

A Fotografia na Imprensa Operária: breve análise da série fotográfica sobre a greve de 1917 publicada nas páginas do jornal *A Plebe*

Maitê Peixoto*

RESUMO: O presente artigo propõe uma breve reflexão acerca da série fotográfica publicada no jornal *A Plebe*, no ano de 1917, cuja temática foi a greve geral realizada na cidade de São Paulo. Tal debate se estende à possibilidade criada pela publicação, através da vinculação dessas imagens, de uma experiência visual diferenciada do protesto. Vale ressaltar que *A Plebe* foi um periódico de caráter anarquista e anticlerical que circulou no Brasil durante as primeiras décadas do século XX e que teve grande repercussão no circuito da imprensa operária e sindical brasileira.

As possibilidades de análise de fotografias publicadas em jornais operários

Pensar a imprensa operária e sindical brasileira, através da experiência visual nos permite abrir um leque de possibilidades de reflexão que se inserem tanto no terreno das práticas sociais, quanto no campo das abstrações que permearam a vida dos sujeitos históricos que se viram ou se deixaram ser vistos nessa dinâmica política, social e cultural conformadora dos mundos do trabalho. As imagens veiculadas a essas publicações se manifestaram de formas variadas; além da fotografia, a litografia, a xilografia e a gravura em metal também tiveram destaque nas páginas desses periódicos.

Para além do tradicional discurso escrito, sobre o qual muitos trabalhos já foram produzidos, inaugura-se uma perspectiva que visa compreender a comunicação impressa também através do compêndio imagético que acompanhou esses jornais e, é justamente nessa esfera recente de estudos, que inserimos esta reflexão. Algumas questões, entretanto, devem ser exploradas para tornar claro este objeto ainda pouco visitado pela historiografia brasileira.

Primeiramente, vale ressaltar que experiência sensível vinculada ao jornal através das imagens propicia outras formas de reflexão e interação entre os sujeitos que manipulam esse veículo de informação. A capacidade de comunicar já não pertence apenas ao texto, mas

* Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Doutoranda. CNPq. E-mail: maitepeixoto@yahoo.com.br

também aos elementos imagéticos impressos nas páginas dessas publicações¹. Pensar a integração entre essas duas formas de comunicação tem grande importância visto que, não raras vezes, ambas se complementam numa espécie de narrativa que se completa no leitor.

À luz do potencial duplamente comunicativo dessa fonte está inserida a problemática dos usos que se faziam dessas imagens. Não podemos renunciar ao fato de que essa visualidade tencionava também fortalecer discursos e motivar práticas; nesse sentido, identificamos a possibilidade de discutirmos um espaço de “partilha do sensível²”, ou seja, uma fragmentação de experiências sensíveis que ao mesmo tempo cumprem a função de dar unidade a um grupo que é exposto à mesma vivência, ainda que esta se dê de formas múltiplas em cada sujeito. A visualidade, sobretudo, propicia um cruzamento entre o que é pessoal e que só o sujeito que experimenta pode descrever e aquilo que é coletivo, que suscita reações (ainda que diferenciadas) numa comunidade que mantêm interesses em comum.

O fato de nos focarmos numa perspectiva de análise que privilegia o estudo das imagens nos autoriza a pensar acerca de um objeto promotor de múltiplas interpretações, que vão muito além do discurso escrito. A imagem insere outra forma de reflexão, que não se limita à combinação de palavras ou sentenças, pois segundo Régis Debray: “pensar a imagem supõe, em primeiro lugar, que não se confunda pensamento e linguagem. Já que a imagem faz pensar por meios diferentes de uma combinatória de signos” (DEBRAY, 1993, p.49).

As imagens veiculadas em periódicos operários e sindicais funcionavam abrindo espaços de sociabilidade e interação até então inexistentes na vida desses trabalhadores. Em meio às disputas políticas e ideológicas se almejava o fortalecimento das unidades associativas dispostas pelo Brasil como forma de se “fazer representar” na sociedade; nessa direção, era preciso criar vínculos entre os indivíduos inseridos na dinâmica do trabalho e as imagens são colocadas nos jornais também com essa função.

É igualmente válido refletirmos sobre as formas com que essas imagens circulavam, que sentidos carregavam e como se colocavam dentro dessa dinâmica social. Como veremos adiante através da análise da série fotográfica, uma única imagem contém múltiplos sentidos e essa variedade de sentidos ainda se insere na multiplicidade de sujeitos que podem interpretá-las e ressignificá-las de acordo com suas próprias memórias, suas percepções particulares daquilo

¹ Sobre a capacidade comunicativa das imagens ver: DOMÈNECH, Josep. M. Català. **A forma do real: introdução aos estudos visuais**. São Paulo: Summes, 2011. p.25.

² A expressão “partilha do sensível” está inserida dentro da perspectiva filosófica de Jacques Rancière que a comprehende enquanto uma relação em que a fragmentação e a unidade dialogam entre si num espaço de vivências de ordem sensível. Para maiores detalhes acerca da reflexão desenvolvida pelo filósofo ver: RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009.

que é visto, pois “os significados e efeitos de qualquer imagem estão sempre muito contíguos a esse ambiente sensorial plural e sobrecarregado no qual o observador habita” (CRARY, 2012, p.31).

Contudo, conforme sugere François Soulages³, o que é visto de alguma forma existiu, porém isso não significa reconhecer que a imagem seja uma expressão fiel do real; aceitar o fato de que ela carrega um vestígio de existência é diferente de dizer que ela tem a capacidade de conter e transmitir uma realidade, a qual se estende num terreno de complexidade e de relativizações muito mais profundo; conforme ratifica Nicholas Mirzoeff: “the claim of photography to represent the real has gone” (MIRZOEFF, 1999, p.65).

Ao pensarmos sobre a capacidade conferida à fotografia de atestar a existência de algo, devemos ter em mente a questão da fragmentação e da unidade. Trabalhamos aqui com uma série, na crença de que ela possa conferir maior entendimento sobre uma espécie de narrativa que tenta ser construída pelo periódico. Entretanto, a constituição de uma série não contempla em sua essência fragmentos buscando paradoxalmente uma unidade significante em seu conjunto? Sim, de fato, a ordenação da sequência de imagens publicadas propõe que o observador estabeleça uma relação de recomposição do que é visto, rompendo com o caos fragmentário. Em momento algum o real foi restituído em sua completude pela série fotográfica, todavia ela permite que se visualizem fragmentos de uma realidade que existiu, ordenados nos números de um periódico seguindo, no caso em questão, critérios de sentido, tal qual um álbum⁴. Sobre a historicidade dessa questão Rouillé pontua:

A classificação e o texto, a razão e o discurso tornam o álbum uma máquina de ordenar as coleções fragmentárias, de substituir a clareza pela confusão, de produzir unidade a partir de amontoamentos sem ordem. Operador racional, o álbum fotográfico, na realidade, insere-se na esteira da *Encyclopédia*; satisfazendo à concepção do Iluminismo que transporta o conhecimento a uma quantidade exaustiva de informações, equivalentes entre elas, justapostas sem outra lógica que não a ordem alfabética (ROUILLÉ, 2009, p.106).

³ Soulages propõe que se pense a fotografia como algo que, de fato, existiu, não só pela sua própria materialidade, mas pela razão de que ela restitui algo que mesmo numa temporalidade curta existiu, entretanto, sua correspondência com o real não depende estritamente dessa circunstância, já que o real é plural e subjetivo, depende de inúmeras variantes, tal qual a perspectiva de quem olha, o quê olha, o quê consegue ver, etc. Para maiores informações ver: SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010. pp. 34-38.

⁴ Neste estudo de caso a série fotográfica em questão foi veiculada separadamente, ou seja, as fotografias foram publicadas em exemplares diferentes do jornal, seguindo um critério de sentido; além disso, a semelhança com a ideia de “álbum” se dá aqui muito mais pela questão da ordenação em si, do que pela tentativa de unidade que o álbum sugere numa composição que se concentra numa mesma página e que, também por isso, sugere uma sensação de unidade que nem sempre precisa se ligar a ideia de narrativa, como acontece com a série fotográfica aqui abordada.

As fotografias publicadas em jornais operários vão ganhando espaço nessas publicações lentamente. Entretanto, já existe a necessidade de inserir este tipo de imagem nos periódicos também no intuito de conferir legitimidade aos acontecimentos narrados nos textos. Ela é claramente utilizada como registro fiel dos acontecimentos. Ainda que hoje tenhamos conhecimento suficiente para compreender que essas imagens não têm a capacidade de se colocarem como testemunho fiel dos fatos, pois partem de um olhar, de um anseio de ver, é necessário que as compreendamos dentro do contexto no qual foram utilizadas.

Tendo em vista esse viés testemunhal pelo qual as fotografias eram utilizadas por parte dessa publicação devemos também lançar mão dos aportes teóricos que nos auxiliam no entendimento de como essas imagens são recebidas, apropriadas e a partir de que espécie de códigos podem ser interpretadas. Tratamos aqui de uma série fotográfica publicada num jornal ácrata que circulou no início do século XX no Brasil; a partir dessas informações básicas chegamos ao público leitor, ou seja, militantes libertários, trabalhadores vinculados a sindicatos e operários. À luz dessas informações, nos é possível pensar sobre a constituição por parte desse grupo, de códigos de comportamento que lhes eram comuns, nesse ínterim também a fotografia nos fornece indícios.

Ademais, ao trabalharmos com a fotografia devemos nos abrir para a percepção do que não se faz presente na imagem, mas que de alguma forma pode estar inserido no sentido que quem a utiliza tenta conformar. A presença de elementos que remetem a uma memória individual ou coletiva pode nos indicar a capacidade dessa imagem de mobilizar uma matéria de ordem sensível naquele que a experimenta sem que, no entanto, esse tipo de elemento esteja figurado na imagem, é o que Hans Belting chama de “presença-ausência” (BELTING, 2010, p.264).

A necessidade de lidarmos com o ausente na fotografia incorpora a exigência de reflexão sobre a objetividade e a subjetividade desse processo. De acordo com Lorenzo Vilches, “la realidad de las cosas no la vemos sino que la percibimos. La percepción es un proceso creativo y por él nos relacionamos con nuestro entorno material y social” (VILCHES, 1997, p.20). Nesta acepção também a fotografia é um processo criativo, pois se dá através do olhar de alguém específico, não se insere dentro da ótica objetiva do “ver”, mas da perspectiva subjetiva do perceber.

É, sobretudo, com base nestes preceitos que entendem a fotografia como parte de uma cultura visual mais ampla e que dialogam com a noção de percepção subjetiva do real que analisaremos a série fotográfica publicada nas páginas de *A Plebe*. Não obstante, antes de

partirmos propriamente para a análise das imagens é necessário que tenhamos uma visão geral do periódico e do contexto em que foi produzido.

A Plebe: herdeira da tradição ácrata brasileira

*A Plebe*⁵ foi uma publicação semanal que surgiu no ano de 1917 na cidade de São Paulo sob a direção de Edgard Leuenroth⁶. O periódico afirmava ser um veículo de propaganda anarquista e anticlerical; sua distribuição era feita através de representantes que vendiam o jornal em diversas localidades do país. As assinaturas eram disponibilizadas dentro de duas possibilidades: anuais, correspondendo ao valor de 10\$000 e semestrais 6\$000⁷.

A publicação de *A Plebe* era feita geralmente aos sábados e quem executava a seleção de textos era o próprio Leuenroth. A redação e a administração do periódico estavam localizadas junto ao Largo da Sé, no centro da cidade de São Paulo, num dos sobrados típicos da região. O jornal tinha uma sistemática de organização direcionada à ampla circulação no país, eram identificados no próprio exemplar os valores cobrados para que fossem publicados anúncios publicitários. O valor por anúncio correspondia a 800 réis e eles sempre eram dispostos na quarta e última página do periódico. Outra característica desse jornal é que ele se insere em meio às publicações operárias que compreendem a imprensa anarcossindicalista, pois tinha um “formato que variava de acordo com as condições do papel e máquinas disponíveis, predominando, entretanto, o tabloide” (KHOURY, 1988, p.137).

A Plebe costumava inaugurar a primeira página com uma charge, ilustração ou fotografia, ou seja, a experiência visual tinha espaço privilegiado, pois além de abrir a publicação, geralmente ocupava um lugar de destaque, ou pelo seu tamanho, ou pela localização na página. Essas imagens tratavam de questões problemáticas a todos aqueles que militavam nas organizações operárias tais como: a luta de classes, a violência, a injustiça social, etc., sendo que ganhavam também espaço as denúncias de atos repressivos impetrados pelo Estado, presentes em boa parte desse universo imagético.

A série fotográfica sobre a greve de 1917

⁵ Todos os exemplares de *A Plebe* aqui analisados encontram-se no Centro de Documentação e Memória da Universidade Estadual Paulista (CEDEM), armazenados no fundo Archivio Storico Operaio Brasiliano (ASMOB) em propriedade do Instituto Astrojildo Pereira (IAP).

⁶ Edgard Leuenroth foi uma importante liderança anarcossindicalista no movimento operário brasileiro. Atuou na direção de periódicos anarquistas e anticlericais, entre eles *A Plebe*. Para maiores informações ver: KHOURY, Iara Maria Aun. **Edgard Leuenroth, uma voz libertária: imprensa, memória e militância anarco-sindicalista.** São Paulo: USP, 1988. (Tese de doutorado em Sociologia).

⁷ 1\$000 equivalem nos dias de hoje à R\$2,75. Logo, uma assinatura anual custava em torno de R\$27,50; enquanto uma assinatura semestral correspondia à R\$16,50.

em São Paulo e seus desdobramentos

A série fotográfica aqui analisada é constituída por cinco fotografias feitas durante a greve geral transcorrida na cidade de São Paulo iniciada na terça-feira, dia 17 de julho de 1917, pela categoria profissional dos tecelões recebendo adesão de trabalhadores das oficinas, das fábricas, dos transportes, etc. O movimento não tardou a reunir um grande número de manifestantes que protestavam ocupando e se deslocando pelas ruas XV de Novembro e São Bento no centro da cidade, localidade onde grandes casas de comércio estavam instaladas.

A greve que levou os trabalhadores às ruas contou com protestos que se desenrolaram por aproximadamente quatro dias, sendo duramente reprimida pela polícia. Alguns manifestantes foram mortos, muitos ficaram desaparecidos e tantos outros gravemente feridos. Ocorre, no entanto, que entre os mortos estava um jovem de vinte e um anos de nome José Martínez que militava em defesa do ideal libertário e compunha o grupo de jovens que trabalhava ativamente em prol da chamada “questão social” no Brasil junto ao jornal *A Plebe*. Tomados pelo sentimento de injustiça e impunidade, os militantes esgotaram as páginas da publicação solidarizando-se com a tragédia e conclamando os demais trabalhadores para que se sensibilizassem com tamanha violência empreendida pelas forças do Estado e se juntassem ao movimento contestatório.

Somado a isso, deve-se levar em conta o fato de que a morte de Martínez foi sendo utilizada por parte do grupo editor do jornal para fortalecer esse sentimento de consternação que se abatia, não só sobre os manifestantes, como também sobre os demais trabalhadores que, diante da tragédia, não podiam se manter alheios. Nesse sentido, o protesto ganhou maior notoriedade e se estendeu, acompanhando o cortejo do corpo do jovem José Martínez. O evento, por sua vez, culminou num comício realizado no Largo da Sé.

A sequência dos fatos foi fotografada e estampou quatro números da publicação, fazendo com que o leitor, ao adquirir um novo exemplar do jornal tivesse acesso a novas imagens do evento; também na esperança de se ver retratado, num sentimento de pertença à luta que se instalava nas ruas de São Paulo. Optou-se aqui por trabalhar com esse *corpus* fotográfico organizado dentro de uma série, por se entender que esse tipo de organização pode nos fornecer indícios de padrões visuais, conforme destacam Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro Carvalho:

Trabalha-se, em geral, com séries documentais, pois só por meio da recorrência é possível aferir o alcance de determinadas soluções formais e temáticas socialmente adotadas. Em outras palavras, trata-se de identificar aqueles elementos que constituem padrões visuais em funcionamento na

sociedade. Assim, diante de fontes fotográficas, o historiador não pode prescindir de métodos de análise que partam das especificidades da imagem, mas que devem alcançar sempre uma perspectiva plural, quer dizer, relacionando-a com outras. Além disso, as fontes fotográficas sozinhas não se bastam. A problemática histórica é que deve guiar a abordagem das fontes. (LIMA; CARVALHO, 2009, p.45)

É válido ressaltarmos que além da série fotográfica, foi publicada na página final do primeiro número de jornais que integra essa questão, um retrato do jovem Martínez. Apesar de não sabermos a procedência da imagem, o que podemos perceber é a postura austera do jovem que ao mesmo tempo nos remete à ideia de seriedade e comprometimento. Portando uma vestimenta bem alinhada, Martínez, apesar da aparência física de menino, se apresenta na numa postura que sugere a presença de um homem adulto e responsável. O olhar voltado para o horizonte, talvez não intencional, ganha imediatamente sentido em meio aos textos que lhe circundam, suscitando através do olhar profundo do rapaz, voltado a um horizonte incerto, a esperança vindoura.

Acompanhada de uma legenda que diz: “José I. Martínez, o desventurado companheiro, membro do grupo Jovens Incansáveis, assassinado durante a greve”; a fotografia de Martínez ganha ainda mais dramaticidade como se o fato em si, e a aparência saudável e respeitosa do jovem rapaz não fossem o suficiente para gerar a consternação politicamente mobilizadora no leitor. Sobre a dramaticidade que emerge dessa imagem, cercada por textos com apelo igualmente dramático, podemos refletir acerca da força representacional desta fotografia. Essa força é constituída justamente a partir do uso que é feito dessa imagem; de acordo com Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho “sua força representacional é constituída no momento da produção de sentidos e não anteriormente a ela” (LIMA; CARVALHO, 2009, p.44). Deslocada da página, do contexto, desprovida de legenda e sem vinculação com o acontecimento trágico, provavelmente a imagem não suscitaria toda essa carga emocional no observador.

No mesmo número em que foi publicado o retrato de Martínez, encontramos a primeira fotografia da série sobre a greve e seus desdobramentos violentos acompanhada da seguinte legenda: “Aspecto da multidão que acompanhou o enterro do companheiro Martínez, quando estacionada na rua 15 de Novembro”. Apesar de a legenda indicar como elemento principal o cortejo do manifestante, o caixão coberto por flores claras, que poderia ser facilmente identificado pelo contraste entre o preto e as gradações de cinza das vestimentas dos demais presentes, isso não é o que verdadeiramente nos sugere a imagem.

A fotografia revela apenas uma pequena parte do caixão de Martínez coberto com flores claras, localizado ao centro e disposto numa linha diagonal que corta a imagem. O que a foto enquadra é um mar de rostos que se dirigem às mais variadas direções. A confusão de olhares mistura-se aos chapéus anônimos que escondem identidades. Jovens e adultos compõem uma multidão homogênea disposta num aglomerado que é captado pelo enquadramento conferido pelo fotógrafo. Duas grandes bandeiras escuras são dispostas uma de cada lado do caixão, empunhadas por homens que acompanham o cortejo, como que indicando a localização do corpo sem vida em meio à multidão. A fotografia é tirada de cima para baixo e revela a presença do fotógrafo na medida em que muitos olhares dos personagens da cena se voltam para a câmera.

A segunda imagem da série, publicada na segunda página desse mesmo exemplar, apresenta outro desdobramento do evento. Trata-se do comício realizado no Largo da Sé, após o enterro do jovem Martínez. A fotografia foi tirada da mesma altura dos personagens dispostos na rua, entretanto, nesse caso, poucos são os olhares que se voltam para o fotógrafo, apesar da aparente proximidade. As grandes casas de comércio estabelecidas nos sobrados da região tomam o fundo da imagem, pois em primeiro plano o que vemos são os sujeitos que dialogam entre si ou contemplam o possível orador. Respeitosamente e bem alinhados, os manifestantes marcam presença neste espaço de contestação sugerindo pouca preocupação com o registro que é feito e que revela a identidade de alguns.

A fotografia em questão nos revela que neste momento o comício transcorria em paz. Olhares desencontrados dos sujeitos fotografados sugerem um espaço individual de reflexão sobre o que se via, ao passo que grupos de manifestantes dialogam entre si criando uma interação aparentemente amigável. As práticas sociais desses sujeitos ganham visibilidade nas páginas do jornal e revelam também posturas públicas daqueles que vão às ruas manifestar-se ou solidarizar-se com a dor de seus companheiros.

No dia 28 de julho de 1917 uma nova fotografia foi publicada em *A Plebe* registrando o cortejo do corpo de Martínez. Seguindo o mesmo percurso que parece ser das linhas do bonde que se desenham no chão, o caixão com o corpo do jovem é carregado por homens que o sustentam no alto. O cortejo é precedido por uma coroa de flores claras que parece iluminar o trajeto escurecido pelos trajes negros dos personagens da cena, bem como pelas sombrinhas escuras que denunciam a chuva durante a caminhada. A fotografia é tirada de um ângulo superior e, nesse caso, os olhares dos personagens se voltam, na sua grande maioria, para o caminho que ainda precisam percorrer ou para o caixão de Martínez, poucos são os que desafiam mesmo a chuva para encarar aquele que capta a imagem. As duas bandeiras que antes

cercavam o caixão, agora partem na dianteira como que abrindo caminho; se antes poderiam sugerir uma proteção simbólica ao corpo do jovem, agora anunciam sua passagem e vinculam o falecido à causa política em questão.

No mês seguinte, ainda que a pauta do jornal não mais se concentrasse na greve e na morte do manifestante, outra imagem referente ao acontecimento é publicada. Tal fotografia nos fornece um elemento novo, insere nesse espaço a presença de crianças no primeiro plano. O foco da imagem já não se encontra no cortejo do corpo de Martínez, mas na pluralidade de personagens que compunham a cena, no número grande de pessoas que participavam da caminhada. O caixão é deslocado pelo enquadramento para o fundo da imagem e aparece em tamanho pequeno, enquanto a maior parte da foto é tomada por pessoas.

A última fotografia da série foi publicada no dia 25 de agosto de 1917. A imagem apresenta uma tomada de cima para baixo que pega diretamente o caixão de Martínez, muito mais próximo e, portanto, em tamanho maior; por focar a captação da imagem nesse elemento o fotógrafo aqui, acaba não dando tanta ênfase ao número de pessoas que estavam presentes, como é possível perceber na descrição da imagem anterior. Aqui o foco retoma a morte do jovem, e com essa fotografia a série é encerrada.

Essa intercalação de imagens nos leva a pensar sobre o sentido que se deseja conferir às fotografias por parte de *A Plebe*. Percebe-se que há uma vinculação das imagens com a necessidade imediata do movimento. Não seria equivocado supor que a série é encerrada com a foto do caixão de José Martínez buscando suscitar no leitor o sentimento de injustiça, em parte adormecido no exemplar anterior, que trazia o anseio por apresentar ao leitor o volume de pessoas que já faziam parte do par nocional cortejo/protesto. O último número do periódico, contudo, já está distante temporalmente da greve e dos eventos que sucederam a ela e que levaram as pessoas às ruas, logo, uma imagem que sugira um final injusto e trágico para essa narrativa visual tem um apelo mais forte do que uma imagem que sugira adesão à causa nas ruas, pois não há o que encontrar nesse momento nas ruas, não há mais greve.

A última fotografia capta a identidade de alguns manifestantes que encaram a câmera projetando um olhar direto, o que poderia provocar no observador a ideia de uma espécie de chamado contra tamanha injustiça, como que impondo ao observador que saia da sua zona de conforto e lute para que novas iniciativas de cunho contestatório não tenham o mesmo desenrolar. Enquanto o olhar de alguns se projeta no caixão que carrega o corpo do jovem, o olhar de outros se dirige ao sujeito que observa, que vive e que, portanto, pode agir; algo que o jovem rapaz já não mais poderá fazer. É uma relação que se estabelece entre a vida e a morte, a ação e a inércia, ganhando sentido político através do uso que se faz dessa imagem.

Como vimos ao longo desta série a legitimação de um projeto de mobilização e adesão à causa social ganhou uma nova perspectiva na experiência visual que se estabelece com a fotografia. Não pressupomos com isso que todos aqueles que consumiam a publicação, ao experimentarem essa série de imagens, tivessem a mesma percepção sobre elas. O que buscamos trazer à tona são as possibilidades que este objeto sugere àquele que o observa e as contingências de sentido que podem ser administradas por aqueles que se utilizam dessas imagens e que criam no seu entorno todas as condições necessárias para que o seu discurso não apenas seja reverberado pela imagem, mas nela adquira força, ateste autenticidade a um testemunho escrito e movimente uma ordem sensível que faz parte desses sujeitos. A visualidade, sobretudo no caso em questão, se inscreve e provoca muito mais a emoção do que corrobora aquilo que pode ser lido pela razão.

Referências bibliográficas

- BELTING, Hans. **Antropoligia de la imagen**. Madri: Katz, 2010.
- CRARY, Jonathan. **Visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente**. Petrópolis: Vozes, 1993.
- DOMÈNECH, Josep. M. Català. **A forma do real: introdução aos estudos visuais**. São Paulo: Summes, 2011.
- KHOURY, Iara Maria Aun. **Edgard Leuenroth, uma voz libertária: imprensa, memória e militância anarco-sindicalista**. São Paulo: USP, 1988. (Tese de doutorado em Sociologia).
- LIMA, Solange Ferraz de.; CARVALHO, Vânia Carneiro de. Fotografias: usos sociais e historiográficos. In: PINSKY, Carla Bassanezi, LUCCA, Tânia Regina de. (orgs.). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2009. pp.29-60.
- MIRZOEFF, Nicholas. **An introduction to visual culture**. London; New York: Routledge, 1999.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.
- VILCHES, Lorenzo. **Teoría de la imagen periodística**. Barcelona: Paidós, 1997.

Jornais

- A PLEBE**. São Paulo, 21.07.1917.
- A PLEBE**. São Paulo, 28.07.1917.
- A PLEBE**. São Paulo, 18.08.1917.
- A PLEBE**. São Paulo, 25.08.1917.