta de 1924 inicia-se com o levante de alguns militares opositores do presidente da República, Arthur Bernardes e, em sua maioria, tenentes. A revolta faz parte de um bojo de acontecimentos que abalaram os

¹Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Imagens e Ambientes de conflito, do VI ComCult, Universidade Paulista, Campus Paraíso, São Paulo – Brasil, 08 a 09 de novembro de 2018.

²Doutoranda no curso de Pós-graduação Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. cicacarboni@gmail.com.

primeiros anos da República no Brasil e que, no entanto, ideologicamente, não se identificava nem com os movimentos operários - de orientação anarquista ou comunista, que iniciaram suas manifestações em 1917 - nem com os partidos que representavam a elite paulistana. Esta última, pouco tempo depois, se manifestaria contrariamente ao golpe dado por Getúlio Vargas, em 1930, e que, em 1932, daria origem à Revolução Constitucionalista.

Raramente estudada e analisada nos seus detalhes pelos livros didáticos, a Revolta de 1924 é desconhecida da maioria dos brasileiros, ou mesmo dos paulistas, pouco lembrada pela história, apesar da existência de vasta literatura que faz sua análise, e em nada a celebra, se comparada a Revolução Constitucionalista, ocorrida oito anos depois. Na comparação entre elas, a Revolta de 1924 guarda traços de complexidade e particularidades.

São vários os desafios para entender a Revolta de 1924, documentada de diversas formas, não só nos jornais da época, mas em várias publicações editoriais, livros e diários, testemunhos de moradores, vindos da história oral, além das fotografias, que são muitas para um período em que a fotografia cumpria passos iniciais no Brasil.

As fotografias da Revolta de 1924 trazem à tona a possibilidade de ser contada outra história sobre a Revolta, que não aquela conhecida nos registros históricos fotográficos ou não. Tais fotografias suscitam perguntas, provocam pensamentos contraditórios, sobretudo porque em várias delas, a ideia de uma revolta armada não está presente nas imagens, não se comprovam enquanto registro, enquanto cópia da realidade. Através desse questionamento, os possíveis encontram um lugar para se estabelecer e as fotografias encontram um lugar para que se invente outra Revolta de 1924, diferente daquela narrada na bibliografia que a analisa.

Neste artigo, que parte de uma pesquisa de doutorado, a fotografia ocupa papel fundamental, pois tem a função de trazer rastros sobre um acontecimento pouco lembrado e de contribuir para poder entendê-lo de outra forma e, talvez, recontá-lo.

O historiador Carlo Ginzburg (2006) chamará de rastros, os elementos produzidos pelos fenômenos históricos, quando não evidentes ou notados. O autor, logo na introdução de seu livro, *O fio e os rastros*, lembra do fio de Ariadne que Teseu usou para sair do labirinto. O mito fala da bravura de Teseu, de seus atos heróicos, mas dá pouca importância ao fio que garantiu sua saída do labirinto. Não se trata de negar o heroísmo de Teseu e seu valor, mas também de contar, ou mesmo interpretar, a importância do fio tecido e negligenciado, mudando a perspectiva da história, fazendo-a através do plural e do não oficial. Deixemos

Teseu como um coadjuvante, executor de um grande feito e falemos de Ariadne e a costura de seu fio.

Esse fio é o que permite revisitar o caminho de Teseu e o rastro que propicia o fluxo dos acontecimentos, pois dele, outros rastros aparecerão e outras versões poderão ser contadas sobre o mito. Feita no plural, fazendo uso de outros métodos, a história escapa de ser uma disciplina de limites definidos, apegada ao concreto, para se tornar uma “disciplina das linguagens flutuantes, das obras informes, dos temas não ligados. Análise das opiniões mais que do saber, dos erros mais que da verdade (...)”(FOUCAULT, 2002:157). E talvez dessa forma, se aproximar da “ambivalência de uma ciência pós-moderna” (FERRARA, 2012:31), como a comunicação.

Permitindo-se não mais buscar a verdade (no singular) e soltando o fio mais evidente da narrativa histórica, é possível, então, perceber os rastros deixados de lado por essa narrativa. Muitas vezes sutis, os rastros estão à deriva em torno das fotografias que registram a ação histórica, mas que a princípio, não foram notados ou não são evidentes.

Os rastros deixados pelas fotografias da Revolta de 1924 impulsionam ainda mais suas particularidades e complexidades. Se, na ausência delas, o evento já traz uma carga densa de especificidades, com as fotografias, novas tonalidades e nuances tornam esse quadro ainda mais interessante e complexo. As fotografias propõem, sugerem e especulam algo em torno da revolta, que não está explícito nas fotografias.

A Revolta de 1924 pode ter tido certos aspectos negligenciados, sem considerar entre seus rastros, aqueles objetos que falam e remetem a uma “realidade não experimentável diretamente” (GINZBURG, 1989:152). Esses rastros contribuem e interessam para a atividade empírica na comunicação.

Sobre a fotografia

Há uma profunda transformação na experiência com a imagem, no final do século XIX quando a fotografia é inventada, pois muda a forma como vemos um mundo, que passou a ser fotografado e não mais pintado ou descrito por palavras. Um exemplo disso é a produção de retratos de pessoas e famílias, maneira pela qual a fotografia se popularizou, ou, ainda, o uso que a polícia científica fazia das fotografias nas investigações criminais.

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

Mas a fotografia vai além de sua natureza técnica e testemunhal, ela pode promover derivações daquilo que registra, provocar sentimentos, estimular pensamentos, confusões, desestabilizar e questionar o aparente. Talvez por isso, não seja aceita como um documento plenamente, no sentido tradicional, como ocorre com o documento escrito, impresso ou manuscrito, como defende o historiador Boris Kossoy:

Creio que não haveria exagero em dizer que sempre existiu um certo preconceito quanto à utilização da fotografia como um fonte histórica ou instrumento de pesquisa. (KOSSOY, 2001:34)

Vista não mais em sua condição técnica, a fotografia rompe com a fixidez do registro e se lança para outras provocações e invenções, contrariando com a tradição da escrita como a única possibilidade do saber e do conhecimento. Rompe também com os paradigmas de registro da comunicação, já que “não é transmitida segundo um sistema codificado de signos” (KOSSOY, 2001:34).

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

Uma teoria dos acontecimentos só se torna possível questionando e superando esses cânones do documento e dos eventos, impulsionando o fluxo e evitando certezas; aliando-se cada vez mais às atividades empíricas da comunicação nas quais os rastros, não mais negligenciados, permitem decifrar uma realidade opaca (GINZBURG, 1989).

Fotografias que acontecimentalizam eventos

As fotografias indicam outra forma de ver a Revolta, nelas é possível correr os olhos e ver um novo horizonte não dado (LAZZARATO, 2006) sobre o evento. Há algo que indica

um descompasso implícito na fotografia, próprio do meio técnico, pois quer construir e mostrar um cenário de horror e, ao mesmo tempo, revela uma revolta que acontece à revelia da população. Tudo o que a fotografia não registra, mas sugere, pela intencionalidade do aparelho ou do fotógrafo, também é sua função, é sua tarefa. E o sugerido abre espaço não para a explicação, mas para a imaginação, para um pensar inventivo.

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

Se as imagens que registram a Revolta nem sempre o fazem, como dizer que existe um domínio do aparelho sobre o fotógrafo? Porque quando ele tenta esgotar as potencialidades do aparelho, de maneira a criar algo não inscrito *a priori*, o fotógrafo transgride sua aparente função, fornecida pelo meio técnico, e registra, ao mesmo tempo que cria, uma imagem de um possível, feita intencionalmente ou não. Por isso, temos um registro fotográfico e também outra possibilidade de fotografia que nos permite acontecimentalizar a revolta, permitindo vê-la como algo ainda não visto. É nessa criação de outra revolta que está a fabulação fotográfica da Revolta de 1924, seus registros são questionáveis, pois permitem fazer outras indagações sobre a Revolta, que parecem estar à revelia dos relatos oficiais ou costumeiros.

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

Essa invisibilidade citada por Dosse, emprestada de Foucault, verticaliza-se nas análises de Deleuze sobre o acontecimento, quando o situa num entre-tempo, “um instante impessoal que se desdobra em ainda-futuro e já-passado” (DELEUZE, 2000:154). Essa dupla estrutura do acontecimento é o que permite sua face invisível, porque não mais compactua com a estabilidade da certeza e da previsibilidade. “De um lado, a parte do acontecimento que se realiza e se cumpre; do outro lado; a parte do acontecimento que seu cumprimento não pode realizar” (DELEUZE, 2000:154), ou seja, de um lado a efetuação e de outro a contra-efetuação.

A dupla estrutura não se exclui, não se contradiz, não se nega. No entre-tempo poroso dessa estrutura apresentam-se novas possibilidades de vida e de entendimentos, há espaço para a virtualidade, para o aleatório e para reencontros com a alteridade.

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

Quando Deleuze fala do acontecimento como sendo problemático, também quer dizer que essa dupla estrutura requisita que todos se abram ao acontecimento através de novas perguntas e respostas, ou seja, “(...) o problema que podemos construir a partir do acontecimento não contém implicitamente suas soluções” (LAZZARATO, 2006:14), é da ordem do inacabado, sobretudo se inventarmos novas perguntas, certamente novas respostas surgirão.

É necessário perceber que as fotografias da Revolta de 1924 trazem em si indagações e, a partir delas, o evento passa a ser desconstruído e, então, acontecimentalizado. Com a desconstrução do evento, surgem seus rastros e deles nasce outro cenário possível sobre a Revolta.

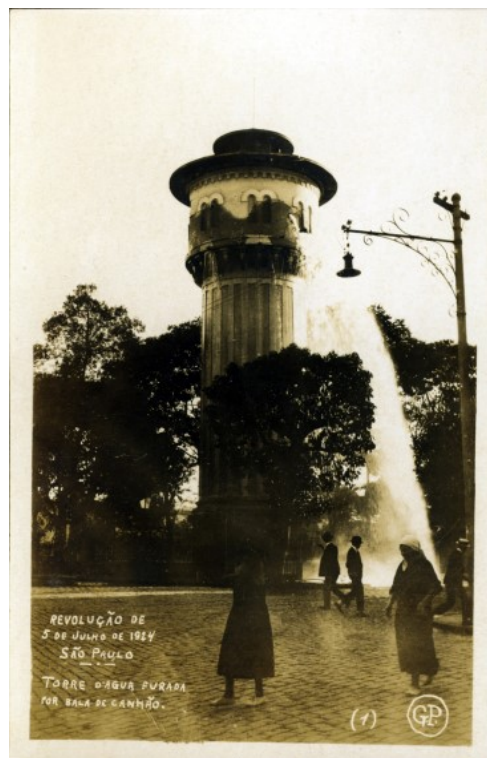
Em 1924, São Paulo era uma cidade feita de virtualidades. Tinha sua economia baseada na cultura do café e começava a se projetar industrialmente; liderava o processo político nacional juntamente com o estado de Minas Gerais, mas estava prestes a se enfraquecer diante de um pacto que marcava a ascensão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

Constituída nessa realidade contextual, a cidade se encontrava no campo dos possíveis e, como tais, produziram seus efeitos. Despertada pelo imprevisto de uma cidade tomada por militares revoltosos e daí, pela força de novas perguntas, a cidade responde de várias formas. Ainda que assustada, segue a rotina de um dia normal, vive a experiência ainda sem poder ou querer encarná-la de fato, mas, inevitavelmente, a cidade quer tentar controlar a situação, dominar o que está fora de seu poder de ação e quer ainda, tentar compreender o que estava acontecendo.

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

As fotografias da Revolta de 1924

Figura 1: Gustavo Prugner, Torre d'água furada por bala de canhão, São Paulo, 1924.



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

A legenda da fotografia acima narra que uma bala perfurou uma torre de armazenamento de água e um jato volumoso jorrava pela rua. Em um plano aberto, o fotógrafo opta por inserir, em seu enquadramento, os moradores caminhando pela rua, tranquilamente. Apesar de a torre estar ao fundo, dominante na imagem, são as pessoas no primeiro plano que pontuam a insistência em permanecerem caminhando, como num ato de resistir ao conflito e seus efeitos na cidade e em seu cotidiano.

Figura 2: Autoria desconhecida, Corpo de Bombeiros em poder dos revoltosos, São Paulo, 1924.



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

Na imagem acima, o primeiro plano mostra um poste de luz atingido e perfurado por tiros. Ao fundo, há algumas pessoas que olham tanto para o poste, como para o fotógrafo, ou mesmo para a câmera, enquanto outras seguem caminhando. Mais ao fundo ainda, a rua e as construções a perder de vista, numa profundidade de campo que não apresenta limites, um horizonte que se perde.

Por conta da sua “bidimensionalidade” fotográfica, o poste perfurado informa, num tom de medo, o conflito armado recém-instalado na cidade, mas perde importância como primeiro plano da fotografia, permitindo que as pessoas presentes na imagem a protagonizem,

numa postura indagadora, sobre aquele contexto urbano inaugurado pela Revolta. As fotografias da Revolta não tratam, simplesmente, de registrar os danos materiais da cidade causadas pelo conflito.

Figura 3: A. de Barros Lobo, Fábrica Crespi pós bombardeios, na Mooca, São Paulo, 1924.



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

A fotografia acima é uma das várias imagens da Revolta que não a registram. Vemos, ao fundo, alguns danos às instalações de uma fábrica, uma trincheira desfeita e, mais uma vez, pessoas do lado esquerdo da fotografia, olhando e posando para a o fotógrafo. Há uma tentativa de equilibrar pesos diferentes na imagem: o dos moradores e aquele da trincheira de pedras, todos sob a superfície irregular da rua.

Este funcionário insubordinado - que é o fotógrafo - usa o aparelho e não se deixa usar por ele e essa possibilidade se confirma em todos os meios de reprodutibilidade técnica. Os autores das fotografias da Revolta de 1924 cancelam suas imagens também como moradores da cidade invadida e bombardeada, pois se trata de uma fotografia impregnada pelo trauma vivido, o que pode revelar uma dimensão que vai além do simples evento registrado.

A própria fotografia propõe a multiplicidade de revoltas, revela aspectos inusitados que entram em conflito com a ideia consensual de uma cobertura de guerra, portanto, já está sendo apontado um acontecimento e não apenas um evento.

Os registros fotográficos falam distintamente de algumas revoltas ocorridas em julho de 1924, em São Paulo. Entretanto, com os mesmos personagens e a mesma trama, pois é o próprio registro que modifica essa noção unívoca sobre o que se fotografa.

Um olhar atento ao óbvio e pronto a estabelecer perguntas, portanto, um olhar coordenado, é capaz de perceber que, nesses registros, estão presentes mais de uma ou duas revoltas, pois eles captam diferentes experiências e perspectivas sobre o acontecimento da Revolta de 1924.

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

A tentativa se faz, então, no sentido de efetuar os possíveis ou virtualidades que se apresentam ocultas dentro do programa e do aparelho, como uma aposta que se faz pela transgressão de ambos. “Aparelhos informam, simulam órgãos, recorrem a teorias, são manipulados por homens, e servem a interesses ocultos. (FLUSSER, 2002:21-22). No entanto, o aparelho já apresenta uma programação, que deverá ser seguida pelo fotógrafo. Ele, por sua vez, “se esforça por descobrir potencialidade ignoradas” (FLUSSER, 2002:23).

A emblemática discussão flusseriana sobre o fotógrafo funcionário do aparelho associa-se tanto à questão do acontecimento, enquanto campo de virtualidades, como à da fabulação fotográfica. Longe de ser tarefa simples, a relação denota um campo de possíveis, aberto a questionamentos que antes não foram feitos e que, em parte, revelam a complexidade das fotografias como um resultado dessa associação entre aparelho e fotógrafo.

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

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

Esse é o campo da acontecimentalização da Revolta de 1924: ao desconstruir o evento, surgem seus rastros, via fotografias e, por meio delas, outra Revolta. Nas imagens se revelam a comprovação do evento e a potencialidade de criação sobre ele, como se o acontecimento fosse de autoria colaborativa com o viver.

Considerações Finais

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

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

Referências

- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas; Magia Técnica Arte e Política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- DOSSE, François. **O Renascimento do acontecimento**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- FERRARA, Lucrécia, D'Alessio. **Os nomes da comunicação**. São Paulo: Annablume, 2012
- _____. **A comunicação que não vemos**. São Paulo: Paulus, 2018
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa-Preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2002.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, Sinais**. São Paulo: Companhia das letras,
- _____. 1989 **Os fios e os rastros. Verdadeiro, falso, fictício**. São Paulo: Companhia das letras, 2006.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 5 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- LAZZARATO, Maurizio. **As revoluções do capitalismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.