

Fotografias na Unicamp: entre o documento e o arquivo

DOCUMENTOS



Demolição do Teatro Municipal. [Campinas/SP], 1965, V-8. Coleção Aristides Pedro da Silva (V-8) / Centro de Memória – Unicamp.

Iara Lis Schiavinatto

Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora do Instituto de Artes e dos Programas de Pós-graduação em Artes e História da Unicamp. Autora, entre outros livros, de *Pátria Coroada: o Brasil como corpo político autônomo, 1780-1831*. São Paulo: Editora Unesp, 1999. iaralis@uol.com.br

Fotografias na Unicamp: entre o documento e o arquivo Photography in Unicamp's collections

Iara Lis Schiavinatto

RESUMO

Este texto procura apontar algumas possibilidades de pesquisa oferecidas pelos arquivos da Unicamp, indicando uma variada cartela de entradas das séries documentais fotográficas. Seu objeto a obra do fotógrafo Aristides Pedro da Silva, mais conhecido em Campinas como V8, cujo acervo pertence ao Centro de Memória da Unicamp. Assim, explora sua elaboração identitária como fotógrafo-colecionador nessa cidade. Para tanto, o artigo situa sua produção fotográfica no contexto da reordenação urbana de Campinas entre 1930-1960 e, em particular, comenta suas séries fotográficas centradas no tema da produção da ruína urbana, além de atentar para alguns sentidos desse discurso fotográfico. No final, recupera, nessa fotografia documental, um teor estético e indica a necessária relação entre fotografia e arquivo.

PALAVRAS-CHAVE: coleção fotográfica; V8; fotografia urbana.

ABSTRACT

The present text points out some research possibilities offered by Campinas State University (Unicamp) photographic archives, with a wide range of entries in the documentary photography series. Then, the article goes on to consider the work of Aristides Pedro da Silva, known in Campinas as V8, photographer whose collection belongs to Unicamp Memory Center. Thus, the author explores his identity-building as a local photographer and photography collector. To this end, Silva's photographic production is set in the context of Campinas 1930-1960 urban redevelopment. Furthermore, the author comments Silva's photographic series on urban ruin production and highlights some of its meanings as a photographic discourse. In its last part, the article reclaims the esthetic content of this documentary photography, stressing the relationship between photography and archive.

KEYWORDS: photocollection; urban photography; social memory.



Uma das grandes funções da fotografia-documento terá sido a de se erigir um novo inventário do real, sob a forma de álbuns e, em seguida, de arquivos.
André Rouillé

Da massa de séries documentais dos mais diversos acervos e do Sistema de Bibliotecas da Unicamp, destaca-se a materialidade em papel. Este suporte atende ao textual, porém também responde pela massa de imagens ali encontradas. A natureza bidimensional¹ do papel ancora uma massa de series fotográficas consideráveis. Além dos impressos e manuscritos, há

uma larga documentação variada especificamente aquela de teor artístico encontrada em estampas, gravuras, mapas, desenhos, cartões-postais, capas de discos de vinil, ilustrações, cartazes, álbuns, planos urbanos e fotografias². Em geral no Brasil, os acervos fotográficos significativos foram formados por meio das grandes coleções fotográficas, coligidas desde o Oitocentos em fundações e bibliotecas públicas. Nesta vertente, pontifica a Collecção D. Theresa Christina Maria na Biblioteca Nacional com cerca de 23.000 fotografias³. Por outro lado, há acervos em instituições particulares e coleções privadas, como a notável Coleção Gilberto Ferrez⁴ configurada pela obra do fotógrafo Marc Ferrez que muito deve à sagacidade de colecionador e ao estudo da fotografia de seu herdeiro Gilberto Ferrez. No entanto, faz-se em menor escala uma discussão a respeito do acervo fotográfico espalhado pelas universidades brasileiras, em geral públicas como aquele do Museu Paulista da USP.

Gostaria aqui de apenas pontuar algumas possibilidades de pesquisa e destacar a qualidade do material do acervo fotográfico garimpado, preservado, de acesso público, existente na Unicamp. Ele foi formado ao longo dos anos através de diversas ações acadêmicas e institucionais responsáveis. Algumas poucas coleções resultaram mais das graças da conjuntura. No todo, acabaram por constituir uma documentação fotográfica importante sobretudo no Arquivo Edgard Leuenroth (AEL), Centro de Estudos e Documentação Alexandre Eulálio (Cedae), Centro de Memória da Unicamp (CMU). Estas séries documentais estão catalogadas, devidamente tratadas, em bom estado de preservação, sob a guarda de um corpo de profissionais qualificado, contando com especialistas no tratamento do material fotográfico que dominam seus processos específicos de fatura e, portanto, consideram sua materialidade, sua técnica, seu suporte e os modos de preservação do fotográfico de acordo com os debates contemporâneos sobre patrimônio e acervo.

Este artigo tenta contribuir ao indicar imagens disponíveis na Unicamp, promover certa interligação destes acervos ao propor temas fotográficos que os medeiam sem necessariamente perder de vista a possibilidade de compreender estas séries documentais enquanto um acervo fotográfico da universidade em seu todo e em continua expansão. Ou seja, em certa medida o este texto concorre para a visibilidade das fotografias e do próprio acervo, assinalando também que existe um caráter estético nestas séries documentais, por vezes posto de lado, pouco trabalhado ou mesmo silenciado. De certa maneira, este texto participa de uma história das práticas intelectuais e acadêmicas na universidade pública paulista e seu crescente interesse pelos estudos fotográficos – seja a respeito de uma história da fotografia no Brasil ou de alcance mais geral, seja no âmbito da crítica de arte e do processo de criação artística. Em suas intenções o artigo pede a indicação, embora breve, sobre essas séries documentais e um apontamento acerca da possibilidade de explorar tal documentação em uma abordagem estética. Ocioso mencionar que estes acervos fotográficos na Unicamp se entremeiam de maneiras distintas aos estudos fotográficos desenvolvidos na Unicamp desde a década de 1980 e em parte facilmente acessível na revista eletrônica www.studium.iar.unicamp.br.

A fotografia analógica e a digital podem resultar em objetos diversos. Podem ser uma imagem única, podem formar uma série de imagens – repetidas ou não –, e constituir uma narrativa. Podem ter uma única e

¹ A importância do suporte papel é reencontrada nos acervos do Museu de Arte Contemporânea e do Instituto de Estudos Brasileiros, ambos da USP.

² Sobre o conjunto das obras de arte da Unicamp, sobretudo a seleção de seus *highlights* em cada acervo pesquisado, ver MATTOS, Cláudia Valladão e ELUF, Lygia. *Coleções de arte da Unicamp*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012. Uma versão anterior deste meu artigo aí aparece com o seguinte título *Fotografias nos acervos da Unicamp: algumas considerações*.

³ Disponível em <<http://bn-digital.bn.br/terezacristina/apresentacao.htm>>.

⁴ Desde 1998 no Instituto Moreira Salles. Disponível em <http://ims.uol.com.br/Colecao_Gilberto_Ferrez/D98>.

solitária reprodução imagética ou serem hiper-reproduzidas, forçando o pesquisador a considerar as opções de sua produção-reprodução, fixação – se analógica-, edição, circulação, divulgação, preservação e uso da imagem. Maciçamente na Unicamp, nos deparamos, nestes acervos, com imagens analógicas, o que por si só indica uma datação tecnológica e da materialidade do fotográfico aí colecionado. A parte, no Sistema de Bibliotecas da Unicamp (SBU), acha-se um conjunto notável de fotografias digitais principalmente inseridas nas teses defendidas.

Quase por definição, a fotografia tem uma enorme potência e vocação para se conformar em uma série fotográfica ou em várias delas, de acordo com um leque de possibilidades variados a reger a configuração destas séries, considerando desde as intenções do fotógrafo, os temas, as linguagens, as narrativas, os modos expositivos, até as maneiras pelas quais permanecem na duração temporal e se tornam, aos nossos olhos, bens simbólicos. Porque o leitor bem sabe que uma mesma fotografia pode estar, sob hipótese, dentro da série “Grandes fotógrafos brasileiros”, mas também pode pertencer a uma série sobre “Fotografias de paisagem do Rio de Janeiro do oitocentos” ou a outra concernente às “Técnicas fotográficas do oitocentos no Brasil”, sendo sempre a mesma fotografia que oscila de séries e de sentidos, renovando-os. Assim, adquire outros significados modulados por outras tantas operações cognitivas - inclusive aquelas derivadas das operações de rememoração e esquecimento. Por vezes e cada vez mais, as fotografias dos acervos da Unicamp aparecem em trabalhos de pós-graduação, em teses, artigos, pesquisas, livros, em exposições ou ainda são reproduzidas com fins diversos. Estas práticas acabam por ampliar a exposição da fotografia em si tanto quanto do acervo fotográfico reunido. Contudo, sua qualidade e volume documental podem ser um manancial de outras tantas pesquisas e/ou instigar perguntas no próprio campo do fotográfico.

No conjunto da Unicamp, há fotografias de muitas procedências variadas e um largo conjunto delas voltado ao registro documental. De certa maneira, em boa parte elas nascem da vontade de um sujeito social de registrar o real, seja em movimentos sociais, seja em função de intervenções urbanas. Muitas desses registros intencionalmente feitos são perpassados por debates do campo das artes, da arquitetura, do urbanismo, e da cultura visual. Em muitas situações, estes campos se enredam, reforçando a importância da imagem. No AEL, os cartões postais do Foto Postal Colon, em preto & branco, tematizam o Monumento do Centenário em São Vicente, a Praça do Primeiro de Maio em São Caetano do Sul, o Parque do Anhangabaú de São Paulo, a Serra do Parque Nacional em Teresópolis. Essas imagens permitem uma compreensão do gênero fotográfico cartão postal e a configuração do modo de monumentalizar os lugares no tecido urbano e em meio a “natureza brasileira”, constituindo neles uma geografia imaginária da nação. Tais fotografias convivem com a possibilidade de constituir uma série Foto Postal Colon, presumem virtualmente um álbum com todos os cartões feitos ou aquele outro álbum possível que cada colecionador e/ou usuário de cartões possa vir a ter e montar apenas com cartões postais desta casa ou misturando a tantos outros cartões postais da época. Em outra direção, a coleção também de cartões postais, agora japoneses, mantida no CEDAE esboça em sua materialidade as técnicas de sua feitura no Japão entre fins do século XIX e começo do XX⁵ e, ao mesmo tempo, é possível

nela apreciar a cultura do quimono na figura feminina, enquanto um tema do gosto geométrico e artístico. Já no CMU, também uma série de cartões postais sobre a cidade de Campinas no mesmo período das anteriores, na virada entre os séculos XIX e XX, explicita a importância da coloração dos cartões a partir de uma imagem produzida pela técnica fotográfica e posta em franco diálogo com artistas miniaturistas e aquarelistas que interveem na sua materialidade, reconfigurando-a. Em geral, este procedimento significa enobrecer a imagem, porque a torna uma fotopintura que, por seu turno, pode ser rapidamente identificável ao leitor ou um desafio até mesmo para conservadores da atualidade. Logo, mesmo no interior de uma rubrica maior “cartão postal” abordado em um mesmo período histórico, a fotografia transparece em um debate que oscila entre o ofício e a arte, entre o mercado e o público consumidor, entre o pictórico e o fotográfico.

Dentro do recorte a princípio tendendo ao documental, a série em cores “Arte & artistas brasileiros” da Papelaria Silva reproduz obras de arte - pinturas, telas, quadros. Entre elas, para exemplificar ao leitor, o quadro *A fundação de São Vicente* do pintor Benedito Calixto. Por meio desse tipo de série fotográfica, estas obras de arte e seus autores tinham seus nomes divulgados fora dos círculos sociais e artísticos restritos. Desta maneira, esta série funcionava como um modo expositivo menor frente ao museu ou a uma exposição nacional, porém pertenciam ao mesmo culto expositivo⁶ com eficácias diferentes. O cartão aqui era um meio de difusão das artes e dos artistas, concorrendo para a formação do gosto artístico ou ainda poderia servir como um laboratório para outro artista estudar a obra de arte⁷. Também nas séries fotográficas contidas na coleção do historiador Helio Vianna no AEL, a fotografia documenta um conjunto de fortes construídos⁸ pelo Brasil afora e reproduz quadros brasileiros feitos no século XIX. Desta maneira, a fotografia divulga obras de arte a exemplo de *A partida da monção* do pintor Almeida Junior e demonstra um amplo levantamento fotográfico, de caráter documental, sobre fortes e fortalezas. Um tema arquitetônico que por sua vez foi fundamental para a ocupação da América Portuguesa e adquiriu depois o estatuto de monumento. Em virtude dessas funções, tais fotografias interessaram a Helio Vianna. Logo, é possível flagrar formas distintas de traçar relações entre o fotográfico e o campo das artes, além dos usos do fotográfico no interior de pesquisas no âmbito das ciências sociais no Brasil.

No mesmo AEL, está o conjunto do acervo de Stanley Stein⁹ com sete negativos de vidro, 245 negativos flexíveis, 199 fotogramas em papéis diversos, um postal, – nem todos de sua autoria. Entre 1948 e 1949 durante sua pesquisa sobre a economia cafeeira do Vale do Paraíba de onde nasceu o clássico *Vassouras: um município brasileiro do café, 1850-1900*, ele pesquisou em arquivos e bibliotecas, visitou fazendas e também fotografou e gravou um material sonoro. Parte das fotografias de sua autoria guarda uma semelhança com a produção fotográfica do francês Victor Frond realizada ao percorrer esta região entre fins da década de 1850 e início de 1860. Nota-se a semelhança nos retratos dos trabalhadores, nas formas arquitetônicas, na intenção de usar a fotografia na fatura de um livro, pois Victor Frond, publicou com litografia, *Brasil pitoresco* escrito por Charles Ribeyrolles mas projetado por Frond¹⁰. O pesquisador Stanley Stein privilegia o retrato das gentes com um delicado tratamento dos corpos em seus gestos e roupas, enfatizando a dignidade desses homens e mulheres ligados a terra, bem

⁶ Ver esta expressão em BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO, Theodor et al. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 221-254.

⁷ Ver sobre este interesse de formação, estudo e laboratorial do cartão postal em *Klimt – Up Close and Personal: paintings – letters – insights*, Viena, Brandstätter/Leopold Museum, 2012, p. 60-128.

⁸ Nesta coleção do historiador Helio Vianna, há fotografias realizadas pelo Serviço Fotográfico do Departamento de Propaganda do Brasil, algumas suas dentro deste grande tema “Forte” e reprodução em fotografia de quadros.

⁹ Ver STEIN, Stanley. *Vassouras – um município brasileiro do café, 1850-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. Ver também LARA, Silvia Hunold. Stanley Stein: o historiador fotógrafo. Disponível em <http://segall.ifch.unicamp.br/site_ael/index.php?option=com_phocagallery&view=category&id=1:senzalas-e-moradias&Itemid=0>.

¹⁰ Sua primeira edição explicitava no título: *Le Brésil pittoresque ou Brasil pitoresco – histoire, description, colonisation, accompagné d’un album de photos, panoramas, paysages et costumes avec Charles Ribeyrolles pour les textes*. Paris: Imprimerie Lemercier, 1861. Ver também os estudos de SEGALA, Lygia. *Ensaio das luzes sobre um Brasil pitoresco: o projeto fotográfico de Victor Frond*. Rio de Janeiro. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – UFRJ, Rio de Janeiro, 1998 e SILVA, Maria Antonia Couto da. *Um monumento ao Brasil: considerações acerca da recepção do livro Brasil pitoresco, de Victor Frond e Charles Ribeyrolles (1859-1861)*. Campinas. Tese (Doutorado em História) – IFCH-Unicamp, Campinas, 2011.

¹¹ Comenta Sidney Chaloub a respeito desta Coleção fotográfica: "Cada foto, cada coleção delas, precisa ser entendida não como uma mera transparência da história, mas como modo de intervenção nela, como vetor num devir indeterminado, travejado por lutas e conflitos diversos, cuja memória é parte integrante de nossas batalhas presentes e futuras". CHALOUB, Sidney. Apresentação. *Catálogo Coleções Fotográficas I*, Campinas, IFCH/AEL/UNICAMP, 2007.

como se dedica ao trabalho da luz a compor o espaço fotografado. Há um senso de conjunto em sua fotografia que conversa com as imagens de Victor Frond ao privilegiar a mesma região, ao tratar das gentes em suas rotinas de trabalho e modos de viver. Em ambos, haveria uma vontade de fotografar e interpretar aquele lugar.

Sobre o tema das artes nas séries fotográficas, é preciso lembrar as coleções do Teatro Oficina com 3.781 fotografias e 11.372 contatos fotográficos. Para além do volume documental, pode-se indagar as escolhas acerca do que deveria ou poderia ser ampliado em papel, percebendo aí um processo de edição e de elaboração de uma (auto) representação deste grupo teatral que através da imagem expressaria a qualidade da performance teatral e de certa maneira a evocaria através do fotográfico. O trabalho da edição, como uma questão da constituição da narrativa, reaparece na análise do material revelado e ampliado em papel, com as 445 fotografias derivadas de 830 negativos do Fundo Roberto Cardoso de Oliveira. Esta preocupação com o registro e edição transparece nas 437 fotografias do Fundo Vanda Lacerda, e as 1320 fotos com os 1149 negativos fotográficos do Fundo Zilco Ribeiro, todos em torno da vida no teatro e suas atuações. Ou como não considerar o Fundo Leon Hirszman com 1427 fotografias e variado material imagético para pensar certa memória elaborada acerca do cinema no Brasil por parte deste autor e seus parceiros? A insistência e a necessidade no registro fotográfico indicam aqui uma forte vontade de evidenciar a obra realizada, seu processo de realização, e a importância dos sujeitos implicados de forma a definir esta memória artística.

Em outros fundos, cuja intenção parece à primeira vista apenas documental, é possível encontrar um tratamento estético notável a exemplo das fotografias sobre as diversas etapas de produção da fábrica de tecidos Carioba, desde a colheita e seleção do algodão até a fase do acabamento. Aqui, se destacam a grandeza do maquinário tornado imponente ao ditar o ritmo da labuta dos operários¹¹, o senso de composição da imagem, a escolha de entrada de luz derramada pelo espaço do trabalho e como é organizado a partir da sóbria e sólida presença do maquinário. Se há tantos percursos neste volume documental surpreendente, também o pesquisador se depara com questões armadas no interior das séries fotográficas. Gostaria de apresentar um deles que se me coloca.

A ruína como tema fotográfico em V8

No Centro de Memória da Unicamp, encontra-se o acervo de 3.800 fotografias adquirido em 2002 de Aristides Pedro da Silva, mais conhecido pelo apelido de V8. Nascido em 1921 na Fazenda Atalaia, ele se mudou para Campinas em 1937, onde se radicou e veio a falecer em 2012. Em um longo depoimento ao pesquisador Eduardo Costa contou que foi aluno, por breve tempo, do pintor Pedro Alexandrino, aprendeu um tantinho de francês e inglês. No campo da fotografia, se reconheceu como um autodidata. Iniciou-se na carreira de fotógrafo em 1947. Fotografou entre as décadas de 1950-60, muito vezes o cotidiano do futebol, uma de suas grandes paixões. A partir de 1957, profissionalizou-se, abrindo seu estúdio Foto V8 na Rua Treze de Maio, e depois nas ruas Dr. Quirino, Conceição e Julio Frank. Fez basicamente fotografia de casamento, possivelmente com sua câmera Agfa, tipo caixão, adquirida em 1948. Trabalhou no estúdio até 1976, quando

fechou este estabelecimento comercial. Entre fins da década de 1950 até o início de 70, tomou para si a tarefa de registrar especificamente a demolição dos principais edifícios ditos “antigos” da cidade durante o processo de reurbanização do centro de Campinas. Reconheceu que a proximidade entre sua casa e seu estúdio e os edifícios, então, postos abaixo facilitou esta prática fotográfica cotidiana, repetitiva, aprazada, bastante estudada.

O apelido V8, segundo relato do próprio Aristides Pedro da Silva, era originalmente o apelido de seu irmão mais velho estampado no calção de seu time de futebol. Quando este irmão se mudou para Santos, ele herdou com gosto seu apelido aos dez anos. Em outra versão a respeito da origem deste apelido, coerente, porém, com sua trajetória de fotógrafo em virtude do elogio à máquina, ele usaria o símbolo V8 em uma de suas máquinas numa referência ao motor do potente do Ford V8. É importante destacar esta inteligência da nomeação. Pois o nome V8 hoje se refere simultaneamente a sua pessoa, ao fotógrafo, ao colecionador de fotografia que garimpou e estabeleceu diligentemente certa memória visual da cidade de Campinas, e ainda uma espécie de selo - uma materialidade - do colecionador muitas vezes decalcado em seu material fotográfico - de sua autoria ou não.

Este selo¹² pode ser entendido como um sinal de ornamento na fotografia ampliada em papel. Indica também a sua posse por parte do colecionador. Esta presença do selo de imediato rememora que tal foto pertence a um processo de seleção, reconhecimento, distinção que a prática da coleção engendra ao retirar o objeto de sua função cotidiana, minimizando-a ou anulando-a, e incrementando por tais procedimentos o poder simbólico do objeto. O nome V8 tem qualquer coisa da simplicidade esperta vinda da cultura oral, como um nome usado em campo de futebol, tem apelo comercial, sendo fácil de lembrar e dizer, é curto para se ajustar ao selo, imensamente desconhecido e incomum para ser confundido com outra pessoa ou coisa. Assim, V8 se transformou em uma marca registrada do colecionador e também numa estratégia de valorização do objeto fotográfico inserido nesta coleção.

Seu acervo interessa por razões várias. Entre elas, o volume de imagens de chapas de vidro do século XIX e começo do XX. Ele garimpou e recolheu boa parte deste material em lugares inusitados, entre amigos, nos lixos, aqui e acolá. Chancelou estas imagens sob a chave do antigo, um tempo de antes da cidade, uma fotografia que lhe antecede em tema, técnica e temporalidade. Em contraponto e em especial, parte de sua produção fotográfica tematiza a transformação urbana, em particular alguns processos de demolição ou as fotografias inseridas na série denominada por ele de “Campinas antiga”. Para tratar destas séries fotográficas¹³ centradas na demolição, é bom rapidamente situar o leitor sobre o processo de urbanização campineiro que decisivamente reconfigurou a região central da cidade em meados do século XX.

O Plano de Melhoramentos Urbanos para Campinas de 1934 do engenheiro Prestes Maia, portanto antes que assumisse o cargo de prefeito da cidade de São Paulo entre 1937-45, seria executado, previa-se, na cidade no longo prazo, entre os próximos 25 a 50 anos. O Plano propunha a abertura de grandes vias com um eixo centrado nas avenidas Francisco Glicério e Campos Salles que se integrava a um sistema de radiais e perimetrais. Propunha também a construção, neste eixo, de um centro cívico com destaque para o Palácio da Justiça, a Catedral, o Prédio dos Correios. Nesta proposta,

¹² Ver a Foto APS 1129 do CMU.

¹³ Encontram-se no Centro de Memória da Unicamp - APS 0419 a APS 0422.

¹⁴ Para estas considerações, são fundamentais as seguintes pesquisas de iniciação científica coordenadas por Marcos Tognon, Cristina Meneguello e Iara Lis Schiavinatto sobre o acervo de V8: Vanessa Proença, "Imagens da perda. A demolição da Igreja do Rosário registrada pelo Fotógrafo V8"; Eduardo Costa, "Análise das rupturas urbanas da cidade de Campinas através das imagens de Aristides Pedro da Silva"; Camila Antonino Pinto, "A noção de coleção e de antigo na série campinas antiga de V8". Cópias dos relatórios estão disponíveis no CMU. Também devo as conversas com a pesquisadora do CMU Cássia Denise Gonçalves por ocasião da organização junto ao CMU da Exposição a Céu Aberto em 2009 para a Semana de Fotografia Hercules Florence.

a cidade deixava a escala do pedestre e dos bondes em favor do espaço concedido ao grande fluxo das gentes, dos veículos e das mercadorias. Sob o signo da forte industrialização com investimento estrangeiro e da política do desenvolvimentismo, houve entre 1950-70 uma remodelação urbana de Campinas, bastante pautada por este Plano.

Uma série de demolições garantiu a execução de uma parte importante dele. Vieram abaixo 66 edificações desapropriadas entre as avenidas Francisco Glicério e Campos Salles, além da Igreja do Rosário, do Teatro Municipal, do Solar dos Alves, do Palacete Ambrust. Nos lugares demolidos surgiam vias reguladoras do espaço urbano que racionalizam os fluxos. O poder público, os jornais e boa parte da população saudavam a modernização da cidade evidenciada pela construção do Viaduto Miguel Vicente Cury, pelo novo fluxo contínuo e ordenado em grande escala dos automóveis, caminhões e ônibus, pela forte verticalização do centro a partir da aprovação do Novo Código de Obras de 1959 que estimulou a construção de "arranha-céus" ao abolir de vez a limitação do gabarito de seis pavimentos. Assim, nota-se uma grande diferença entre o centro urbano existente em Campinas nas décadas de 1950 e 2000. Com exceção da reclamação contra a demolição da Igreja do Rosário por parte da Cúria, dos claretianos, da população local, em geral as outras demolições foram consideradas, no período, atos necessários, quase decorrências naturais, da transformação urbana. As fotografias então realizadas trazem à baila esta outra cidade que é aparente substrato e passado da que se encontra hoje.

O fotógrafo de retratos, casamento e estúdio deteve-se, então, na demolição em especial da Igreja do Rosário em 1956 ao fazer uma série de 30 fotografias. Deteve-se ainda no Teatro Municipal em 1964 e, em menor proporção, em termos de material fotográfico, acompanhou a demolição do Palacete Ambrust e do Solar dos Alves. Fotografou com dedicação ao "esperar horas para localizar a melhor luz no caso do Teatro" – enfatizou ao pesquisador Eduardo Costa. Disse que fotografava "com sentimento" que sobrepujava o entusiasmo pela transformação urbana. Parece assim que o sentimento seria de perda, pois parte da cidade desaparecia em nome do progresso. Misto de fotógrafo e colecionador, V8 registrou o que depois, com o debate preservacionista, considerou-se *de fato* uma perda. Justamente a sua primeira série fotográfica de demolição tematiza a Igreja do Rosário, a única demolição que suscitou uma manifestação pública contrária sistemática. Em contrapartida, imagens desta ordem não aparecem nos jornais de então¹⁴.

Na mesma época, outros fotógrafos em Campinas dedicaram horas, rolos, engenho, fotografias à mudança urbana. Henrique de Oliveira Junior, primeiro fotógrafo contratado pela municipalidade como funcionário público regular, registrou este processo. O Museu da Imagem e do Som (MIS) possui 1.100 negativos produzidos por ele entre 1951-74 tratando da abertura de avenidas, construção de adutoras de águas e do Viaduto Miguel Vicente Cury, demolições de imóveis, apresentações teatrais, solenidades e cerimônias públicas, rotinas escolares. Realizou o filme *O progresso de Campinas* em 1950, cujo argumento reside na necessidade e no ganho efetivo da construção do Viaduto Miguel Vicente Cury. Ele documentou com entusiasmo a derrubada de casas baixas, no fio das ruas estreitas nas quais carros, caminhões e ônibus transitavam lentos e com dificuldade, como se estivessem a pedir vias mais amplas. Aqui, a demolição é mostrada

enquanto processo nela mesma, com a retirada do paralelepípedo das ruas, a partida dos moradores de suas casas com seus pertences, como obra da força dos homens que juntos e alinhados põem paredes descascadas e casas velhas ou abandonadas abaixo, marretam telhados de madeira e paredes, implodem sobrados, entram com suas retroescavadeiras para derrubar estruturas maiores ou apenas para agilizar o trabalho. A demolição assim participava da política pública, sendo atividade simultânea da engenharia dos negócios públicos e urbanos. No filme, conforme a demolição transcorre, o espectador enxerga os prédios altos e modernos ao fundo que vão se colocando como a nova cara da cidade. Em seguida, o filme exhibe a construção rápida e ordenada do Viaduto supervisionada pelo prefeito, por engenheiros, homens alinhados em seus ternos escuros e camisas alvejadas, tão modernos. O Viaduto construído atesta a modernização e suas facilidades, porque os mesmos automóveis, caminhões, ônibus, e gentes agora fluem rapidamente sem tropeço. Eles se expandem pelas vias limpas da cidade organizada com a integração das avenidas, esquinas e viaduto, sendo que ali reina a racionalidade do trânsito. O processo de demolição aqui é descrito pela desapropriação dos moradores, pela sua saída assistida, pela derrubada das casas, pela extinção de ruas, pelo empilhamento dos destroços, pela remoção das gentes e dos entulhos, pelo garimpo que as pessoas fazem no mar de resíduos, pelo gerenciamento constante das autoridades, pela presença de trabalhadores fortes, ordeiros, alimentados, disciplinados em franca sintonia com os planejadores urbanos.

As fotografias do CMU do fotógrafo Gilberto di Biasi, por seu turno, abordam a cidade com ângulos, composições, enquadramentos novos, com raro domínio da luz e uma esmerada elaboração de apreensão da cidade através de ângulos até então pouco explorados: um ponto de vista do alto dos prédios, o uso das transversais na composição da imagem, o afastamento e a aproximação dos objetos realçando os novos equipamentos urbanos, as gentes andando pelas ruas, sem pose, mas com garbo, caracterizando no conjunto uma versão de cidade moderna também vista no cinema e encontrada nas grandes cidades como São Paulo e Rio de Janeiro.

Estas obras de certa maneira estavam no horizonte do fazer fotográfico de V8, bem como se relacionam ao tema fotográfico da despedida dos bondes de 1968, retirada dos trilhos, ampliação da via Aquidabã aos quais também se dedicou. Contudo, o tema da demolição nele apresenta outros contornos. Ele privilegia o contraste entre o corpo do operário, sua força demandada, seu esforço contínuo e reiterado dia a dia, de sol a sol, e a estrutura arquitetônica construída e enraizada. A desapropriação, a mudança dos moradores, os entulhos e sua remoção, as máquinas, a visita da autoridade, não aparecem, como se vê nas fotografias de Henrique de Oliveira Junior. Sua fotografia flagra o processo de destruição, o por abaixo do prédio, o sentido estudado de sua desmontagem que enreda uma lógica prévia, do engenheiro que planejou, que mesmo não estando presente no ato demolitório, o prescreveu.

Na Igreja do Rosário, V8 escolheu para começar a série uma foto com homens e mulheres de costas a esquerda dirigindo-se à entrada da igreja, provavelmente na hora da missa, e à direita um homem esguio em pé encara o fotógrafo. A separação e a distância entre o grupo e este homem são realçadas por uma construção em madeira pequena, mas ritmada nas verticais, como a demonstrar duas realidades distintas desta igreja: uma

¹⁵ Trata-se de um tema artístico, primeiro pictórico e depois também fotográfico, importante desde fins do século XVIII europeu com forte ressonância e reapropriação nas Américas. Sua emergência e importância enredam o debate arqueológico, político, histórico, artístico, estético, como se pode ver na problematização das ruínas na obra do pintor francês Hubert Robert (1733-1808). Segue sendo um problema que remete à natureza do tempo, à questão da materialidade das coisas e ao sentido da ação humana. Basta lembrar os recentes trabalhos dos fotógrafos Bernardo Borges (disponível em <http://tvcultura.cmais.com.br/manoseminas/ruinas-modernas>) e Yves Marchand & Roman Maffre (disponível em <http://www.marchandmeffre.com/detroit/index.html>) sobre as ruínas urbanas.

¹⁶ Foto APS 0420-104 do CMU

parte volta-se ao sacramento; outra parte está na mira do fotógrafo e desse homem a direita, ambos conhecem seu futuro desfecho. Nesta série, V8 privilegia o trabalho de por as paredes abaixo, destacando: as figuras de santos, anjos, elementos cristãos meticulosamente derrubados, os buracos imensos feitos no corpo da igreja, explorando os contrastes entre os vãos e os vazios abertos frente às paredes ainda inteiras, as imagens santas intactas e ameaçadas, o volume irregular de destroços grandes e miúdos que resultam desta ação humana. Flagra todo processo de demolição de frente, nas laterais e ao fundo deste corpo arquitetônico, em sua marcha inexorável. Mostrando que a ação humana vence a perenidade arquitetônica e acelera o que tempo faria num ritmo mais lento. Ao fundo nas fotografias, vão surgindo prédios altos e o espaço vazio no lugar da antiga igreja. Na entrevista, comentou: “Você passava... A gente ia fotografando com aquele sentimento. Pegavam o santo e davam marretada. Nem guardava!”.

A primeira foto da série da Igreja do Rosário mostra a igreja intacta, inteira, mas já condenada, com um destino traçado. Pode-se sugerir que a própria cidade consumia estas edificações antigas e gerava assim suas imagens, isto é, as próprias fotografias de V8. Ele reforçava ainda o sentido da demolição em sua duração, progresso, intensidade ao fotografar do mesmo ângulo e dos ângulos que capturam o edifício em seu todo. Isto reforça também a noção de série fotográfica como um elemento que narra a demolição e produz a ruína urbana¹⁵. A série fotográfica simula continuamente o processo de demolição e só por meio dela conhece-se a igreja que um dia existiu. Neste caso, o fotógrafo acompanha detalhadamente o processo de fatura da ruína que se dá por deliberada ação humana e escolha do poder municipal, por obra de engenheiros. A ruína não decorre da passagem voraz do tempo e/ou do uso excessivo ou ainda do esgotamento do bem arquitetônico. Antes resulta do empreendimento urbano e se torna um referente que simula, ao encarnar, a ruína na fotografia de V8. Porque dessa Igreja só restaram escombros e uma ínfima parcela de suas peças ficou dispersa, às vezes de forma misteriosa, pela cidade, tornando-se raridades e motivo de culto e curiosidade.

Ao fotografar a demolição do Teatro São Carlos em 1964, ele enquadrava, no primeiro plano, restos de tijolo, tinta, massa, que emolduram o teatro demolido, os escombros, as paredes caídas. E, ao fundo, se erguem os prédios como um novo paredão da cidade¹⁶. V8 parece repetir e aprimorar aqui uma composição esboçada na série da Igreja do Rosário, como se tivesse matutado sobre o melhor ângulo para o tema da demolição. Enfatiza o contraste entre a solidez do corpo dos homens com suas marretas a derrubar o edificado e ao descrever fotograficamente este processo enfoca os destroços, as ruínas em questão. Na fotografia APS0420-127 do CMU, o corpo vigoroso do homem talhado pelo preto e branco, com as costas alongadas e fortes, complementa o volume de destroços que ele produz. Mas o movimento, a ação, reside neste homem modelado pela luz e pela linha. V8 retrata o processo de demolição em função do que causa no edifício – paredes derrubadas, vãos abertos, frisas expostas, telhado desfeito, estrutura de ferro armado desmontada. Não se detém nas técnicas da demolição como um assunto em si, antes procura o efeito suscitado no prédio, no fotógrafo e no espectador.

O tema da demolição adquire um teor estético pela qualidade do material fotográfico, pelo domínio técnico do fotógrafo, pela elaboração

das séries que recontam a demolição, pela importância da Igreja, do Teatro, como lugares onde arte estava presente. Além disso, me parece haver uma estratégia que modula esta percepção estética das imagens.

V8, fotógrafo com singular traço de colecionador, montou *pari passu* uma longa e dispersa série que ficaria intitulada no conjunto como “Campinas antiga”, formada ao longo de anos. Conta com uma grande quantidade de fotografias recolhidas em toda parte, do lixo àquelas cedidas por famílias, com imagens que vão de fins do Oitocentos a meados do século XX. Encontra-se aqui, toda sorte de imagens: fotografias da cidade desde 1898 misturadas a cartões postais, fotografias das ruas de Campinas nos anos 1930 - das quais seguramente não é autor-, retratos de monumentos feitos por ele, fotografias de ocasiões da vida urbana como o lançamento da pedra fundamental do monumento a Carlos Gomes em 1903, o dia do Padeiro, a lavagem da escadaria da Catedral e assim por diante. Esta série tão díspar “Campinas antiga” erige-se numa série em virtude das intencionalidades do colecionador que as junta ao longo dos anos, meticulosamente, e pelo alcance do termo antigo – tão afinado com a noção arqueológica, histórica e estética de ruína. Tal termo tem eficácia justamente porque pode misturar tempos anteriores da cidade. Todos antecedem as demolições. Funcionam como idades da vida urbana que podem ser alinhadas em uma espécie de mosaico, na medida em que podem ser vistas fotograficamente em simultâneo e/ou com ordens trocadas. Porém, no conjunto, sugerem uma compreensão visual do tempo de antes da cidade. Com esta série, ele acabou por configurar uma imagem da cidade de Campinas em um registro do antigo, do passado não ainda esgotado, do antigo que antecede as demolições e este processo de reurbanização da área central da cidade. Visto hoje, em retrospectiva, talvez se possa aventar a hipótese que ele elaborou uma espécie de contradiscurso do processo de demolição e, ao mesmo tempo, estabeleceu uma memória visual desta região da cidade com suas ruas em paralelepípedo, seu casario e seus sobrados perfilados, com poucos carros pontuando as ruas.

Além disso, V8, como colecionador, desenvolveu uma prática de vender e/ou ceder reproduções destas fotografias para exposições, instituições, lojas comerciais, jornais, o que valorizava tanto a sua coleção quanto sua *persona* de fotógrafo-colecionador. Cabe dizer que depois de fazer as séries da retirada dos trilhos, despedida dos bondes e abertura da Aquidabã, V8 dedicou-se a fotografias aéreas de Campinas, como se apenas este olhar do alto, externo, de águia, que busca propositadamente uma vista totalizante possa ver e registrar as fronteiras e os limites da cidade em contínua expansão.

Diante da importância do tema da demolição e da produção fotográfica da ruína urbana talvez se possa indicar que questões de arte e de natureza estética atravessam o fazer fotográfico de um fotógrafo de estúdio. Igualmente a ruína qualifica esta dimensão temporal ao caracterizar o sentimento de perda, a força do antigo que não mais volta em função da voracidade da ação humana. Ao proceder desta maneira intencionalmente, V8 estabelece narrativas para a cidade que se erigiram por diversas vertentes em lugares da memória urbana e redesenharam o centro urbano da cidade.

O caráter fortemente documental destas séries fotográficas da Unicamp indica este desejo de partilha sensível do real, como no caso de V8. Bem como a fotografia aqui funciona como uma instância do real que torna

¹⁷ Ver ROUILLÉ, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Ed. SENAC, 2009.

¹⁸ ROUILLÉ, André, *op.*, cit. p. 67.

visível a experiência vivida. A própria fotografia visava, em certa medida, sua permanência em algum arquivo, pois procurava inventariar o real e elegia o referente como um nexos central da finalidade do fotográfico, levando em conta a linha de argumentativa de André Rouillé¹⁸. Estas fotografias compostas em séries e tão vincadas pelo referente puseram em seu horizonte o arquivo que funcionaria como um desdobramento delas, ao se tornar uma espécie de seu sítio natural e necessário. O arquivo, a partir do século XIX e continuamente, comungaria com a fotografia da forte necessidade e da lógica de organizar e sistematizar a percepção do mundo através da óptica, do emprego obrigatório da câmara fotográfica, e da capacidade da “fotografia associar a mecanização da mimese com um outro acionador de exatidão e verdade, o registro químico das aparências”¹⁹. A fotografia aqui no geral preenche as relações entre as coisas e as imagens e aquele que as vê. O arquivo erige-se num dispositivo fundamental da capacidade de permanência destas imagens, porque compreende e reconhece a importância do processo de impressão destas imagens, seu compromisso com a analogia, com a imitação e o registro, sua modelagem através do índice e do ícone, e cuida da sua fatura através dos processos ópticos e químicos. Ou seja, reconhece nela a capacidade de representar o real e, ao mesmo tempo, o arquivo solicita cada vez mais a entrada de imagens a fim de documentar o mundo, expandindo a área do visível no mundo e as relações entre o dizível e o visível. Por isto, ao comentar a fotografia nestes acervos da Unicamp vem à baila a discussão sobre a natureza do arquivo, a função documental da imagem e a dimensão estética aí enredada.



Texto recebido em abril de 2012. Aprovado em junho de 2012.