



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648572

FOTOGRAFIA E PRESERVAÇÃO DE BENS CULTURAIS RELAÇÕES E PARADOXOS

PHOTOGRAPHY AND PRESERVATION OF CULTURAL HERITAGE: RELATIONSHIPS AND PARADOXES

Bruno Andrea Roma

Doutorando – História Social – Universidade de São Paulo

bruno.andrearoma@gmail.com

Resumo

A fotografia possui um caráter preservacionista nato, considerados historicamente os esforços para fixação do dispositivo em suporte durável e sua circulação social. Essa natureza se confirma quando analisamos as relações da fotografia com o universo da preservação de bens culturais. No entanto, é preciso considerar a complexidade que reside nessa relação, que envolve o próprio status documental da fotografia, nossas relações com a visualidade e antes de tudo, as relações de poder que estão por trás das iniciativas de construção de memória. Para tanto, observemos a cidade e a maneira como cotidianamente convivemos com fotografias de bens culturais.

Palavras chave: Cultura visual. Fotografia. Patrimônio.

Abstract

A preservationistic character is innate to photography, considering the efforts historically made to fix the image permanently and disseminate it socially. This particular nature is confirmed as we investigate the relationships between photography and the universe of preservation of cultural heritage. However, we cannot overlook the complexity of such relationships, which involve the very documental status of photography, our relationships with visuality, and, above all, the power relations behind memory constructing initiatives. To this end, we shall observe the city and how we live together with photographs of cultural heritage in our daily lives.

Keywords: Visual culture. Photography. Heritage.

I

*É no momento em que o progresso da industrialização e da urbanização já havia transformado profundamente Paris que Eugéne Atget se coloca em uma longa e patética perambulação, a fim de registrar metodicamente tudo 'aquilo que vai desaparecer'(...). Rouillé, 2009
Uma cidade é a soma das suas representações. Camargo e Mendes, 1992*

A fotografia pode ser entendida ela própria como um mecanismo essencialmente preservador, considerados o seu sistema de funcionamento e trajetória histórica. Dos inumeráveis usos a que o dispositivo fotográfico já se prestou desde sua criação, podemos observar na essência de muitos deles a motivação quase metafísica de contenção temporal. Para muitos, a

(c) Urbana: Rev. Eletrônica Cent. Interdiscip. Estud. Cid. Campinas, SP v.9, n.2 [16] p.354-370 mai./ago. 2017



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648572

fotografia pode parecer capaz de abreviar a longa jornada que separa o evento passado da interpretação presente.

As imagens foram a princípio feitas para evocar as aparências de algo ausente. Aos poucos foi se tornando evidente que uma imagem podia ultrapassar em duração aquilo que ela representava: mostrava, então, como uma coisa ou alguém havia antes se parecido – e assim, por implicação, como o assunto fora antes visto por outras pessoas. Mais tarde, também a visão específica do fazedor de imagens era reconhecida como parte do registro. (BERGER, 1999, p. 12).

Embora John Berger trate de um sentido muito mais amplo, percebemos a transposição do espaço-tempo como um elemento historicamente relacionado à própria concepção de imagem. O que buscaremos destacar aqui são as peculiaridades do uso e circulação social da fotografia nesse universo de imagens, capazes de construir a confiabilidade no suposto 'congelamento' do tempo proporcionado pela fotografia e sobre o qual o sociólogo José de Souza Martins alerta: "O pressuposto de que a fotografia é um ato de "congelamento" não é mais do que ideologia do ato fotográfico, algo bem distante da apreciação propriamente científica do que é a fotografia." (MARTINS, 2002, p. 224).

Nesse sentido, quando mencionamos um caráter preservador, nos referimos à crença nessa possibilidade, destacando que, como esclarece também Joan Shwartz, aqui tratamos do ímpeto de preservação, a motivação preservadora que muitas vezes compreende o ato fotográfico, e não propriamente o seu sucesso:

But, despite the rhetoric of unmediated representation, the photograph was, and continues to be, the material evidence of a human decision to preserve the appearance of a person, an object, a document, a building, or an event judged to have abiding value. (SHWARTZ, 2000, p. 19)

O que nos interessa, por hora, é esmiuçar essa motivação e discutir a maneira como as mentes já sensíveis e debruçadas sobre a causa da preservação de bens culturais encontraram precocemente nesse dispositivo um aliado que, embora eficaz, nos reserva até hoje uma série de armadilhas. E ainda, dos desdobramentos paradoxais que o registro fotográfico pode causar na construção coletiva das noções de memória.

Sabemos que o conhecimento das possibilidades reflexivas da luz antecede e muito o século XIX. Nesse sentido, buscamos destacar que o advento fotográfico pode ser entendido como fenômeno de características muito próprias, tão próprias que seu estabelecimento numa simples linha evolutiva dos estudos da luz e visualidade, e das tecnologias que derivam deste processo, pode acarretar danos graves à sua compreensão como prática social.



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648572

Precisamos libertar a câmara escura da lógica evolutiva e do determinismo tecnológico, central em influentes pesquisas históricas que a colocam como precursora, acontecimento inaugural, em uma genealogia que conduz ao nascimento da fotografia. (CRARY, 2012, p. 38)¹

O marco definidor que inaugura a história da fotografia, encerrando um longo e quase beligerante período de tentativas frustradas, foi, portanto, a possibilidade eficaz de fixar a imagem em suporte durável. Em essência e etimologia, a fotografia pode ser considerada a “escrita da luz”, não, evidentemente, sua simples manifestação. Nesse sentido, poderíamos inferir que o objetivo fundamental do dispositivo não é apenas ver, mas perpetuar, guardar o que foi visto. Preservar. “O que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente.” (BARTHES, 2015, p. 14)

Essa modalidade de registro atenderá, como se pode notar na historiografia sobre o tema, uma diversidade muito grande de propósitos com essa natureza perpetuadora: toda sorte de identificações e comprovações, recordações, consagrações, enfim, o registro fotográfico servirá como dispositivo de memória tanto ao interesse público quanto privado. As possibilidades objetivas do dispositivo fotográfico como ferramenta de registro não tardam a serem associadas aos esforços de preservação e conservação de bens culturais. Sua utilização com esse tipo de finalidade é quase concomitante ao seu surgimento, como convencionam a historiografia² do próprio dispositivo.

Em 1851, Édouard Denis Baldus, Henri Le Secq, Gustave Le Gray e, ainda, O. Mestral e Hippolyte Bayard são convidados, pela Comissão de Monumentos Históricos, para fotografar as riquezas arquiteturais da França seguindo um itinerário e um programa precisos. Mais de 120 lugares e 47 departamentos são visitados; trezentos negativos feitos nessa ocasião perduram até hoje. (...) Foi uma conquista física e simbólica do território semelhante à que ocorreu nos Estados Unidos nos anos 1930, e que motivou expedições científicas, zoológicas, botânicas e geológicas. Não somente para coletar dados (...), mas igualmente para contribuir, com a fotografia, para constituir uma memória, para conquistar um passado da América. (ROUILLE, 2009, p. 107)

Seria importante destacar que assim como diversas grandes cidades na Europa e América do Norte, no final do século XIX e começo do século XX, a cidade de São Paulo passa por profundas transformações, a velha cidade de aspecto colonial vai sendo brutalmente transfigurada na grande metrópole que conhecemos hoje. Da mesma forma que Eugéne Atget se valeu do dispositivo fotográfico para capturar tudo o que pôde da velha Paris, também a velha São Paulo foi documentada num valioso esforço de registrar tudo que ia sucumbindo à modernidade. A produção de Guilherme Gaensly e Militão Augusto de Azevedo em São Paulo, como Marc Ferrez e

¹ Vale considerar que para Crary (2012) a fotografia tem um estatuto diferente da câmara escura. Dentre outros aspectos, isso se deve à fixação, circulação e naturezas diferentes dos dispositivos, a despeito das evidentes semelhanças.

² Para Historiografia do dispositivo fotográfico, consultar: FRIZOT (1998), AMAR, 2001 e BENJAMIN (1994).

(c) Urbana: Rev. Eletrônica Cent. Interdiscip. Estud. Cid. Campinas, SP v.9, n.2 [16] p.354-370 mai./ago. 2017



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648572

Augusto Malta no Rio de Janeiro, são exemplos clássicos desse período, como muitos outros por todo o Brasil.³

Enquanto expedições fotográficas entrecortavam o território norte-americano a procura de pitorescos personagens, animais e paisagens, no Brasil, desde o século XIX, missões financiadas pelo Império e pelas grandes empresas modernizadoras, cruzaram o país registrando toda sorte de achado. Esteve sempre ao lado dos viajantes-fotógrafos esse dispositivo disposto a registrar tudo aquilo que parecia pronto para se esvaír em fumaça tão logo seus observadores dessem as costas.

Operador racional, o álbum fotográfico, na realidade, insere-se na esteira da Enciclopédia; satisfazendo à concepção do Iluminismo que transporta o conhecimento a uma quantidade exaustiva de informações(...). (ROUILLÉ, 2009, p. 106)

Esse ímpeto enciclopédico de reunir imagens numa busca por verdadeiros inventários do mundo visível desperta tão logo a fotografia é inserida nas práticas sociais do século XIX, e persiste até os dias de hoje na compulsão que produz milhares de fotografias digitais num único passeio diário. A busca por reunir essas imagens promoverá a reunião de arquivos, coleções e álbuns que permeiam e constroem nossas noções espaciais, culturais e de memória.

As preocupações e interesses da arquitetura em relação ao passado, em suas várias abordagens e correntes, aliados às possibilidades criadas pela técnica e indústria emergentes e ao interesse pelo conhecimento do mundo próprio ao homem do século XIX, propiciaram a abertura de um fértil campo de trabalho a ser explorado por fotógrafos. (CARVALHO e WOLFF, 1991, p. 137)⁴

Na década de 1930 novas missões vão construir nossas noções de “nacional” através, também, da fotografia. As mais emblemáticas figuras e instituições da política patrimonial no Brasil também se utilizaram largamente desse dispositivo no desenvolver de suas atividades. Diversos episódios marcantes deste processo de construção identitária, desde o surgimento das reflexões sobre o conjunto de bens culturais nacionais, contaram com a fotografia como importante ferramenta de trabalho. Poderíamos começar pelas célebres viagens - expedições andradianas pelo norte e nordeste do Brasil, que culminaram em um dos pioneiros inventários do folclore e costumes deste país e legaram um conjunto de aproximadamente 500 fotografias de autoria do próprio Mário de Andrade. Nas duas incursões, a primeira em 1927 e a segunda em 1929, o material registrado apresenta um melancólico Brasil, cujo olhar sensível do autor buscava romper a invisibilidade e impedir o esquecimento.

³ Sobre Militão Augusto de Azevedo e São Paulo, consultar: CARVALHO e LIMA, 1998. Sobre as missões fotográficas do séc. XIX no Brasil, consultar: KOSSOY, 1980 e FERREZ, 1985.

⁴ Consideramos o artigo *Arquitetura e Fotografia no século XIX* uma importante referência sobre o ambiente que antecede os eventos que discutiremos com mais vagar neste trabalho, tanto no que se refere à cena patrimonial, por exemplo, as relações de John Ruskin e Viollet Le Duc com o dispositivo, mas especialmente sobre os primórdios das relações entre fotografia e arquitetura, inclusive no Brasil (CARVALHO e WOLFF, 1991).



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648572

Tendo comprado em 1923 uma máquina Kodak (que ele grafava 'Codaque', assim como inventou o neologismo 'fotar' para designar o ato de fotografar), ele passou a exercer a linguagem fotográfica na vida privada e nos interesses profissionais, deixando um rico acervo pessoal de fotografias. Mas foi nas suas duas viagens que ele denominou 'etnográficas', ao Norte (1927) e Nordeste (1928 - 1929) do Brasil, que Mário explorou em profundidade as possibilidades que a linguagem fotográfica podia então oferecer. (CANJANI, 2013, p. 53)

Não se tratava de uma sensibilidade diletante, em verdade, o dispositivo fotográfico já era entendido como um formidável mecanismo de registro, não só por Mário de Andrade, mas por outras figuras clássicas da cena patrimonial no Brasil.

O interesse pela fotografia e pelo campo audiovisual de modo geral já havia sido expresso por Mario de Andrade em seu Anteprojeto para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional, de 1936. Nele, o escritor reconhecia a fotografia como um dos requisitos para acompanhar as propostas de tombamento de um bem (ANDRADE, 2002, p. 282), incluindo, na Seção de Publicidade (item VI), a criação da Repartição "foto-fono-cinematográfica", responsável por "todo o serviço nacional de fotografia, fonografia e filmagem do patrimônio artístico nacional" (Ibid., p. 284), a qual executaria os trabalhos determinados pela Chefia do Tombamento. (GRIECO, s.d., *online*)

Em 1935, então na chefia do recém-criado Departamento de Cultura de São Paulo⁵, Mário de Andrade, juntamente com outros intelectuais⁶, participará da contratação do fotógrafo Benedito Junqueira Duarte para chefiar a, só então criada, Seção de Iconografia deste departamento. Nos trinta anos em que esteve ligado ao serviço municipal, B. J. Duarte se converteu não apenas em um dos principais preservadores de fotografias da cidade, mas em um voraz produtor de registros fotográficos de São Paulo.

Esta feita, chega-se ao número de 904 fotografias cadastradas no interregno de 1935-38, cujas temáticas abordam desde o registro de monumentos históricos espalhados pela cidade, vistas aéreas, igrejas e casarões antigos, institutos educacionais (Escola Normal, Faculdade de Direito do Largo S. Francisco e Escola de Comércio), grandes edificações (edifícios Martineli, Nho-nhô Magalhães, da Caixa Econômica Federal, Pirapitingui, Estação da Luz etc.). (SILVA, 2006, p. 3975)

Dos registros acima citados, que compreendem o trabalho produzido durante a gestão do prefeito Fabio da Silva Prado, ressalvada a variedade e singularidade da produção do fotógrafo, destacamos o caráter de monumentalidade que caracteriza o olhar que B. J. Duarte direciona para a cidade de São Paulo, tanto no registro dos sítios ditos históricos, como de obras ou vistas da

⁵ Vale considerar, o Conpresp-DPH, responsável pela preservação patrimonial do município de São Paulo na atualidade, tem sua constituição na esteira dos desdobramentos do Departamento de Cultura.

⁶ Destacamos as relações deste processo com o delineamento dos planos de identidade, não apenas para São Paulo, mas também para o Brasil. Para mais informações sobre este assunto, consultar: ABDANUR, 1992.

cidade.⁷ O caráter que destacamos se intensificará na larga cobertura fotográfica que B. J. Duarte promoverá das emblemáticas obras perpetradas pelo sucessor de Fabio Prado, Francisco Prestes Maia, por toda a cidade. Nestes casos, o esvaziamento dos espaços, a dramaticidade, a perspectiva e amplitude das tomadas contribuem para o efeito monumental evocado pelos registros.



Figura 1: Parque da Independência (1938 - B. J. Junqueira - Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo.) O edifício-monumento do Museu Paulista visto do jardim. A perspectiva da tomada, além de favorecer a dramaticidade da cena, acentua a elevação física do edifício, produzindo um efeito de *contre-plongée* revestido de naturalidade.

O próprio IPHAN, instituição de caráter pioneiro do gênero que teve e tem um papel mais que fundamental na ordem do dia das questões patrimoniais no Brasil, possuirá desde sua fundação um complexo relacionamento com o dispositivo fotográfico. Seu uso sistemático apresenta, pelo conjunto de seus arquivos, um revelador panorama da trajetória do instituto e mais que isso, um revelador panorama da construção de um discurso uníssono para o patrimônio nacional.⁸ Presente em inventários, relatórios, guias, missões e expedientes de extroversão, a

⁷ O caráter monumental em B. J. Duarte não se restringe aos bens imóveis ou vistas da cidade. Em trabalho apresentado no XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Rubens Fernandes Junior, discute o assunto: "Nos retratos das crianças, os mais fechados são imponentes, a câmera posicionada sempre em *contre-plongée*, enaltecendo e evidenciando as formas que se sobressaem de um segundo plano sem relevância. Já as fotografias dos grupos de crianças são fantásticas, pois revelam uma estética advinda de regimes autoritários e têm sincronicidade com os trabalhos de sua contemporânea alemã Leny Riefenstahl (1901 – 2002). Sobre esse assunto podemos invocar o clássico ensaio de Susan Sontag (1936 – 2005) quando avaliando o trabalho de Riefenstahl afirma: "celebrar a sociedade onde a exibição da habilidade física, da coragem e da vitória do homem mais forte (...) são os símbolos unificadores da cultura comunal. (...) Os gostos pelo monumental e pela reverência massiva ao herói (...) A apresentação do movimento em padrões grandiosos e rígidos é um outro elemento comum, pois tal coreografia reflete a própria unidade do Estado". Claro que Benedito Duarte nada tem a ver com a instauração do estado Novo a partir de 1938, mas o momento se insinuava nessa direção." (FERNANDES JUNIOR, 2008, p. 9). Vale notar, sua produção não se restringe a isso. A cobertura da pesquisa de Bruno Rudolfer sobre o custo de vida, por exemplo, quando B.J Duarte registra diversos cortiços de São Paulo também na década de 1930, apresentam uma faceta diversa do fotógrafo.

⁸ Para um panorama amplo do Instituto através de seus arquivos fotográficos, consultar: COSTA, 2015.

fotografia teve papel definitivo na construção dos parâmetros da identidade patrimonial brasileira, parâmetros construídos com o protagonismo desta instituição, por décadas de um ostensivo trabalho que hoje, podemos considerar, é quase uma alegoria da noção de “construção de memória”.⁹

A fotografia, entendida como fonte histórica, apresenta demandas próprias para que se estabeleça como documento confiável, sua análise e leitura mobilizam habilidades específicas que a diferem de outros tipos documentais. Quando o documento fotográfico é criado com o objetivo de servir a demandas historiográficas, vemos esse caso ainda mais agravado. Nesse sentido, incorre-se no perigo de produzir o que ortodoxamente se identifica como foto histórica, ou fotografia destinada a posteridade:

Os conteúdos dessas imagens mostram assuntos geralmente bem organizados em sua composição e aprioristicamente petrificados, antes mesmo do congelamento fotográfico. Tratam em essência de imagens estáticas que contém assuntos também estáticos: as duras, passivas e estereotipadas expressões humanas dos álbuns de família, os edifícios, os monumentos, as ruas quase sem vida, a natureza imóvel. (KOSSOY, 2014, p. 119)

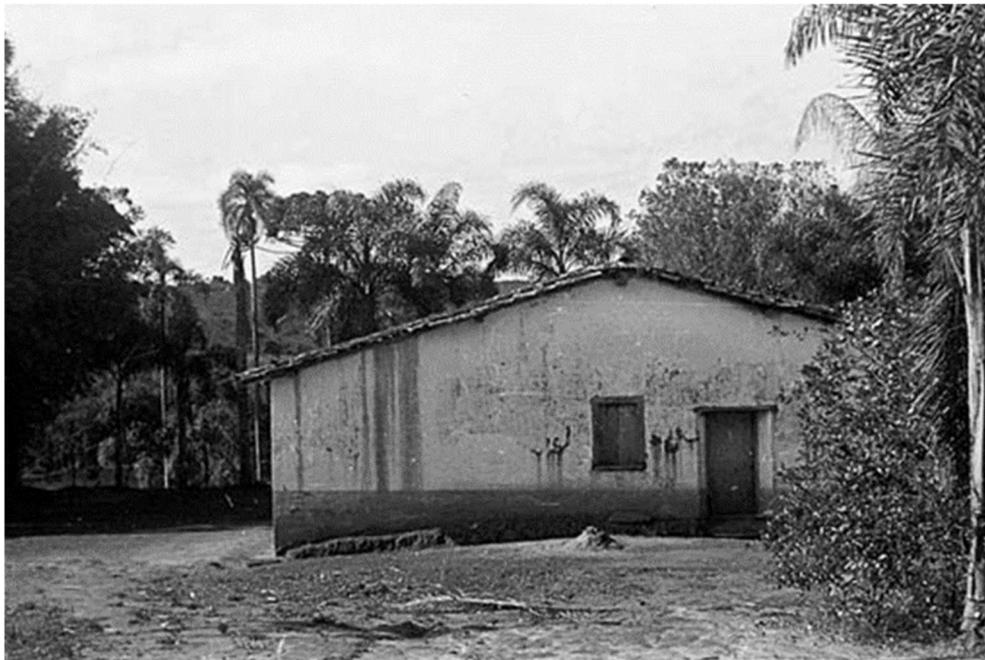


Figura 2: Casa do Padre Albernaz (1938 - BJ Duarte - Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo). A casa-sede do Sítio da Ressaca, construção do século XVIII, foi registrada fotograficamente pela primeira vez durante o processo de seu reconhecimento como sítio histórico, em 1938 por BJ Duarte, a pedido de Mário de Andrade. A verossimilhança que o ângulo do ponto de vista de um pedestre proporciona é perturbada pela sensação cenográfica do vazio.

⁹ Embora hoje um conceito naturalizado por grande parte dos profissionais da área, a ideia de que a memória é resultado de um processo permanente de construção e não do resgate de fatos perdidos no tempo/espço é razoavelmente recente. Podemos, certamente, incluir a fotografia no arcabouço dos elementos que compõe essa construção. “Diz-se que a memória corre o risco de se desgastar, como um objeto friável submetido a uma ação abrasiva, portanto tem que ser resgatada: como a criança que caiu num poço e não consegue subir a superfície sem os bombeiros. Ao inverso, ela é um processo permanente de construção e reconstrução: um trabalho.” MENEZES, 1992.

Muitas dessas imagens, de edifícios isolados, engrandecidos e congelados, são incapazes de produzir memória, apresentando nada mais que o edifício morto. O isolamento do bem, somado à sua exaltação, procuraram fornecer lastro a um discurso de excepcionalidade e excessiva valorização estética, pautado por interesses e orientações pré-estabelecidos.

A prática patrimonial institucionalizada também produziu, em outras oportunidades, documentos fotográficos que podem escapar das características que apresentamos até agora. Entre os anos de 1990 e 1992 o Projeto de Fotografia Sistemática da Cidade de São Paulo¹⁰, por exemplo, com o tema Morar e Trabalhar em São Paulo, documentou, para além de um dos maiores símbolos da cidade, a avenida Paulista, sua configuração sob a égide do olhar humano, do uso e da vivência. Nesse sentido, repovoando a avenida e suas edificações, rompe-se com a hegemonia da excepcionalidade, construindo o “bem cultural” como um espaço orgânico e habitado, repleto de cotidiano.



Figura 3: Av. Paulista (Márcia Inês Alves - 1991 - Acervo fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo.). Crianças sentadas no pátio da Escola Estadual Rodrigues Alves. Na fotografia, o uso da edificação, ainda o mesmo desde a sua construção, faz parte do que se compreende como sua historicidade.

¹⁰ Para mais informações sobre o projeto: ALVES; DALTÈRIO, 2006. Do relato, destacamos o seguinte: “Ao enfatizarmos a relevância da documentação fotográfica, tal como o aqui caracterizado, pautamo-nos por uma concepção de preservação e patrimônio que não se resume ao registro do que tradicionalmente se considera monumento, dirigindo-se, assim, o foco à dinâmica da sociedade, às mudanças da metrópole, às intervenções urbanísticas e seus desdobramentos no cotidiano dos habitantes da cidade”.

Outro exemplo instigante que poderíamos mencionar é o trabalho de Zeca Linhares para a série de postais promovida pelo IPHAN, "Olho na rua" de 1987. Acerca do resultado do projeto, Flávia B. do Nascimento afirma o que segue:

As igrejas barrocas nunca aparecem, mas sim a religiosidade das pregações ao ar livre e dos fiéis lotando a praça em dia de santo. Olha-se a cidade no nível do pedestre, buscando a arquitetura que se fez na longa duração, com permanências, adições e sobreposições feitas pelas pessoas. Elas captavam um certo modo de ser e viver na cidade. (...) Gente sentada na soleira da porta de casa, conversando com os vizinhos, mostra que há vida nessas paragens. (NASCIMENTO, 2016, p. 13)

O trabalho do fotógrafo também rompe com a lógica da excepcionalidade quando, parafraseando a própria autora, enche de vida suas fotografias. Não somos mais acometidos pelo disciplinador monumento, ao invés de prédios mortos somos impactados por vida. Justamente o oposto do descrito por B. Kossoy no excerto apresentado anteriormente.



Figura 4: Postal da série "Olho na Rua" (Zeca Linhares - 1985).

Muitos exemplos poderiam ser encontrados em iniciativas de educação patrimonial, ou extroversão de bens culturais, que se usam do dispositivo com finalidades críticas à noção hegemônica de patrimônio e são capazes de incentivar aceções individuais de memória e história.

Dessa forma, o Projeto Memórias Ribeirinhas, inicialmente, teria a função de estabelecer um processo de educação patrimonial junto àquelas comunidades e instituir um espaço de memória das referências culturais apontadas pelos próprios moradores e usuários do Porto do Capim e da Vila Nassau. Com esse foco, por exemplo, foi realizada ainda em 2010 uma oficina de fotografia chamada "Percepção do Olhar", ministrada pelo fotógrafo e produtor cultural Ricardo Peixoto, junto ao público preferencialmente jovem, a



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648572

fim de despertar um sentimento de pertencimento presente naquela população sobre o cotidiano do bairro. (DOSSIÊ IPHAN-PB, 2012, p. 32).

Iniciativas como a observada no Porto do Capim se multiplicam no cotidiano das ações especialmente de educação patrimonial, produzindo resultados estimulantes, produtos que sensibilizações de outra natureza talvez não fossem capazes de realizar. Convidar a população a observar o espaço com a concentração e interiorização que a fotografia exige pode fazer exteriorizar concepções sobre o bem cultural que não poderiam ser expressas de outra forma e, portanto, documentar a cidade sob um ponto de vista completamente diferente.

Se considerarmos este um novo tipo de fotografia patrimonial, perceberemos que, para além de ampliar as noções de seus observadores sobre o assunto, ele também nos permite estabelecer uma relação mais crítica com o documento fotográfico. Não anestesiados pelo marasmo da máxima correção, somos incentivados a refletir sobre o que verdadeiramente entendemos por memória e por patrimônio cultural: A fachada e a manicure, que tranquilamente faz as unhas a sua frente, os dois garotos sentados no pátio da escola, são igualmente objeto da reflexão proposta.

Consideramos, portanto, que presente no cotidiano da preservação de bens culturais e elemento de grande importância para a consolidação de discursos de memória, a fotografia se coloca como documento de natureza complexa, cuja utilização pode se revelar negativa e positivamente, a depender do contexto em que está inserida e da maneira como é construída e circula. Exposta sua circulação institucional, cabe refletir sobre como no cotidiano das pessoas comuns o fluxo dessas imagens interfere, podendo disciplinar ou ampliar seu olhar e sua concepção de memória.

II

Não raro, como expusemos anteriormente, no momento em que paira sobre um edifício, cidade ou bem de qualquer natureza, o perigo de sua extinção material, surge como alternativa razoável a hipótese de seu registro fotográfico. Quase remetendo à prática de fotografia post-mortem, costume muito difundido em fins do século XIX, que consistia em promover o último e muitas vezes único, registro de familiares e entes queridos antes do sepultamento, assim, novamente a fotografia se presta como índice de algo que se considera fadado a não existir mais.

Modern historians frequently have interpreted the demolition of old structures in the early nineteenth century as evidence that early Americans did not care much for keeping historic features intact; projects of improvement took precedence. Yet a consideration of the use of daguerreotypes as historical documents in the 1840s and 1850s elucidates how some



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648572

individuals and institutions devoted great attention to preserving old buildings even as they acceded to their removal from the physical environment. (MARTINKO, 2013, p. 37)¹¹

No entanto, num universo de interesses especulativos, onde as motivações econômicas, sobretudo no que se refere às edificações, permeiam qualquer decisão relativa à eliminação ou permanência de qualquer coisa, devemos refletir sobre o papel que a fotografia pode desempenhar nessa lógica e, portanto, a natureza realmente preservadora que adquire nesse contexto. O ímpeto preservador que identificamos nesse tipo documental nem sempre atende ao latente desejo de conter o tempo, como referimos, mas pode justamente sinalizar, ou ainda, justificar a sua transição. Como a prática patrimonial como um todo, seja institucional, popular ou acadêmica, a fotografia não está alheia às balizas políticas e mercadológicas que orientam muito do que o governo e sociedade são capazes de produzir. Nesse sentido, não podemos subestimar os artifícios da mídia e mercado para a produção de memória.

Os críticos da amnésia do capitalismo tardio duvidam que a cultura ocidental da mídia tenha deixado algo parecido com memória "real" ou com um forte sentido de história. Partindo do argumento padrão de Adorno, segundo o qual a mercadorização é o mesmo que esquecimento, eles argumentam que a comercialização de memórias gera apenas amnésia. Em última instância, não acho esse argumento convincente porque ele deixa muita coisa de fora. (HUYSEN, 2000, p. 25)

A ausência de metodologia técnica e a natureza das fotografias históricas em contextos de reformas ou demolições de bens culturais podem tornar questionáveis suas motivações, abrindo espaço para a reflexão do que realmente reside por trás desse tipo de atitude: uma concepção de que a imagem é capaz de substituir seu referente ou simplesmente o atendimento a mais uma demanda do mercado? Como sinaliza Huysen, não podemos deixar de considerar que o assunto é mais amplo e que, de fato, a busca ou representação do passado pela mídia pode possuir, ainda que manifesta de forma questionável, uma natureza benéfica. Exemplos dessa complexidade poderiam ser os diversos comércios, muitas vezes tradicionais, que na oportunidade de uma grande reforma, decidem celebrar as estruturas antigas com uma fotografia, atestando de certa forma, através do dispositivo, a tradição cujo lastro material optaram por se desfazer.

Fundado em 1949, o Salão Marília no bairro de Perdizes, São Paulo, pode ser um exemplo do que buscamos demonstrar. Administrado pela segunda geração de uma mesma família, o atual proprietário decidiu em 2014 prover uma grande reforma ao estabelecimento, trocando mobiliário e revestimentos originais, buscando com isso adequar o ambiente ao que considera um conforto necessário para a demanda de seus clientes: cadeiras mais confortáveis, ar condicionado, revestimentos em fórmica etc. No entanto, sabidamente, um dos grandes diferenciais do Salão é

¹¹ Whitney A. Martinko esclarece que em função das condições técnicas próprias do Daguerreotipo, entendia-se no séc. XIX que fosse capaz de tomar ou guardar parte do referente, transcendendo o simples registro, o que justifica sua afirmação no excerto apresentado. No entanto, contemporaneamente, podemos dizer que, ainda que não de forma tão literal, ainda se acredita na fotografia como possível representante do objeto retratado.

justamente sua antiguidade no bairro, contando com a frequência de clientes que também já transcendem gerações.¹²



Figura 5: Vista externa e interna do Salão Marília, tradicional barbearia do bairro de Perdizes em São Paulo. Ambas as imagens são posteriores à reforma e indicam os espaços hoje ocupados por fotografias do estabelecimento antes da reforma. (Fotos: Fellipe Foureaux, 2016.)

O resultado foi um inusitado produto. Completamente transfigurada, o que resta da tradicional barbearia, celebrada anteriormente por guias, reportagens e inventários do bairro, hoje é uma grande fotografia de seu aspecto antes da reforma, que cobre as paredes interna e externa do estabelecimento. Poderíamos concluir, portanto, que a fotografia cumpre, nesse caso, a função de substituir a materialidade que fora removida para dar espaço ao que se considerou mais conveniente às novas demandas dos clientes, caberia, no entanto, questionar o que motiva a maioria dos frequentadores do local: a assepsia ou a tradição. Embora não seja possível afirmar essa motivação, podemos considerar que se a tradição não fosse relevante, não estaria ali a imagem que justamente não permite perder isso de vista. Resta saber se a fotografia é capaz de preservar o que essencialmente garante a preservação do espaço ou serviço prestados por seus proprietários. Acreditamos que a fotografia possa produzir um lastro que remete a um referente que verdadeiramente já não existe mais, nem material, nem simbolicamente. Embora não reconhecido institucionalmente, poderíamos considerar o estabelecimento um bem cultural do bairro, nesse sentido, questionamos o tipo de preservação que este expediente fotográfico representa.

O que observamos nesse episódio pode também ser constatado em diversas oportunidades quando no momento de reformar/transformar espaços de forma consideravelmente determinante,

¹² Informações fornecidas pelo atual proprietário, filho do fundador, em entrevista ao autor de 18/07/2016.
(c) Urbana: Rev. Eletrônica Cent. Interdiscip. Estud. Cid. Campinas, SP v.9, n.2 [16] p.354-370 mai./ago. 2017

opta-se por recorrer a fotografias que remetam a historicidade do espaço, produzindo um efeito que, reconfortante em certa medida, paradoxalmente destrói querendo lembrar. A “mentalidade reformista”¹³ busca a constante transformação, mas se deseja, ao que tudo indica, cultivar uma memória cuja latência é morta, como o próprio espaço pode testemunhar. Quais os interesses do mercado quando, insensível aos vestígios materiais da cidade, destrói espaços, mas preenche o seu vazio com imagens de uma cidade que já não existe mais? Caberia ainda a pergunta que Silvana Rubino nos faz quando ao tratar do enobrecimento urbano questiona “(...) movimentos que já classificamos como antípodas, como preservar e demolir/construir, podem ser vinculados na paisagem urbana?” (RUBINO, 2009, p. 27).

A fotografia como elemento mais do que legitimador, mas construtor de memória é assunto que já tratamos aqui, no entanto, note-se que o empenho em fazê-lo, nesses casos, surge no momento em que se opta por grandes transformações ou mudanças. O paradoxo é posto quando se destrói evocando memória. Outra recorrência emblemática desse tipo de lógica ocorre quando, essencialmente no centro expandido de uma cidade como São Paulo, na ocasião em que casarões são demolidos ou transfigurados, os tapumes que reservam a obra são também cobertos por fotografias ou outras manifestações iconográficas, que remetem ao passado da edificação ou à memória da cidade.



Figura 6: Tapumes em obra na Rua Gabriel Monteiro, bairro de Santa Cecília em São Paulo. Note-se o casarão, que embora não demolido, reduzido à sua estrutura fundamental, servirá de área de lazer ao condomínio que se precipita. (Foto: Ariana Monteiro, 2016)

¹³ Conceito presente em NASCIMENTO, 2016.



Figura 7: Tapumes na Av. Paulista, em São Paulo, reservam a demolição do pouco que havia restado na célebre mansão Matarazzo. A casa, que foi símbolo da luta patrimonial em São Paulo, após anos de litígios é finalmente demolida por completo para dar lugar ao Shopping Cidade de São Paulo. Nos tapumes, cenas da mansão, um bonde e a São Paulo antiga que se dissolve pouco a pouco em cidade nova. (Foto: Luis Gomes – para Casa e Jardim/Globo).

Não é possível ignorar que, assim como a produção fotográfica patrimonial institucionalizada colaborou, e colabora, para erigir o conceito de patrimônio oficial, mais que isso, as noções de monumento e de identidade nacional que nortearam as ações de especialistas e do próprio governo, também as ações cotidianas que buscam reafirmar ou legitimar memórias interferem e agem sobre as concepções coletivas de patrimônio, tenham elas as motivações que tiverem. Poderíamos considerar, inclusive, que se esperando que o patrimônio seja fruto do reconhecimento comunitário em torno de um bem, as ações presentes no cotidiano da população não podem ser desconsideradas pelos que pretendem refletir sobre o assunto. O que há de comum entre essa fotografia que consideramos cotidiana e a produzida de forma institucional de evocação histórica ou patrimonial é a obstinada necessidade de produzir monumentos, fruto de uma cultura arbitrada e pouco democrática. Seguindo o conceito de “Authorised Heritage Discourse (AHD)” de Smith, poderíamos inferir que o que une uma fotografia produzida por um notável órgão de preservação e outra adquirida por uma empreendedora imobiliária ou comércio é a construção de um olhar “educado” para valorizar certas coisas e ignorar outras. Nesse sentido, reconhecemos como bem preservável e atribuímos valor ao que somos condicionados a interpretar dessa forma.

The AHD focuses attention on aesthetically pleasing material objects, sites, places and/or landscapes that current generations must care for, protect and revere so that they may be passed to nebulous future generations for their ‘education’ and to forge a sense of common



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648572

identity based on the past. (...)The AHD constructs not only a particular definition of heritage, but also an authorized mentality, which is deployed to understand and deal with certain social problems centred on claims to identity. (SMITH, 2009, p. 3-4)

Na verdade, outro paradoxo está na impossibilidade de respondermos o que se busca verdadeiramente preservar, tanto a partir das fotografias institucionalizadas como através das fotografias 'históricas' espalhadas pelas ruas da cidade. O que se busca construir como memória em casos como a manipulação de imagens para forjar simbolicamente monumentos nacionais ou na celebração da historicidade de espaços articulada com sua própria eliminação, segue como matéria que não podemos compreender, senão no lugar de construção de memória dirigida à legitimação de poderes.

Este sentido, que é mais um sentimento, aparentemente contraditório, pois convive com aquele de legitimação do presente, de glorificação do progresso e da modernidade, é a nostalgia, onde a imagem do passado é revivida como contraponto à vida agitada e estressante que hoje vivemos. Nesta perspectiva, a fuga para o passado não conduz ao rompimento com a vida e valores presentes; pelo contrário, tal atitude pode funcionar como mecanismo de compensação, criando, assim, condições psicológicas de sustentação de práticas já estabelecidas. (CARVALHO e LIMA, 1998, p. 122)

Persistem, é verdade, as iniciativas que foram aqui mencionadas e que poderiam ser somadas a outros pares que, justamente na problematização do estatuto de fotografia patrimonial ou fotografia de monumento, são capazes de construir o que verdadeiramente esperamos como patrimônio coletivo. Nesse sentido, acreditamos que o paradoxo que Rubino nos colocou, preservação e demolição, deixa de ser real quando pensamos que a preservação dos bens culturais de uma sociedade só pode ser fruto da demolição de paradigmas autoritários e excludentes de memória.

Referências

- ALVES, Márcia e DALTÉRIO, Rosely Aparecida. Imagem fotográfica da cidade: a memória iconográfica em perspectiva. **Revista do Arquivo Municipal** V. 204, São Paulo, 2006.
- AMAR, Pierre-Jean. **História da Fotografia**. Lisboa, Edições 70, 2001.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia. **Obras Escolhidas, Vol I - Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. p. 91-107.
- BERGER, John. **Modos de ver**. Trad. Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco 1999.
- CAMARGO, Mônica Junqueira de; MENDES, Ricardo. **Fotografia: cultura e fotografia paulista no século XX**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- CANJANI, Douglas. Mário de Andrade fotógrafo-viajante e a linguagem modernista. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, 2013.



DOI: 10.20396/urbana.v9i2.8648572

CARVALHO, Maria Cristina Wolff; WOLFF, Silvia Ferreira Santos. *Arquitetura e Fotografia no século XIX*. In FABRIS, Annateresa. **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: EDUSP, 1991.

CARVALHO, Vânia Carneiro de e LIMA, Solange Ferraz de. Representações urbanas: Militão Augusto de Azevedo e a Memória Visual da cidade de São Paulo. **Revista de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n.27, 1998, p.110-123.

COSTA, Eduardo Augusto. **Arquivo, Poder, Memória – Herman Hugo Graeser e o Arquivo Fotográfico do IPHAN**. Tese (Doutorado em História), UNICAMP, Campinas, 2015.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do Observador – Visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2012.

Dossiê – Proposta de requalificação das Áreas Urbanas do Porto do Capim e da Vila Nassau. João Pessoa: IPHAN-PB Divisão Técnica, 2012.

FERREZ, Gilberto. **A Fotografia no Brasil 1840 – 1900**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. BJ Duarte: Invenção e modernidade na fotografia documental. **Anais do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Natal: INTERCOM, 2008.

FRIZOT, Michel. Os continentes Primitivos da Fotografia. **Revista de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 27, 1998, p. 36-45.

GRIECO, Bettina Zellner. Verbete Fotografia. In: **Dicionário IPHAN do Patrimônio Cultural**. IPHAN, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/dicionarioPatrimonioCultural>. Acesso em: 03 out 2017.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela Memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KOSSOY, Boris. **Origens e Expansão da Fotografia no Brasil – Século XIX**. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1980.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. Ateliê Editorial. São Paulo, 2014.

MENEZES, Ulpiano B. A História, Cativa da Memória? – Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, 1992, p. 09-23

NASCIMENTO, Flávia Brito do. Olhar a rua: cotidiano, fotografia e preservação do Centro do Rio de Janeiro nos anos 1980. In MAUAD, Ana Maria (Org.). *Fotograficamente Rio, a cidade e seus temas*. PPGHistoria – LABHOI – UFF/FAPERJ, Niterói, 2016.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

RUBINO, Silvana. Enobrecimento Urbano. In FORTUNA, Carlos; LEITE, Rogério Proença. **Plural de Cidade: Novos Léxicos Urbanos**. Coimbra: Almedina, 2009.

SILVA, Carolina da Costa e. Benedito J. Duarte e o Departamento de Cultura de São Paulo: construindo imagens de uma paulicéia cultural (1935-38). **Anais do VI Congresso Luso-Brasileiro de História da Educação**. UFU, 2006.

SMITH, Laurajane. **Uses of Heritage**. New York: Routledge, 2006.

SMITH, Laurajane. **Class, heritage and the negotiation of place**. Conference paper, Missing Out? Heritage For All, English Heritage, London, 23rd March 2009.

SHWARTZ, Joan M. "Records of Simple Truth and Precision": Photography, Archives, and the Illusion of Control. **Archivaria 50**, Journal of the Association of Canadian Archivists, 2000, p. 01-27.