

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

**CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
LINHA PATRIMÔNIO E CULTURA**

ROSA DA PENHA FERREIRA DA COSTA

**TEMPO CAPTURADO: A TRANSFORMAÇÃO DO OLHAR NA
REPRESENTAÇÃO DO CENTRO DE VITÓRIA A PARTIR DO
ACERVO FOTOGRÁFICO DO ARQUIVO PÚBLICO MUNICIPAL**

**VITÓRIA
2012**

ROSA DA PENHA FERREIRA DA COSTA

**TEMPO CAPTURADO: A TRANSFORMAÇÃO DO OLHAR NA
REPRESENTAÇÃO DO CENTRO DE VITÓRIA A PARTIR DO
ACERVO FOTOGRÁFICO DO ARQUIVO PÚBLICO MUNICIPAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, em nível de Mestrado, na Linha de Patrimônio e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Aparecido José Cirillo.

**VITÓRIA
2012**

Ficha Catalográfica

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

COSTA, Rosa da Penha Ferreira da Costa, 1965-

Tempo Capturado: A transformação do olhar na representação do Centro de Vitória a partir do acervo fotográfico do Arquivo Público Municipal / Rosa da Penha Ferreira da Costa. – 2012.

Orientador: Aparecido José Cirillo.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes.

1. Fotografia. 2. Arquivo Público Municipal. 3. Vitória (ES).

I. Cirillo, Aparecido José. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU:

ROSA DA PENHA FERREIRA DA COSTA

**TEMPO CAPTURADO: A TRANSFORMAÇÃO DO OLHAR NA
REPRESENTAÇÃO DO CENTRO DE VITÓRIA A PARTIR DO
ACERVO FOTOGRÁFICO DO ARQUIVO PÚBLICO MUNICIPAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte, na linha Patrimônio e Cultura.

Aprovada em

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Aparecido José Cirillo
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Orientador

Prof. Dr^a Clara Miranda
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Prof. Dr. André Porto Ancona Lopez
Universidade de Brasília (UNB)

Dedico este trabalho a todas as pessoas que direta ou indiretamente contribuíram para que eu chegasse até aqui, em especial a minha amada mãe, Izabel Marcos da Costa, por sua incansável dedicação e sabedoria.

AGRADECIMENTOS

A Deus, autor e consumidor de todas as coisas, único digno de toda honra e de toda glória.

À minha amada família, presente em todas as horas, meu porto seguro. Em especial à minha mãe, Izabel, minha irmã Kátia e minha sobrinha Savannah.

Ao meu querido e dedicado orientador, Prof. Dr. Cirillo, por compartilhar seu conhecimento, abrir mão de seu descanso e que se tornou também um querido amigo.

Aos professores e técnicos dos Departamentos de Arquivologia e de Biblioteconomia, pelo apoio e compreensão.

Aos alunos do curso de Arquivologia, que nos impulsionam a estudar cada vez.

Aos professores, funcionários, colegas e estagiários do PPGA, por toda ajuda e força.

Ao Arquivo Público de Vitória, por abrir suas portas de forma tão generosa.

Aos funcionários e estagiários do Arquivo Público Municipal, por sua luta pela preservação da memória capixaba, mesmo em condições tão adversas; em especial ao arquivista Ewerton e aos estagiários Keila e Lucas.

Aos professores, Dr^a Clara Miranda e Dr. André Porto Ancona Lopez, por se disporem a participar da banca de avaliação, bem como pelas muitas e valiosas sugestões que muito enriqueceram este trabalho.

A todos que direta ou indiretamente trabalham para a preservação da memória, árdua tarefa num país que infelizmente ainda não atingiu a necessária consciência sobre seu valor.

“[...] o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, [...]”

(LE GOFF, 2003, p. 525)

RESUMO

Trata-se da dissertação de Mestrado em Artes, na linha de Patrimônio e Cultura, com o título “Tempo Capturado: A Transformação do olhar na representação do Centro de Vitória a partir do Acervo Fotográfico do Arquivo Público Municipal”. Tem como objeto a documentação fotográfica das transformações da paisagem urbana do Centro de Vitória que estão presentes no acervo Fotográfico do Arquivo Público Municipal de Vitória (ES). Seu objetivo geral é evidenciar como fotografias integrantes do acervo revelam aspectos do patrimônio cultural e urbanístico da capital capixaba a partir dos modos de olhar e capturar a paisagem urbana, constituindo parte da cultura visual da cidade em transformação; ressalta-se ainda a importância desse material para a manutenção e resgate da memória dessa cidade. Para isso, parte-se de um corpus formado por um conjunto de fotografias de edificações e logradouros, compreendidos por uma delimitação temporal (1910 – 1950) e outra geográfica (Avenida Jerônimo Monteiro). Utiliza-se como base para a análise das imagens os planos e projetos idealizados para a Capital nesse período. Percebe-se que essas fotografias do início do século XX refletem uma alteração progressiva no modo de olhar e representar a cidade, indo de uma aproximação visual típica do desenho e da pintura de paisagem dos séculos XVII e XVIII até um novo olhar em uma nova perspectiva direcionada ao norte da Ilha de Vitória, assim como os planos de melhoramento da cidade propostos no período. Vê-se que há uma alteração no olhar do fotógrafo à medida que os planos desenvolvidos para a capital passam a ser executados, propondo um novo modo de organizar e apreender a cidade; parte-se da hipótese de que há, com isto, uma ampliação na percepção e representação da cidade. Esse novo modo de gestar a cidade parece gerar uma nova relação com o território e automaticamente uma mudança no modo de representá-la; o olhar e o enquadramento do fotógrafo tomam a cidade a partir de um campo ampliado do espaço e da paisagem urbana representada.

Palavras-Chave: Fotografia; Paisagem; Arquivo Público Municipal; Vitória – Cidade; Memória.

ABSTRACT

This paper is about an MA thesis, in the line of Heritage and Culture, with the title "Time Captured: The Outlooking Transformation of the Representation of the Downtown Vitória, in the Espírito Santo State in Brazil, from the Photographic Collection of the Municipal Public Archives." This work focuses on the photographic documentation of the transformation of the urban landscape of the Downtown Vitória that are presented in the collection of the Photographic Public Archives of Vitória. Its general purpose is to show how parts of the photographic archives that reveal aspects of the cultural and urbanistic heritage of the capital of Espírito Santo State, from the modes of seeing and capturing the urban landscape, forming part of the visual culture of the city in transformation, it emphasizes the importance of this material for the maintenance and retrieval of the memory of this city. For this, the study is based on a corpus formed by a set of photographs of buildings and places, envolved by a temporal delimitation (1910 – 1950), and a geographical delimitation of the Jerônimo Monteiro Avenue. Plans and projects of the capital envisioned in this period are used in the study. It is felt that these photographs of the early twentieth century reflect a progressive change in the way of seeing and representing the city, going from a typical visual approach of drawing and landscape painting of the seventeenth and eighteenth centuries to a new look at a new perspective directed to the north side of the Vitória Island, as well as the improvement plans proposed in the period. It is seen that there is a change in the photographer's way of viewing as the developed plans for the capital are being implemented, proposing a new way to organize and apprehend the city, starting from the hypothesis that there is, thus, an expansion in the perception and representation of the city. This new mode of managing the city seems to generate a new relationship with the territory and automatically a change in the way of representing it; the photographer's look and the way of capturing the frames of the city from an expanded field of the represented space and urban landscape.

Keywords: Photography, Landscape, Municipal Public Archives, Vitória City; Memory.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 -	Arquivo 001797 – Antigo Prédio da PMV.....	106
Fotografia 2 -	Sem número de arquivo. Fotografia da Vista do Centro de Vitória 02.....	133
Fotografia 3 -	Arquivo 52 – Rua Pereira Pinto.....	134
Fotografia 4 -	Arquivo 56 – Sem identificação de local.....	135
Fotografia 5 -	Arquivo 64 – Sem identificação de local.....	136
Fotografia 6 -	Sem número de Arquivo. Bahia de Vitória.....	136
Fotografia 7 -	Arquivo 000122.....	139
Fotografia 8 -	Sem número de arquivo. Avenida Beira Mar antes do aterro.....	140
Fotografia 9 -	Sem número de arquivo. Vista do Penedo; Avenida Beira Mar durante o Aterro; Curva do Saldanha.....	141
Fotografia 10 -	Sem número de arquivo. Avenida Beira Mar após o aterro. Curva do Saldanha, ao fundo, Porto de Vitória.....	141
Fotografia 11 -	Sem número de arquivo. Aterro de Bento Ferreira.....	142
Fotografia 12 -	Sem número de arquivo. Vista de Vitória 1900.....	143
Fotografia 13 -	Arquivo 50 – Sem referência no Arquivo. A fotografia traz escrito Grupo Escolar – Avenida Capixaba. De acordo com Tatagiba (2005, p. 37), trata-se da construção do Grupo Escolar Gomes Cardin, atual Prédio da FAFI.....	144
Fotografia 14 -	Arquivo 005615 – Avenida Capixaba - Obras – Drenagem – Serviço de Água e Esgoto.....	147
Fotografia 15 -	Arquivo 005700 – Drenagem da Avenida Capixaba, ao fundo, residência de Américo Poli Monjardim.....	148
Fotografia 16 -	Sem número de arquivo. Área para construção do Parque Moscoso.....	149
Fotografia 17 -	Sem número de arquivo - Forte São João 01.....	151
Fotografia 18 -	Arquivo 001173 - Região do Forte São João (Curva do Saldanha).....	152

Fotografia 19 -	Arquivo 001174 - Região do Forte São João (Curva do Saldanha).....	152
Fotografia 20 -	Arquivo 001163 - Tirada a partir da Avenida Jerônimo Monteiro, mostrando o Porto com galpões já construídos.....	153
Fotografia 21 -	Arquivo 005573 – Aterro para construção do Porto de Vitória, ao fundo Argolas, aparecendo a Estação Ferroviária Pedro Nolasco.....	153
Fotografia 22 -	Arquivo 000065 Construção da Ponte Florentino Avidos (Cinco Pontes).....	154
Fotografia 23 -	Arquivo 000160 – Locomotiva na Ponte Florentino Avidos (Cinco Pontes), inauguração do trecho ferroviário.....	154
Fotografia 24 -	Arquivo 000112 – Ponte Florentino Avidos (Cinco Pontes). Vista do estrado da ponte sobre o canal sul depois de reforçado.....	155
Fotografia 25 -	Arquivo 005561 – Cine Glória, em frente, Banco Hipotecário e Agrícola do Estado de Minas Gerais, à Avenida Jerônimo Monteiro.....	156
Fotografia 26 -	Arquivo 001121 – Fotografia do armazém número 3 do Porto de Vitória, vendo-se em primeiro plano poste na Avenida República.....	158
Fotografia 27 -	Arquivo 005236 – Vista de Vitória a partir do Morro Santa Clara. Vendo-se Porto de Vitória.....	158
Fotografia 28 -	Arquivo 29 – Vista da Ilha do Príncipe, vendo-se as Pontes que ligam a Ilha do Príncipe à Ilha Principal e ao Continente.	160
Fotografia 29 -	Arquivo 001142 – Construção da Avenida Beira Mar. Ao fundo, CODESA à esquerda e Catedral à direita. Ao lado, linha do bonde.....	191
Fotografia 30 -	Sem número de arquivo. Centro de Vitória em 1950.....	162
Fotografia 31 -	Sem número de arquivo. Cais do Imperador.....	163
Fotografia 32 -	Sem número de arquivo. Abertura da Avenida Jerônimo Monteiro.....	164
Fotografia 33 -	Arquivo 005103 – Av. Jerônimo Monteiro. Em primeiro plano, Prédio da Alfândega. Foto tirada a partir da Praça Oito de Setembro em direção ao Palácio.....	165

Fotografia 34 -	Sem número de Arquivo. Festa na Praça Oito de Setembro.....	166
Fotografia 35 -	Arquivo 005611 – Abertura da Avenida Jerônimo Monteiro; Drenagem; ao fundo Canal de Vitória e Penedo.....	166
Fotografia 36 -	Arquivo 001185 – Abertura da Avenida Capixaba; à direita, próximo da Rua Barão de Monjardim, vendo-se mais ao alto a residência dos Vivacqua.....	167
Fotografia 37 -	Sem número de arquivo. Abertura da Avenida Capixaba.....	167
Fotografia 38 -	Sem número de arquivo. Mercado da Capixaba.....	168
Fotografia 39 -	Sem número de arquivo. Esplanada da Capixaba. Em destaque à esquerda, o Mercado da Capixaba.....	168
Fotografia 40 -	Arquivo 000407 – Prédio da FAFI, à esquerda da Av. Jerônimo Monteiro com Rua Barão de Itapemirim.....	169
Fotografia 41 -	Arquivo 005345(2) – Teatro Glória – Construção. Praça Costa Pereira à esquerda construção dos Prédios do Banco Hipotecário e Agrícola e Cine Glória.....	170
Fotografia 42 -	Arquivo 005594 – Praça Costa Pereira.....	170
Fotografia 43 -	Sem número de arquivo. Avenida Jerônimo Monteiro antes do Alargamento.....	171
Fotografia 44 -	Arquivo 001177 – Trecho da Avenida Jerônimo Monteiro. Obras de demolição do Hotel Europa para alargamento da rua.....	171
Fotografia 45 -	Arquivo 001758 – Ampliação da foto 001177. Av. Jerônimo Monteiro. Demolição do Hotel Europa.....	172
Fotografia 46 -	Sem número de arquivo. Glória foto 02.....	173
Fotografia 47 -	Arquivo 000919 – Rua Jerônimo Monteiro; à direita Prédio dos Correios.....	174
Fotografia 48 -	Arquivo 000255 – Foto tirada a partir da Agência Central dos Correios em direção à Capixaba. Obras Drenagem / Pavimentação.....	174
Fotografia 49 -	Sem número de arquivo. Avenida Jerônimo Monteiro, vista geral, 1936.....	175
Fotografia 50 -	Arquivo 000332 – Avenida Jerônimo Monteiro esquina com	

	Rua Quintino Bocaiúva. Obras Desapropriação.....	176
Fotografia 51 -	Arquivo 006092 – Demolição na Avenida Jerônimo Monteiro	177
Fotografia 52 -	Arquivo 000254 – Foto tirada a partir da Agência Central dos Correios, em direção à Praça Oito de Setembro. Pavimentação.....	177
Fotografia 53 -	Arquivo 000256 – Foto tirada a partir da Travessa da Alfândega, em direção à Praça Oito de Setembro. Obras Drenagem / Pavimentação.....	178
Fotografia 54 -	Arquivo 000257 – Foto tirada a partir das proximidades do Edifício Navegação em direção ao Palácio. Pavimentação...	178
Fotografia 55 -	Arquivo 000921 – Edifício Rural Bank, à Avenida Jerônimo Monteiro.....	179
Fotografia 56 -	Arquivo 001153 - À direita construção da Avenida Beira Mar. Teatro Glória, Avenida Jerônimo Monteiro, ao Centro Praça Costa Pereira.....	180
Fotografia 57 -	Arquivo 000713 - Relógio à Praça Oito de Setembro, Catedral Metropolitana de Vitória ao fundo. Prédio do Banestes à direita.....	180
Fotografia 58 -	Arquivo 12 – Sem identificação. Sem data, sem identificação de autoria.....	184
Fotografia 59 -	Sem número de arquivo. Vista Parcial de Vitória 1908.....	184
Fotografia 60 -	Arquivo 001942 – Avenida Capixaba; Avenida Jerônimo Monteiro; Praça Oito.....	185
Fotografia 61 -	Sem número de arquivo. Avenida Jerônimo Monteiro 02.....	185
Fotografia 62 -	Sem número de arquivo. Antiga Capitania dos Portos.....	186
Fotografia 63 -	Arquivo 001248. Vista da Baia.....	187

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Mapa da Avenida Jerônimo Monteiro - Centro de Vitória (ES) - Escala: 1: 3750 - Ano: 2012.....	19
Figura 2 -	Recorte do jornal A Tribuna de 16 de dezembro de 1941, sobre a instituição do Serviço Fotográfico no Município de Vitória em 1939.....	28
Figura 3 -	Recorte da capa da separata da edição especial do Jornal A Tribuna, com a síntese geral das obras realizadas na administração de Américo Monjardim, no quinquênio 1937 – 1942.....	28
Figura 4 -	Recorte da página 10 da separata da edição especial do Jornal A Tribuna, com reportagem sobre o serviço fotográfico.....	29
Figura 5 -	Recorte com o Projeto nº 35 de Decreto-Lei, no qual consta crédito para compra de material para o serviço Fotográfico...	50
Figura 6 -	Recorte com a Proposta Orçamentária de 1952 – Com designação de Despesa, Pagamento de Pessoal Variável, Item A, Fotógrafo; Material de Consumo, Item B, Material Fotográfico.....	50
Figura 7 -	Planta da Villa da Victoria.....	101
Figura 8 -	Planta da Vila de Vitória e Planta da Barra – 1727.....	101
Figura 9 -	Recorte com a Lei Municipal nº 04, artigo 10, item nº09, de 2 de abril de 1909, com atribuição dada ao Secretário do Prefeito Municipal de guarda e organização de documentos – Archivo.....	104
Figura 10 -	Recorte com a Lei nº 41, de 18 de novembro de 1910, art. 2º - Criação do cargo de Archivista.....	104
Figura 11 -	Recorte com o quadro de funcionários com respectivos vencimentos previsto na Lei nº 41, de 18 de novembro de 1910, art. 2º - Cargo de Archivista.....	105
Figura 12 -	Recorte da capa da Mensagem apresentada à Câmara Municipal em 31 de dezembro de 1927, pelo Prefeito Octavio Indio do Brasil Peixoto.....	105
Figura 13 -	Recorte da Mensagem apresentada à Câmara Municipal em 31 de dezembro de 1927, pelo Prefeito Octavio Indio do Brasil Peixoto.....	106

Figura 14 - Recorte da página 7 da síntese geral das obras realizadas na administração de Américo Monjardim, no quinquênio 1937 – 1942.....	107
Figura 15 - Recorte com o Decreto nº 944, que cria o Departamento Municipal de Estatística.....	108
Figura 16 - Recorte com o Decreto nº 944, que prevê a contratação de um arquivista e um fotógrafo.....	108
Figura 17 - Recorte com o Decreto nº 944, com a remuneração do arquivista e do fotógrafo. Recorte com o Decreto nº 944, com a remuneração do arquivista e do fotógrafo.....	109
Figura 18 - Recorte com o Decreto nº 947, com a subordinação do Arquivo Público do Município ao Departamento Municipal de Estatística.....	109
Figura 19 - Recorte com atribuições do Arquivista, de acordo com o Decreto 947, de 5 de agosto de 1941.....	110
Figura 20 - Recorte com o Decreto 967, de 5 de agosto de 1941, que regulamenta o Arquivo Municipal.....	110
Figura 21 - Capa e folha de rosto do Relatório do Sr. Setembrino Idwaldo Netto Pelissari, de outubro de 1976.....	112
Figura 22 - Relato do Sr. Setembrino Idwaldo Netto Pelissari, sobre a reportagem da Revista Veja de 4 de agosto de 1976.....	112
Figura 23 - Sobreposição da mancha urbana do século XVIII na malha do Século XXI.....	119
Figura 24 - Perspectiva da Vila de Vitória por Joaquim Pantaleão da Costa em 1805.....	131
Figura 25 - Planta da Cidade de Vitória 1860.....	131
Figura 26 - Fotografia do Centro da Cidade de Vitória 1884.....	132
Figura 27 - Fotografia do Centro da Cidade de Vitória 1905.....	132
Figura 31- Fotografia iph 0024 e Fotografia iph 0025. Fotomontagem realizada com imagens do Acervo do IPHAN que permitem ter uma vista geral da Avenida Capixaba (atual Jerônimo Monteiro).....	167

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	18
1	TEMPO CAPTURADO: FOTOGRAFIA E MEMÓRIA.....	28
1.1	O SERVIÇO FOTOGRÁFICO NO MUNICÍPIO DE VITÓRIA.....	28
1.2	SOBRE A FOTOGRAFIA: UM FENÔMENO ENTRE A EXPRESSÃO E O DOCUMENTO.....	29
1.2.1	A natureza múltipla da fotografia.....	30
1.3	A EVIDÊNCIA DOCUMENTAL E AS CONSTRUÇÕES DE REALIDADES.....	38
1.3.1	O tempo e o documento fotográfico.....	38
1.4	COLEÇÃO FOTOGRÁFICA NOS ARQUIVOS.....	44
1.4.1	Uso de coleções pelas instituições.....	45
1.5	TRATAMENTO DADO AOS DOCUMENTOS FOTOGRÁFICOS NOS ARQUIVOS.....	46
1.5.1	A coleção do Arquivo Geral do Município de Vitória.....	49
2	TEMPO REGISTRADO: MEMÓRIA EM SAIS DE PRATA....	53
2.1	ESQUECIMENTO	57
2.2	MEMÓRIA E IDENTIDADE COLETIVA SOCIAL: OS ACERVOS PÚBLICOS COMO ESTRATÉGIA DE LEMBRANÇA.....	58
2.2.1	Os arquivos e coleções como memória coletiva: estratégia existencial.....	64
2.3	MEMÓRIA, ARQUIVO E PATRIMÔNIO: A CONSTRUÇÃO DA IDÉIA DE COLETIVIDADE.....	70
2.3.1	Do registro da realidade ao documento: a construção de lugares de memória, cultura e identidade.....	70
2.3.2	Memória individual e Memória coletiva.....	72
2.3.3	Memória e Patrimônio.....	74
2.4	PATRIMÔNIO, CULTURA E IDENTIDADE.....	76

2.4.1	Criação da Identidade.....	78
2.4.2	Identidade local.....	84
2.5	A CIDADE COMO OBRA MULTI-AUTORAL.....	86
2.6	A CIDADE COMO PAISAGEM.....	92
3	TEMPO CONSTRUÍDO: O ACERVO FOTOGRÁFICO DE VITÓRIA E SEU PAPEL COMO ARQUIVO HISTÓRICO.....	100
3.1	A ILHA DE VITÓRIA.....	100
3.2	A CIDADE E SEUS MARCOS MEMORIAIS.....	102
3.3	O ARQUIVO GERAL DO MUNICÍPIO DE VITÓRIA.....	103
3.4	O ACERVO FOTOGRAFICO.....	114
4	TEMPO VIVIDO: ANÁLISE DAS FOTOGRAFIAS SELECIONADAS.....	119
a)	As imagens e a realidade.....	120
b)	O documento fotográfico em construção.....	123
4.1	MÉTODOS PARA ANÁLISE DE FOTOGRAFIAS.....	125
4.2	AS FOTOGRAFIAS DO ARQUIVO GERAL DO MUNICÍPIO DE VITÓRIA: UMA REALIDADE DECODIFICADA.....	133
4.2.1	Metodologia de seleção das imagens.....	137
4.3	A ILHA COMO DOCUMENTO: PAISAGEM E MEMÓRIAS TOMADAS NAS FOTOGRAFIAS DO ACERVO.....	139
4.3.1	A expansão do tecido urbano de Vitória através dos planos de urbanização e das imagens.....	145
4.3.2	Os Planos de Urbanização e as alterações específicas para a criação da Avenida Jerônimo Monteiro.....	162
4.3.2.1	Rua da Alfândega: berço da Jerônimo Monteiro.....	164
4.3.2.2	Jerônimo Monteiro, 1920: um novo olhar para o desenvolvimento.....	167
4.3.2.3	Jerônimo Monteiro e a década de 1930: o desenvolvimento continua....	172

4.3.2.4	A Avenida Jerônimo Monteiro e a década de 1940: novas alterações....	176
4.3.2.5	A Avenida Jerônimo Monteiro e a década de 1950.....	179
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	183
	REFERÊNCIAS.....	189

INTRODUÇÃO

Os acervos arquivísticos, sejam eles públicos ou privados, institucionais ou pessoais, têm como característica sua reunião por acumulação ao longo das atividades desenvolvidas por aquele(s) que o(s) reúne, independente de sua natureza ou de seu suporte.

Este trabalho especificamente tem como objeto o acervo fotográfico do Arquivo Geral do Município de Vitória (AGMV). São poucas as obras acerca desse assunto, porém Helena Corrêa Machado e Ana Maria de Almeida Camargo (1996, p. 13), em relação aos arquivos municipais, dizem que se referem aos arquivos dos poderes executivo e legislativo municipais, portanto arquivos municipais são resultantes da produção, recebimento e acumulação de documentos pela Prefeitura e também pela Câmara de Vereadores no desempenho de suas funções.

O Arquivo Geral do Município de Vitória, criado em 1909 para preservação da memória e do patrimônio cultural da capital do estado do Estado do Espírito Santo, é um convite à reflexão quanto à responsabilidade assumida pelos profissionais e cidadãos que, multidisciplinarmente, atuam no processo de fortalecimento e revitalização de nossa cultura. A escolha desse tema para a realização desta dissertação de mestrado deve-se a decisão de mediar à pesquisa na área de Patrimônio e Cultura com outras áreas de formação: Arquivologia, Artes Plásticas e Biblioteconomia, colocando como foco de interesse a importância do acervo fotográfico disponível no AGMV.

O trabalho, *“Tempo Capturado: A Transformação do olhar na representação do Centro de Vitória a partir do Acervo Fotográfico do Arquivo Público Municipal”* tem como objeto a documentação fotográfica das transformações da paisagem urbana do Centro de Vitória que estão presentes no acervo Fotográfico desse Arquivo de Vitória (ES).

Seu objetivo geral é evidenciar como fotografias integrantes do acervo, que está sob a tutela do Arquivo Geral de Vitória, revelam aspectos do patrimônio cultural e urbanístico da capital capixaba, constituindo parte da cultura visual da cidade em transformação; ressalta-se ainda a importância desse material para a manutenção e

construção da memória dessa cidade. Para tal, analisam-se as fotografias referentes a imóveis e à paisagem urbana do Centro Histórico, evidenciando as alterações ocorridas, revelando nuances da transformação dessa paisagem urbana, bem como da identidade da capital capixaba.

Parte-se de um *corpus* formado por um conjunto de fotografias de edificações e logradouros, compreendidos por um duplo recorte. Inicialmente, a delimitação temporal define um *corpus* edificado no período de 1910 – 1950. O segundo delimitador é geográfico e circunscreve espaços urbanos e de memória demarcadas pela Avenida Jerônimo Monteiro (Figura 1), principal Avenida do Centro.

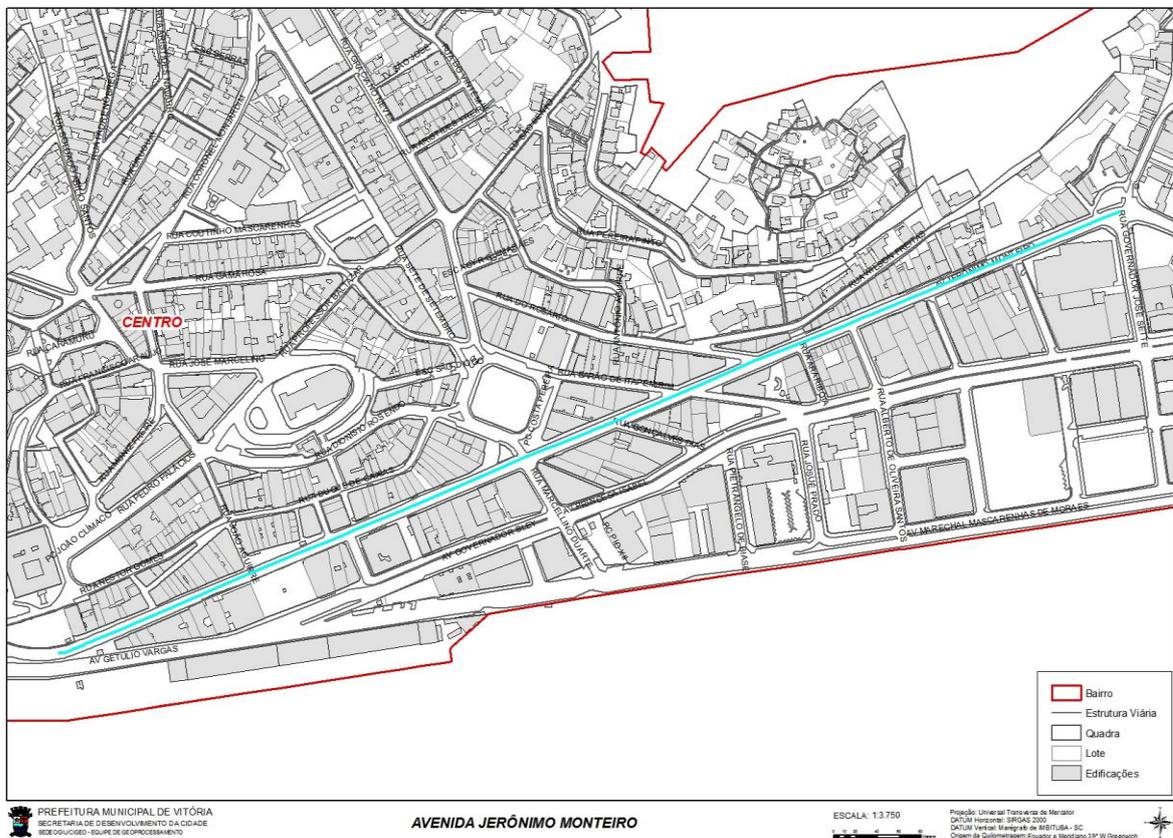


Figura 1 – Mapa da Avenida Jerônimo Monteiro - Centro de Vitória (ES)

Escala: 1: 3750 - Ano: 2012

Fonte: Secretaria de Desenvolvimento da Cidade (PMV)

A escolha pelo Centro de Vitória se dá por diversos motivos: ser “o patrimônio histórico do centro de Vitória [...] mais antigo do que os das cidades de Ouro Preto (MG) e de São Paulo (SP)”, e nele haver construções que datam “da primeira metade do século XVI, quando foram construídas, após o rei português Dom João III ter introduzido o sistema de donatários para cada Capitania” (PREFEITURA

MUNICIPAL DE VITÓRIA). Além de seu grande significado para a capital capixaba, pois durante muitos anos foi a única região a concentrar os Poderes Legislativo, Judiciário e Executivo. Também, por muito tempo, foi a maior referência no comércio da capital. Possui um Porto, no qual atracam transatlânticos e navios comerciais, o principal teatro do estado, o Teatro Carlos Gomes, museus, a Biblioteca Municipal, uma faculdade de música, igrejas, diversas praças, parques, um intenso comércio popular, bancos e escolas.

Logo, o conjunto que compõe este corpus constrói-se a partir de um limite dado por essa avenida, observando-se as fotografias tomadas entre 1910 a 1950, pois é nesse período que ocorre a construção e ampliação da Avenida Jerônimo Monteiro. Vale, porém, destacar que o acervo do AGMV compreende fotografias, fotogramas e daguerreótipos que vão de 1902 a 1993, porém os que não são objetos desta pesquisa merecem estudos posteriores.

Assim, pretendeu-se estudar como essas fotografias do AGMV, circunscritas nesse recorte temporal e geográfico, podem ser *lócus* que revelam a percepção sensível pelos transeuntes das transformações na paisagem urbana da capital capixaba – paisagem da cidade e revelada nessas imagens desse acervo, ambos, paisagem e fotografias entendidos como patrimônio material. Acredita-se ser possível ainda evidenciar alguns aspectos da fotografia como documento e de sua interface com a fotografia como linguagem, a partir de uma produção coletiva e, em sua maioria, anônima à disposição no Arquivo Geral de Vitória, contribuindo para a formação de um painel mais abrangente da história da cidade e da fotografia no Espírito Santo e no Brasil. Pensa-se que tal estudo pode facilitar a visibilidade de aspectos antropológicos, sociológicos, culturais e urbanísticos que têm, na mediação com a imagem, instrumentos para uma maior compreensão da identidade, da história e da cultura.

Este estudo evidencia, pois, o acervo fotográfico do Arquivo Geral do Município de Vitória, e as possibilidades de pesquisa de fontes documentais, apontando novos caminhos que estimulem outros estudiosos a pesquisar nessa área. Essas fotografias, como evidências de uma época, podem ainda revelar uma cidade e seus hábitos, pois capturam o tempo vivido dos convivas urbanos.

Mesmo a relação das cidades e sua identidade por meio de diferentes formas de captura do tempo por elas vivido (pintura, gravura, literatura, etc.), e no qual elas se constituíram ser objeto de estudos, são poucos os trabalhos acerca desta perspectiva no Brasil, e menores ainda no que se refere ao Espírito Santo, onde sequer os Arquivos Gerais Municipais encontram-se minimamente instituídos. Esse acervo, do AGMV, possui um bom conjunto de imagens sobre a história da cidade de Vitória, entretanto, poucos trabalhos acadêmicos ou mesmo jornalísticos trazem ou fazem referência a esses registros fotográficos. Entre esses raros produtos, pode-se citar livros do Jornalista e historiador José Tatagiba: *A Ilha da nostalgia*, 1999; *Puxa!!! Como Vitória está mudada*, 2001; *Vitória Cidade Presépio*, 2004; *Vitória: Cidade Presépio*, 2005; *Vitória Ontem e Hoje*, 2008; e *Palácio Anchieta – O Apóstolo do Brasil foi Sepultado Aqui*, 2010, trabalhos esses de cunho memorialista e não acadêmicos.

Porém, mesmo pouco estudado, o acervo fotográfico do Arquivo Geral do Município de Vitória se coloca como *lócus* que permite considerar a cidade como paisagem e esta paisagem como patrimônio material, revelando a identidade da cidade e também revelando parte das intervenções nessa paisagem urbana.

Além disto, na diversidade de sua constituição, o acervo em questão nos apresenta questões formais e conceituais que remetem à característica conceitual da fotografia. Nesta pesquisa, reconhecendo na fotografia sua natureza de registro (documento) e de criação (arte), este estudo se propõe a ser tanto uma investigação bibliográfica como histórica (documental), num trabalho que se coloca tanto como uma pesquisa acerca da necessidade de preservação do acervo, por ser esse um patrimônio cultural de suma importância para a preservação e ampliação da memória capixaba, quanto busca apontar caminhos para estudos da história através da fotografia (pelo emprego de suas imagens numa postura múltipla, como meio de expressão e fonte de descobertas).

Para o desenvolvimento desta dissertação, inicialmente, foi realizado, simultaneamente, o levantamento bibliográfico e documental sobre o tema e o agrupamento das diversas fontes documentais no acervo de fotografias do Arquivo Geral de Vitória, separando entre as mais de oito mil que compõem esse acervo, as

que se referem aos imóveis e paisagens do Centro da Capital, e que compõem o *corpus primário* desta pesquisa. Em seguida, foram selecionadas as fotografias que compõem o *corpus definitivo* do trabalho, a partir da verificação de possíveis recorrências que permitem identificar padrões de captura da paisagem e do cotidiano da cidade. Esse *corpus* foi então analisado, mapeado de modo a evidenciar as alterações ocorridas neste espaço ao longo do tempo, o que, cremos, pode permitir a verificação da dimensão de possíveis intervenções na paisagem da cidade. Acredita-se que a análise aponta reflexões sobre as relações sociológicas e antropológicas do *corpus*, para tal, a metodologia usada baseou-se na crítica inferencial, proposta por Michael Baxandall, no livro *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros*, no qual o autor trabalha os conceitos de encargos e diretrizes, interpretando “as formas pela experiência estético-histórica” (2006, p. 23).

Na sua obra, Baxandall diz que uma obra de arte é um objeto histórico e, como tal, fruto da intenção do artista, constituída por seu Encargo e Diretriz, pois a hipótese é que todo ator histórico e, mais ainda, todo objeto histórico têm uma finalidade, ou uma intenção, ou seja, uma ‘qualidade intencional’. Dessa forma, sendo a fotografia, arte e documento, se constitui como um objeto histórico, e pode ser definida como um objeto intencional.

A Crítica Inferencial de Baxandall pode aplicar-se na medida em que a fotografia é vista como índice e, de acordo com Marcos Felipe de Brum Lopes (2008), a fotografia foi incluída no rol dos signos indiciários, que tem com seu referente uma relação física. [...]. O papel da luz no processo fotográfico que leva em conta a intenção do produtor das imagens. [...], e ao mesmo tempo, a fotografia remete-nos ao seu referente, cuja imagem é um índice de sua existência.

Baxandall enfatiza a necessidade de se ter cuidado ao estudar determinada obra baseando-se na intencionalidade artística, pois, para uma correta leitura da obra é necessário à associação de sua estrutura visual e sua organização estética com a cultura e o tempo no qual foi produzida, ou seja, é preciso pensar os sistemas de percepção de quem a produziu com o de quem a observa. Porém, essa forma de percepção é modificada pela experiência social de cada indivíduo, sendo que essa

forma de ver é fundamental no momento da pesquisa, pois ocorre o confronto entre os códigos e convenções de representação e os esquemas de percepção de certa época.

As obras de arte podem ser pensadas como sistemas de signos que transmitem um determinado conteúdo apresentado sob a forma de código, que precisa ser interpretado e decodificado para compreensão de seu significado, sendo que a combinação desses códigos ou signos é que constitui o significado da obra em relação à simbologia e à cultura de uma determinada sociedade. A intencionalidade artística citada por Baxandall é condicionada pelo contexto em que o artista está inserido, contexto esse sócio-cultural, bem como do desenvolvimento técnico e científico de sua época.

Na perspectiva de análise da imagem como signo, Erwin Panofsky (1991) enfatiza que esta deve ser considerada em sua estrutura visual (plástica) e temática em relação à cultura, deve considerar as relações dentro dos sistemas culturais e com o contexto de sua época de produção para que se possa conhecer o sentido último da obra, sua essência. Panofsky propôs um método que se divide em três fases de crítica: primeiro, a fase pré-iconográfica, na qual se identificam as formas, cores e volumes do objeto a ser estudado; segundo, a iconográfica, onde se identifica o tema da obra e por último a iconológica, onde se identifica seu sentido. Para ele a interpretação iconológica dos produtos artísticos deve levantar possibilidades interpretativas determinadas por seu contexto histórico e cultural, e não apenas definir seu conteúdo e tampouco podem ser considerados definitivos e fechados.

Christopher S. Wood afirma que

[...] As produções artísticas <<não são afirmações feitas pelos sujeitos, mas sim formulações da matéria, não são acontecimentos, são resultados>>, escreveu Panofsky em 1920. Qualquer abordagem histórica teria de levar em consideração a autonomia de um objeto com tais características e a impossibilidade de se deduzir esse objeto das suas circunstâncias fenomenais. Era este o primeiro estágio por que teria de passar qualquer história não materialista da cultura. (In: PANOFSKY, 1991, p. 9)

Para Christopher S. Wood (in: PANOFSKY, 1991, p. 16, 17), Erwin Panofsky em seu livro *A perspectiva como forma simbólica*, mostra como tem sido difícil, desde o Renascimento, vencer o hábito de ver numa perspectiva linear, pois

A associação da experiência em geral e da experiência espacial forja o primeiro dos elos que ligam visões do mundo a pinturas, bem como a outras formulações concretas do pensamento. O segundo elo da cadeia é criado pela relação entre a experiência espacial e representação das pinturas. A observação feita acerca de *Weltgefühl* e de *Raumgefühl* que atrás citámos, segue-se de imediato, uma frase em que se caracteriza a modernidade como sendo <<uma época cuja percepção foi determinada por uma concepção do espaço (*Raumvorstellung*) que se exprimiu numa perspectiva rigorosamente linear>>. A <<expressão>> a que se faz referência é obviamente, uma relação simples e dedutível, uma espécie de equivalência ou imitação. A expressão da *Raumvorstellung* (concepção do espaço) num quadro não acarreta perda nem transformação.

Após abordar as filosofias do espaço na Antiguidade, Panofsky afirma que:

Não há lugar para dúvidas? O <<espaço estético>> e o <<espaço teórico>> fundem o espaço perceptual, sob a aparência de uma única e mesma sensação; no primeiro dos casos, tal sensação é simbolizada de forma visual; no segundo, apresenta uma forma lógica. (idem, p. 45).

Também se pretende mostrar a importância do rico acervo fotográfico da Prefeitura de Vitória como patrimônio histórico, artístico e cultural para a construção da memória e da identidade capixaba, pois não se vê a imagem fotográfica apenas como um documento, ou um sintoma da história, mas reconhece-se nela uma nova dimensão e complexidade (DIDI-HURBERMAN, 1998) e que podem revelar a complexidade das possíveis diretrizes e encargos que moveram esses fotógrafos, muitos anônimos, e que se colocaram para mediações a quem as tomou, sendo que a noção de autoria é diferente nesse período, bem como o era no caso das obras de arte do renascimento.

Assim, considera-se aqui a hipótese de que ao realizarem essas imagens, esses autores revelavam, pois, relações de troca entre os aparelhos sociais e a dimensão da produção artística em solo capixaba.

Para o desenvolvimento das questões apresentadas até aqui, esta dissertação encontra-se dividida em quatro capítulos: **Tempo Capturado: Fotografia e Memória**; **Tempo Registrado: Memórias em Sais de Prata**; **Tempo Construído: O Acervo Fotográfico de Vitória e seu papel como Arquivo Histórico**; e **Tempo Vivido: análise das fotografias selecionadas**.

O primeiro capítulo encontra-se dividido em seis subcapítulos: o primeiro subcapítulo, intitulado *O Serviço Fotográfico no Município de Vitória*, no segundo subcapítulo, *Sobre a Fotografia: Um Fenômeno entre a Expressão e o Documento*,

encontra-se a seção Arte e Documento: A Natureza Múltipla da Fotografia. No terceiro subcapítulo, *A Evidência Documental e as Construções de Realidades*, se encontra a seção O Tempo e o Documento Fotográfico; o quarto subcapítulo traz como título *Coleção Fotográfica nos Arquivos*, e nele se insere a seção Uso de coleções pelas instituições. O último subcapítulo: *Tratamento dado aos Documentos Fotográficos nos Arquivos* traz o subcapítulo A coleção do Arquivo Geral do Município de Vitória.

O segundo capítulo também se encontra dividido em seis subcapítulos: o primeiro, intitulado *Esquecimento*; o segundo tem como título *Memória e Identidade Coletiva Social: Os Acervos Públicos Como Estratégia de Lembrança* no qual se encontra a seção: Os arquivos e coleções como memória coletiva: estratégia existencial. O terceiro subcapítulo: *Memória, Arquivo e Patrimônio: A Construção da Idéia de Coletividade* encontra-se dividido em três seções: Do Registro da Realidade ao Documento: A Construção de Lugares de Memória, Cultura e Identidade; Memória Individual e Memória Coletiva; e Memória e Patrimônio. O quarto subcapítulo tem como título *Patrimônio, Cultura e Identidade* e nele se encontram duas seções: Criação da Identidade e Identidade Local; o quinto subcapítulo, *A Cidade como Obra Multi-Autoral* e o sexto subcapítulo *A Cidade como Paisagem*.

O terceiro capítulo, *Tempo Construído: O Acervo Fotográfico de Vitória e Seu Papel Como Arquivo Histórico*; encontra-se dividido em quatro subcapítulos: o primeiro, *A Ilha de Vitória*; o segundo: *A Cidade e seus Marcos Memoriais*; o terceiro: *O Arquivo Geral do Município de Vitória*; o quarto: *O Acervo Fotográfico*.

No quarto e último capítulo: *Tempo Vivido: análise das fotografias selecionadas* encontram-se as fotografias selecionadas no acervo. Esse capítulo encontra-se dividido em três subcapítulos. O primeiro, *Métodos para análise de fotografias*; o segundo *As Fotografias do Arquivo Público de Vitória: Uma realidade decodificada*, com a seção Metodologia de Seleção das Imagens; e o último subcapítulo: *A Ilha como documento: Paisagem e memórias tomadas nas fotografias do acervo*, com as seções: A Expansão do Tecido Urbano de Vitória através dos planos de urbanização e das imagens; e Os Planos de Urbanização e as alterações específicas para a criação da Avenida Jerônimo Monteiro.

Ressalta-se que para efeito dessa dissertação o Arquivo Geral do Município de Vitória (AGMV) será também chamado como Arquivo Público Municipal de Vitória, Arquivo Público Municipal ou simplesmente Arquivo Público de Vitória, exceto quando aparece como fonte nas legendas das figuras e fotografias. Também se optou por denominar como fotografias apenas as fotografias pertencentes ao acervo do Arquivo Geral do Município de Vitória; todas as demais imagens que aparecem no texto são referenciadas como figuras. Os anexos e apêndices encontram-se em um CD que acompanha o texto.

Rua Jeronymo Monteiro—

Antes do alargamento.

Nº146



1 TEMPO CAPTURADO: FOTOGRAFIA E MEMÓRIA

“[...] palácios [...] onde estão os tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda espécie” (SANTO AGOSTINHO)

1.1 O SERVIÇO FOTOGRÁFICO NO MUNICÍPIO DE VITÓRIA

Especificamente no Município de Vitória, o serviço fotográfico teve início em 1939, com a compra de equipamentos por parte da Administração Municipal (Figuras 2 - 4), conforme relata o Jornal A Tribuna na edição de 16 de dezembro de 1941 (Anexo A) e na separata da edição especial, com a síntese geral das obras realizadas na administração de Américo Monjardim, no quinquênio 1937 – 1942 (Anexo B). Ressalta-se que Américo Poli Monjardim foi prefeito da capital no período de 2 de dezembro de 1937 – 4 de setembro de 1944 e de 9 de outubro de 1946 – 15 de março de 1947. Antes da implantação desse serviço a Prefeitura comprava dos fotógrafos as cópias que necessitava.

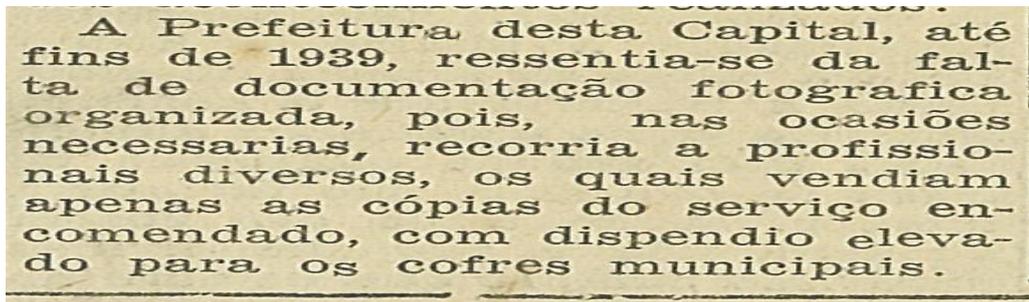


Figura 2 – Recorte do jornal A Tribuna de 16 de dezembro de 1941, sobre a instituição do Serviço Fotográfico no Município de Vitória em 1939. O documento encontra-se no Anexo A.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

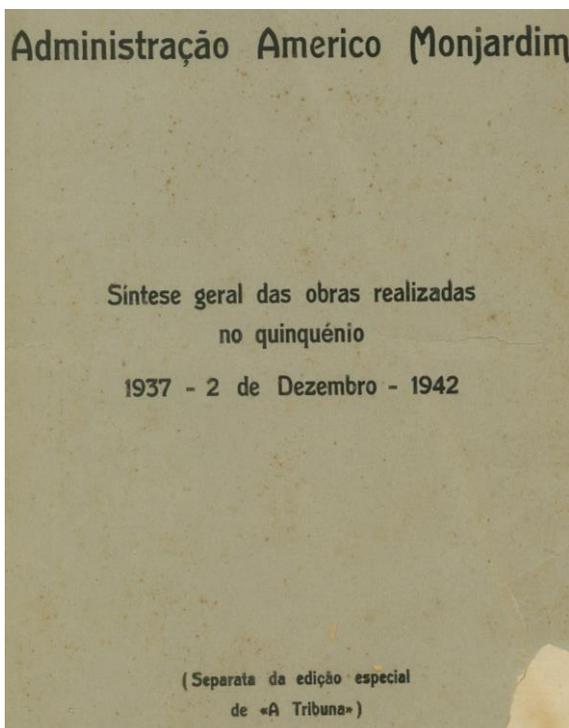


Figura 3 – Recorte da capa da separata da edição especial do Jornal A Tribuna, com a síntese geral das obras realizadas na administração de Américo Monjardim, no quinquênio 1937 – 1942. O documento encontra-se no Anexo B.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória



Figura 4 – Recorte da página 10 da separata da edição especial do Jornal A Tribuna, com reportagem sobre o serviço fotográfico. O documento encontra-se no Anexo B.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

Independente do período e/ou material utilizado para sua confecção, a fotografia ainda hoje é um objeto de muita discussão, como será visto a seguir.

1.2 SOBRE A FOTOGRAFIA: UM FENÔMENO ENTRE A EXPRESSÃO E O DOCUMENTO

Nelson Brissac Peixoto (2004) considera a fotografia, nas suas origens, um meio destinado a liberar a pintura do trabalho ingrato da reprodução fiel, que poderia então se dedicar à figuração abstrata. Já a fotografia seria destinada a uma espécie

de catalogação científica do mundo. Mas esse desígnio realista e funcionalista comporta, diz Susan Sontag (1979), outro aspecto: nesta disposição de servir o real com humildade, a imagem fixada pelo aparelho fotográfico é uma revelação. A visão fotográfica quer, seja qual for seu objeto, assinar a presença do mistério, do que não se coloca no campo da presença, mas também da lembrança e da imaginação. Campos caros à memória.

Pode-se pensar que a fotografia está relacionada com a memória, pois nela se encontram a ausência e a lembrança de momentos já vividos; pessoas que já não se encontram entre nós; espaços transformados; construções esquecidas; etéreas imagens que se tornam memórias de um instante. Um presente eternizado, o presente agostiniano (Santo Agostinho, 2002), congelado na modalidade da visão. Embora capture um momento, um instante, permite que se evoque o passado, trazendo-o para o momento presente.

Essa dualidade temporal, memória e visão, passado e presente mediados em uma imagem repetidamente acessível, permitiu que durante muito tempo fossem levantadas questões acerca de seu papel como arte ou como documento.

Para Kossoy (2001, p. 27, 28, 125), os estudos sobre fotografia eram reduzidos até cerca de 1970, porém é preciso ter uma visão mais abrangente. Ele afirma que como documentos para a história são “um intrigante documento visual cujo conteúdo é a um só tempo revelador de informações e detonador de emoções [...]”, passando a ocupar, como forma de expressão artística, cada vez mais espaço, fazendo parte de coleções de importantes museus e com originais adquiridos por colecionadores. Porém essa discussão não faz parte desse trabalho.

1.2.1 A natureza múltipla da fotografia

Desde sua invenção a fotografia já era utilizada para fins que iam além de registrar a passagem do tempo. Paisagens, retratos de família e fotografias de mortos tinham um papel para além do registro. Havia uma preocupação com a forma, com a composição, de modo geral, com a expressão.

Porém, de modo geral elas foram reorganizadas posteriormente como documentação histórica e patrimônio cultural imagético do Município de Vitória – tendo hoje uma existência eminentemente documental. Assim, tem-se um objeto resultante do hibridismo arte-documento que parece ser da natureza epistemológica da fotografia, embora seu uso possa evidenciar mais um aspecto que outro, ou em algumas produções usar a potencialidade de um para evidenciar a plenitude da outra função.

Para Rouillé (2009, p. 233), sempre houve controvérsias nas relações entre fotografia e arte, com tomadas de posições contrárias ou a favor, que marcam a história da fotografia. Esse autor coloca inclusive, a famosa questão que por muito tempo, além de resumir, também balizou estas controvérsias: “A fotografia é uma arte?” e diz que por não haver “distinção entre as práticas e as imagens fotográficas concretas, continua sem saída a questão ontológica acerca da essência artística ou não, da fotografia.” Esta questão é ampliada com outra pergunta, surgida no século XIX: “uma arte pode ser tecnológica? Ou: uma imagem tecnológica pode fazer parte da categoria ‘arte’?” O próprio Rouillé tenta solucionar estas questões, ao propor que:

Em vez de fechar-se, como é geralmente o caso, em uma abordagem ontológica, ou seja, em vez de tentar liberar um ser, artístico ou não, da fotografia em si, parece mais fecundo distinguir entre as posturas, as práticas, as imagens concretas. De passar da generalidade às particularidades, da essência aos fatos. Pois as acepções da arte e da fotografia não são, certamente, as mesmas entre os fotógrafos e entre os artistas. Refere-se de fato, o fotógrafo-artista, à mesma noção de arte que o artista, que se serve da fotografia como de um material? Suas respectivas posturas fotográficas são as mesmas? Sem dúvida, não. Quanto às práticas fotográficas, de um lado, e às artísticas, de outro, elas não cessam de mudar e ir além dos princípios ontológicos. [...].

Em vez de decretar uma antinomia essencial, ou uma improvável harmonia, entre a fotografia e a arte em geral, estabeleceremos que as práticas fotográficas – que, de uma maneira ou de outra, têm uma parte atrelada à noção de arte – oscilam entre duas posições distintas: de um lado, a arte dos fotógrafos; do outro, a fotografia dos artistas. (2009, p. 233, 234)

Ainda segundo Rouillé, é fácil distinguir entre a arte dos fotógrafos e a fotografia dos artistas, pois “ela se baseia na profunda fratura cultural, social e estética que separa, de maneira quase irremediável, os artistas e os fotógrafos-artistas”, uma vez que “o fotógrafo-artista evolui deliberadamente no campo da fotografia” e é fotógrafo antes

de ser artista. Outro ponto de distinção é que a fotografia dos artistas tem pouco em comum com a fotografia feita pelos fotógrafos, pois

[...] continua polarizada na questão da representação: ou ela se esforça para, literalmente, reproduzir as aparências (como a fotografia-documento); ou afasta-se delas (como a fotografia-expressão); ou deliberadamente as transforma (como a fotografia artística).

O principal projeto da fotografia dos artistas não é reproduzir o visível, mas tornar visível alguma coisa do mundo, alguma coisa que não é, necessariamente, da ordem do visível. Ela não pertence ao domínio da fotografia, mas ao domínio da arte, pois a arte dos artistas é tão distinta da arte dos fotógrafos quanto a fotografia dos artistas o é da fotografia dos fotógrafos. (ROUILLÉ, 2009, p. 287).

Porém, quando falamos da fotografia como documento/expressão, como um campo entre a arte e o documento, de acordo com Rouillé, essa distinção torna-se mais delicada, “[...] porque os fotógrafos e os fotógrafos-artistas pertencem ao mesmo mundo e freqüentemente se misturam”. Ou seja, “de fato, bom número de fotógrafos-artistas exerce sua arte à margem de sua atividade documental, a fotografia preenchendo, ao mesmo tempo, o lugar de sua profissão e de sua arte”, sendo que “muitas vezes, a arte fotográfica pode aparecer, nessa situação, como um espaço de liberdade, como um meio de escapar às imposições estéticas de um ofício submetido às leis restritas do documento e da mercadoria (a rapidez, a leveza, a uniformidade, a série)”.

E, apesar das distinções, também há “em comum o fato de serem evidentemente plurais”. E Rouillé (2009, p. 235), prossegue reforçando essa teoria ao afirmar que antes dos anos 1970 e de ser material da arte contemporânea,

[...] a fotografia desempenhou, alternadamente, o papel de refúgio da arte (com o impressionismo), de paradigma da arte (com Marcel Duchamp), de ferramenta da arte (com Francis Bacon e, de modo diverso, com Andy Warhol) e de vetor da arte (nas artes conceitual e corporal e na *land art*). Preencheu funções utilitárias, veiculares, analíticas, críticas e pragmáticas. Na virada do terceiro milênio, ela talvez vá servir como refúgio da coisa na arte, uma forma de resistência derradeira à vasta corrente de desmaterialização das imagens. (ROUILLÉ, 2009, p. 288)

Rouillé afirma que construir um novo inventário do real é uma das principais funções da fotografia-documento. Esta construção se dá primeiramente sob a forma de álbuns e posteriormente sob a forma de arquivos, sendo que

[...] o álbum, enquanto mecanismo de reunir e tesaurizar as imagens; a fotografia, enquanto mecanismo para ver (óptico) e para registrar e duplicar

as aparências (químico). Assim, esse inventário fotográfico do real constitui-se no cruzamento de dois procedimentos de tesauroização: o das aparências, pela fotografia e o das imagens, pelo álbum e pelo arquivo. (ROUILLÉ, 2009, p.97).

Entramos aqui em outro aspecto desta reflexão: a de documentação imagética e sua apropriação pelos arquivos. Lopez (2000, p. 158), observa que “antes da invenção da fotografia, a ocorrência de documentos imagéticos era bastante restrita nos arquivos,” havendo em geral, “mapas, croquis e esboços eventuais” e sua inserção nos arquivos como documento ocorre “em momento posterior à ampla difusão desta técnica na sociedade”, o que para esse autor trouxe como consequência uma valorização da fotografia enquanto imagem, e com isso passa a não ser vista apenas como documento, o que contribuiu para sua descontextualização em relação às atividades para a qual foram produzidas: “[...] neste momento começa a construção do consenso equivocado a respeito da força elocutória da imagem fotográfica que falaria por si: *‘uma imagem vale mais do que mil palavras’*. (LOPEZ, 2000, p. 159).

Acerca da fotografia como documento de arquivo, uma importante contribuição é dada por Aline Lopes de Lacerda (2008), que analisa em sua tese a natureza e as características das fotografias enquanto documentos que integram os arquivos institucionais. A autora inicia seu trabalho a partir do questionamento sobre o tratamento de fotografias pertencentes a arquivos históricos, passando a investigar a trajetória do documento fotográfico como objeto teórico e metodológico na arquivologia, para isso analisando alguns dos principais manuais e textos metodológicos da área arquivística. [...]. Lacerda investiga o contexto no qual foi produzido o arquivo de imagens para entender o surgimento dos documentos visuais, a relação das imagens com as funções em sua trajetória como documento, buscando uma alteração na forma de se ver esse tipo de material, ou seja, a fotografia é vista e valorizada em relação ao seu conteúdo informativo e não como evidência das ações que determinaram sua origem e uso. Trabalha as fotografias produzidas e/ou acumuladas por instituições no cumprimento de suas funções como documentos de arquivos, ou seja, como suportes de informações de valor documental sejam informativos e/ou probatórios.

Lacerda (p.15) observa que predomina a regra metodológica de separar os documentos iconográficos do restante do acervo,

[...]. Esta regra, que tem justificativa do ponto de vista da aplicação de procedimentos de conservação diferenciados, estende-se à própria organização do material iconográfico, que recebe arranjo e descrição independentes dos aplicados ao restante do fundo, ocasionando uma perda dos significados daquelas imagens no contexto da produção arquivística do conjunto. As imagens acabam sendo tratadas pelo seu conteúdo intrínseco, não sendo percebidas enquanto portadoras de um *vínculo arquivístico*, que as remete a outros documentos e, em última instância, as liga ao próprio titular do arquivo (pessoa física ou jurídica), o responsável pela produção e acumulação da documentação. (LACERDA, 2008, p. 15).

Também constata que o material iconográfico, em especial a fotografia, é tratado como peças de uma coleção, de forma individualizada, cujo conteúdo é descrito e posteriormente indexado, para que dessa forma seja possível ter seus assuntos recuperados.

Esse mesmo tratamento de coleção é dado ao acervo fotográfico do Arquivo Público Municipal de Vitória, cujos itens ficam separados do restante do acervo, em gaveteiros, sem remissivas que poderiam relacioná-los com o restante da documentação produzida dentro da mesma função para o qual foram geradas. Essa situação de isolamento é descrita no trabalho de Lacerda:

[...] percebi a mesma configuração típica na organização dos documentos fotográficos, a que dispõem esses itens em separados do restante da documentação, nem sempre mantendo com cuidado as necessárias remissivas que poderiam manter ligados documentos separados fisicamente por motivos imperativos à organização e conservação. [...] nada que pudesse, mesmo que de forma preliminar, apontar para os contextos mais amplos de produção a partir dos quais os documentos forma gerados e mantidos. Ao contrário, além da situação de isolamento das fotografias, encontrei descrições pulverizadas de conteúdo temático das mesmas, numa opção metodológica cuja conseqüência é dar vida curta à imagem fotográfica, na medida em que a descrição privilegia a relação da imagem e do referente imediato sem levar em conta as circunstâncias do surgimento dessa relação. Esse aspecto me motivou a investigar a razão desse tratamento aplicado aos documentos fotográficos, tão difundido na área arquivística. (LACERDA, 2008, p. 17, 18).

Infelizmente outra situação abordada por Lacerda (2008, p. 19, 20), também deve ser destacada: poucos são os trabalhos acerca de arquivos fotográficos que se atêm sobre a forma como são constituídos nas instituições públicas e privadas, uma vez que as fotografias são vistas mais como imagem e menos como documento; e os trabalhos que existem tratam basicamente de regras e métodos de tratamento técnico desses registros, ou sobre sua conservação e preservação. Atenta para a

questão de que ainda há discussões sobre o fato dos acervos fotográficos devam ser ou não documentos de arquivo, ou se sua formação esteja mais para itens de coleção. Para Lacerda (2008, p. 21),

[...] se as fotografias podem servir como fontes fidedignas, autorizadas e válidas aos estudos históricos, elas também devem ser consideradas peças importantes. Como documentos, na consideração dos conjuntos e fundos documentais tratados. [...] tão comumente utilizado como documento, mas tão diferente dos documentos tradicionalmente tratados pela arquivística, torna-se relevante para os arquivistas e profissionais que lidam com documentação em geral. [...].

Essa autora (p. 22) trabalha com alguns dos principais manuais de arquivologia, elaborados a partir do fim do século XIX, o que chama de “um pensamento arquivístico sobre a fotografia como documento de arquivo”. Também apresenta uma importante discussão acerca da fotografia como documento de arquivo, a partir de discussões sobre a “aplicação da teoria diplomática aos documentos contemporâneos”, discutindo “a inserção da imagem fotográfica naquele debate mediante a análise de alguns de seus atributos e características intrínsecas”.

Já Lopez (2000, p. 175), alerta que em relação aos documentos fotográficos torna-se difícil usar o conceito de espécie documental, pois “sua definição formal é demasiado aberta.” Por isso, para ele (p. 177), pode-se considerar documento fotográfico “definido pela utilização da técnica fotográfica associada ao gênero imagético, como uma espécie documental”, levando-se em conta que “a definição de tal espécie pressupõe que a imagem fotográfica seja a única informação presente no documento”, uma vez que cartões postais, etc., constituem outras “espécies documentais”, pois trazem outras informações além da imagem fotográfica. Levando-se em conta os “documentos finais”, esse autor identifica as seguintes formas em relação ao documento fotográfico:

A) O *positivo final* e, por excelência, o documento final; pode ser obtido tanto pela captação direta da luz emitida pela cena real (daguerreotipo, *polaroid*, diapositivos) como por intermédio de um negativo ou de recursos digitais.

B) O *negativo fotográfico* é utilizado como intermediário entre a cena e a imagem final, possibilita tanto uma escolha dos materiais a serem transformados em positivos, como utilização posteriores e múltiplas da mesma imagem em documentos distintos.

C) O *positivo instrumental de contato* é produzido a partir de negativos de pequeno formato, apenas para permitir uma visualização mais precisa da imagem. Costuma ser feito tanto por instituições de guarda de acervos

fotográficos – destinados à escolha dos positivos ampliados a serem consultados (os documentos finais) -, como por fotógrafos e agências de notícias – para a seleção das imagens a serem reproduzidas, as quais se tornarão documentos finais. (LOPEZ, 2000, p. 177).

Na esteira dessas controvérsias sobre o papel da fotografia como documento, Lacerda (2008) questiona se as fotografias podem ser consideradas como documentos de arquivo, uma vez que não compartilham dos mesmos elementos de forma documental existentes nos documentos textuais. A própria Lacerda (p. 90), responde a essa questão com a seguinte colocação:

[...] uma resposta à nossa indagação original vem sendo construída a partir de trabalhos que se dedicam a discutir a fotografia criada e utilizada nos ambientes de atividades burocráticas e corporativas, assim como nos domínios mais privados das atuações individuais. Nesse processo, nota-se um deslocando da questão sobre se fotografia cumpre requisitos formais que a dotariam do caráter de documento tradicional de arquivo em direção à problematização das práticas de produção e acumulação desses registros no mundo dos negócios (privados e públicos), como fatores determinantes de reconhecimento de seu caráter documental.

Para Lopez uma nova visão e conseqüente postura dos profissionais acerca do documento fotográfico traz como conseqüência uma alteração na forma de se trabalhar a fotografia, pois o valor da informação com base no conteúdo passa a ser secundário, uma vez que enfatizar-se-á seu valor probatório, sua autenticidade e seu contexto funcional, além da importância de sua produção. Vale também ressaltar que mesmo na arquivologia, para Lacerda, não há um consenso em relação à fotografia ser documento de arquivo.

Conforme Lacerda (2008, p. 94), as fotografias são consideradas “documentos únicos, referentes ao tema ou fato visual que apresentam, produto de uma autoria que encontra no fotógrafo a personalidade criadora da imagem.” Apesar disso, ao fazer parte de algum acervo arquivístico, leva ao fato de ser referenciado como fonte “apenas os nomes dos arquivos”, o que de acordo com Lacerda leva no mínimo a duas perdas: “deixa-se de considerar os possíveis significados que o exame das circunstâncias de produção do documento no contexto funcional pode oferecer”, além do “risco de apresentar uma postura ingênua diante da fonte ao assumir, pelo não questionamento, que as fotografias descritas em instrumentos de pesquisa não carregam em si as marcas das decisões metodológicas e teóricas”, que segundo ela “ajudaram a transformá-las em ‘fontes disponíveis’ ao pesquisador.”

Para Rouillé (2009), a fotografia-documento permite uma expansão da área do visível e do aumento do espaço de trocas, permitindo também um alargamento dos mercados e das zonas de intervenções militares no ocidente. Foi utilizada na França “como a ferramenta documental por excelência sob o Segundo Império”, possibilitando a organização de missões fotográficas que trazem reproduções completas de tudo que possa ser de interesse às ciências. A fotografia permite que os diversos campos, visual, cultural, econômico e militar convirjam, o que aparece claramente na proposta de Disdéri que sugere equipar o Exército com câmeras fotográficas:

Inumeráveis documentos surgiram [...] de todos os cantos do mundo onde possuímos possessões, postos militares. Esses documentos, selecionados, classificados, sendo corroborados uns pelos outros, formariam as mais surpreendentes coleções jamais vistas, dignas da mais admirável descoberta do século e do mais inteligente Exército dos povos civilizados. (DISDÉRI, 1862, apud ROUILLÉ, 2009, p.99).

Portanto, a escolha do acervo fotográfico e o recorte provisório realizado se dão na medida em que ele, além de documento histórico, se revela como uma construção discursiva, tendo ainda um grande valor artístico. Vê-se a fotografia para além do documento, com pleno conhecimento das várias possibilidades de investigações poéticas e artísticas passíveis de serem feitas através dela, tirando da obscuridade em que se encontra o acervo fotográfico do Arquivo Geral do Município de Vitória, trazendo-o à luz, mostrando a necessidade urgente de preservá-lo.

Por meio desta pesquisa, foi possível perceber ainda que as fotografias que integram esse acervo da Prefeitura são um lócus documental, que demonstram como a vida e a cultura foram se impregnando na imagem da cidade de Vitória ao longo destas décadas, impressas em saís de prata, revelados pela mesma luz que a capturaram.

As fotografias desse acervo parecem ser a poesia da gestação da história da cidade, e parafraseando Giulio Carlo Argan (2005), se estas fotografias são a história da cidade, e se a história da Arte pode ser escrita a partir da história da cidade, podemos pensar que o avanço dos estudos desse arquivo iconográfico da cidade de Vitória pode auxiliar na escritura da História da Arte no Espírito Santo, uma vez que, sem dúvida, estas fotografias trazem um pouco da história da cidade: das suas ruas, casas, habitantes, festas, etc., enfim, a imagem da memória da cidade.

1.3 A EVIDÊNCIA DOCUMENTAL E AS CONSTRUÇÕES DE REALIDADES

Tendo como referência as reflexões anteriores sobre o lugar da fotografia tanto no seu hibridismo arte e documento, ou ainda no contorno de sua temporalidade, parte-se então para outra questão proposta por Kossoy (2007, p.136): é a evidência documental que estabelece, de imediato, o vínculo material da fotografia com o real e é esta evidência “o mais ardiloso estratagema sobre o qual se apóia o sistema de representação fotográfica”.

1.3.1 O tempo e o documento fotográfico

Lopez (2000, p. 159) diz que a origem no documento fotográfico é “aparentemente mais complicada”, pois há uma maior ocorrência do que ele denomina “reciclagens de informação”, ou seja, a mesma imagem pode encontrar-se repetida em documentos diferentes, o que ocorre com menor freqüência nos documentos textuais. Para esse autor (2000, p. 162), Kossoy, na obra *Realidades e ficções na trama fotográfica*, ao analisar a gênese do documento fotográfico enfatiza o papel do fotógrafo situando-o “no contexto histórico-social e mental, ao lado da tecnologia disponível”, o que para Lopez despreza as fotografias como documentos de arquivo, uma vez que a estética torna-se o ponto norteador: “a gênese administrativa do documento, entendendo-o como produto de uma criação intelectual e artística individual.” Já para Lopez (2000, p. 163), o “ponto de partida”, seja dos documentos fotográficos, ou dos demais documentos imagéticos ou não, deve ser o contexto de produção. Porém, na sua quase totalidade, as imagens pertencentes aos arquivos encontram-se descontextualizadas.

Em relação às imagens, Fausto Colombo (1991), diz que ao se percorrer a história dos arquivos percebe-se em alguns momentos a estreita relação destes com a imagem vista como sinal evocativo da realidade:

[...] percorrendo a história dos arquivos [...] salta aos olhos a estreita relação que estes parecem manter – ao menos em alguns momentos ‘fortes’ – com a imagem, entendida como sinal evocativo da realidade. As *imagines* dos retóricos, as da tradição dominicana ou as do teatro camiliano, as figuras de Bruno – desempenhavam no âmbito dos sistemas mnemotécnicos um papel de maneira alguma secundário em relação à estruturação labiríntica do percurso. (COLOMBO, 1991, p. 43, 44).

Para ele a base dessa importância está na ligação privilegiada que “o ícone mantém com o objeto do qual é signo, ligação que sempre se constituiu em fonte de problemas e preocupações para os estudiosos” (1991, p. 44). Mas, na atualidade, com a retomada e reelaboração de uma lógica arquivística considerada por ele perfeitamente coerente com a lógica mnemotécnica ocidental, há uma questão no que se refere à imagem, “como se a sociedade dos arquivos tendesse mais a suplantar ou pelo menos a integrar a sociedade icônica, do que a ela sobrepor-se [...]”. (1991, p. 44).

Colombo reconstitui a lógica da imagem que ao longo dos séculos foi se associando e expandindo em harmonia com a dos sistemas memoriais. Afirma que são duas as dinâmicas da imagem pré-industrial, as quais são denominadas de aspecto metafórico e de aspecto metonímico.

O aspecto metafórico da imagem (o que por longos anos alimentou a questão do *iconismo*) consiste no seu caráter de signo analógico, isto é, ligado ao seu objeto por uma semelhança qualquer. [...]

O aspecto da imagem que chamamos de metonímico deve ser procurado alhures, nas concepções animísticas ou mágicas que desde sempre permeiam as culturas orientais, e com as quais o Ocidente amiúde entrou em contato através de intrincados percursos históricos; [...]. (COLOMBO, 1991, p. 44, 45).

Ele ressalta que a imagem técnica nasce na sociedade industrial com uma herança que nunca poderá se cancelada: ser a fotografia um signo fortemente *indexal*, através do qual as existências passada e presente do objeto fazem referência ao ícone.

Signo metafórico, signo metonímico; já Baudelaire admitia que a fotografia (à qual, no entanto, negava pretensões artísticas) fosse capaz de conservar os objetos transitórios dignos de um lugar nos ‘arquivos da nossa memória’ (cit. Em Kracauer, 1960, 76). A instância realística da fotografia, sua relação metonímica com o real que armazena, redescobre, portanto, o tema da conexão mnemônica: uma imagem é signo de um objeto porque o figura, mas é imagem porque dá testemunho de sua presença, e na condição de testemunha de existência, serve de suporte para a lembrança. A força do poder evocativo da fotografia aumenta na proporção inversa e em relação à transitoriedade do objeto inalienável do tempo, o ícone fotográfico deve seu fascínio à possibilidade de conservar o transitório, e remonta, por conseguinte a instintos ainda mais antigos. [...]. (COLOMBO, 1991, p. 47).

Para Colombo, quanto mais a fotografia fala do real, mais lhe conserva as características. Enfatiza a hipótese de Roland Barthes (1984), sobre o *studium*, percurso que a imagem pré-estabelece para a leitura, cuja aceitação significa

reconhecer na origem da fotografia a realidade que por ela é reproduzida; e o *punctum*, que é o que acontece de maneira inesperada, e conduz para além do *studium*, sendo que “[...] de novo, a fotografia encontra na sua verdadeira ou pressuposta casualidade a primeira razão do seu próprio realismo e da sua própria força evocadora.” (COLOMBO, 1991, p. 48).

Para Colombo, o paradoxo da fotografia é o fato de que “a presença do objeto que ela atesta é *passada*; sua relação metonímica com o real submete-se naturalmente à lei do tempo” (1991, p. 49), pois, para ele

[...] a imagem fotográfica assemelha-se, na sua qualidade de índice, à luz das estrelas mais distantes, cuja vida pode já ter findado há milênios no momento em que nossos olhos a avistam; se a presença do objeto representado num instante qualquer já passado é certa, já sua existência atual só pode ser objeto de conjecturas, e talvez exatamente nisso resida a força tão pungente evocadora da fotografia. [...]. (COLOMBO, 1991, p. 49).

Sendo que esse paradoxo da fotografia constitui para também o seu fascínio e sua mais concreta ligação com a questão da memória, pois está ligado ao passado de um objeto, a um período que antecede sua perda ou transformação, sendo que a imagem fotográfica é antes de tudo uma lembrança materializada, “a relação metonímica com a imagem mnemônica desse objeto, e a função mágica do ícone, distanciando-se da simples representação presencial, torna-se uma função de conservação, de subtração à deteriorização”. (COLOMBO, 1991, p. 49).

Para ele o uso social da fotografia confirma essa questão, pois no universo pessoal e familiar no qual está o passado do indivíduo, que será reconstruído através de álbuns, diários, etc., garante a função memorial pela identidade entre quem realizou a fotografia e seu espectador ou detentor. Para Barthes essa identidade seria considerada como acidental coincidência entre *operator* e *spectator*. Porém, Colombo diz que essa questão é muito mais complexa, uma vez que o álbum de família e a coleção pessoal de imagens do mundo são “uma primeira, elementar exteriorização da própria lembrança, uma objetivação das próprias funções memoriais que leva ao caminho do arquivo e da sua lógica armazenadora”. (COLOMBO, 1991, p. 49, 50).

Ainda segundo Colombo, “a utilização e a comercialização coletiva da fotografia acentuam o caráter arquivístico da memorização icônica, levando-a as extremas

consequências: com um paradoxo apenas aparente,” e com isso enfatiza-se como “a nova arqueologia fotográfica tende curiosamente a deixar para trás o presente, como se já fosse parte de passado, no próprio ato do seu registro”. (COLOMBO, 1991, p. 50).

Inicialmente, para ele a fotografia dava testemunho de um mundo preexistente, porém hoje “parece mais e mais pretender arrogar-se a exaustividade da documentação, quase como se o mundo existisse somente graças à sua força evocadora”, tais como em livros, exposições e práticas consideradas por ele como populares (a foto publicitária e o cartão-postal).

Impossível, para Colombo, não se lembrar de Barthes: “todas as fotos do mundo formavam um labirinto” (BARTHES, 1984, p. 74). Colombo, ao trazer essa frase diz que “o tema do labirinto e do seu fechamento volta também, através do mundo da imagem, a cobrir o mundo do arquivo”, no qual, para ele,

a estaticidade da fotografia e o dinamismo do mundo encontram um paradoxal ponto de contato na lembrança exteriorizada do homem, o armazém da realidade transforma-se numa complexa caverna pintada, onde a entrada não garante necessariamente a saída. (COLOMBO, 1991, p. 50).

Para Colombo, atestar a existência passada do objeto é um dado essencial da fotografia, equivalendo para ele “que no texto fotográfico o aspecto de *testis* (testemunho) prevalece sobre o de *textum* (tecido, organização coerente) e que o segundo, por mais forte e evidente que seja, baseia-se no primeiro. [...]” (COLOMBO, 1991, p. 51)

Porém, para Kossoy (2007), mesmo ao se admitir que a evidência comprove os tempos da fotografia, não é possível comprovar a veracidade do que se vê na imagem. Ainda assim, no início do século XX, com o uso das técnicas e métodos científicos de identificação pela polícia, foi reforçada a premissa de ser a fotografia um testemunho autêntico, fiel, da realidade, passando então a funcionar como testemunho e prova de crimes nas perícias policiais.

Este papel de documentar e construir a realidade, reforçado durante períodos de repressão, autoritarismo, ditadura militar, permitiu que através da fotografia passassem a identificar e condenar pessoas que eram consideradas perigosas por suas idéias. De acordo com Kossoy (2007, p. 137), em 1871, na guerra franco-

prussiana, a fotografia já era utilizada como “instrumento de identificação”. As pessoas que defendiam a Comuna de Paris foram retratadas e identificadas, julgadas e posteriormente executadas com base em fotografias, havendo inclusive “montagens fotográficas ‘documentando’ cenas de atrocidades perpetradas pelos protagonistas da Comuna [...]” Estas montagens, feitas com fotografias tiradas antes desse evento, foram posteriormente desmascaradas e iniciam os “diferentes usos do testemunho fotográfico enquanto evidência documental.”

Portanto, a “evidência fotográfica” pode ser forjada conforme interesses dos detentores do poder: sejam eles políticos, polícia, Estado, meios de comunicação, etc., pois a “fotografia documental” presta-se a usos diversos. Ou seja, é possível modificar, alterar, adulterar o objeto representado através da fotografia, mudando-a parcial ou totalmente e estas modificações tornam-se cada vez mais fáceis com o uso da tecnologia.

As alterações ou “tradições inventadas”, de acordo com Kossoy (2007, p. 138), acabam sendo legitimadas “em função da (pseudo) imparcialidade da câmara fotográfica”. Essa afirmativa reforça o que diz Maurice Hobsbawm, uma vez que para ele

[...] “por ‘tradição inventada’ entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam a inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado”. Trata-se, contudo, de uma “continuidade artificial” em relação ao passado, posto que estamos falando em “tradições inventadas”. (HOBSBAWM, 1990, p. 9).

Para Kossoy os processos de criação e/ou construção da realidade e também de ficções, dá-se através da evidência, e com isto também surgem e “ganham força documental” todos os tipos de preconceitos, mitos políticos e estereótipos. Através desses mesmos processos é possível esclarecer de que forma ocorreram “simulações iconográficas de cenários, personagens e situações imaginárias, [...] a imagem funcionando como testemunho de algo que [não] se passou no espaço e no tempo.” Ou seja, “onde não houve [nenhum] referente concreto e sim um referente sem vida ‘gerado’ a partir da segunda realidade: a da representação. Pode-se, assim construir verdades a partir de ficções”. (KOSSOY, 2007, p. 139).

Já Dubois (2010) traz três posições epistemológicas em relação à questão do realismo e do valor documental da imagem fotográfica: *a fotografia como espelho do real; a fotografia como transformação do real e a fotografia como traço de um real.*

Em relação à fotografia como espelho do real, diz ser um discurso posto já no início do século XIX, através dos diversos discursos que permearam o surgimento da fotografia, sejam os discursos favoráveis ou contrários, consideravam a fotografia como “*a imitação mais perfeita da realidade.*” Para ele (p. 27), “essa capacidade mimética procede de sua própria natureza técnica, de seu procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem de maneira ‘automática’, ‘objetiva’, quase ‘natural’ [...]” observando apenas as questões impostas pela ótica e pela química, não levando em conta a intervenção direta do fotógrafo.

Já na fotografia como transformação do real, segundo ele (p. 36, 37), um discurso do século XX, no qual se divulgou um ponto de vista que desconstruía a imagem, em discursos feitos por três setores: nos “textos de teoria da imagem inspirados na psicologia da percepção [...] anteriores ao estruturalismo francês pós-1965”, num segundo momento em “estudos posteriores a este, ou contemporâneos, e que têm um caráter explicitamente ideológico”, como por exemplo: Damisch, Bourdieu, Baudry, etc., e por último “nos discursos que dizem respeito aos usos antropológicos da foto.” Ainda de acordo com Dubois (p. 37), nos três casos citados anteriormente os textos são contrários ao “discurso da mimese e da transparência, e sublinham que a foto é eminentemente codificada (sob todos os pontos de vista: técnico, cultural, sociológico, estético etc.)” Embora reforçada no século XX, segundo ele já havia vestígios dessa posição teórica no século XIX.

Dubois (p. 45) considera que a fotografia como traço de um real, distingue-se das duas teorias anteriores uma vez que implica “que a imagem indiciária é dotada de um *valor todo singular ou particular*, pois determinado unicamente por seu referente e só por este: traço de *um real*”. Segundo ele esse discurso redescobre as teorias sobre índice de Pierce e os últimos textos de Barthes, como *A Câmara Clara*. Para ele essa forma “de abordar a questão do realismo em foto marca um certo retorno ao referente, mas livre da obsessão do ilusionismo mimético”. Ou seja, não é possível separar a imagem na fotografia de sua experiência referencial, da ação que

a funda, pois a fotografia é primeiramente um índice, e só posteriormente pode “tornar-se parecida”, ser um ícone “e adquirir sentido”, tornando-se um símbolo. (DUBOIS, 2010, p. 53).

Uma vez que a fotografia como um traço do real pode ser lida, acessar as coleções fotográficas existentes em Arquivos Públicos é uma ação investigativa.

1.4 COLEÇÃO FOTOGRÁFICA NOS ARQUIVOS

De acordo com CAMARGO e BELLOTTO (1996, p. 17), coleção é a “reunião artificial de documentos que, não mantendo relação orgânica entre si, apresentam alguma característica comum”. Segundo Rouillé, inicialmente eram utilizados escaninhos individuais para colocação dos daguerreótipos – “imagem única sobre metal”; e depois, com a reprodução feita em papel, passou-se a usar os álbuns, para colocarem-se os trabalhos feitos sob encomendas, missões, obras públicas, viagens, descobrimentos, e em diversas áreas do saber: arquitetura, arqueologia, indústria, medicina, aparecendo a partir de 1860, com a popularização do retrato, o álbum privado, sendo que

[...] a união fotografia-álbum constitui, desse modo, a primeira grande máquina moderna a documentar o mundo e a amearhar suas imagens. Antes do desenvolvimento das agências e dos arquivos, o álbum e a fotografia-documento funcionaram em simbiose durante quase um século. Em todos os casos, a fotografia-documento tem como horizonte o arquivamento, levando a cabo, primeiramente, por ampliação ou redução, uma mudança da escala das coisas. (ROUILLÉ, 2009, p.98)

Como exemplo, Rouillé (2009, p. 99), cita o sumário fotográfico do Louvre, realizado em 1856, por Edouard Baldus, reestruturado no interior de um álbum: “[...] desde o início, todos esses procedimentos de inventário, de arquivamento e, finalmente, de submissão simbólica obedecem a uma verdadeira compulsão de exaustividade, a uma veleidade de registro total do real.”

Essa idéia de formação de coleções fotográficas é relatada por Lacerda (2008, p. 42, 43) que reforça o fato de que outras instituições na França, já na metade do século XIX, por compra e/ou doação, formam importantes fundos ou coleções de fotografias, porém esses acervos “ainda não se encontravam tão comumente nos ambientes dos arquivos históricos, já possuidores de vasta documentação escrita” o

que segundo essa autora pode “explicar a ausência da problematização do documento fotográfico no manual de 1898 produzido pela Associação de Arquivistas Holandeses”, o que para Lacerda provavelmente ocorreu no Brasil. A autora afirma que, no Brasil, D. Pedro II formou uma das primeiras e mais importantes coleções fotográficas do mundo (2008, p. 42), dispostas em álbuns ou de forma avulsa, com assuntos diversos: “retratos de personalidades, vistas, documentação de obras de engenharia do século XIX, reportagens, ensaios antropológicos, entre outras”, sendo que esse acervo encontra-se sob a guarda da Biblioteca Nacional, como dito anteriormente.

O uso feito pelas instituições das coleções fotográficas intensificou-se a partir da primeira metade do século XX, como pode ser visto a seguir.

1.4.1 Uso de coleções pelas instituições

A partir de 1940 passou-se a usar de maneira indiscriminada as imagens para ilustrar os mais diversos assuntos: moda, natureza, turismo, transportes, arquitetura, comércio, indústria, conflitos sociais, etc., e como consequência criou-se inicialmente um grande número de agências fotográficas especializadas, e posteriormente, bancos de imagens, arquivos fotográficos que podiam a qualquer momento ser utilizados por empresas diversas: de turismo, jornais, revistas, publicidade entre outras.

Também no âmbito das instituições públicas ou privadas, passou-se a ter bancos de imagens com acervos históricos e hoje estes acervos constituem uma grande massa documental. Na maioria das vezes não são tratadas dentro das normas, é verdade, mas, depara-se então com duas questões expostas por Kossoy (2007, p. 139, 140): a primeira, facilmente assimilável, que “o uso jornalístico, comercial, publicitário e editorial da fotografia fez com que os seus tempos se dilúissem em sua harmonia, em seu ritmo. A segunda, de mais difícil assimilação e resposta: “qual será o uso dessas imagens e que tipo de controle exercerão essas instituições sobre a memória?”

As imagens armazenadas por diversas instituições, usadas de forma indiscriminada, muitas vezes “sujeitas a intervenções cirúrgicas: manipulações e adaptações de toda ordem esvaziam os seus conteúdos históricos e simbólicos, como, também, descompensam seus tempos formativos.

Infelizmente, os acervos fotográficos, estando ou não em *Instituições Arquivísticas*, são vistos como coleções, ou seja, ficam descontextualizados em relação à função que o originou, e muitas vezes, perdem o seu significado. Lopez (1999, p. 39), diz que “ao analisar o desenvolvimento da arquivística, nota-se, já em meados do século XIX, um embrião daquilo que a historiografia chamaria, quase um século depois, de história serial”. Esse autor reporta-se a Natalis de Wailly, que em 1841, “criou o conceito de *respect des fonds*, hoje conhecido como princípio da proveniência ou respeito aos fundos, que propunha, na realidade, o trabalho com longas séries documentais”, o que reforça a necessidade do documento arquivístico estar inserido no contexto da produção e da função que o gerou, ou seja, receber um adequado tratamento arquivístico.

1.5 TRATAMENTO DADO AOS DOCUMENTOS FOTOGRÁFICOS NOS ARQUIVOS

A afirmação de Lacerda (p. 67, 68), de que os documentos visuais, sonoros e/ou audiovisuais são normalmente tratados individualmente e conseqüentemente analisados como obra de arte, por seu conteúdo temático, deve-se por sua dificuldade de inserção no quadro de funções e atividades das instituições, ou seja, “ao invés das imagens e sons serem representativas das ações que as originaram administrativamente, elas passam a apenas representar, por exemplo, os costumes de uma época, os retratados por ela, as tecnologias da época, etc.”, trazendo conseqüentemente à representação de “algo tão difícil de ser capturado como ‘a realidade passada’ e deixam para sempre de significar os motivos e razões pelas quais foram, na origem, idealizadas e produzidas.”

Um dos problemas da arquivística enfatizado por Lacerda (p. 69, 70) em relação a esses tipos documentais é a falta de um pensamento próprio, pois a herança vinda

de outros campos do conhecimento, como a Biblioteconomia e a Museologia, é aceita sem questionamentos ou mesmo adaptações. Soma-se a esse fato a não utilização do princípio da proveniência e ordem original no tratamento do acervo fotográfico, aliados a diversidade de tamanhos e formatos que requerem um tratamento específico; observa-se que esses mesmos problemas são enfrentados pelo Arquivo Público Municipal de Vitória.

Em relação ao tratamento dos documentos imagéticos, Lopez observa que há

[...] uma preocupante ausência dos princípios arquivísticos, especialmente no que tange à classificação. Em geral as propostas encontram-se voltadas para a recuperação de imagens isoladas e não de documentos contextualizados, mostrando soluções ligadas às atividades de descrição, mas colocando em segundo plano a classificação. A não inserção dos documentos imagéticos no contexto de produção leva, em algumas propostas, à valorização excessiva das imagens, monumentalizando-as, ao destacar apenas determinados elementos, descolados da origem institucional. (LOPEZ, 2000, p. 180).

Para Lacerda (p. 73), a fotografia é vista como documento que contém “informação em geral, não informação arquivística”, talvez por seu caráter interdisciplinar, e pelo fato de que a arquivologia usa como aporte teórico o pensamento de outras áreas, precisando desenvolver uma teoria e metodologias próprias. Além das questões já levantadas por essa autora, chama à atenção a observação acerca da falta de formação acadêmica dos profissionais arquivistas em relação aos documentos visuais, o que inclui também despreparo em descrever imagens em linguagem verbal, preocupando-se basicamente com sua preservação, conservação e restauração. Outro fato de destaque é que desde a Antiguidade há um predomínio de documentos textuais nos arquivos. Ao falar sobre imagens cita como exemplo as fotografias e os filmes, e afirma que são “registros produzidos e acumulados nas eras moderna e contemporânea, presentes a partir da segunda metade do século XIX.” (LACERDA, 2008, p. 76).

Felizmente, de acordo com Lacerda, as discussões sobre fotografias nos arquivos vêm acontecendo de forma mais aprofundada, e essa autora cita dois movimentos que contribuem para isso:

[...] os métodos da análise diplomática que, buscando estudar a estrutura formal dos documentos oficiais (governamentais e notariais), procura compreender as características internas de cada documento responsáveis pela produção de sua validade jurídica e relacioná-los aos procedimentos

de sua geração. Embora não totalmente aplicável aos documentos fotográficos – já que estes não possuem estrutura formal nem caráter oficial no sentido estrito do termo -, a Diplomática fornece alguns pontos para reflexão sobre o documento fotográfico e a pertinência de buscar a sua autenticidade documental.

[...]

Um segundo movimento é formado pelos estudos teórico-metodológicos que discutem a profissão considerando as mudanças – tecnológicas, econômicas, sociais, entre outras – ocorridas a partir do século XX, que afetaram a própria natureza tanto dos documentos, quanto das organizações criadoras desses registros, dos sistemas de arquivos, dos usos dos documentos etc. Considerando esse cenário de mudanças, potencializado com as recentes incorporações dos documentos virtuais ao então estável mundo dos documentos em papel, a própria função dos arquivos na contemporaneidade é problematizada, na medida em que hoje é necessário considerar a diversidade e multiplicidade tanto das identidades dos criadores de documentos, quanto dos sistemas de informação e dos usuários de arquivo, além das formas mais dinâmicas de acumulação arquivística. (LACERDA, 2008, p. 82, 83).

Vale esclarecer que conforme Lacerda (p. 87, 91, 92), a “Diplomática trata dos documentos no sentido de verificar, a partir de seus componentes internos e externos, os procedimentos relativos ao seu processo genético, e que são refletidos na forma documental”, ou seja, “é um corpo de conceitos voltados ao estudo das formas documentais e sua articulação com as origens e procedimentos que regeram a sua produção [...] e seu ponto de partida é o próprio documento”. Ressalta-se que a diplomática não é um assunto a ser detalhado nesse trabalho.

Porém, Lacerda (p. 97) diz que nos arquivos “o caráter serial dos arquivos, que evidencia a produção em série de documentos, tem no aspecto quantitativo um fator que reforça a idéia de autoridade dos documentos e, no caso das fotografias, se alia ao efeito realista do discurso fotográfico,” o que confere à “série uma influência sobre o caráter de evidência.” A produção em série deve-se a sua constituição em função da necessidade do detentor do arquivo, o que reforça a importância de se conhecer a lógica dessa produção. Porém as fotografias, conforme alerta Lacerda (p. 97), podem estar “pulverizadas em várias séries de tipologias documentais distintas”, integrando documentação textual, impressa ou eletrônica.

Lacerda (p. 101) é enfática ao afirmar que não basta aplicar a crítica diplomática aos documentos fotográficos, baseado no “padrão dos documentos tradicionais da administração”, pois considera “importante [...] refletir sobre os padrões que são seguidos na formação de imagens como documentos, mas também seus desvios,

suas características próprias, definindo espaços de regularidades associados a condições de produção”, sendo que para ela esses padrões precisam ser entendidos na situação do documento em relação ao arquivo do qual faz parte e também entre o arquivo e seu produtor e/ou detentor. Para Lacerda,

[...] estabelecer padrões e normas de procedimentos documentais estáveis para imagens que fossem válidos em outros contextos de forma absoluta esbarra na premissa básica de que os documentos fotográficos são, por característica do meio, descontextualizáveis e re-contextualizáveis a cada nova situação de comunicação, a cada novo uso. (LACERDA, 2008, p. 101).

Esse fator leva a uma afirmação feita por Lacerda (p. 102), de que a aplicação de noções e princípios da diplomática nos estudos da fotografia nos arquivos, “parece ser um caminho mais promissor no que diz respeito à busca de entendimento dos significados do documento com seu conjunto, o arquivo”. Lembrando que da criação ao arquivamento a “trajetória institucional” das imagens fotográficas é “*sui generis*”, pois “criam-se imagens, de um lado, e utilizam-nas, de outro, sem que se consiga sempre uma conexão evidente entre esses dois momentos.” (LACERDA, 2008, p 107).

1.5.1 A coleção do Arquivo Geral do Município de Vitória

Retomando Camargo e Bellotto (1996, p. 17), e o conceito de coleção como “reunião artificial de documentos que, não mantendo relação orgânica entre si, apresentam alguma característica comum”, podemos refletir sobre o que permeia as fotografias que compõem o acervo do Arquivo Público de Vitória. Essa é uma Coleção composta também por imagens doadas, herdadas, algumas indexadas e identificadas, outras de artistas ou fotógrafos anônimos. Mesmo quando contatados pelo poder público (Figuras 5 e 6), há indícios do serviço, mas não do autor. Apenas de anônimos, na maioria das vezes. Todas, porém, integrantes desse corpo material e coletivo que é a cidade.

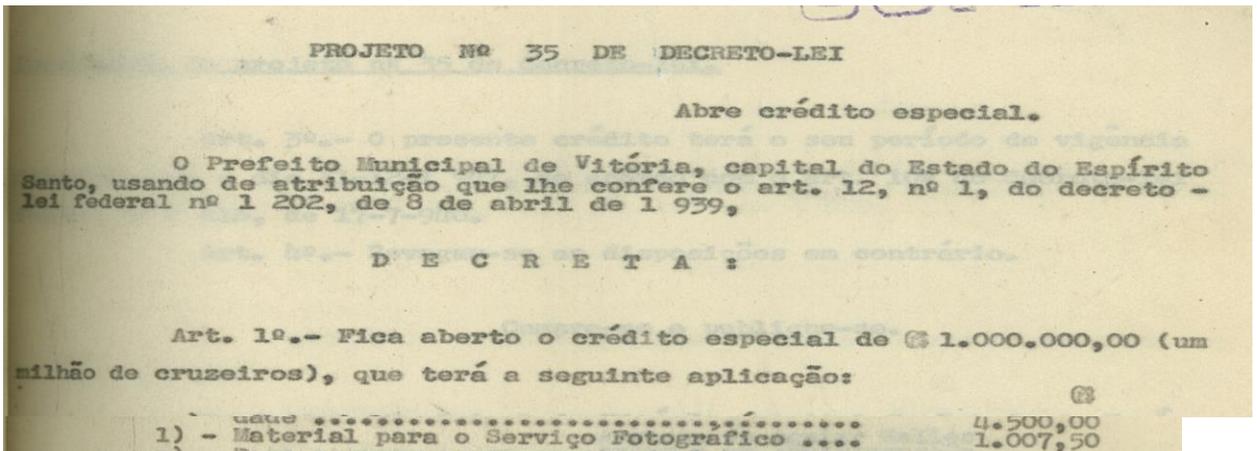


Figura 5 – Recorte do Projeto nº 35 de Decreto-Lei, no qual consta crédito para compra de material para o serviço Fotográfico. O documento na íntegra encontra-se no anexo C.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória.

CÓDIGOS		DESIGNAÇÃO DA DESPESA	CR\$	CR\$	CR\$
LOCAL	GERAL				
		TABELA Nº 8			
		DIRETORIA DE ADMINISTRAÇÃO			
		Gabinete do Diretor			
100	8040	PESSOAL FIXO			
		Vencimentos:			
		1-Diretor Q		52.200,00	
		1-Escriturário E		15.600,00	
		1-Escriturário D		13.300,00	
		1-Escriturário F		17.100,00	99.000,00
100	8041	PESSOAL VARIÁVEL			
		Extranumerários			
		a) - Mensalista			
		1-Prat. Escritório IV		12.000,00	
		1-Fotógrafo III		10.800,00	
		b) - Pró-Tempore		1.200,00	24.000,00
100	8043	MATERIAL DE CONSUMO			
		a) - Impressos e material de expediente		15.000,00	
		b) - Material fotográfico		5.000,00	20.000,00

Figura 6 – Recorte da Proposta Orçamentária de 1952 – Com designação de Despesa, Pagamento de Pessoal Variável, Item A, Fotógrafo; Material de Consumo, Item B, Material Fotográfico.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

Juntas, essas fotografias presentes no AGMV constituem-se imagens da cidade, percepções grafadas em prata. Fruto da imagem mental que se constrói no processo de gênese da identidade da cidade, a ser percebido por um olhar sensível. Giselli Maria Perini (2005, p. 22), afirma que as inúmeras informações contidas nos

conjuntos fotográficos do acervo do Arquivo Público de Vitória são comprovadas pela historiografia do Espírito Santo.

E uma vez que muitas dessas fotografias foram feitas por fotógrafos contratados pelos administradores públicos, para registrar fatos administrativos, tais como aterros, construções de pontes, praças, pavimentação de ruas, etc., as tornam documentos arquivísticos, pois nasceram de uma necessidade administrativa, havendo inclusive documentos que comprovam a compra de material para o Serviço Fotográfico (Anexos C e D), conforme pode ser visto em parte nas Figuras 5 e 6. E o valor de testemunho dessas fotografias as torna documentos de guarda permanente. Documentos que contam a história da cidade, registrados em saís de prata, como mostra o capítulo a seguir.



2 TEMPO REGISTRADO: MEMÓRIA EM SAIS DE PRATA

“[...] indícios ou pegadas, deixados pelo homem e que se oferecem à leitura, [...]”
(PESAVENTO)

Compreendida inicialmente como faculdade da alma, a idéia de memória gerou metáforas variadas, como a da *porção de cera* sobre a qual iria sendo impressa a experiência dos sentidos (Platão); ou, ainda, a imagem de memória como “[...] palácio que guarda tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda espécie” (SANTO AGOSTINHO, 2002, p. 218) até a sua localização definitiva como faculdade mental, foram muitos os esforços no sentido de desvelar os mistérios que envolvem, ainda hoje, essa habilidade que assegura a existência biológica e psicossocial da humanidade. Mesmo depois de situada definitivamente no cérebro numa rede de relações neurológicas e psicológicas, a compreensão da complexidade psicofísica da memória em nada facilitou a busca por encerrá-la em uma explicação cartesiana satisfatória.

De acordo com Colombo (1991), há uma obsessão pela memória que domina nossa era, e para ele há na atualidade, “uma autêntica vocação para a memória, espécie de mania arquivística que permeia conjuntamente a cultura e a evolução tecnológica” (1991, p. 17, 18). Esse autor pergunta quantas formas assume essa obsessão? E ele mesmo responde:

Inúmeras, sem dúvida; e talvez seja útil enuclear e esclarecer algumas delas, observando previamente que não vivem separadas, mas interseccionam-se misteriosamente em figuras complexas e amiúde não facilmente desemaranháveis. A *gravação*, em primeiro lugar: ou seja, a memorização de um fato em um suporte por meio de uma imagem (visual, acústica, acústico-visual), que, quando transmitida, restitui o ícone do próprio fato, isto é, o seu aspecto, por assim dizer, sensível ao externo. Em segundo lugar, o *arquivamento*, ou seja, a tradução do evento em informação cifrada e localizável dentro de um sistema. Em terceiro lugar o *arquivamento da gravação*, que é a tradução de uma imagem-recordação, de um ícone mnemônico em um signo arquivístico e localizável no sistema. E por fim, a gravação do arquivamento, isto é, a produção de cópias dos signos já arquivados a fim de evitar-se um possível esquecimento. (COLOMBO, 1991, p. 17, 18).

Para ele, as quatro categorias de memorização acima, chamadas de provisórias e indicativas, ao que parece descrevem um universo de catalogação e armazenamento do presente, cuja conseqüência é a transformação dos objetos do

hoje em ontem, bem como do ontem em hoje através da releitura dos ícones e signos.

Para Colombo, tanto a gravação quanto o arquivamento do nosso passado parece atualmente ser mais que necessário¹, para ele é fundamental e indispensável, como registrar e manter cada instante de nossas experiências, de nossas vivências, através de fotografias, vídeos, ou até através de gravações de programas de televisão que julgamos necessário conservar, além dos inúmeros arquivos mantidos em nossos computadores, seja de receitas culinárias, fotografias, registros contábeis, informações sobre amigos, etc. É como se o homem ao arquivar e/ou remover determinados registros se sentisse protegido do esquecimento ou então evitasse que suas convicções fossem abaladas.

Questões relacionadas aos arquivos/memória/esquecimento, são abordadas por esse autor, sendo que,

[...] tudo isso, naturalmente, pode ser indagado e verificado somente com base na própria raiz do saber arquivístico, raiz distante, aninhada na história da mnemotécnica ocidental, e que, tal como a memória à qual pertence, concatena-se com outras raízes, as do tempo e do esquecimento, as da imagem-recordação e da identidade de quem recorda. [...]. (COLOMBO, 1991, p. 20).

Colombo cita duas grandes memórias humanas: a primária, também chamada de memória de curto prazo, que tem a capacidade de conter por períodos mensuráveis (na ordem dos segundos), quantidades ilimitadas de informações e a memória secundária, ou de longo prazo, que ao contrário da primeira pode conter quantidades de informações mais importantes por um período de tempo muito maior.

Os dados que afluem à memória primária provêm da percepção do mundo exterior (e, do fato, o 'registro' principal de conservação dessa memória parece ser físico: código acústico, visual, etc.), ou de uma ativação do armazém mais da memória secundária, através de uma espécie de res- pesca de um determinado dado já anteriormente filtrado e arquivado.

¹ Vale destacar aqui que arquivar a memória da sociedade não é uma prioridade da atualidade, mas da própria humanidade, pois a informação e a memória social garantem à coletividade a sua existência de comunidade. O que parece ter mudado ao longo da história social são os modos de gravação da memória, inicialmente pautada em imagens pintadas ou esculpidas em diversos suportes, e principalmente, na oralidade – que garantia a chave para a decodificação também das imagens gravadas. (nota da autora).

Também o destino do material que ali transita é duplo: o material pode ser transmitido para a memória a longo prazo e nela conservado, ou pode ser simplesmente deixado de lado até esvaecer-se e ser esquecido de todo. No que concerne aos dados que afluem à memória secundária, ao contrário, sua proveniência está circunscrita exclusivamente à memória primária, ao passo que sua direção é tríplice: podem ser novamente chamados à memória a curto prazo da qual provêm, podem ser conservados sem ser utilizados, e podem, enfim ser cancelados ou 'esquecidos'. O registro dessa memória é prevalentemente semântico, e prescinde portanto (via de regra) das características físicas do estímulo, associando então determinados significados a determinados significantes. (COLOMBO, 1991, 94).

Na memória a curto prazo deve-se considerar a possibilidade de esquecimento considerado por Colombo (p. 95) como “um estatuto fundamental, ou até mesmo definidor dessa faculdade”, na qual se decanta somente uma parte dos dados nela elaborados. Já na memória de longo prazo há o esquecimento no sentido tradicional, no qual se pode cancelar ou se extraviar o que foi memorizado. Segundo esse autor há na psicologia duas diferentes hipóteses que explicam esse fenômeno: na primeira o esquecimento é interpretado como “o cancelamento progressivo da pista mnésica, provocado pela degradação irreversível que o tempo comporta”; já na segunda o esquecimento é visto “como uma espécie de ocultamento causado pelo acúmulo de *engramas* ou recordações posteriores, que, sobrepondo-se ao que já fora memorizado, tornam-no efetivamente impossível de localizar”. (COLOMBO, 1991, p. 96 - 97).

É importante destacar aqui que essa impossibilidade de localização tem maior relação com a memória biológica, pois o homem ao longo de seu desenvolvimento social criou mecanismos artificiais que têm buscado garantir essas pistas. Podemos mesmo admitir que as coleções diversas, em arquivos diversos, assim como, mais recentemente a tecnologia de arquivos digitais ou digitalizados, são com uma espécie de prótese, uma extensão da memória (CIRILLO, 2004) que funcionam como catalisadores do processo de memorização e de evocação do vivido como lembrança, diferenciando-a de imaginação.

Para Jacques Le Goff (2003, p. 419), vários são os estudos sobre a memória. Ele cita diversos estudiosos que por muitos séculos preocuparam-se com a questão e traz basicamente o seu surgimento nas ciências humanas (história e antropologia). Também a descreve no campo científico global, abordando-a como a “propriedade de conservar certas informações” e remetendo-a a um “conjunto de funções

psíquicas”, que “abarca a psicologia, a psicofisiologia, a neurofisiologia, a biologia, [...] a psiquiatria” (perturbações da memória) e a amnésia (perda total ou parcial da memória). Para esse autor, o desenvolvimento da cibernética e da biologia enriqueceu o conceito de memória humana consciente; e com isso houve um avanço nas pesquisas, que passaram do “estágio fundamentalmente empírico para um estágio mais técnico. Disury (In MENDLERS, BRION e LIEURY, 1971, apud LE GOFF, 2003, p. 422), outro estudioso da memória, afirma que a partir de 1950 há alterações nos interesses desse tema por influência de novas ciências, como por exemplo, a cibernética (dos estudos relativos às máquinas ao estudo das conexões nervosas nos organismos vivos) e a lingüística.

No campo da psicologia, destacam-se Piaget e Inhelder (apud LE GOFF, 2003, p. 420), que através do “estudo da aquisição da memória pelas crianças permitiu constatar o grande papel desempenhado pela inteligência”. Os fenômenos da memória, tanto na biologia quanto na psicologia “são resultados de sistemas dinâmicos de organização” e só existem “na medida em que a organização os mantém ou os reconstitui”. Com isto houve a aproximação da “memória de fenômenos diretamente ligados à esfera das ciências humanas e sociais”, por exemplo, para Pierre Janet: “o ato mnemônico fundamental é o comportamento narrativo, que se caracteriza por sua função social,” que é comunicar a outro “uma informação, na ausência do acontecimento ou do objeto que constitui o seu motivo.” Já Henri Atlan “aproxima linguagens e memórias,” a linguagem falada, e depois, escrita, traz a possibilidade de armazenamento da nossa memória que por isto sai dos limites físicos do corpo.

Le Goff (2003, p. 420) cita a aprendizagem e o uso de mnemotécnicas; o abandono da idéia de uma atualização mais ou menos mecânica de vestígios mnemônicos em favor de concepções mais complexas da atividade mnemônica do cérebro e do sistema nervoso: “o processo da memória no homem faz intervir não só a ordenação de vestígios, mas também a releitura desses vestígios” - essa noção de ordenação e leitura de vestígios é fundamental para a compreensão da possibilidade de análise das fotografias do acervo Público de Vitória, objeto desta dissertação -. Opondo-se à memória o autor cita a amnésia, descrita no próximo subcapítulo. Destaca-se aqui, novamente, que esse é outro conceito fundamental para se entender a necessidade

de se trabalhar o acervo fotográfico de Vitória, presente no Arquivo Municipal, para evitar que o manto do esquecimento encubra essa memória da construção da identidade da capital capixaba.

Essa preocupação em fugir do esquecimento é antiga, e gerou aparelhos culturais com a finalidade de manter essa lembrança viva na forma de memória.

2.1 ESQUECIMENTO

A amnésia, citada por Le Goff (2003, p. 421), e de grande importância para o estudo da memória, provoca a falta ou perda da memória, voluntária ou involuntariamente. A perda da memória coletiva nos povos e nas nações pode determinar perturbações graves da identidade coletiva. cremos que o papel social das coleções de documentos, por parte das Instituições e dos Poderes Públicos, revela uma preocupação com a manutenção dessa memória na forma dos acervos arquivísticos. Por outro lado, podemos pensar também que é essa preocupação e ação no sentido de construir e deter a memória coletiva social que assegura ao poder político a relação de poder em detrimento das outras instituições sociais desde a modernidade.

A memória coletiva é uma conquista, e por isto, instrumento e objeto de poder (mais evidentes nas sociedades orais ou em via de constituir uma memória coletiva). Por isso podemos afirmar que as fotografias são uma estratégia moderna de fuga do esquecimento. Como memória, as fotografias do arquivo em estudo são memória coletiva: uma força tensionada pela relação esquecimento *versus* lembrança e cujo resultado conduz à identidade social – identidade essa em construção por uma ação política do Poder Público.

Dessa forma, nas sociedades sem conflito de classes, de religião, etc., os grupos que detêm o poder, sejam eles, autoridades políticas ou não, se utilizam da memória para recontá-la, mas fazem uso dos

valores socialmente compartilhados, reinterpretando-os e conferindo-lhes atualidade. Aspectos do seu passado são recortados e rearticulados num todo dotado de sentido. Este, contudo, refere-se não somente à história passada do grupo, mas a seu tempo presente. É a atualidade dos valores e

das regras, projetados na história coletiva, que a memória celebra. (SENTO-SÉ, 1999, apud CHAGAS, 2009).

De acordo com Mário Chagas (2009, p. 136), “memória e poder exigem-se”, pois onde existir o poder haverá resistência, memória e esquecimento, pois, “o caráter seletivo da memória implica o reconhecimento de sua vulnerabilidade à ação política de eleger, reeleger, subtrair, adicionar, excluir e incluir fragmentos no campo do memorável”. Há sempre uma ação política na constituição de acervos, não se pode pensar a existência deles sem ela. Porém, devemos pensar nessa ação política integrada e crítica. A ação política dos profissionais da memória, trará, cremos, “o concurso da memória, seja para afirmar o novo, cuja eclosão dela depende, seja para ancorar no passado, em marcos fundadores especialmente selecionados, a experiência que se desenrola no presente.”

2.2 MEMÓRIA E IDENTIDADE COLETIVA SOCIAL: OS ACERVOS PÚBLICOS COMO ESTRATÉGIA DE LEMBRANÇA

Baseando-se em Fentress e Wickham (1992), que examinam a relação existente entre imagens e memória, Chagas (2009, p. 159) considera que “uma memória só pode ser social se puder ser transmitida e, para ser transmitida tem que ser primeiramente articulada”, não necessariamente só por palavras escritas ou verbalizadas, mas através do uso de imagens, ou seja, demonstra a existência de um “imaginário vinculado à memória social”, que é produzido “a partir dos indivíduos, é complexo, dinâmico e processual”, com características específicas:

[...] tem sutilezas, reentrâncias e saliências, dobras e ondulações, e não está dado de maneira definitiva; ao contrário, está em construção. Imagens que estavam iluminadas podem, de uma geração para outra, ser lançadas na sombra e vice-versa. A noção fundamental é que, sem transmissão, a memória social não se constitui. A transmissão, portanto, implica a atualização da memória. Nesse sentido, memória e preservação aproximam-se. Preservar é ver antes o perigo de destruição, valorizar o que está em perigo e tentar evitar que ele se manifeste como acontecimento fatal. (CHAGAS, 2009, p. 159, 160).

Dessa forma, quando falamos sobre preservação dos acervos, falamos sobre antever e evitar o perigo de destruição da memória, pois “a preservação participa de um jogo permanente com a destruição, um jogo que se assemelha, totalmente, ao da memória com o esquecimento”. (CHAGAS, 2009, p. 160). Porém, não podemos

ser ingênuos e pensar que a memória construída nesses acervos e coleções de instituições públicas seja isenta de uma ideologia política, revelando um aspecto da história que quer ser mantido. No entanto, acreditamos que a informação é capaz de colocar-se nos entre textos das imagens e informações arquivadas. Assim, mesmo que parcialmente comprometidos por uma construção ideológica e contaminados pelo poder público, a criação, preservação e ampliação dos acervos são fundamentais.

Retomando o papel social de manter viva a memória, o desenvolvimento e aplicação de políticas de preservação nada mais é que o resultado de vontades individuais e coletivas de preservar a memória e assim afastar a sombra do esquecimento. Crê-se que ao se afastar o esquecimento, pode-se, portanto, preservar a lembrança.

Colombo (1991, p. 30 – 32) ilustra a questão da idéia da lembrança como viagem, e da memória como percurso preestabelecido citando uma lenda, a lenda de Simônides, chamada por ele de uma mítica crônica do nascimento de mnemotécnica².

Através dessa lenda, Simônides, considerado o fundador da arte da memória, ensina a colocar as lembranças nos lugares exatos, para serem tiradas nos momentos que se fizer necessário. Colombo afirma que

[...] os três grandes estudos de retórica da tradição romana aprofundarão a questão; [...] Pode-se levantar a hipótese de que, já na época grega, foi justamente a arte oratória que obrigou os métodos de memorização a renovarem-se adequando-se à complexa estrutura da oração, para a qual já não é suficiente o simples revocar do ritmo dos versos, mas faz-se indispensável uma conexão mais articulada entre os assuntos tratados e as escolhas expressivas. Talvez a memória dos aedos e rapsodos tenha sido considerada superada justamente em decorrência do nascimento da retórica profissional, herdada e sistematizada teoricamente pelos romanos. (COLOMBO, 1991, p. 30 – 32).

²De acordo com a lenda, um nobre de nome Escopas é chamado a um banquete para compor e recitar uma ode e canta hinos em louvor dos Dioscuros, aborrecendo com isso Escopas que o convidara. Por esse motivo Escopas paga-lhe apenas metade do valor prometido e diz que o restante deveria ser pedido a Castor e Pólux, filhos de Júpiter. Instantes depois um servo convida o poeta a sair, alegando que ele está sendo procurado por duas pessoas. Ao sair da casa Simônides não encontra ninguém, porém a casa desaba, soterra Escopas e todos que ali estavam. Por ser o único sobrevivente Simônides reconhece as vítimas ao lembrar-se de seus lugares no banquete, e dessa forma lhes restabelece a identidade que de outra forma ficaria incerta. (COLOMBO, 1991, p. 30 - 32).

Ainda segundo Colombo (p. 87), ao se traçar “as linhas básicas da relação entre os sistemas de memorização contemporâneos ligados à tecnologia eletrônica e a forma-arquivo”, ou seja, ao que ele chama de “estatuto ideal subjacente às diversas ocorrências dos *armazéns de memória*”, esbarra-se na questão do esquecimento, ou da não-memorização. Essa lacuna deve ser suprida, pois a relação entre arquivamento e esquecimento é um ponto essencial. Colombo coloca duas questões: Primeiro: “por acaso os arquivos não são construídos (desde os seus antecedentes mais remotos, os sistemas mnemotécnicos) *contra* a possibilidade da perda da lembrança?” E segundo: “o esforço de organização e de racionalização desta última não foi sempre uma resposta à exigência de evitar-se o extravio do que já foi armazenado?”

Para ele o esquecimento constitui grande exemplo de como certas atitudes culturais podem interagir com as descobertas técnicas e científicas: “a consideração relativa à construção das memórias eletrônicas na específica função de redução do nível de esquecimento (até o seu possível anulamento) tem, portanto, o objetivo de esclarecer essa complexa relação”. Ou seja, o esquecimento não se apresenta de modo simples e unívoco, mas nela há dois aspectos fundamentais: “o primeiro, relativo à escolha do material a ser traduzido em lembrança: o segundo, à própria permanência da lembrança no seu ‘lugar’ mental ou físico”³. (COLOMBO, 1991, p. 88, 89).

Para Colombo a ativação preventiva do esquecimento inicia-se pela seleção do material, pois nesse instante se decide quais dados, eventos ou informações devem ser privilegiados e quais podem ser deixados para um possível cancelamento. Cita como exemplo a escolha efetuada nas sociedades fundadas na oralidade, cujos critérios eram de valor social: “a mitologia e o saber histórico não são, no fim das

³ Vale, entretanto aqui salientar, que de acordo com esse autor, as atuais memórias eletrônicas, em sua existência física, constituem-se como tal em uma relativa fragilidade: todos os arquivos armazenados em bits dependem de um programa específico para serem lidos. Entretanto, temos verificado que diversos são os meios e programas que se tornaram obsoletos nos últimos anos e, em decorrência, arquivos memoriais em disquetes, fitas cassetes, e mesmos as mais atuais em DVD e *blueray* ficam passivas frente aos procedimentos técnicos necessários para sua leitura. Assim a memória está preservada na mídia, porém fadada à imobilidade pelo desuso da tecnologia. Porém, esta questão não é pertinente a esta dissertação e merece atenção específica por parte dos estudiosos da memória e do esquecimento, em especial os profissionais da arquivística.

contas, nada além de construções memoriais instituídas com base em axiologias opostas”; pois “a memória oral, baseada na tradição (no sentido etimológico do termo), sempre partiu do pressuposto de que aquilo que foi memorizado no início deva ser continuamente transmitido”. (COLOMBO, 1991, p. 89). Assim, a memória social se constitui a partir do que foi memorizado e transmitido. Podemos pensar, então, que a identidade social é um modo de organização que evita que o esquecimento desmantele a idéia de sociedade instaurada; ela, a identidade social seria um arquivo que mantém o ambiente humano socialmente instituído. Porém, esse assunto não será abordado no momento.

Quando recorreremos às fotografias, no geral uma coleção, que estão sob a guarda de um arquivo, o que estamos buscando? Inicialmente, responde-se com outra pergunta: “trata-se de recuperar uma lembrança, de evocar um período de nossa história”? Esta questão, colocada por Henri Bergson (2006, p. 48), nos leva a refletir sobre o que é a lembrança.

Esse autor a coloca como uma forma de nos afastarmos do presente para posteriormente nos recolocarmos no passado, “primeiro no passado em geral e depois numa certa região do passado, trabalho de tenteios, análogo ao ajuste de um aparelho fotográfico”, porém ainda de acordo com ele, “nossa lembrança continua em estado virtual”, sendo recebida se for adotada uma atitude apropriada, pois

Pouco a pouco, ela aparece como uma névoa que se condensasse; de virtual, passa ao estado atual; e, à medida que seus contornos vão se desenhando e sua superfície vai ganhando cor, tende a imitar a percepção. Mas permanece atada ao passado por suas raízes profundas, e se, depois de realizada, não se ressentisse de sua virtualidade original, se, ao mesmo tempo que um estado presente, não fosse algo que contrasta com o presente, nunca a reconheceríamos como lembrança...” (BERGSON, 2006, p. 49).

Porém, ainda de acordo com Bergson (2006, p. 49), para alcançar o passado é preciso colocar-se nele e por sua essência virtual, o passado não pode ser apreendido como passado, exceto que “sigamos e adotemos o movimento pelo qual ele se manifesta em imagem presente, emergindo das trevas para a luz do dia”, do contrário cai-se no erro do associacionismo:

instalado no atual, esgota-se em vãos esforços para descobrir, num estado realizado e presente, a marca de sua origem passada, para distinguir a lembrança da percepção e para erigir em diferença de natureza o que ele

condenou de antemão a ser apenas uma diferença de grandeza. (BERGSON, 2006, p. 49).

Muitas pessoas confundem lembrança com imaginação, porém uma lembrança que é atualizada na memória “sem dúvida tende a viver numa imagem”; mas o contrário não é verdade, uma imagem não remete ao passado “a menos que tenha sido de fato no passado que eu a tenha ido buscar, seguindo assim o progresso contínuo que a levou da obscuridade para a luz”. (BERGSON, 2006, p. 49).

Em relação à lembrança e percepção, Bergson (2006, p. 50), afirma que quando reavivamos a lembrança de forma consciente, podemos ter a impressão de “ser a própria percepção ressuscitando sob uma forma mais modesta, e nada mais que essa percepção”, porém há entre elas uma diferença de intensidade ou de grau, e não de natureza:

A percepção sendo definida como estado forte e a lembrança como estado fraco, a lembrança de uma percepção só podendo então ser essa percepção enfraquecida, parece-nos que a memória, para registrar uma percepção no inconsciente, tenha tido de esperar que a percepção se abrandasse em lembrança; É por isso que achamos que a lembrança de uma percepção não poderia se criar com essa percepção nem se desenvolver ao mesmo tempo que ela.

Mas a tese que faz da percepção presente um estado forte e da lembrança reavivada um estado fraco, que afirma que passamos dessa percepção a essa lembrança por via de diminuição, tem contra si a observação mais elementar. [...]. Tome uma sensação intensa e faça-a decrescer progressivamente até zero. Se entre a lembrança da sensação e a própria sensação houver apenas uma diferença de grau, a sensação irá se tornar lembrança antes de se extinguir. É certo que chega um momento em que você não consegue mais dizer se o que há é uma sensação fraca que você sente ou uma sensação fraca que imagina, mas o estado fraco nunca se torna a lembrança, mandada para o passado, do estado forte. Portanto, a lembrança é outra coisa. (BERGSON, 2006, p. 50, 51)

Para Bergson (2006b, p. 80 - 81), “a lembrança pura [...] é a representação de um objeto ausente.” Embora considere que haja uma diferença de intensidade e graus entre lembrança e percepção, esse autor enfatiza que há uma diferença radical de natureza, “as conjecturas estarão a favor da hipótese que faz intervir na percepção algo que não existe em nenhum grau na lembrança, uma realidade intuitivamente apreendida” e só através do reconhecimento da percepção é que surge a lembrança. Para ele a memória e a percepção são inseparáveis, pois a memória alterna o passado no presente, intercalando-o e condensando momentos múltiplos da duração, e dessa forma, por sua dupla operação, faz com que de fato

percebamos a matéria em nós, enquanto de direito a percebemos nela. Porém Bergson deixa claro que imaginar não é lembrar, pois,

[...] uma lembrança, à medida que se atualiza, tende a viver numa imagem; mas a recíproca não é verdadeira, e a imagem pura e simples não me reportará ao passado a menos que seja efetivamente no passado que eu vá buscá-la, seguindo assim o progresso contínuo que a trouxe da obscuridade à luz. (2006b, p. 158).

Bergson (2006, p.51) afirma que a lembrança tem o poder de sugestão, do que não existe mais, mas ainda queria ser. No campo movediço da memória, a lembrança se mantém em constante movimento num ir e vir que a modifica como experiência, idealizando-a e transformando-a. Olhar para alguns aspectos da memória na interface arte e arquivologia é descortinar as *secretas paixões arquivísticas* que levam anônimos a registrarem e a doarem para arquivos públicos imagens da cidade ao longo de sua história, desvelando um banco de dados gravado em um suporte, a fotografia, marcas indiciais, vestígios do movimento da experiência transformada em matéria no projeto existencial da cidade. São imagens que, quando acessadas, restituem o índice do próprio fato (COLOMBO, 1991). Essa reconstituição e reoperação levam à transformação da memória urbana coletiva. Olhar esses documentos do arquivo fotográfico do Arquivo Público de Vitória é retirá-los da sina do esquecimento. É pô-los em movimento. Memória é movimento.

Jean-Yves Tadié e Marc Tadié (1999) comparam a memória a uma sinfonia em quatro movimentos, os quais são definidos por um compasso de dois tempos: o *arquivamento* e a *reoperação*. No primeiro tempo hipotético, encontram-se os movimentos de *aquisição* e *conservação*; no segundo tempo, a *transformação* e a *expressão*. Essa sinfonia é a plasticidade da memória.

É nesta perspectiva cinética que a arquivologia e as reflexões sociológicas e culturais vão encontrar o aspecto estético e memorial das fotografias do centro de Vitória, buscando desvelar as relações identitárias das quais essas imagens são realizações materiais. Como documento, as fotografias são memória; memória que precisa ser preservada, por isto a necessidade de abordar a relação da memória com os arquivos. Como memória elas representam. E tudo que representa algo, que se coloca no lugar de, sem sê-lo, é o que Charles Sanders Peirce define como signo. E todo signo pode ser entendido a partir da semiose, portanto pode ser

entendido como linguagem e ser lido (CIRILLO, 2004). Assim podemos inferir que arquivos documentais (em especial o que compõe o corpus desta dissertação) são representações da realidade. São memórias em movimento e precisam não só ser guardados, mas preservados e dinamizados para que cumpram o seu papel social.

Segundo Ridolphi (2005, p. 1), uma vez que uma das finalidades básicas do arquivo é a preservação do patrimônio documental, e, “arquivo e memória são termos que se entrelaçam”, pois a prática da preservação permite a perpetuação de tudo que é considerado importante para o futuro: fatos, personagens, valores, e, essa teoria reforça o pensamento de Bellesse e Gak:

[...] na atualidade, os arquivos formam as bases de representação dos repositórios de memórias dos grupos sociais. Neles, certamente, estarão registrados relatos, tradições, retratos evocados e trazidos à superfície de manifestações, ritos do passado. (BELLESSE; GAK, 2004, p. 38).

Ou seja, sem as instituições que buscam preservar a memória não é possível à sociedade perpetuar sua história, história essa dinâmica.

2.2.1 Os arquivos e coleções como memória coletiva: estratégia existencial

Como forma de evitar-se a amnésia coletiva, foram criados pelos reis, instituições-memória. Podem ser entendidas como instituições de memória: os arquivos, as bibliotecas, os museus...

Zimrilim (cerca de 1782-1759 a. C.) faz do seu palácio de Mari, onde foram encontradas numerosas tabuletas, um centro arquivístico. Em Râs Shamra, na Síria, as escavações do edifício dos arquivos reais de Ugarit permitiram encontrar três depósitos de arquivos no palácio: arquivos diplomáticos, financeiros e administrativos. Nesse mesmo palácio havia uma biblioteca no II milênio antes da nossa era e no século VII a. C. era célebre a biblioteca de Assurbanipal, em Nínive. Na época helenística, brilham a grande biblioteca de Pergamo e a célebre biblioteca de Alexandria, combinada com o famoso museu, criação dos Ptolomeu. (LE GOFF, 2003, p.429, 430).

Le Goff (2003, p. 430), também cita a “memória real”, uma vez que os reis fizeram compor anais que narram seus feitos, e dessa forma “levam à fronteira onde a memória se torna história”. Conforme relata Elisseeff (apud LE GOFF, 2003, p. 430), os adivinhos tornaram-se “guardiões dos acontecimentos memoráveis próprios de cada reinado”, de “um vasto repertório de receitas de governo e a qualidade de *arquivista* acabou pouco a pouco a pertencer” a eles. O desenvolvimento

econômico, mais precisamente do comércio, traz também a criação de novos tipos de documentos. Surgem os catálogos dos melhores guerreiros, dos melhores cavalos, do exército troiano, etc. Na Grécia arcaica há a “instituição do *mnemon* – pessoa que guarda a lembrança do passado em vista de uma decisão de justiça - pode ser relacionado a uma operação ocasional ou com uma função durável”. Com o desenvolvimento da escrita, essas ‘memórias vivas’ transformam-se em *arquivistas*.

Ainda de acordo com Le Goff (2003, p. 445), surgem os *cartularii*, locais onde os senhores feudais guardam suas cartas e demais documentos que apóiam seus direitos em relação ao uso e domínio da terra, bem como em relação à genealogia. Surge para esse autor, a *memória feudal*⁴. Os reis mantiveram *arquivos ambulantes* e aproximadamente em 1200 surgem os *arquivos de chancelaria*. Do século XIII ao século XIV há uma proliferação de *arquivos notariais* e com o crescimento das cidades criam-se os *arquivos urbanos*, locais onde são guardados documentos que estão relacionados com a identidade coletiva. Também no século XIV são feitos os primeiros inventários de arquivos e “em 1356, um tratado internacional (a Paz de Paris entre o Delfim e a Savóia) ocupa-se pela primeira vez do destino dos arquivos dos países contratantes” (BAUTIER, 1961, apud LE GOFF, 2003, p. 445), porém, “durante muito tempo, no domínio literário, a oralidade continua ao lado da escrita, e a memória é um dos elementos constitutivos da literatura medieval” (LE GOFF, 2003, p.445).

De modo geral podemos pensar que as imagens fotográficas se colocam como marcas indiciais da memória da Cidade, e guardam como os *cartularis* medievais, as relações de uso e ocupação urbana, além de revelar uma faceta da identidade capixaba. A ser debatido posteriormente.

⁴Para Lopez (1999, p.33-ss) à discussão de Le Goff relativa à memória, caberia incluir reflexões que desmistificam a transcendência do monumento e reconsideram a permanência do documento de arquivo como um ato consciente. Essa questão será trabalhada mais à frente, porém, aqui, mantém a definição como colocada por Le Goff para não se perder o raciocínio deste autor sobre o tema.

De acordo com Lopez (1999), torna-se um ponto crucial, repensar os arquivos por todos que desejam discutir por meio da crítica da cultura e da história do cotidiano a questão da historicidade. Ainda de acordo com esse autor (p. 31), apesar de toda discussão acerca do documento como prova, como testemunho, evidência ou indício, foi na *nouvelle histoire* que ocorreu a ampliação “conceitual das fontes históricas”

Para Lopez (1999, p. 33, 34), ressurgem antigos problemas ao ampliarem-se os conceitos de fonte histórica e documento, problemas esses relacionados à organização dessas fontes, que trazem também “novas questões, como a relação entre esses registros, a cidadania e o direito à memória”, pois para ele “não basta o livre acesso do cidadão aos diversos registros que informam sobre o passado para garantir a construção da memória a partir dos elementos eleitos pelo próprio grupo”, uma vez que pensa a questão da memória como selecionada e construída de forma dinâmica pelos grupos sociais, considerando em relação aos arquivos que:

[...] os critérios de seleção e os métodos de arranjo e descrição dos documentos são portadores de carga ideológica e podem condicionar a construção de uma memória embasada em elementos exógenos. São ainda capazes, a despeito da seriedade e/ou do espírito crítico do historiador, de propiciar uma visão restrita da história. [...]. (LOPEZ, 1999, p. 34).

Esse autor cita (p. 34, 35) a definição de “Documento” do Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística para o qual documento é “qualquer informação fixada em um suporte”, definição que se amplia quando novos tipos documentais passam a integrar os acervos arquivísticos, contrapondo com a *nouvelle histoire*, que utiliza objetos diversos com fonte de informação histórica, sendo que, “Jacques Le Goff, tido como um de seus principais expoentes, afirmava, em 1982, que a história vivia uma revolução documental, mantendo relações ambíguas com a *nouvelle histoire*”. (LOPEZ, 1999, p. 34,35).

Porém, para Lopez (1999, p. 36, 37), a arquivologia corre o risco de ficar fora “dessas profundas modificações do campo conceitual das fontes históricas”, pois falta aos profissionais arquivistas “um conceito de história que vá além de um positivismo vulgarizado, o que coloca em dúvida a capacidade técnica desses profissionais diante das novas demandas da revolução documental”. Revolução documental essa que Le Goff (2003), diz ir além da questão do suporte material,

uma vez que amplia o significado do conceito de documento para suportes que vão além do papel escrito. Logo,

[...] os arquivos vêm-se, agora, forçados a rediscutir os conceitos de história e historiografia que utilizam para poderem se adequar à revolução documental, às novas abordagens e metodologias propostas. Entretanto, ressalve-se que novos arquivos são necessários para acolher a diversificação dos suportes documentais efetivada pela revolução documental, e não para mudar a unidade de referência para o dado. Os princípios teóricos da arquivística não devem ser substituídos, pois garantem a contextualização do documento em relação à sua produção e às suas funções geradoras. (LOPEZ, 1999, p. 39, 40).

Para Lopez (2000, p. 160), “a importância do contexto de produção requer a discussão das limitações do alcance do tratamento de documentos imagéticos embasado na identificação e priorização de suportes, técnicas ou ‘leituras’ de seu conteúdo informativo”, porém ressalva que isto não invalida a “análise documental ou a adoção de sistemas descritivos por assuntos”, mas de compreender que os “procedimentos metodológicos não podem se responsabilizar pela determinação das diretrizes da classificação documental;” pois sua eficácia acontece na descrição e uso secundário do documento.

Como afirma Lopez (1999, p. 40),

Os arquivos modernos, nascidos das grandes coleções eruditas do século XV, transformam-se à medida que a sociedade impõe novas necessidades. O documento individualizado, típico da abordagem erudita dos séculos XVII e XVIII, perde-se no interior das séries documentais; a “análise simbólica” cede espaço à abstração que constrói modelos” e substitui o estudo do fenômeno concreto pelo objeto constituído por sua definição. [...]

Lopez (1999, p. 40, 41), afirma que tanto o Estado como as indústrias passam a registrar suas relações sociais, e desse modo a produção documental acelera, e dessa forma passa-se a diferenciar os arquivos das coleções eruditas e das bibliotecas. Dessa forma “[...] o documento arquivístico torna-se aquele que é gerado espontaneamente no exercício das atividades rotineiras de uma instituição; sua organização, desde a fase corrente, deve refletir as funções administrativas”, pois de outra forma o documento não poderia ser utilizado como proposto “pelos historiadores da revolução documental, ou seja, a contextualização num universo social e cronológico amplo, no qual o estabelecimento das séries documentais é fundamental”.

Para Lopez, “Le Goff (2003, p. 535), talvez o principal teórico da revolução documental, parece negar o papel dessas transformações na organização de documentos propostas pela arquivística”, uma vez que para Le Goff “a devida contextualização do documento histórico somente ocorrerá quando ele for monumentalizado de acordo com seus conceitos de documento e monumento”.

Porém, Lopez (1999, p. 42) é categórico ao afirmar que “a concepção de documento apregoada pela arquivística está muito distante do conceito de *qualquer-coisa-que-fica-por-conta-do-passado*”, pois o princípio da proveniência apregoa que o documento deve retratar o desenvolvimento das atividades da instituição e/ou pessoa que no qual foi originado, pois dessa forma é possível fazer “uma análise conjuntural do momento e dos motivos de sua geração”. Ou seja,

Tratar-se-ia, então, de analisar os monumentos como documentos, pois a diferença básica diz respeito à geração: geração espontânea, resultante natural do exercício das atividades, os documentos; e geração político ideológica, resultante das relações de força que detêm o poder, os monumentos, o que não implica que as atividades que criam os documentos de modo espontâneo e natural não deixem traços nesses documentos [...]. (LOPEZ, 1999, p. 42)

Para esse autor (1999, p. 41) são os produtores dos documentos e/ou pesquisadores que devem utilizar e/ou interpretar ideologicamente os documentos, pois ao arquivista cabe a tarefa de organizá-lo de acordo com o contexto de produção.

Lopez (1999, p. 42) faz uma crítica a Le Goff que “justifica a necessidade da monumentalização dos documentos não só pelos aspectos ideológicos, mas também por uma questão de objetividade, ou menor subjetividade”, afirmando que embora os documentos colocados à disposição do historiador sejam “o legado de determinada cultura política, de determinado modo de arquivar, de selecionar e de dispor informações para o pesquisador”, esse, ao que parece, ignora uma questão crucial: “de que a seleção feita pelo historiador é posterior à do arquivista”. Também é enfático ao afirmar (1999, p. 42), que a produção do documento é natural é espontânea, ao contrário de sua utilização pelo historiador, contradizendo Le Goff, para quem documento é monumento e

[...] Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. De acordo com essa idéia, não existiria acumulação espontânea de

documentos pelos arquivos; ao contrário, supõe-se que toda acumulação esteja norteadada por critérios ideológicos de seleção documental. Apesar de a seleção, assim como qualquer outro modo de intervenção tida como *técnica*, carregar consigo a marca do interventor, ela é mais um fruto natural da cultura política do que um esforço de imposição de imagem diante do futuro. Quando Le Goff afirma que todo documento é um monumento, porque sua sobrevivência nada mais é do que a tentativa de perpetuar uma imagem em direção ao futuro, dá a impressão de praticar certa “semiologia do documento”. Age como se esses registros, por si sós, pudessem transmitir uma imagem de sociedade, como se fossem portadores de uma mensagem que tenta se impor ao tempo e como se o historiador fosse somente um decodificador dessa imagem. Na realidade, a imagem social difundida pelos monumentos tenta se fixar, principalmente, diante do presente. Trata-se de uma tentativa de legitimação cultural do *status quo* dessa sociedade.. A difusão para o futuro se dá a partir da perpetuação da realidade presente. Assim, tem-se o esforço de sociedades que querem negar sua historicidade (mudança) para se fixar e não como afirma Le Goff, a imposição de sociedades históricas diante do futuro. Quanto aos documentos, eles estão distantes desse esforço *monumental*, pois a imagem social que passam nunca é absoluta, depende do questionamento feito pelo historiador. O único aspecto que se aproxima de uma realidade objetiva são as funções para as quais foram produzidos e/ou armazenados, cuja recuperação e contextualização cabem à organização arquivística, fiel ao princípio da proveniência. (LOPEZ, 1999, p. 45).

Lopez (1999, p. 45, 46) ressalta que ao fazer a equivalência de documento e monumento, “Le Goff propõe que o historiador promova uma desmontagem do documento/monumento para que as condições de produção possam ser analisadas”, porém esse deve ser o “objetivo da arquivística: recuperar as funções objetivas responsáveis pela produção do documento”.

Fernanda Ribeiro (200?), afirma que desde as origens até a Revolução Francesa, a evolução dos sistemas de informação seguiu certa linearidade, concentrando a documentação em locais apropriados, dentro das instituições produtoras da informação, que entre outras coisas administravam o uso destas informações. Porém, ainda de acordo com esta autora, “após a Revolução Francesa e por influência do racionalismo iluminista”, esta evolução foi abalada, criando uma “preocupação em nacionalizar os bens das classes dominantes do Antigo Regime”, com isto surge o paradigma custodial, que se afirma e consolida-se durante o século XIX e parte do século XX.

Apesar de estarmos no Século XXI, cercados e cada vez mais interligados à rede das relações de tecnologia, também estamos cercados pelo passado, ou pela contribuição dele. Kevin McGarry (1999, p. 63), afirma que “todas as civilizações são governadas pelos mortos”, de modos sutis e variados: pela tradição oral que nos

cerca, pelo processo da educação formal e pelas formas mais duradouras de perpetuação da informação (bibliotecas, arquivos, museus, galerias de arte). Somos também influenciados por seres humanos, pessoas distantes no tempo cronológico ou até mesmo por nossos contemporâneos: filósofos, artistas, escritores, pesquisadores, etc.

Permanência e conservação da memória são essenciais para a continuidade e desenvolvimento de uma cultura e para que seres humanos se beneficiem dos conhecimentos e aptidões de outros, é necessário dispormos de um sistema de armazenamento para transmitir esses benefícios através do tempo. Ainda de acordo com McGarry (p. 64), “precisamos do equivalente social de nossas próprias memórias, efetivamente, uma memória social ou cultural”, pois, sem este mecanismo imprescindível “cada nova geração teria que reaprender do início todos os conhecimentos e habilidades tão arduamente adquiridos por seus antepassados ao longo do tempo.”

2.3 MEMÓRIA, ARQUIVO E PATRIMÔNIO: A CONSTRUÇÃO DA IDÉIA DE COLETIVIDADE

Assim, parece que podemos pensar que a noção de memória, o conceito e a materialidade do patrimônio e do arquivo estão interligados e podem ser configurados para fazer parte da formação da identidade e da cultura de um povo. Juntos, esses conceitos corroboram para a idéia de pertencimento evidenciado na imagem mental que os habitantes de um determinado local têm de si e do espaço que os congrega (CIRILLO, 2004). Logo, à idéia de memória e patrimônio podem se somar às noções de identidade e de cultura.

2.3.1 Do registro da realidade ao documento: a construção de lugares de memória, cultura e identidade

De acordo com Nilson Alves de Moraes (2000, p. 100), cultura, identidade e memória podem ser consideradas em seus sentidos ampliados,

[...] como equipamentos, ações, serviços e condições gerais de existência que influenciam na qualidade de vida dos indivíduos e sociedade; memória, identidade e cultura são construções históricas, sociais e tecnológicas; de diferentes níveis de organização e complexidade (movimentos sociais, ciência e tecnologia, lazer) numa sociedade articulada à mundialização dos processos sociais e produtivos, com graves e imediatas conseqüências para a vida humana. Mas deve ser observado que memória, identidade e cultura são, também, construções discursivas.

Para Moraes, essas construções discursivas tomam formas diversas: narrativas orais, imagéticas ou escritas, pois “são expressões e registros possíveis de um tempo e de um grupo, uma expressão de quem quer ser ouvido e possui uma linguagem própria”, são “um convite para repensar (e, se necessário, reinventar e ressignificar) o nosso campo de conhecimento e intervenção.” Assim, podemos pensar o acervo de fotografias do Arquivo Público Municipal como construções discursivas que revelam traços de uma época para a construção do presente, é memória no tempo agostiniano. Essas fotografias são a materialização da visão, que para santo Agostinho, é uma modalidade do tempo, é o presente no instante de sua captura (SANTO AGOSTINHO, 1992).

Já Mariana Elias Gomes (200?), diz que a memória de certo grupo social atua como uma operação ideológica, sendo que a ideologia pode, de acordo com Theodor W. Adorno (1973), estar relacionado às idéias em variados campos: as ideologias políticas, social, além de incluir informações espirituais do conhecimento na dinâmica social, em conformidade com o movimento histórico da sociedade. Pode-se atribuir-lhe uma utilidade, desejada ou não, a respeito dos interesses particulares. Assim, de acordo com esse autor, o significado de ideologia e do que são ideologias só pode ser compreendido se reconhecermos o movimento histórico desse conceito, que é, ao mesmo tempo, o da coisa em questão. Portanto, a memória como operação ideológica permite o desenvolvimento de um processo psíquico-social de representação de si mesmo e com isto reorganiza simbolicamente o universo das pessoas, das coisas. Neste sentido, pode-se falar de uma memória individual e de outra coletiva, sendo na mediação destas duas que se constitui uma relação de coletividade, ou de pertencimento a algo mais amplo que a existência biológica ou psicológica.

2.3.2 Memória individual e Memória coletiva

De acordo com Maurice Halbwachs (1990), a memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva, uma vez que todas as lembranças se constituem no interior de um grupo. O grupo inspira a origem de várias idéias, reflexões, sentimentos, paixões que atribuímos a nós.

Em relação à memória individual, Le Goff (2003, p. 422), afirma que os “psicanalistas e os psicólogos insistiram, quer a propósito da recordação, quer a propósito do esquecimento [...], nas manipulações conscientes ou inconscientes que o interesse, a afetividade, o desejo, a inibição, a censura exercem sobre a memória individual”. Já em relação à memória coletiva, afirma que a evolução das sociedades, na segunda metade do Século XX, elucida a importância do papel que ela desempenha. De acordo com ele, a memória coletiva faz parte das grandes questões das sociedades desenvolvidas e em desenvolvimento, das classes dominantes e dominadas – luta pelo poder ou pela vida, pela sobrevivência e pela promoção. A constituição de um aparato da memória social domina todos os problemas da evolução humana, pois a memória é um elemento essencial da identidade (individual ou coletiva).

Memória coletiva é um termo criado por Halbwachs (1990) e refere-se à memória construída, transmitida e compartilhada por um grupo ou sociedade. Esse conceito foi expandido por outros pesquisadores da memória.

Halbwachs (1990), em seu trabalho, *A Memória Coletiva*, afirma que todos possuem memórias coletivas e individuais, que se inter-relacionam sem se misturar. Sendo que a memória individual (interior, pessoal e autobiográfica) se apóia na memória coletiva (exterior, social, histórica e mais ampla), uma vez que a história de cada indivíduo se insere na história em geral. Sendo que para Lopez,

A história como reconstrução do passado perdido deixa de ser exclusividade dos historiadores. Passa ao domínio dos diversos grupos sociais que tentam, em um trabalho de Sísifo, resistir à mudança, preservando sua memória pela história, e, assim, construir (ou reconstruir) uma identidade de grupo capaz de os resguardar dos assaltos da aceleração da história. (LOPEZ, 1999, p. 28).

Para Halbwachs (1990) as lembranças poderiam ser organizadas de duas formas: agrupadas em torno do ponto de vista de uma só pessoa ou no interior de uma

determinada sociedade. Dessa maneira é possível aos indivíduos participar desses dois tipos de memória, sendo que em relação à memória coletiva tornam-se capazes de se comportar como membros de um grupo de modo a evocar lembranças interpessoais.

Para ele (1990) a memória individual é capaz de absorver da memória coletiva o que lhe parece ser suas lembranças, como se a memória individual de cada indivíduo fosse um ponto de vista sobre a memória coletiva, sendo que este ponto de vista altera-se de acordo com o lugar que a pessoa ocupa, bem como esse lugar também é alterado de acordo com as relações que ela mantém com outros meios.

Ainda em relação as esses dois tipos de memória, ele fala sobre a interação e mútua interpenetração de ambas em certas ocasiões, e que mesmo a memória individual pode reforçar algumas de suas lembranças, ou mesmo preencher lacunas, apoiando-se na memória coletiva. Assim como a memória coletiva apesar de conter as memórias individuais não se confunde com elas, tampouco com o seu somatório, pois evolui de acordo com suas próprias leis.

Segundo esse autor, toda memória coletiva tem suporte num grupo limitado, no espaço e no tempo, portanto não existe memória universal⁵. Para ele, a memória é algo em permanente processo de transformação, na qual se acrescentam e se retiram informações; na qual se confrontam lembranças de acordo com as transformações do indivíduo e de seu meio social. Nas questões de espaço e tempo, ele afirma que a memória coletiva se desenvolve num quadro espacial, ao qual se deve retornar para determinada categoria de lembrança reapareça. E com a preservação da memória é possível salvaguardar os patrimônios.

⁵ Para não perder o fluxo da reflexão do autor, preferimos fazer aqui uma observação sobre essa questão apresentada sobre a não existência de uma memória universal. De fato, concordamos que o âmbito mais específico da memória de uma determinada comunidade é mais habitual falar de sua especificidade, mas não podemos descartar, principalmente com as tecnologias da informação disponíveis na contemporaneidade, que há cada vez mais elementos da cultura compartilhadas com um número cada vez maior de sociedades. O espaço e as relações do ciberespaço estão efetivamente construindo uma sociedade globalizada e gerando valores e padrões compartilhados de modo mais amplo.

2.3.3 Memória e Patrimônio

Para Henri-Pierre Jeudy (1990, p. 1), as preocupações pela salvaguarda dos patrimônios trazem a vontade de valorizar as memórias coletivas das sociedades, e a conservação traz estratégias que visam impedir a ameaça de desaparecimento dos signos culturais da identidade. “Da restituição das identidades culturais a um tratamento das memórias coletivas, as razões de modernizar a própria idéia de conservação constituem a lógica dessa reabilitação do sentido”, mas os termos *patrimônio*, *memória coletiva* ou *identidade cultural* para ele tornaram-se vazios, sem sentido, pois perderam seu poder conceitual, embora se ampliem em todo o mundo a mobilização social por eles produzidos, aumentando a procura pelas identidades culturais e conseqüentes práticas e políticas de conservação. Com isso, segundo Jeudy, a palavra conservar quer dizer em primeiro lugar “restituir, reabilitar ou reapropriar-se [...]” (JEUDY, 1990, p. 2).

Jeudy (p. 5) considera que bens comuns “[...] continuam a fornecer uma imagem social da eternidade e da transcendência da história” e por sua função de patrimônio traz uma “lógica da conservação com suas normas e seus ideais”, e que essa idéia de patrimônio, mesmo em alguns casos inconsciente, está presente desde a Revolução Francesa, como forma de se reproduzir as mentalidades coletivas. O patrimônio, de acordo com Jeudy, apesar de não gerido pelo coletivo, é considerado uma representação constante do passado de uma coletividade, uma conquista e apropriação social. Jeudy (p. 16) também afirma que “a memória coletiva é trabalhada em meio à ameaça de seu próprio desaparecimento”.

Colombo (p. 108, 109) diz que devemos questionar o papel do homem enquanto sujeito de “memória numa sociedade arquivística assim constituída”, ou seja, “sua identidade de sujeito rememorante”, sendo que para ele esta é uma questão complexa, uma vez que a própria noção de identidade é hoje muito discutida por áreas como a filosofia e a sociologia em perspectivas que divergem amplamente da tradição clássica, e parecem levar à “ênfase de um *desaparecimento* da identidade forte em favor de um sistema reticular de coordenadas, a ponto de fazermos pensar que a questão não possa sequer ser formulada em termos teóricos” já que não havendo identidade, “com que objetivo e com que esperanças tentar

individualizar-lhe o estatuto em relação à questão memorial?”. Entretanto, para ele “a antiga consciência da profunda conexão existente entre capacidade de lembrança e autoafirmação e reconhecimento da própria unidade consciencial implica o dever teórico de enfrentarmos o problema”, mesmo que se chegue à constatação de que se deve superar ou ressaltar as lacunas perspécticas.

Segundo ele, deve-se partir “daquele crucial momento histórico que vê o renascer humanístico e o florescer de doutrinas mnemotécnicas solidamente ancoradas na gnosiologia e antropologia clássicas, ambas, por sua vez, fundadas na idéia *forte* de identidade”, ou seja, tendo-se o sujeito como substância, “um substrato inalienável, que reconhece o próprio ser-uno mediante a consciência e a memória”, cabendo a consciência a tarefa “de unificar numa perspectiva comum as heterogêneas percepções do mundo, e à memória, situar no tempo unitário o fluir de seus momentos vitais”. (COLOMBO, 1991, p.109).

Esse autor também afirma que

[...] os sistemas da memória dos séculos XV-XVI apresentam a uma observação atenta muitos pontos de contato com as memórias técnicas contemporâneas e sua ideologia totalizante: para a filosofia mágica, o conhecimento era possível graças à captação do código universal subtenso ao mundo; para as memórias técnicas e para o comportamento social que parecer dirigir seu uso (principalmente em virtude da extensão do registro), ele é possível graças à potencial (ainda que utopística) coincidência entre registrável e registrado. (COLOMBO, 1991, p.110).

Ele considera que mesmo assim, na concepção arquivística contemporânea, o papel da identidade humana sofre importante redução, pois há uma grande confiança nos meios de registro mecânico, além da falta de confiança na memorização subjetiva, acrescentando-se a esses fatores o cego abandono à materialidade do suporte como único meio para salvar do esquecimento que conjuntamente parecem indicar uma identidade individual *fraca*, e que não é capaz de conservar, uma vez que está destinada, ela mesma, à perda e ao aniquilamento. Para Colombo,

[...] se para os renascentistas a importância do sistema memorial estava estreitamente ligada à função do indivíduo-homem no mundo, para a consciência arquivística contemporâneas os arquivos suprem as falibilidades do sujeito humano, substituem-no, e no limite transcendem-lhe a parcialidade, garantindo, se não sua imortalidade, pelo menos a imortalidade do saber que ele ajuda a ampliar. Do antropocentrismo renascentista, passamos então à excentricidade do homem em relação ao sistema memorial: a razão de ser dos bancos de dados e das atividades de registro continua sendo sua funcionalidade no que diz respeito a projetos

antrópicos, mas é indubitável que também aqui o ‘desencanto’ agiu no sentido de encontrar as razões de uma exterioridade memorial na superioridade do mecânico sobre o humano, da estrutura social sobre o indivíduo que colabora para que ela exista. (COLOMBO, 1991, p.110, 111).

Ainda segundo Colombo, devemos então, esclarecer os caminhos pelos quais este *desencanto*, relacionado aos processos de arquivamento, interfere na idéia de identidade e sua conseqüência no sentido da descentralização do homem em relação aos mecanismos de representação e conhecimento do mundo.

Para Lopez (1999, p. 77, 78), “a adequação dos arquivos à revolução documental, juntamente com a adoção de metodologias funcionais, permite a aproximação mais efetiva da história das mentalidades, ao refletir o cotidiano das entidades produtoras dos documentos”. Parafraçando Lopez, citaremos Le Goff (Reflexões sobre a história, cap. 3: A nova história, p. 63 – 101, p. 64, 71), que afirma que

[...] o nível da história das mentalidades é aquele do cotidiano e do automático, é o que escapa aos sujeitos particulares da história, porque revelador do conteúdo impessoal de seu pensamento. Do mesmo modo, os arquivos devem ser reveladores das atividades efetivamente desenvolvidas pelas instituições (ou pessoas) ao longo da sua existência, revalorizando, desse modo, os elementos informais (ao lado dos normativos) como único meio de inserir corretamente os documentos em seu contexto de produção, permitindo assim uma interpretação histórica nos moldes propostos pelo perspectivismo histórico. O estabelecimento de tipologias documentais é fundamental para que esse processo possa ocorrer, representando os primeiros passos em um vasto caminho.

Assim, vivência vai se tornando memória; memória evocada como lembrança que constrói um ponto de confluência: a cultura. Deste modo, memória, materializada em arquivos, e estes tomados como patrimônio parece ser condição para cultura e identidade.

2.4 PATRIMÔNIO, CULTURA E IDENTIDADE

Se a noção de temporalidade é assegurada pela relação entre memória, espaço e tempo, percebemos a ideia de tempo na medida em que somos capazes de identificar que o que percebemos aqui e agora “passou” e se tornou memória (Santo Agostinho) e que nossas expectativas se encurtam na medida em que as presenciamos (espera agostiniana). Podemos assim pensar que essa memória compartilhada vai se constituindo um acervo coletivo, dinâmico e não personalizado

capaz de assegurar em conhecimento a experiência vivenciada. Assim, esse conjunto pode ser definido, grosso modo, por enquanto, como cultura.

De acordo com Denys Cuche (2002, p. 175), há algum tempo que o termo 'cultura' tem sido utilizado fora das Ciências Sociais, porém associado a "identidade" e por sua vez, as questões associadas à identidade remetem com grande frequência, à questão da cultura, "há o desejo de ser ver cultura em tudo, de encontrar identidade para todos." A partir de então as crises culturais são vistas como crises de identidade.

Chega-se a situar o desenvolvimento desta problemática no contexto do enfraquecimento do modelo de Estado-nação, da extensão da integração política supranacional e de certa forma da globalização da economia. De maneira mais precisa, a recente moda da identidade é o prolongamento do fenômeno da exaltação da diferença que surgiu nos anos setenta e que levou tendências ideológicas muito diversas e até opostas a fazer a apologia da sociedade multicultural, por um lado ou, por outro lado, a exaltação da idéia de "cada um por si para manter sua identidade". (CUCHE, 2002, p. 175).

Ainda segundo o mesmo autor, não se pode confundir as noções de cultura e identidade cultural, mesmo que estas estejam fortemente ligadas, pois a cultura pode existir sem que se tenha consciência de identidade, mas as estratégias de identidade podem manipular a cultura, modificando-a ao ponto de passar a não ter quase nada em comum com o que ela era anteriormente: "a cultura depende em grande parte de processos inconscientes. A identidade remete a uma norma de vinculação, necessariamente consciente, baseada em oposições simbólicas", definidas pelos valores de cada grupo social. Neste trabalho, dada a restrição de sua dimensão, será abordada a questão da identidade na sua relação com a memória social.

Para McGarry (1999, p. 62) o termo cultura é usado "como uma forma prática de designar o modo de vida dos grupos humanos e todas as atividades que este modo de vida implica." Logo, inclui a moral, as artes, habilidades, crenças, costumes, etc. Para ele é criada pelo homem e necessita de signos e símbolos para ser transmitida, conhecida, e conseqüentemente, preservada. Pode também "ser categorizada no sentido material [...]," incluindo qualquer coisa feita pelo homem, como por exemplo, construções, artefatos, e pode inclusive incluir "objetos naturais, como montanhas,

pedras e rios, no caso de suscitarem associações sagradas ou significados especiais para algum grupo.” (p. 62, 63).

Dessa forma, podemos pensar que o acervo fotográfico do Arquivo Geral do Município de Vitória é depositário de parte, de aspectos, da cultura capixaba, em especial da capital Vitória, uma vez que preserva e coloca disponíveis informações relacionadas à Cidade, a certos modos de vida dos grupos que ali habitam ou habitaram, e também mostra traços de como essa *cultura* se formou ao longo dos anos, fortalecendo, definindo, ou sinalizando, a identidade de seu povo.

2.4.1 Criação da Identidade

De acordo com Stuart Hall (2006, p. 7, 8), a questão da identidade está sendo extensamente discutida na teoria social e a sociologia encontra-se muito dividida quanto a esse assunto. Esse autor é simpático à afirmativa de que as identidades modernas estão sendo ‘descentradas’ com a globalização. Para ele as correntes e tendências são muito recentes e ambíguas, e o “próprio conceito com o qual estamos lidando, ‘identidade’, é demasiadamente complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea para ser definitivamente posto à prova”. [...].

Esse autor distingue três concepções de identidade: primeiro, do Sujeito do Iluminismo; segundo, do Sujeito sociológico e terceiro, do Sujeito pós-moderno, sendo que

[...] o sujeito do Iluminismo estava baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo ‘centro’ consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou ‘idêntico’ a ele – ao longo da existência do indivíduo. O centro essencial do eu era identidade de uma pessoa. [...] pode-se ver que essa era uma concepção muito ‘individualista’ do sujeito e de sua identidade (na verdade, a identidade *dele*: já que o sujeito do Iluminismo era usualmente descrito como masculino). (HALL, 2006, p. 10, 11).

Já a noção de sujeito sociológico

[...] refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com ‘outras pessoas importantes para ele’, que

mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava. G. H. Mead, C. H. Cooley e os interacionistas simbólicos são as figuras-chave na sociologia que elaboraram esta concepção ‘interativa’ da identidade e do eu. De acordo com essa visão, que se tornou a concepção sociológica clássica da questão, a identidade é formada na ‘interação’ entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o ‘eu real’, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem. (HALL, 2006, p. 11).

A identidade na concepção sociológica “preenche o espaço entre o *interior* e o *exterior* – entre o mundo pessoal e o mundo público”. Há o fato de projetar a si próprios nessas identidades culturais, internalizando-se ao mesmo tempo seus significados e valores, que passam a fazer parte da pessoa, além de contribuir, segundo Hall, para “alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural”. Para ele a identidade *costura* o sujeito à estrutura e com isso “estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis”. (HALL, 2006, p. 11, 12).

Ele diz que os argumentos usados agora se relacionam a uma mudança, no qual “o sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas”. Com isso, as identidades, que compunham as paisagens sociais, que “asseguravam a conformidade subjetiva com as *necessidades* objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais”. Para ele, o próprio processo de identificação, pelo qual se projetam as identidades culturais, torna-se mais provisório, variável e problemático.

Esse processo produz o sujeito pós-moderno,

[...] conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’, formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 1987). É definida historicamente, e não biologicamente. (HALL, 2006, p. 12, 13).

Para Hall, a identidade do sujeito não é unificada, pois ele assume identidades diferentes em diferentes momentos, dentro de cada pessoa há identidades contraditórias, que empurram em diferentes direções, e com isso as *identificações*

de cada sujeito estão sendo continuamente deslocadas. Quando alguém pensa/sente que possui uma identidade única, do nascimento até a morte, é porque construiu uma estória, que ele chama de *cômoda*, sobre si mesmo, uma confortadora *narrativa do eu* (Hall, 1990, p. 13). Hall considera uma fantasia a “identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia”, e com a multiplicação dos sistemas de significação e representação cultural o indivíduo é confrontado “por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente”. (HALL, 2006, p. 13).

Hall trabalha a questão das culturas nacionais como comunidades imaginadas, e levanta as seguintes questões: “O que está acontecendo à identidade cultural na modernidade tardia? Especificamente, como as identidades culturais nacionais estão sendo afetadas ou deslocadas pelo processo de globalização?” Para ele (p. 47), “no mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural”. Cita como exemplo as pessoas que se definem em relação a sua nacionalidade, enfatizando que essas identidades não se encontram impressas nos genes humanos, mas levam a pensar que fazem parte da natureza essencial do indivíduo. Argumenta que as identidades nacionais são formadas e transformadas no interior da representação e que a identidade posta através da nacionalidade deve-se a representação dessa cultura, que possui um conjunto de significados.

Para esse autor,

[...] a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos – um *sistema de representação cultural*. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da idéia da *nação* tal como representada em sua cultura nacional. Uma nação é uma comunidade simbólica e é isso que explica seu ‘poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade’. (HALL, 2006, 48, 49)

Esse conceito de “sistema de representação cultural” é importante para a continuidade desta dissertação, pois entende-se que o acervo fotográfico do arquivo Público Municipal pode ser percebido como esse sistema de representação que permite compreender aspectos da cultura da cidade indicialmente marcadas em cada documento. Porém continuar-se-á a reflexão teórica sobre a cultura, sociedade e identidade.

Para Hall (p. 49), as culturas nacionais são uma forma de distinção moderna: “a lealdade e a identificação que, numa era pré-moderna ou em sociedades mais tradicionais, eram dadas à tribo, ao povo, à religião e à região, foram transferidas, gradualmente, nas sociedades ocidentais, à cultura *nacional*”. Afirma que as diferenças regionais e étnicas foram gradativamente postas de forma subordinada, sob o que Gellner chama de *teto político* do estado-nação, uma fonte com grande poder de significados para as identidades culturais modernas.

Com a formação de uma cultura nacional criou-se padrões de alfabetização universais, generalizando uma única língua vernacular como forma dominante de comunicação em toda a nação, com isso cria-se uma cultura homogênea, capaz de manter instituições culturais nacionais, citando como exemplo, o sistema educacional nacional.

Hall (p. 50), diz que “as culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações”. Para ele uma cultura nacional é uma forma de construção de sentidos que nortearam as ações do indivíduo, bem como a visão que este tem de si mesmo. É um discurso que após produzir sentidos sobre uma nação e com os quais os indivíduos se identificam, constroem identidades. “Esses sentidos estão contidos nas estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas” (HALL, p. 51). Ou seja, para ele a identidade nacional é uma *comunidade imaginada*.

Esse autor também afirma que culturas nacionais deveriam ser pensadas como parte de um *dispositivo discursivo* que representa a diferença como unidade ou identidade, não unificadas, pois têm fortes divisões e diferenças internas, e o único ponto de unificação é através do exercício de diferentes formas de poder cultural. Mas ainda assim são continuamente representadas como unificadas. Para ele,

[...] uma forma de unificá-las tem sido a de representá-las como a expressão da cultura subjacente de ‘um único povo’. A etnia é o termo que utilizamos para nos referirmos às características culturais – língua, religião, costume, tradições, sentimento de ‘lugar’ – que são partilhadas por um povo. É tentador, portanto, tentar usar a etnia dessa forma ‘fundacional’. Mas essa crença acaba, no mundo moderno, por ser um mito. A Europa Ocidental não tem qualquer nação que seja composta de apenas um único povo, uma única cultura ou etnia. *As nações modernas são, todas, híbridos culturais.* (HALL, 1991, 62).

Para Manuel Castells (1996, p. 22) “entende-se por identidade a fonte de significado e experiência de um povo”, ou seja, de um grupo social, indivíduo ou tribo. Para Castells a identidade é o “processo de construção de significado com base em um atributo cultural, ou ainda um conjunto de atributos culturais inter-relacionados [...] que prevaleceram sobre outras fontes de significado.” Ele afirma que do ponto de vista da sociologia toda a identidade é construída, e que o cerne da questão é saber como se inicia, porque ocorre e quais são os agentes envolvidos, e

[...] a construção de identidade vale-se da matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso. Porém, todos esses materiais são processados pelos indivíduos, grupos sociais e sociedades, que reorganizam seu significado em função de tendências sociais e projetos culturais enraizados em sua estrutura social, bem como em sua visão de tempo/espço. (CASTELLS, 1996, p. 23).

Essa afirmação feita por Castells leva à questão desenvolvida por Kossoy de que a construção do nacional na produção brasileira inicia-se com D. Pedro II, que patrocinou diversas atividades do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, fornecendo bolsas de estudos para o desenvolvimento de artistas brasileiros na Europa. E que

o constante destaque da natureza exuberante, na valorização dos feitos heróicos como os contidos nas pinturas de históricas representando cenas épicas da bravura dos brasileiros nos campos de batalha, o que pode ser exemplificado através de um Victor Meirelles com sua Batalha dos Guararapes [...] ou Pedro Américo na tela A Batalha do Avaí [...]. (KOSSOY, 2002, p. 75)

Porém, para A. Melucci (1982), a noção de identidade baseia-se em três elementos de recognoscibilidade: primeiro, a permanência de um sujeito (ou de um objeto) no tempo; segundo, a unidade que permite distinguir aquele sujeito ou aquele objeto de todos os demais; terceiro, a identidade no sentido exato do termo, na relação entre dois elementos que permite reconhecê-los como idênticos, tornando possível afirmar sua coincidência. Para Colombo (p. 117), a definição usada por Melucci (1982) tem como base um importante pressuposto: “visto que se predispõe à aplicação em objetos, indivíduos e grupos, ela seleciona as características comuns, e com isso admite que a noção de indivíduo e a de grupo ou de coletividade são – ao menos nesse nível – comparáveis”, portanto, dificilmente separáveis. Dessa questão, para Colombo (p. 117) advêm “a convicção, amplamente confirmada nos mais recentes

debates sobre o assunto, que a identidade de um sujeito individual não é, no fundo, compreensível fora de sua colocação social”. Para ele torna-se claro que a noção de identidade se vê desembaraçada da sua própria fundamentalidade e reduz-se a “produto de uma relação e de um processo”.

Halbwachs (1990) afirma que uma leitura da memória social enfatiza a noção de grupo como agregação momentânea de pessoas, que não estão necessariamente permeados de uma identidade *forte*; sendo que na sua visão, nesse contexto, o indivíduo se torna uma simples sucessão de fases, determinadas pelos *grupos*, e que ele se vê no dever de atravessar. Para Colombo essa visão é uma “ulterior confirmação da função puramente operativa do conceito de identidade” (p. 117, 118).

De acordo com Colombo identidade deve ser vista a partir de uma relação com memória, pois

[...] a questão da identidade não pode ficar indiferente ao problema da memória: se numa concepção ‘clássica o patrimônio mnemônico *define* a identidade, à medida que permite ao sujeito reconhecer o seu próprio permanecer no tempo, já numa visão ‘crítica’ como a contemporânea, essa identidade transforma-se em mera etiqueta externas pra o reconhecimento de um grupo, que se define com base nas relações com o mundo exterior e por conseguinte com base na própria *diferença*. (COLOMBO, 1991, p. 118).

Colombo diz que em relação a esse quadro interpretativo devemos “acrescentar a observação da progressiva exteriorização das lembranças individuais e sociais, ali onde documentos, imagens, objetos-lembranças, sequências de dados ascendem à função de depositários de memória”, e que a capacidade pessoal de rememoração de fatos e eventos parece perder relevância, bem como a própria idéia de história como fluxo dentro do qual estamos inseridos.

Segundo ele (p. 119) o processo de exteriorização das lembranças parece constituir o dado característico da memória contemporânea, porém temos que observar que essa exteriorização desempenha dois papéis diferentes, conforme o nível na qual a colocamos: “nível de arquivamento social ou de arquivamento privado”. De fato

[...] enquanto as informações e os dados que garantem a participação no mundo são sempre encontráveis dentro de ‘córtices cerebrais exteriorizados’ pertencentes à sociedade, as lembranças pessoais exteriorizadas, como fotografias por exemplo, ou quaisquer resultados de um colecionismo informativo privado, são interpretados como estranhos ao

acúmulo arquivístico coletivo, e vistos, no máximo, como sua metáfora. (COLOMBO, 1991, p. 119).

Dessa forma, os arquivos de memória não constituem “somente o sinal de uma procuração passada ao social, mas também (e em aparente contradição) o sintoma de um novo processo de centralização do sujeito”. (COLOMBO, 1991, p. 121). Para esse autor, “confiar a própria memória às lembranças exteriorizadas significa, em suma, tanto confiar a própria identidade aos bancos de dados dos quais não passamos de simples usuários”, portanto nos colocamos no que ele chama de “posição de *viajantes míopes* do labirinto”, bem como quando constituímos “sistemas pessoais de memória, *files*, álbuns de fotografias, coleções de videocassetes, de agendas ou diários, das quais a coletividade é definitivamente excluída, e nas quais se celebra justamente a própria identidade”. (COLOMBO, 1991, p. 119). Sendo que “os grandes sistemas sociais de memória” nos quais é confiada a lembrança global, são utilizados pelo indivíduo, “mas não para reconhecer a própria subjetividade”. Para ele essa tarefa é confiada “ao processo pessoal ou privado de gravação, que imita o processo social, rejeitando, porém, as informações e relações que este último implica”. (COLOMBO, 1991, p. 119, 120).

2.4.2 Identidade local

A identidade de um grupo social se dá no conjunto das relações sociais e culturais que permeiam a formação das subjetividades desse grupo, mantendo-as sob a égide de uma noção de coletividade integrante. Falar de identidade urbana é, pois, falar de um conjunto complexo de fatores que não podem ser vistos isoladamente, mesmo que o didatismo nos exija isto para se fazer entender na palavra escrita.

Para Lopez (1999, p. 53),

A compreensão dos signos de uma sociedade também implica *necessariamente* uma autocompreensão da sociedade presente; por conseguinte, implica uma postura crítica em face da ideologia dominante da própria contemporaneidade, efetivada por meio da interpretação. Do mesmo modo, os documentos arquivísticos devem ter sua dimensão informal contemplada em sua organização.

Jeudy (1990, p. 90, 91) diz que a identidade cultural possui um paradoxo que se configura da seguinte forma:

- a destruição das singularidades culturais se efetua com a urbanização generalizada, com o desenvolvimento das tecnologias da comunicação e a implantação das redes, ela promove uma forma idêntica da cultura;
- dessa homogeneização nasce um conjunto dinâmico de restos culturais que, quer sejam tomados a seu encargo pelo Estado no seio de políticas culturais de conservação, quer se manifestem de uma forma espontânea como o movimento imanente a toda cultura; no segundo caso, a etnologia urbana e regional parece encarregar-se de dar novamente sentido a essa continuidade cultural dos costumes;
- a referência à idéia de identidade cultural acha-se portanto preservada ao mesmo tempo pelo reconhecimento e designação desses traços “vivos”, e pela organização “museal” de proteção a uma tal simbólica da vida social;
- daí advêm as encenações, as exposições e os teatros da memória cujo objetivo comum é o de demonstrar a perenidade das identidades culturais;

Porém, esse autor afirma que esse paradoxo manifesta-se quando se consideram os seguintes fatores:

- a valorização dos novos patrimônios, a constituição das memórias do futuro passam por uma lógica do idêntico, são presas da armadilha do identitário, querendo talvez demonstrar a própria identidade cultural;
- idéia de reapropriação não faz mais do que fortalecer uma gestão cultural do extravio e da morte, confere à destruição um sentido imediatamente negativo e culpabilizante;
- considerada como um objeto cultural, a identidade não pode traduzir senão os signos do identitário, não sendo jamais a expressão do vivido.

Segundo Jeudy (1990, p. 136), as memórias coletivas e as identidades culturais são necessárias ao trabalho de “historicização” que são produzidos por políticas culturais que refletem suas modalidades de gestão, bem como as representações dos patrimônios legitimam o processo de culturalização geral, “para enraizá-lo na crença em uma expectativa social.”

Segundo Eliomar Carlos Mazoco (2001, p. 61), ao se referir à constituição de uma memória coletiva capixaba, “para que os elementos que nos diferem se constituam em uma identidade ou num espaço simbólico em que um grupo social se identifica e reconhece, necessitamos do olhar do outro.” Dessa forma, o olhar dos fotógrafos, muitos anônimos, nos legaram com as fotos que hoje pertencem ao acervo do Arquivo Público de Vitória, nos permitem reconhecer e identificar, aspectos da a identidade capixaba, que mesmo ainda desconhecido do grande público da capital, guarda consigo traços culturais que permitem a construção e o fortalecimento de uma política de identificação de índices da identidade capixaba materializados

nessas imagens. Materialização esta que cremos poder, se devidamente exploradas e disponibilizadas, auxiliar no processo de fortalecimento da identidade local.

Desta forma, o dinamismo do acervo fotográfico do Arquivo Geral do Município de Vitória pode evidenciar na mediação lembrança-esquecimento, como foi sendo construída e transformada a identidade da cidade: coletiva e social. Para José Cirillo (2004, p. 131), a identidade social, por sua característica de autenticidade e ideologia, é a força mais influente que existe em cada local,

Essa força é a identidade social pertencente a cada local, cidade ou região, oferecendo acima de tudo a visualização de sua realidade (a quem se dá o tempo de observar), tornando possível vislumbrar, de forma generalizada, o tipo de sentimento que se produz ali. Nesse caso, torna-se impossível observar sem vivenciar, pois local e identidade constroem-se mutuamente. Esse conceito é fundamental para a interação da obra com a cidade.

Ao que parece, a construção da identidade social parte é um projeto poético coletivo que encontra na cultura, em seus traços e padrões, os elementos fomentadores do seu processo de constituição. Retrato da cultura, a cidade é uma obra composta por fragmentos, fragmentos sintonizados e em constante movimento, um mosaico de peças flutuantes interligadas pela malha da identidade social. [...]. A cultura de uma cidade estabelece-se, então, a partir de um conjunto de tendências que evidenciam a intencionalidade do projeto de criação dessa identidade e de uma obra que é a cidade e suas evidências.

O projeto de criação de identidade só é perceptível ao longo do tempo, através dos registros, feitos muitas vezes através das imagens fotográficas. Retratos de uma cidade coletivamente construída, ou seja, uma obra multi-autoral.

2.5 A CIDADE COMO OBRA MULTI-AUTORAL

Pensar a relação cidade e fotografia implica em arguir sobre o próprio fenômeno sensível que se coloca aos sentidos do transeunte urbano como organismo nas cidades. Para José Cirillo (2004, p.121):

“[...] Arte e cidade se mesclam numa relação simbiótica na qual o objeto sensível (fotografia ou cidade) somente pode ser percebido por um olhar sensível (do sujeito) que se forma a partir do momento que se coloca frente a frente com objetos sensíveis do mundo sensível.”

Assim, parafraseando esse autor, pode-se colocar a hipótese de que [fotografia], cidade e sujeito constituem uma tríade inseparável que torna perceptível o mundo. Não se pode, porém, falar na prioridade de um sobre o outro, e muito menos na

ideia de que um seja o produtor do outro. Para Roland Barthes (2004), por exemplo, o autor é um produto do ato de escrever, pois é esse ato que faz o autor e não o contrário, para ele o autor é um sujeito construído social e historicamente. Aponta-se para um possível fim do conceito clássico de autoria na produção, em específico, naquilo que se pode esboçar na fotografia, seja ela na sua matriz como arte ou como documento – entretanto, esta não é a questão central desta pesquisa, a autoria, embora esse novo paradigma facilite a compreensão do acervo fotográfico – objeto desta dissertação – ser tratado como um produto de construção coletiva, de colaboradores externos no processo de construção do imaginário cultural de Vitória. Não é a morte ou fim da autoria em si, mas uma remodelação do conceito, uma reestruturação de verdades que afeta a arte e a cultura de modo geral.

Portanto, se nos últimos anos parece ter-se rompido as fronteiras de gêneros da arte – na realidade romperam-se as fronteiras das verdades, ou poderíamos pensar: a morte de paradigmas? Ao comentar sobre a morte da Arte, Argan argumenta:

É comum ouvir falar, hoje em dia, em morte da arte. Vê-se concretizar-se como uma catástrofe aquilo que, na profecia de Hegel, era uma catarse ou uma apoteose da arte, elevada ao céu da verdade filosófica. Sem sombra de dúvida, na atual condição da cultura e na que se prepara com o advento do poder tecnológico, a eventualidade do fim da arte é uma ameaça. Mas se a arte é, como certamente é, uma das maneiras pelas quais os homens fizeram a história, a qualquer momento a empresa artística falir. A qualquer momento e em qualquer lugar, a arte, com a manifesta clareza dos seus signos, teve o sentido de um exorcismo ou de um esconjuro com que se rechaçavam impulsos provenientes das profundezas do instinto e que ameaçavam o sucesso do difícil empreendimento da civilização; e se, certamente, em todo o seu curso, a história da arte é a história da ação não-violenta, construtiva e não destrutiva, houve momentos, até mesmo bem próximos de nós, em que a arte se empenhou na luta aberta contra a violência e o desejo de destruição. Não se luta sem correr o risco de morte. Aqueles a quem chamamos grandes mestres e que, na história da arte, elevaram-se a uma grandeza heroica são os que mais arriscaram e que enfrentaram mais próxima e decididamente o risco final da morte da arte. (ARGAN, 2005, p. 71).

Mas qual a relação do objeto de arte com a cidade? O que a crise da arte tem a ver com a cidade? Para Argan,

Não é difícil compreender como, para todas as correntes artísticas de vanguarda, a problemática do objeto de arte, aliás do objeto *tout court*, se tenha estendido à cidade: a cidade está para a sociedade assim como o objeto está para o indivíduo. A sociedade se reconhece na cidade como o indivíduo no objeto; a cidade, portanto, é um objeto de uso coletivo. Não só isso, a cidade também é identificável com a arte porquanto resulta objetivamente da convergência de todas as técnicas artísticas na formação de um ambiente tanto mais vital quanto mais rico em valores estéticos.

Quando se fala em crise da arte, fala-se, na realidade, em crise da cidade; e a crise da cidade é um dos fenômenos mais graves e perigosos do mundo moderno. (ARGAN, 2005, p. 255).

É preciso também que na arte passemos a refletir, discutir e ampliar a noção de autoria para além do contorno psicológico (e autógrafa) atribuído a ela. É claro que o conceito de autoria, em tempos de ciberespaço já se vê em reelaboração, pois vários são os agentes produtores de um mesmo objeto nesse mundo em rede. Mas pensado em termos ainda clássicos, a autoria também não é um conceito estático, e apresenta contornos que vem sendo estabelecido por alguns autores.

De acordo com Lacerda (2008, p. 123), o conceito de autoria na Diplomática refere-se a

“uma das pessoas que concorrem para a existência de um documento. É estabelecido que são conceitualmente distintos o autor do ato e o autor do documento, pessoas que representam, respectivamente, o momento da ação – vinculado aos fatos enquanto elementos pertencentes ao que cerca o documento – e o momento da documentação – ligado aos procedimentos de documentação responsáveis por incorporar o(s) fato(s) ao documento. (LACERDA, 2008, p. 123).

Nos estudos contextuais documentais, de acordo com Lacerda (2008, p. 123), o fotógrafo, responsável por decidir o ponto de vista bem como por confeccionar a cópia positiva, nos estudos históricos que utilizam a fotografia como fonte, adquire um papel menos determinante, porém nas fotografias produzidas em um contexto institucional é preciso verificar o papel do autor.

Para a teoria Diplomática, segundo Lacerda (2008, p. 125), a existência de um documento deve-se a no mínimo três pessoas, seja física, jurídica ou entidades: autor, destinatário, além do escritor do documento. Para ela,

[...] relacionar a noção de autoria a esse complexo de responsabilidades, é um reflexo do entendimento do documento fotográfico para além de sua materialidade como obra ou produto com forma individualizada, resultado de sua ligação com um único sujeito criador. A fotografia, no universo de produção rotineira e burocratizada de produção documental institucional, tem sua origem determinada pelas mãos do fotógrafo, mas esse é um momento pontual numa cadeia de “produções” que vão contribuindo para definir os contornos dos documentos fotográficos. Por essa razão é importante buscar na investigação desse contexto de produção, que inclui a lógica funcional, os parâmetros para se pensar na autoria ou nas pessoas envolvidas na produção do documento, com preconiza a Diplomática. (LACERDA, 2008, p. 127).

A fotografia da e na cidade, como um objeto em rede integrante da complexa malha da imagem urbana, resulta, assim de no mínimo três pessoas, ou seja, é um objeto decorrente de intersubjetividades mais que de intra-subjetividades. É, pois, produto da interação de autores externos. Se entendido o conceito de colaboradores externos (co-autores anônimos: espectador, visitante, habitante, transeunte), admite-se, então, o conceito híbrido de autoria: diferentes sujeitos, com diferentes saberes e papéis. Porém, ainda se fala em sujeito (coletivo) psicologicamente instituído; mas, Biasi (2002) permite compreender que a gênese da obra (no nosso caso, a fotografia) inserida em diálogo com a cidade tem sempre um lugar onde se instaura esse outro “coletivo”, configurado pela paisagem.

Conforme Miranda, Simeão e Muller (2006, p. 3), a autoria não se restringe ao texto, seja ele literário, científico, técnico, jornalístico, etc., mas a todo tipo de obra criada pelo homem, nas diversas áreas do conhecimento, como por exemplo, na arquitetura, na música, na fotografia, nas artes cênicas, com suas peculiaridades e problemáticas próprias. Como a autoria coletiva envolve a construção feita por mais de uma pessoa, esse acervo de fotografias, construído por diversas mãos, torna-se uma obra, que embora complexa, com características peculiares, uma obra coletiva. A cidade é o manifesto dos valores escolhidos a permanecerem e a memória coletiva incube-se de mantê-los presentes e, pode-se dizer, a fotografia é materialização de movimento que se conduz à memória da cidade.

Porém, o que transfere para a fotografia pública - por sua interação coletiva com a cidade, pela noção de pertencimento, mas principalmente na indissociabilidade autorial: artista, observador, habitante, transeunte. O status de obra ou documento em um determinado recorte espaço temporal é o fato de que essa (a fotografia da cidade) é decorrente de um processo criador de autoria coletiva (o fotógrafo mais colaboradores externos) e manifesta-se por meio de um projeto poético que se realiza sobre o tempo da cidade, resultando em características concretas para o ponto de vista da percepção. É por isso, que o que servia de referência para o transeunte ontem, talvez já não sirva mais amanhã, como percebe o viajante citado por Ítalo Calvino que chega a cidade de Isidora (1990, p. 12) embora fisicamente o objeto arquitetônico urbano continue em seu local:

O homem que cavalga longamente por terrenos selváticos sente o desejo de uma cidade. Finalmente, chega a Isidora, cidade onde os palácios têm escadas em caracol incrustadas de caracóis marinhos, onde se fabricam à perfeição binóculos e violinos, onde quando um estrangeiro está incerto entre duas mulheres sempre encontra uma terceira, onde as brigas de galo se degeneram em lutas sanguinosas entre os apostadores. Ele pensava em todas essas coisas quando desejava uma cidade. Isidora, portanto, é a cidade de seus sonhos: com uma diferença. A cidade sonhada o possuía jovem; em Isidora, chega em idade avançada. Na praça, há o murinho dos velhos que vêem a juventude passar; ele está sentado ao lado deles. Os desejos agora são recordações. (CALVINO, 1990, p. 12).

Portanto, pode-se afirmar que a cidade é uma obra composta por fragmentos materiais e temporais; fragmentos sintonizados e em constante movimento, um mosaico de peças flutuantes interligadas pela malha da identidade social é feita “[...] das relações entre as medidas de seu espaço e os acontecimentos do passado [...]” (CALVINO, 1990, p. 14). É nesta perspectiva que nos aproximamos da fotografia como índice material do processo de construção da identidade da cidade, esse projeto coletivo, porém ao mesmo tempo anônimo, pois grande parte das fotografias não traz o nome de seus autores.

Assim, em relação à coleção, essa obra multi-autoral deve, conseqüentemente, trazer em si marcas que evidenciem a atuação de um trabalho coletivo, o que seria uma característica não diretamente buscada, mas prevista. E isso se torna uma realidade quando identificamos no espaço urbano, categorias que parecem abarcar em si só, demonstrações da necessidade de maior quantidade de participação social necessária a sua existência e permanência; sob este ponto de vista, as fotografias de paisagem, da bucólica praça, dos equipamentos culturais ou dos prédios públicos expressam manifestações coletivas que as identificam como tal, pois carregam em si vários fatores que reivindicam uma participação coletiva.

A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que reflui das recordações e se dilata. Uma descrição de Zaíra como é atualmente deveria conter todo o passado de Zaíra. Mas a cidade não conta o seu passado, ele o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras. (CALVINO, 1990, p. 14, 15).

Nesse sentido, as fotografias, são documentos de processo de imaginabilidade, capazes de evocar lembranças e sentimentos relacionados com a identidade de um lugar, assim como o são os monumentos públicos que se configuram como um canal de diálogo entre o fazer estético e o viver a cidade, servindo de ponte entre o mundo

interior de sua identidade social e todos aqueles que se vêem de alguma forma atraídos pelos índices desse mundo, a cidade esteticamente percebida. Do contrário corre o risco de tornar-se congelada e esquecida na memória de alguns, como a lendária cidade de Zora,

Ao se transporem seis rios e três cadeias de montanhas, surge Zora, cidade que quem viu uma vez nunca mais consegue esquecer. Mas não porque deixe, como outras cidades memoráveis, uma imagem extraordinária nas recordações. Zora tem a propriedade de permanecer na memória ponto por ponto, na sucessão das ruas e das casas ao longo das ruas e das portas e janelas das casas, apesar de não demonstrar particular beleza ou raridade. O seu segredo é o modo pelo qual o olhar percorre as figuras que se sucedem como uma partitura musical da qual não se pode modificar ou deslocar nenhuma nota. Quem sabe de cor como é feita Zora, à noite, quando não consegue dormir, imagina caminhar por suas ruas e recorda a sequência em que se sucedem o relógio de ramos, a tenda listrada do barbeiro, o esguicho de nove borrifos, a torre de vidro do astrônomo, o quiosque do vendedor de melancias, a estátua do eremita e do leão, o banho turco, o café da esquina, a travessa que leva ao porto. Essa cidade que não se elimina da cabeça é como uma armadura ou um retículo em cujos espaços cada um pode colocar as coisas que deseja recordar: nomes de homens ilustres, virtudes, números, classificações vegetais e minerais, data de batalhas, constelações, partes do discurso. Entre cada noção e cada ponto do itinerário pode-se estabelecer uma relação de afinidades ou de contrastes que sirva de evocação à memória. De modo que os homens mais sábios do mundo são os que conhecem Zora de cor.

Mas foi inútil a minha viagem para visitar a cidade: obrigada a permanecer imóvel e imutável para facilitar a memorização, Zora definhou-se, desfez-se e sumiu. Foi esquecida pelo mundo. (CALVINO, 1990, p. 19, 20).

Parece que é possível afirmar que é inegável que imagens capturadas da cidade, sejam de sua arquitetura, espaços ou monumentos, são como documentos de processo de pertencimento urbano, são signos deixados pela cidade no decorrer de seu envolvimento com dado trabalho de configuração espaço-tempo. Elas constituem em uma extensão da própria memória e corpo da cidade, de sua forma de pensar, buscar, sentir e intuir, (des) organizar, encontrar e se perder, confirmando a perspectiva bachelariana de que “toda doutrina da imagem é acompanhada, em espelho, por uma psicologia do imaginante”. Cidade e sujeito em construção conjunta – embora tenha sido aqui abordado o tema pelo olhar da cidade, compreendida como sujeito imaginante. Neste sentido, o acervo fotográfico do Arquivo Público de Vitória fornece pistas de como essa identidade e a noção de pertencimento que a envolve, foram e estão sendo construídas na capital capixaba.

Vale pensar que a memória coletiva está impressa num dos ícones dessa coletividade: a cidade, de modo que podemos pensar que cidade existe em função da memória que ela comporta de ser cidade. Em relação a essa memória da cidade, Jeudy diz que “é articulada em torno de marcos usuais,” tais como catedrais, hotéis, etc. e cotidianas, tais como ruas, praças, etc. Porém, esse mesmo autor diz que são raros os estudos acerca da relação “entre as representações sociais de um patrimônio cultural e a idéia de memória coletiva de uma cidade,” seja qual for o seu tamanho e mesmo esses raros estudos não “permitem desvendar a homogeneidade e a acuidade de uma demanda”. (JEUDY, 1990, p. 17). De qualquer forma, é possível perceber a cidade como paisagem, como a seguir.

2.6 A CIDADE COMO PAISAGEM

Admitir que a cidade seja paisagem é pensar sobre o lugar do coletivo social no processo de coletivização da experiência. Paisagem é um termo muito discutido por geógrafos de diversas línguas. Rafael Winter Ribeiro (2007, p. 15 - 16) diz que os geógrafos ingleses ao discutirem esse assunto dividem as várias “abordagens em dois grandes grupos a partir da valorização conferida a aspectos materiais ou simbólicos na paisagem.” A primeira é o método morfológico, desenvolvido por Sauer (apud RIBEIRO, 2007, p. 15), na qual a análise da paisagem é feita com base em suas formas materiais, havendo “uma preocupação em investigar como a cultura humana, analisada através de seus artefatos materiais, transforma essa paisagem.” O segundo grupo de abordagens analisa os aspectos simbólicos da paisagem, cujo destaque dá-se ao final de 1960.

Paisagem e espaço, juntamente com lugar, área, região, território, habitat e população, são considerados por Silva (1980, p. 28-29, apud SANTOS, 1988, p. 25), algumas das “categorias fundamentais do conhecimento geográfico [...] que definem o objeto da geografia em seu relacionamento”. Porém, paisagem e espaço são coisas distintas, diferentes, pois

O espaço seria um conjunto de objetos e de relações que se realizam sobre estes objetos; não entre estes especificamente, mas para as quais eles servem de intermediários. Os objetos ajudam a concretizar uma série de

relações. O espaço é resultado da ação dos homens sobre o próprio espaço, intermediados pelos objetos, naturais e artificiais. [...]

Paisagem é a materialização de um instante da sociedade. [...] O espaço resulta do casamento da sociedade com a paisagem. O espaço contém o movimento. Por isso, paisagem e espaço são um par dialético. Complementam-se e se opõem. (SANTOS, 1988, p. 25).

Michel de Certeau (1990) traça uma distinção entre lugar e espaço quando aborda a questão da mobilidade no meio urbano. Para ele o espaço supõe ser um lugar praticado, um cruzamento de móveis, ou seja, um lugar animado por um deslocamento, e sem a mobilidade não haveria espaço, somente lugares imutáveis, fixos.

Já Marc Augé (1992) afirma que a mobilidade não cria espaços, mas não-lugares, pois se transformam em locais de passagem, de trânsito, provisórios e efêmeros, nos quais as pessoas se deslocam através dos meios de transporte, para o lazer ou comércio e por serem locais de passagem têm como característica a perda de marcos e identidades.

Para Milton Santos (1988, p. 21), “todos os espaços são geográficos porque são determinados pelo movimento da sociedade, da produção”, porém assim como a paisagem o espaço resulta “de movimentos superficiais e de fundo da sociedade, uma realidade de funcionamento unitário, um mosaico de relações, de formas, funções e sentidos.”

A paisagem, para esse autor, é “tudo aquilo que nós vemos, o que nossa visão alcança” e “pode ser definida como o domínio do visível, aquilo que a vista abarca” e é formada de cores, odores, sons e não apenas de volume e pode ser natural ou artificial.

Para Nelson Brissac Peixoto (2004), as cidades são paisagens contemporâneas. Porém, para ele não é possível na maior parte do tempo falar sobre uma cidade sem dizer o que seus habitantes repetem e com isso a descrição está substituindo a paisagem. Para Brissac,

[...] o que já se disse recobre seus contornos e nuances. Nas cidades, os olhos não vêem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas. Ícones, estátuas, tudo é símbolo. Aqui tudo é linguagem, tudo se presta de imediato à descrição, ao mapeamento. Como é realmente a cidade sob

esse carregado invólucro de símbolos, o que contém e o que esconde, parece impossível saber. (PEIXOTO, 2004, p. 26).

Peixoto (2004, p. 37), ao perguntar onde ocorre a paisagem, responde que “as paisagens não formam, em seu conjunto, uma história e uma geografia”, pois seus limites não são definíveis nem localização, hierarquia tampouco centro. Para ele a presença da paisagem se faz sentir quando se interrompem as narrações, ela não deve ser contada, narrada, mas apresentada, pois a narrativa “faz correr o tempo, a paisagem o suspende”, logo, “a poesia então nasceria da compreensão da incapacidade de as palavras darem conta da paisagem. Ela torna disponível à invasão das nuances, torna passível ao timbre: é a escrita da descrição impossível”.

Em relação às cidades, Peixoto (2004, p. 37), cita as metrópoles, consideradas por ele como um lugar desprovido de situação, sem medida e sem limites. São lugares sem interior nem exterior, nos quais não “se está dentro nem fora, tudo é estrangeiro e nada o é”, são lugares nos quais há “um tráfico contínuo entre os interesses, entre as paixões, entre os pensamentos”, cujas “passagens desenham a zona incerta onde se deve pensar esta conformação nunca acabada”. Para ele deve-se pensar o excesso “como a presença pela qual nos acena o que é sem relação, o que excede toda formalização”. É um “pensamento que passa no limite do que pode ser apresentado”, é “um olhar de relance sobre o visível, para entrever o que não é visível, o que não tem contornos, a cidade”.

Para responder a questão: “quando é então que se tem paisagem?”, Peixoto recorre à Kant, que diz

[...] que é toda vez que o espírito se desprende de uma matéria sensível para outra, conservando nesta a organização sensorial conveniente para aquela, ou pelo menos sua lembrança. A terra vista da lua pelos habitantes da terra, o campo para o citadino, a cidade para o camponês. A montanha vista pelo desenho a vôo de pássaro, mas também pela toupeira, que em vez de horizonte tem a toca. O paisagista é aquele que vê as coisas de um outro ponto de vista. Há paisagem sempre que o olhar se desloca, o desenraizamento é sua condição. (PEIXOTO, 2004, p. 354, 355).

Afirma que paisagem é o lugar daqueles que não têm lugar, o contrário do que é ligado à destinação, à domesticidade, é

[...] privilégio de cidades estrangeiras visitadas pela primeira vez, dos desertos, das ruínas, dos céus pitorescos: serem desorientados. Não acolhem, desolam o espírito. Interrompem o tempo e o espaço, impõem uma pausa ao pensamento. Sem isso não seriam paisagens, mas lugares –

a que se possa pertencer. É por isso que para ser passível da paisagem é preciso ser impassível ao lugar: o lugar é natural, onde tudo se oferece ao saber, ao passo que a paisagem é demasiada presença. (PEIXOTO, 2004, p. 354, 355).

Ainda para Peixoto,

A cidade – até mesmo uma praça circundada por milhares de veículos – pode se fazer paisagem. Mas só para o passante solitário: é preciso impor silêncio à conversa, mesmo interior. A praça convertida num templo, espaço-tempo neutralizado onde algo pode acontecer. Suspensão que dá lugar a uma presença. (PEIXOTO, 2004, p. 354, 355).

Retornando a Santos (1988, p. 23), a paisagem natural havia no passado, mas “praticamente não existe mais”, e a paisagem artificial é aquela que é transformada pelo ser humano e os locais que ainda não foram fisicamente alterados pelo homem tornam-se motivo de preocupações e de possíveis especulações políticas e/ou econômicas, pois,

[...] a paisagem é um conjunto heterogêneo de formas naturais e artificiais; é formada por frações de ambas, seja quanto ao tamanho, volume, cor, utilidade, ou por qualquer outro critério. A paisagem é sempre heterogênea. A vida em sociedade supõe uma multiplicidade de funções e quanto maior o número destas, maior a diversidade de formas e de atores. Quanto mais complexa a vida social, tanto mais nos distanciamos de um mundo natural e nos endereçamos a um mundo artificial. (SANTOS, 1988, p. 23).

As alterações na paisagem são visíveis nas cidades, onde são acrescentadas estradas, edifícios, pontes, portos, etc. e essas alterações, segundo Santos (1988, p. 23) ocorrem “por acréscimos, substituições” e são determinadas pela lógica do momento, portanto uma paisagem se sobrepõe a outra: “uma paisagem é escrita sobre a outra, é um conjunto de objetos que têm idades diferentes, é uma herança de muitos diferentes momentos” e conseqüentemente é “objeto de mudança, [...] resultado de adições e subtrações sucessivas” (SANTOS, 1988, p. 24).

Segundo Santos (1988, p. 24), as alterações na paisagem podem ser estruturais ou funcionais:

Ao passarmos numa grande avenida, de dia ou à noite, contemplamos paisagens diferentes, graças ao seu movimento funcional. A rua, a praça, o logradouro funcionam de modo diferente segundo as horas do dia, os dias da semana, as épocas do ano. Dentro da cidade e em razão da divisão territorial do trabalho, também há paisagens funcionalmente distintas. A sociedade urbana é uma, mas se dá segundo formas-lugares diferentes. É o princípio da diferenciação funcional dos subespaços. [...]. É o princípio da variação funcional do mesmo subespaço.

Já uma mudança estrutural dá-se também pela mudança das formas. Quando se constroem prédios de quarenta, em lugar de vinte ou trinta e dois andares, é, via de regra, sinal de que outros também poderão ser construídos, de que temos atividades e gente para enchê-los, e justificar a sua construção. Há uma relação entre a estrutura sócio-econômica e a estrutura sócio-econômica e política. Alterações de velhas formas para adequação às novas funções são também uma mudança estrutural. (SANTOS, 1988, p. 26).

Através da Paisagem Artificial é possível produzir uma Cidade. Conforme Yi-Fu Tuan (1980, p. 261-262), “Cidade significa Civilidade”, e em meados do século dezoito a palavra ‘civilização’, foi usada pela primeira vez, inicialmente queria dizer civilidade, urbanidade.

Toda transformação que ocorre na cidade implicabtambém uma visão cultural,

A paisagem humanizada e a cidade são o resultado de centenas de anos de actividade do homem. Constituem uma herança cultura que não pode ser delapidada. Como tal, o controlo das transformações do território assume a maior importância na disciplina arquitectónica e urbanística. Implica a existência do plano (a idéia) e do planeamento (a acção de concretização e implementação do plano). (LAMAS, 2007, p.116)

Por isso o desenho urbano tem que ser mais que um desenho de edifícios, ruas, bairros, equipamentos urbanos, deve pensar no cidadão que habitará aquele espaço, que por ele transitará, deve relacionar as diferentes partes da cidade. Pode-se pensar também em diferentes sujeitos que interagem coletivamente na construção dessa imagem mental que é a cidade, a qual pode mesmo ser pensada como obra de autoria colaborativa; uma autoria coletiva.

No que se refere ao acervo fotográfico do Arquivo Geral do Município de Vitória, compreende-se a sua formação a partir de um conceito amplo de colaboradores externos, ou, por que não, de autores coletivos, resultante de uma coletividade instaurada pela própria característica de cultura inerente a estes objetos imagéticos da cidade; são objetos de memória coletiva.

Para Cirillo (2004), a cidade é a obra, e seus índices: ruas, praças, parques, monumentos, edifícios, casas, etc., são documentos processuais que refletem saberes e fazeres coletivos e mediados por uma memória coletiva cuja chave está na cultura que as constitui. Pensar a cidade como obra é algo que há muito vem sendo debatido. Na cidade contemporânea, todo aparelho gestacional que a envolve parece carregar seus habitantes numa carruagem frenética rumo a um

desconhecido, mas previsível, mundo onde as pessoas acham ser possível tocar o futuro antes mesmo de viverem o presente. A busca de soluções criadas para previstas necessidades tem caracterizado o habitante pós-moderno que facilmente esquece o passado e por uma constante insatisfação, fecha os olhos ao presente e sonha com um futuro. Porém, esses diferentes tempos interagem e decorrem de como a cidade e a obra nela inserida mostram-se como tal. E, em sua identidade (a da cidade), espelha-se a identidade dos convivas, pois existe uma força que se torna muito mais influente em cada local, devido à sua característica de autenticidade (do habitante e da cidade).

Uma imagem ambiental e sua autenticidade se expressam nessa força que é a identidade social, pertencente a cada local, cidade ou região, com características próprias, tornando-os únicos, oferecendo acima de tudo a visualização de uma realidade, tornada possível de se vislumbrar pelo tipo de sentimento que se produz ali. Essa força pode ser definida como “imaginabilidade: àquela qualidade de um objecto físico que lhe dá uma grande probabilidade de evocar uma imagem forte num dado observador” (LYNCH, 2006, p. 20), uma das estruturas da imagem da cidade que cria os locais de significação.

Para Jovanka Baracuchy Cavalcanti Scocuglia, Carolina Chaves e Juliane Lins (s.d.), Kevin Lynch é referência fundamental nas pesquisas que valorizam a relação homem X espaço em relação a percepção e representação da imagem do espaço urbano, tornando possível perceber a representação social e imagética sobre o espaço da cidade. Para Lynch a imagem é formada pelo conjunto de sensações experimentadas ao se observar e viver em determinado ambiente, sendo que essas imagens são consequência da relação entre o observador e o seu habitat, seu meio. Porém vale ressaltar

[...] que a percepção mental apreendida pelo indivíduo, suas avaliações e preferências sobre o ambiente, de caráter subjetivo, mas também sociocultural, não representa toda a cidade, mas indivíduos que compartilham situações semelhantes no tempo e no espaço, que vivenciam as mesmas experiências perceptivas e que por isto tendem a formar imagens mentais semelhantes. (SCOCUGLIA; CHAVES; LINS, s.d.).

Para Lynch, uma imagem ambiental possui três componentes: identidade, estrutura e significado. Identidade no sentido de unicidade, o reconhecimento do lugar como entidade separável, individual. Logo, um objeto ou lugar que apresenta uma boa

imagem é apreendido pelo usuário como único, que se diferencia facilmente de outros por possuir características próprias e únicas. Já a imagem refere-se à relação espacial e a interação com o usuário; e em relação ao significado esse lugar deve ter algum significado para o observador, seja ele prático ou emocional.

O indivíduo (artista, público, habitante, transeunte) sempre carregará em si as imagens e características do grupo e do local a que pertence; é como se ele trouxesse em si marcas ou vestígios do processo de formação da identidade do local de origem, assim como a fotografia (inserida na cidade) gera e é gerada a partir do fenômeno de pertencimento. Ainda de acordo com Kevin Lynch (2006, p. 11), “todo o cidadão possui numerosas relações com algumas partes da sua cidade e a sua imagem está impregnada de memórias e significações.” Podemos admitir aqui que o pertencimento é uma tendência do projeto poético da imagem fotográfica inserida na cidade; e dele decorre a noção de coletividade. Pública, então, já o é a fotografia (como arte) na sua concepção (CIRILLO, 2004, p. 20).

Logo, se espaços possuem características, locais possuem identidade. Logo, fotografia tomada em um determinado espaço interativo da cidade também se constitui como “local”. Para Lynch (2006, p. 18), identidade, estrutura e significado são os três componentes através dos quais uma imagem do meio ambiente pode ser analisada. A identidade de um local é construída primariamente a partir da forma de utilização que se faz de um espaço, transformando-o num local de vivência. Assim posto, a fotografia pode se colocar como esse espaço de vivência e espelhamento que interage na relação do que se pode chamar de memória em rede.

Memória essa, muitas vezes guardada em arquivos históricos, conforme capítulo seguinte.



3 TEMPO CONSTRUÍDO: O ACERVO FOTOGRÁFICO DE VITÓRIA E SEU PAPEL COMO ARQUIVO HISTÓRICO

“[...] as sensibilidades do passado, ou as práticas culturais do sensível através das marcas que deixaram nos materiais de arquivo, nas artes, na literatura. [...]” (PESAVENTO)

O acervo fotográfico do Arquivo Público é composto por um considerável número de imagens memoriais sobre diferentes aspectos da vida na cidade. Interessa-nos especificamente as que se referem à cidade em si, seus logradouros e paisagens numa área circunscrita à Avenida Jerônimo Monteiro, na região do centro histórico da cidade, em especial o conjunto de fotografias. Porém, registrar aspectos da cidade e de sua rotina em imagens não é atributo apenas das fotografias; desenhos e mapas também nos apresentam a cidade de Vitória, particularmente até o advento da imagem fotográfica (o daguerreotipo – também presente no Acervo Municipal).

3.1 A ILHA DE VITÓRIA

Conforme Carol Abreu e Sandra Carvalho de Berredo (s.d.), a Ilha de Vitória foi inicialmente chamada Ilha de Santo Antônio e sua povoação europeia iniciou-se por volta de 1537, pelos portugueses, ao ser doada por seu donatário Vasco Coutinho à Duarte Lemos. Surgiu em consequência dos diversos ataques indígenas, franceses e holandeses à Vila Velha, que fizeram com que os portugueses escolhessem uma ilha próxima ao continente, chamada então de Ilha de Guanaani, pelos índios. Porém, a Vila de Nossa Senhora da Vitória foi fundada oficialmente em 8 de setembro de 1551, embora para Luiz Serafim Derenzi (1995, p. 31), haja algumas controvérsias em relação a data exata da mudança da sede do governo, uma vez que para Misael Pena sua fundação data de 1550.

Ainda de acordo com Abreu e Berredo, em 1551 iniciou-se a “construção do conjunto arquitetônico formado pela Igreja de São Tiago e pelo Colégio dos Jesuítas, hoje Palácio Anchieta,” e a expansão da cidade ocorreu em volta dessa construção, segundo a topografia da Ilha (Figuras 7 e 8) e conforme conveniência da população.

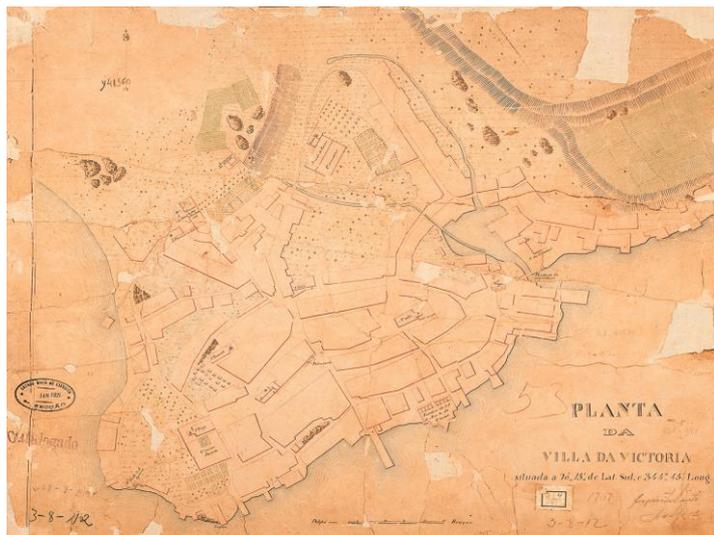


Figura 7 – Planta da Villa da Victoria

Fonte: LEENA, Acervo dos documentos de processos⁶ do Artista Piatã Lube



Figura 8 - Planta da Vila de Vitória e Planta da Barra – 1727. In: Histórico dos aterros da Baía de Vitória – ES - Willis de Faria. Fonte: De Olho na Ilha

⁶ Documentos de processo são conjunto de registros residuais do processo de criação de artistas, entendidos como fenômenos da memória da obra, são registros materiais do gesto criador, marcas de uma gênese: rascunhos, esquemas, anotações, fotografias; em suma, o conjunto de materiais que deram suporte ao processo de elaboração da obra de arte (Salles, 1998; Cirillo, 2009).

Letícia Beccalli Klug (2009, p. 17) afirma que “o sítio físico da ilha era composto por áreas alagadiças, mangues, mar, morros, enseadas, praias e maciços.” Ainda de acordo com Klug, foi implantada no alto de uma pequena colina, cercada de vegetação, “[...] a cidade era como um adorno da baía com suas matas e rochas que avançavam raízes no mar, numa espécie de anfiteatro de belas montanhas.

Em fevereiro de 1823, foi elevada à cidade e a partir de 1894, com o ciclo do café, iniciaram-se os aterros nas partes baixas da cidade, modificando sua forma original, fundando-se novos bairros. Em 1941 constroem o primeiro cais e em 1927 a primeira ponte, ligando a ilha ao continente.

A capital do Espírito Santo possui atualmente cerca de 327.801 habitantes, segundo censo de 2010 do IBGE, e integra a chamada Região Metropolitana da Grande Vitória, juntamente com os municípios de Cariacica, Serra, Vila Velha, Viana, Guarapari e Fundão. De acordo com site da Prefeitura, é formada por 34 ilhas, com extensão total de 93,38 km² e 1.100km de costa. É cercada pela Baía de Vitória e por áreas de mangue e restinga, sendo que 40% de sua área é montanhosa, de constituição granítica.

Possui dois portos: o Porto de Vitória, localizado no Centro da Cidade e o Porto de Tubarão, cuja localização fica ao final da Praia de Camburi e grandes indústrias, tais como a Arcelor Mittal Tubarão (antiga CST) e a Companhia Vale do Rio Doce (CVRD) . Sua economia é voltada principalmente para atividades portuárias, além de comércio, indústria, prestação de serviços e turismo de negócios.

Apenas os que nasciam em Vitória eram chamados de capixabas, palavra de origem Tupi, que significa *lugar para se plantar, terreno de pequena lavoura* (os índios possuíam pequenas lavouras de mandioca, milho, feijão), porém atualmente são capixabas todos que nascem no Estado do Espírito Santo.

3.2 A CIDADE E SEUS MARCOS MEMORIAIS

De acordo com Raquel Rolnik,

Uma cidade se conhece por seus monumentos, marcos da passagem de seus vários tempos; uma cidade se conhece também por sua topografia,

seus horizontes feitos de montanhas, pedras e mar ou mesmo a geografia de seus palácios e templos. Pelo pulso de suas ruas, pela intensidade de suas madrugadas, pelo aroma de suas cozinhas.

Mas uma cidade também se conhece por seus sonhos, pelas utopias imaginadas para transformá-las, que raramente se efetivam num redesenho radical, mas que sempre aportam os elementos de ousadia e redefinição sobre a imensa inércia da paisagem acumulada e congelada no tempo. (ROLNIK, in: KLUG, 2009, p.11).

Pode-se acrescentar à definição de Rolnik que uma cidade também pode ser conhecida por meio de documentos, considerados por Le Goff (2006) como Monumentos, documentos esses que habitam seus arquivos, por meio das fotografias tiradas ao longo dos anos, décadas a fio, preservadas ou simplesmente depositadas nos lugares de memória: arquivos, bibliotecas, museus, etc. Fotografias que trazem à memória lembranças de momentos outrora vividos, fotografias que nos contam um pouco da história da cidade e das pessoas que a habitaram ou por ela passaram, fotografias que nos revelam a formação de sua cultura e da sua identidade e que também mostram sua paisagem e as alterações ocorridas nela ao longo do tempo.

Se como colocado anteriormente, essas fotografias, como coleção, integram um acervo memorial e como tal se constituem como fonte documental; ainda, se o documento pode ser entendido como monumento, pode-se então pensar que é possível desvelar aspectos da cidade por seus marcos memoriais, seus monumentos (no caso, a documentação fotográfica do Arquivo Municipal). Assim, o Arquivo Público Municipal é a porta de entrada para esta reflexão sobre memória e patrimônio que se configura nesta dissertação.

3.3 O ARQUIVO GERAL DO MUNICÍPIO DE VITÓRIA

Vitória possui um Arquivo Geral criado com a publicação da Lei Municipal nº 04, artigo 10, item nº09, de 2 de abril de 1909 (Anexo E), assinada pelo primeiro Prefeito de Vitória, Ceciliano Abel de Almeida, que atribuiu ao Secretário do Prefeito Municipal as atividades relativas ao arquivamento dos documentos públicos: processo, cartas, leis, mapas, atas, etc. (Figura 9).

9.º - Ser sob sua guarda o arquivo e organizar o índice de todos os livros e papéis, de modo que facilite a busca dos mesmos;

Figura 9 – Recorte com a Lei Municipal nº 04, artigo 10, item nº09, de 2 de abril de 1909, com atribuição dada ao Secretário do Prefeito Municipal de guarda e organização de documentos – Arquivo. O documento na íntegra encontra-se no Anexo E.

Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

Porém, apenas em 18 de novembro 1910, com a lei Municipal nº 41 (Anexo F), foi criado o cargo de Arquivista, como pode ser observado na Figuras 10 e 11, pelo então Prefeito Cassiano Cardoso Castello e em seguida também foi criada a Seção do Arquivo Municipal.

Reforma o quadro de pessoal da Prefeitura

Art. 2º - Os funcionários da Prefeitura Municipal serão os constantes do quadro que com esta lei, e da qual ficam regulados os respectivos vencimentos, a contar de 1º de Janeiro de 1911.

Art. 3º - As atribuições dos cargos de Arquivista e auxiliar de arquivista, criados pela presente lei, serão de terminados em regulamento especial que o Prefeito baixará, ficando entendido que os primeiros desses funcionários incumbirão também o serviço de organização e conservação do antigo arquivo do Governo Municipal.

Figura 10 – Recorte com a Lei nº 41, de 18 de novembro de 1910, art. 2º - Criação do cargo de Arquivista. O documento na íntegra encontra-se no Anexo F.

Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

Quadro dos funcionários da Prefeitura respectivos de conformidade com o projecto de Lei desta data.

n.º	Cargos	Vencimento mensal		Vencimento annual.			Total des- des vencimen- tos
		Ordenado	Gratificação	Total	Ordenado	Gratificação	
1	Secretaria	166 666	83 334	250 000	2.000 000	1.000 000	3.000 000
1	Arquivista	111 111	55 555	166 666	1.333 334	666 666	2.000 000
1	Contum.	66 666	33 334	100 000	800 000	400 000	1.200 000

Figura 11 – Recorte com o quadro de funcionários com respectivos vencimentos previsto na Lei n° 41, de 18 de novembro de 1910, art. 2° - Cargo de Arquivista. O documento na íntegra encontra-se no Anexo F.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

Mas, apesar da criação do cargo de arquivista, o Prefeito Octávio Índio do Brasil Peixoto, que esteve à frente do Município de Vitória no período de 23 de maio de 1924 – 23 de maio de 1928, ou seja, no período que corresponde ao mandato de Florentino Avidos no governo do Estado, na mensagem apresentada à Câmara Municipal na sessão de 31 de dezembro de 1927 (Anexo G), faz menção à “*completa desorganização*” encontrada no Arquivo Público, inclusive com extravios de documentos. Por considerar o Arquivo um importante departamento, esse Prefeito faz sua realocação para uma das melhores dependências do Prédio (Fotografia 1), como é relatado através das Figuras 12 e 13.



Figura 12 – Recorte da capa da Mensagem apresentada à Câmara Municipal em 31 de dezembro de 1927, pelo Prefeito Octavio Índio do Brasil Peixoto. O documento encontra-se no Anexo G.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

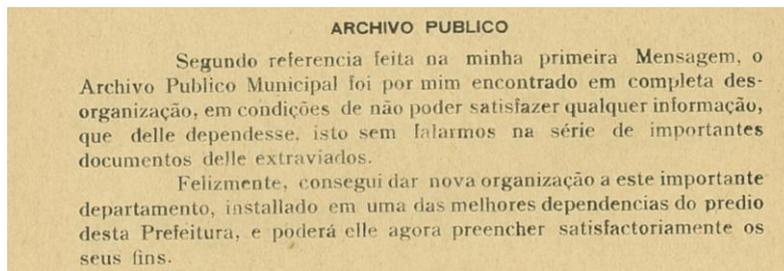


Figura 13 – Recorte da Mensagem apresentada à Câmara Municipal em 31 de dezembro de 1927, pelo Prefeito Octavio Indio do Brasil Peixoto. O documento encontra-se no Anexo G.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

A Fotografia 1 mostra o Prédio, na Rua Sete de Setembro, no Centro de Vitória, onde inicialmente funcionou a Prefeitura Municipal e conseqüentemente o Arquivo Público.



Fotografia 1- Arquivo 001797 – Antigo Prédio da PMV
Sem data, sem identificação de autoria.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

Mesmo com as medidas tomadas pelo Prefeito Octavio Índio do Brasil Peixoto, na síntese geral das obras realizadas na administração de Américo Monjardim (1937 – 1942, Anexo B), consta que o Arquivo ao início dessa administração não possuía qualquer organização e que esse Prefeito tomou as providências necessárias para sua organização (Figura 14).

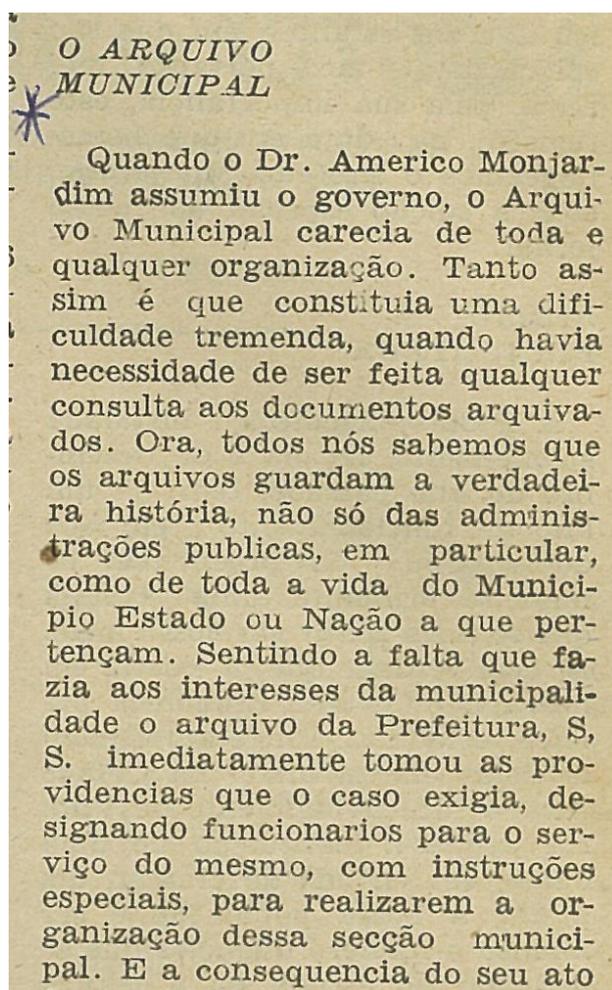


Figura 14 – Recorte da página 7 da síntese geral das obras realizadas na administração de Américo Monjardim, no quinquênio 1937 – 1942. O documento encontra-se no Anexo B.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

Ao longo do tempo, com as alterações ocorridas no Organograma da Prefeitura, o Arquivo ficou subordinado a setores diversos, tais como o Departamento Municipal de Estatística criado em 29 de julho de 1941, através do Decreto-Lei nº 944 (Anexo H), como mostra a Figura 15.

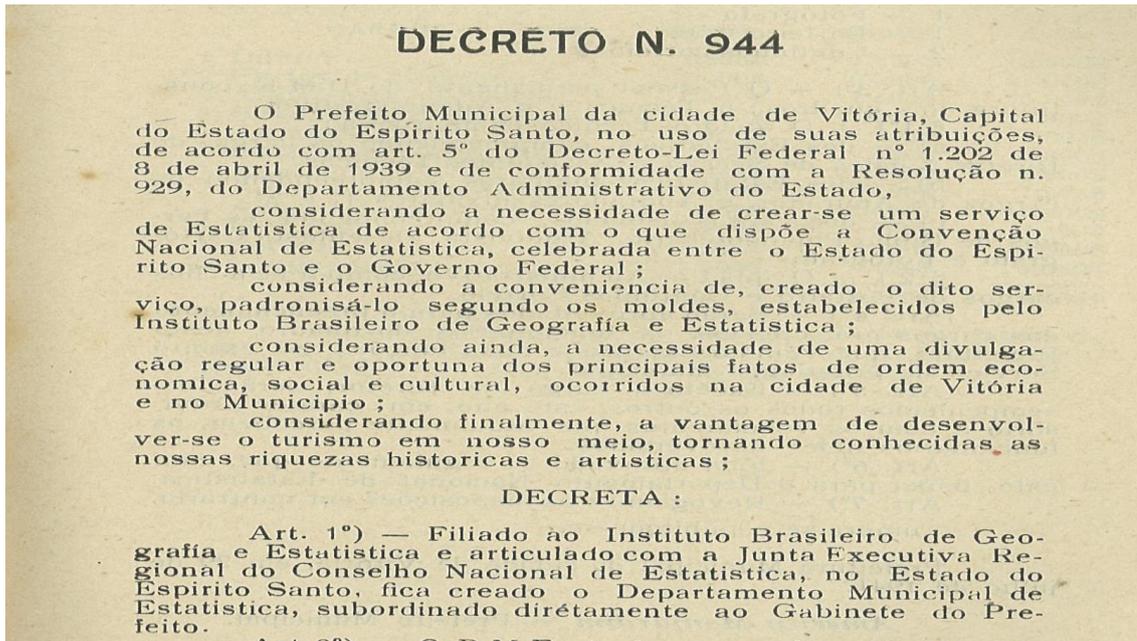


Figura 15 – Recorte com o Decreto nº 944, que cria o Departamento Municipal de Estatística. O documento encontra-se no Anexo F.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

O Decreto-Lei nº 944 também previa a contratação de um Arquivista e um Fotógrafo, considerados na época como *cargos isolados*, conforme mostra a Figura 16. Também trazia as respectivas remunerações (Figura 17).

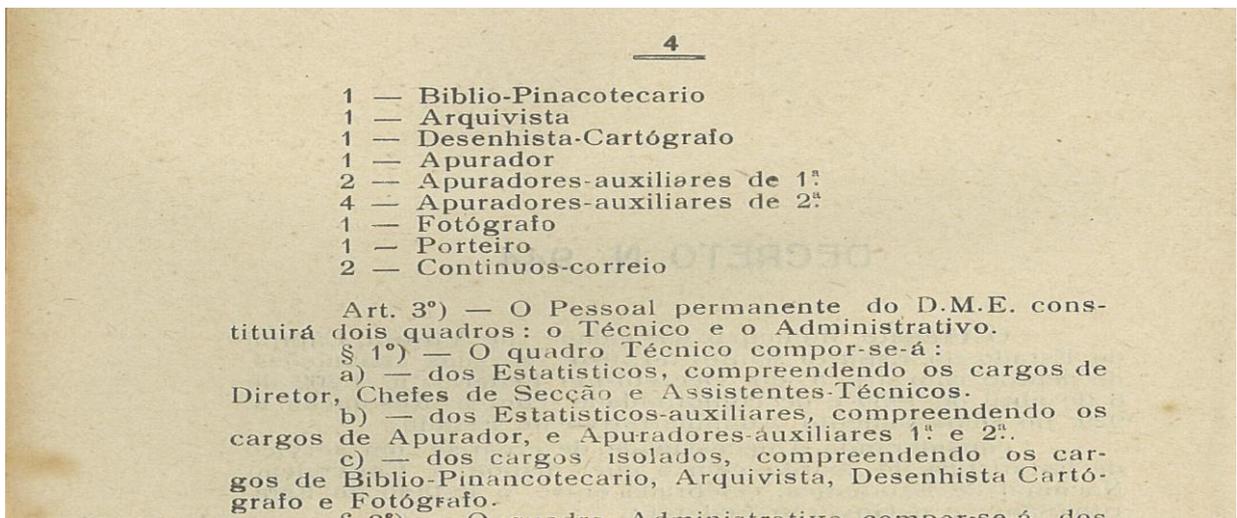


Figura 16 – Recorte com o Decreto nº 944, que prevê a contratação de um arquivista e um fotógrafo. O documento encontra-se no Anexo F.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

5

**Quadro do Pessoal do Departamento
Municipal de Estatística**
A QUE SE REFERE O DECRETO-LEI N.º 944
DE 29 — 7 — 941

CARGOS	Vencimentos	Mensal	Anual
1 Diretor	1:500\$	1:500\$	18:000\$
2 Chefes de Secção.....	1:000\$	2:000\$	24:000\$
2 Assistentes Técnicos..	700\$	1:400\$	16:800\$
1 Biblio-Pinacotecário...	660\$	660\$	7:920\$
1 Arquivista.....	400\$	400\$	4:800\$
1 Desenhista-Cartógrafo..	400\$	400\$	4:800\$
1 Apurador.....	400\$	400\$	4:800\$
2 Apurad.-Auxiliares de 1. ^a	300\$	600\$	7:200\$
4 Apurad.-Auxiliares de 2. ^a	250\$	1:000\$	12:000\$
1 Fotógrafo	200\$	200\$	2:400\$
1 Porteiro	240\$	240\$	2:880\$
2 Contínuos-correios	200\$	400\$	4:800\$

Figura 17 – Recorte com o Decreto nº 944, com a remuneração do arquivista e do fotógrafo. O documento encontra-se no Anexo F.

Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

O Departamento Municipal de Estatística, conforme mostra a Figura 18, é regulamentado através do Decreto nº 947 de 5 de agosto de 1941 (Anexo I), e traz como parte de suas funções “*organizar e superintender o arquivo Público do Município*”. Nele também consta no Art. 17º, as atribuições do Arquivista (Figura 19).

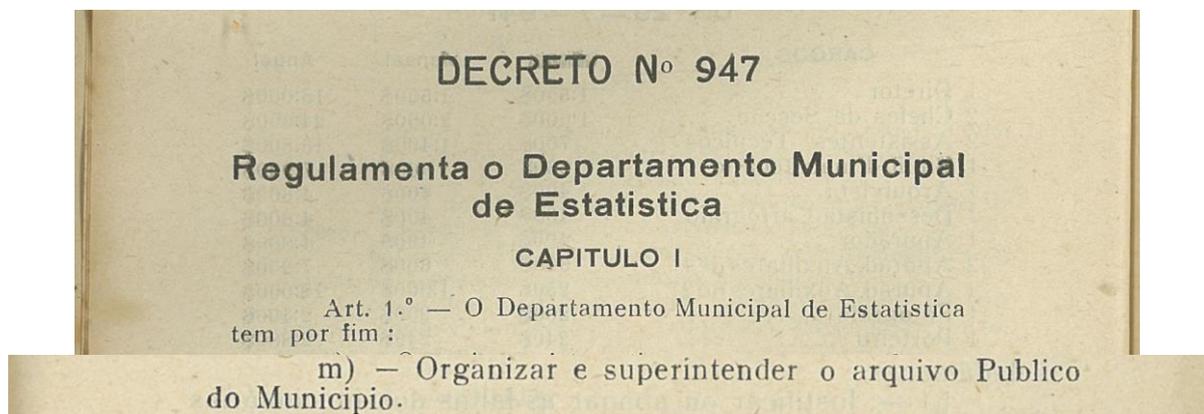


Figura 18 – Recorte com o Decreto nº 947, com a subordinação do Arquivo Público do Município ao Departamento Municipal de Estatística. O documento na íntegra encontra-se no Anexo I.

Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

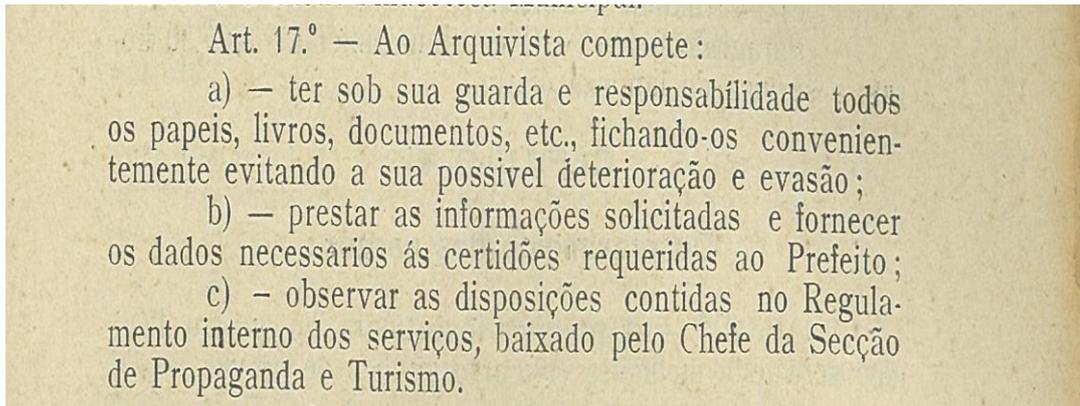


Figura 19 – Recorte com atribuições do Arquivista, de acordo com o Decreto 947, de 5 de agosto de 1941. O documento na íntegra encontra-se no Anexo I.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

Além do Decreto citado anteriormente, há também o Decreto nº 967 de 19 de dezembro de 1941 (Anexo J), que regulamenta o Arquivo Público Municipal, mostrado em parte através da Figura 20. Esses decretos também determinavam as competências do Arquivista, sendo este orientado pelo Chefe da Seção de Propaganda e Turismo e auxiliado por um Apurador-auxiliar de primeira classe (cargos existentes na época). Além dessas alterações também passou por diversas mudanças de espaço físico, o que acarretou grande prejuízo para seu acervo.

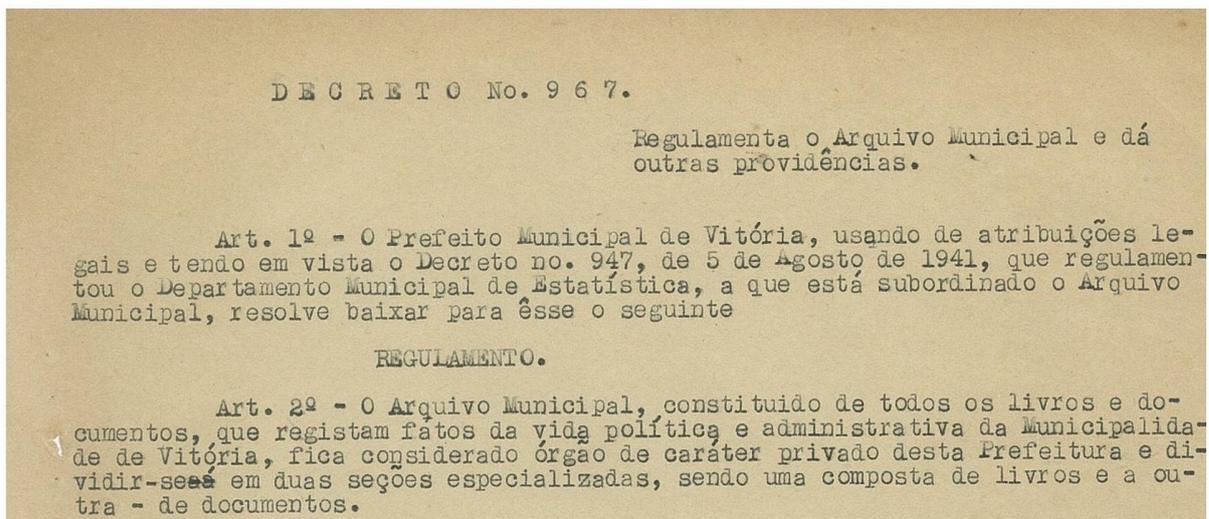


Figura 20 – Recorte com o Decreto 967, de 5 de agosto de 1941, que regulamenta o Arquivo Municipal. O documento na íntegra encontra-se no Anexo G.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

A documentação do Arquivo Permanente foi transferida em 1976 da Rua Sete de Setembro para dependências precárias na garagem da municipalidade, no Forte São João, o que ocasionou um grande dano ao seu acervo, pois na transferência da documentação foram utilizadas caçambas que descarregavam o acervo como se fosse entulho, ou seja, sem nenhum critério ou cuidado. Nessa nova sede não havia uma estrutura adequada para a documentação, e segundo Perini (2005, p. 15, 16), “foi construído um ‘curral’ – obedecida a denominação pejorativa dada pelos próprios funcionários – com cerca de tábuas de dois metros de altura, numa área de oito metros quadrados”, nessa área os documentos eram jogados uns sobre os outros, aleatoriamente. Levaram, também na década de 1970, a documentação do Arquivo Intermediário para o Palácio Municipal, na Avenida Beira-Mar, distribuindo-a entre o porão e o antigo auditório da PMV.

Os problemas relativos ao descaso com o Patrimônio Cultural e com a Memória são antigos e abrangem todo o país, pois de acordo com a narrativa do Sr. Setembrino Idwaldo Netto Pelissari (1976), em relatório (Anexo K), elaborado em outubro de 1976 (Figura 21 – capa e folha de rosto; Figura 22 - relato), existia uma campanha com o objetivo de preservar a memória nacional, também divulgada na Revista Veja nº 413, de 4 de agosto de 1976, com o título: “*Onde está o passado?*”, que destacava os problemas que atingiam a conservação das fontes históricas e culturais do país, ressaltando o descaso, a falta de recursos e o prejuízo que trás a ação dos pesquisadores e historiógrafos.

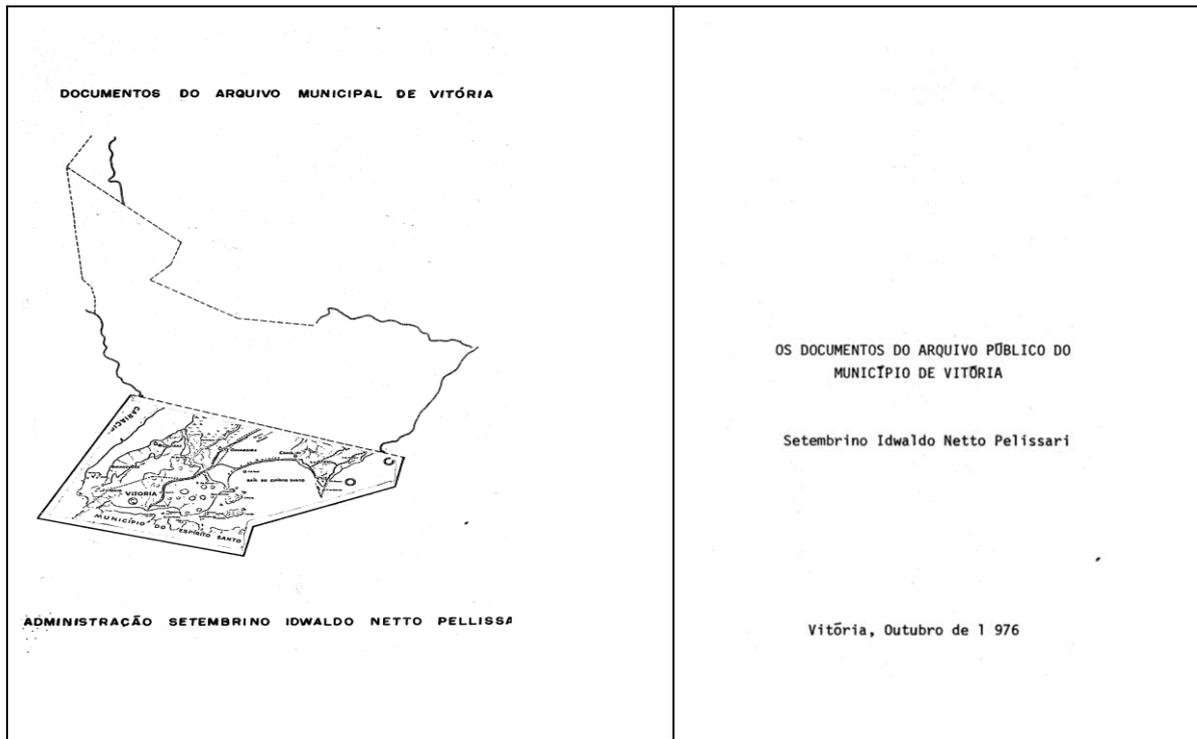


Figura 21 – Capa e folha de rosto do Relatório do Sr. Setembrino Idwaldo Netto Pelissari, de outubro de 1976. O documento na íntegra encontra-se no Anexo K.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

OS DOCUMENTOS DO ARQUIVO PÚBLICO DO MUNICÍPIO DE VITÓRIA

Já por algum tempo vem se desenvolvendo, em todo o território Brasileiro, uma campanha objetivando a preservação da memória nacional. Nessa campanha, a revista "Veja", do Grupo Editorial Abril, tem se destacado acentuadamente, merecendo, inclusive, menção a sua edição de 4 de agosto deste ano, nº 413, na qual desenvolveu na reportagem especial "Onde está o Passado?" os problemas que vêm afligindo a conservação das fontes históricas do país, ressaltando o descaso e a ausência de recursos que se abatem sobre essa área, prejudicando sensivelmente a ação dos pesquisadores e historiógrafos. Eu mesmo posso

Figura 22 – Relato do Sr. Setembrino Idwaldo Netto Pelissari, sobre a reportagem da Revista Veja de 4 de agosto de 1976. O documento na íntegra encontra-se no Anexo K.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

Pelissari também relata uma experiência por ele vivenciada, pois teve uma grande dificuldade em acessar 'documentos amontoados' e por isto ao ser eleito prefeito tomou a seguinte providência:

[...] cuidei de verificar em que condições se encontrava o Arquivo Público do Município e foi com intenso pesar que pude verificar que suas condições não podiam ser piores: processos e documentos amontoados pelo chão, em pilhas de metros de altura, absoluta ausência de qualquer critério de classificação, falta de espaço e negligência na conservação dos documentos [...] (PELISSARI, 1976, p.7).

Na década de 1990 os arquivos permanentes e intermediários foram reunidos num único espaço, em galpões localizados em Jardim da Penha; em 2002 foi levado para a Rua Hercília Dias Maciel, na Ilha de Santa Maria. Infelizmente, ainda não possui sede própria e desde 2006 está localizado na Rua Amélia da Cunha Ornella, 295, no bairro Bento Ferreira, em uma edificação antiga e sem condições de preservar seu rico acervo, constituído por obras raras, documentos do executivo e do legislativo, com cerca de 234 metros lineares de documentos, ocupando uma área de 1110m².

O Arquivo Geral do Município de Vitória atualmente está subordinado à Secretaria Municipal de Administração (SEMAD). Possui uma divisão chamada Arquivo Histórico, que é responsável pela guarda do conjunto documental constituído por textos, mapas, plantas, projetos, jornais, leis, decretos, resoluções, filmes, negativos de vidro e fotografias, produzidos e/ou recebidos pela administração pública a partir do século XIX, disponíveis para consulta na instituição, além de uma biblioteca de apoio, com publicações do município e outras de caráter arquivístico. Tem como público usuários diversos: alunos de graduação em história, arquitetura, artes, arquivologia, biblioteconomia, mestrandos e doutorandos, bem como escritores, restauradores e funcionários da Prefeitura Municipal de Vitória (PMV).

Esse Arquivo Municipal, como unidade de informação que beneficia tanto o funcionamento da Prefeitura de Vitória (PMV) como a coletividade por meio da pesquisa, deve, além de facilitar o trabalho do pesquisador de hoje, tornar o acervo acessível, assim como também preservar a memória do Município, assumindo outro fundamental papel: garantir que gerações vindouras possam ter acesso a ele. Sob esse prisma, a instituição tem no seu acervo um conjunto documental que

representa, segundo Ray Edmondson (2002, p. 9) uma coleção do acervo da memória do mundo, pois

[...] é a memória coletiva e documentada dos povos do mundo – **seu patrimônio documental** - que, por sua vez, representa boa parte do patrimônio cultural mundial. Traça a evolução do pensamento, dos descobrimentos e das conquistas da sociedade humana. É o legado do passado para a comunidade mundial presente e futura.

Tal citação deixa transparecer que um patrimônio cultural, mesmo que limitado àquilo que o interesse público resguardou, só existe, de fato, se for devidamente apropriado pela comunidade. Significa que não basta guardar um acervo, é necessário preservá-lo, conservá-lo e torná-lo acessível, possibilitando novas e constantes pesquisas, para possibilitar de acordo com Eliana Mattar (2003, p. 21) o “[...] seu progresso em relação às sociedades democráticas, seja pelo aspecto cultural e histórico, seja pelo aspecto de sua participação política”. Isto evidencia que, como memória, os arquivos devem ser dinâmicos. Devem permitir uma relação interativa entre os convivas da cidade, sua memória como cidadão, e seu sentimento de pertencimento a uma coletividade assegurada numa noção de identidade social. Deste modo, coube aos técnicos do Arquivo Municipal a missão de reunir e encontrar uma ordem no caos gerado pelas infinitas doações de imagens fotográficas para os seus arquivos, bem como pela das imagens geradas a partir das atividades administrativas.

O Arquivo Histórico possui um acervo fotográfico constituído por doações recebidas dos moradores do município, registradas numericamente por ordem de chegada.

3.4 O ACERVO FOTOGRAFICO

O acervo do Arquivo Geral do Município de Vitória, além dos demais documentos citados anteriormente, contém, atualmente, mais de 8000 fotografias, entre os quais há cerca de 100 negativos em vidro. Seu acervo abrange fotografias referentes aos anos de 1902 a 1993. As fotos após esse período se encontram na Secretaria de Cultura e ainda não foram encaminhadas para o Arquivo. Os primeiros registros apontam para a primeira metade do século XX (1902 a 1950), sendo do período de 1920 a 1950 cerca de um terço dessas fotografias. Esse acervo é “composto por aproximadamente 6.300 originais positivos de 18 x 24 cm, 1.700 originais 6 x 6 cm e

800 negativos de vidro,” além de aproximadamente 400 reproduções. (PERINI, 2005, p. 17).

Infelizmente a organização desse acervo fotográfico pelo seu modo de constituição (doação sem registros de quem os doou em sua maioria, de como e/ou porque foram produzidas⁷), não preconiza o que diz a teoria arquivística, pois, de acordo com Lopez (1999, p. 59) em relação ao arranjo arquivístico este “deve sempre procurar retratar as atividades reais das instituições e, na medida do possível, ser delas um espelho fiel para que haja uma contextualização da produção documental, conforme os moldes definidos pela teoria arquivística”.

Para a identificação das fotos pelo Arquivo Público, o poder público municipal desenvolveu uma estratégia baseada na história oral. Para tal, foi criado o projeto *Campanha de Identificação do Acervo Fotográfico* (Anexo L), realizado no período de 1995-1997, com os moradores mais antigos da capital, que por meio de relatos orais ajudaram na identificação de parte do acervo. Esse processo de identificação corresponde ao método filológico, inicialmente utilizado pelas pesquisas em História da Arte para atribuição de elementos de identificação das obras, visando sua organização e tabulação inicial. Assim, fotos foram identificadas por voluntários, sendo que a cada três “identificações” iguais por foto, a descrição era aceita pelo grupo que desenvolvia o trabalho. Não se pode dizer que esse método não determine erros de identificação do conteúdo das imagens, porém, foi um modo de organizar inicialmente o material que vem sendo estudado e redefinido quando necessário. Vale destacar que no caso desta dissertação, pelo confronto do conjunto de imagens que compõem o corpus, algumas verificações de conteúdo errada foram percebidas e provocaram retorno à base de dados para outra verificação. Com isto acredita-se que um dos benefícios deste estudo é também a atualização da informação no Arquivo Municipal.

⁷ Vale aqui destacar que há referências de registros da contratação, na década de 1930, de um fotógrafo para prestar serviços de fotografia à gestão municipal (ANEXO M), porém a maioria do acervo é constituído por imagens doadas e não produzidas por interesse institucional.

Dentro dessa política do Arquivo Geral, de identificação do conteúdo das imagens, ainda hoje, o arquivo conta com pessoas como o Sr. José Tatagiba que auxiliam na identificação das fotografias. Essa solução encontrada pelo Arquivo é um paliativo, pois de acordo com Lopez (1999, p. 63):

[...] contextualizar os documentos arquivísticos significa que cada um deverá ser agrupado somente com aqueles que foram originados pela mesma atividade, podendo constituir séries documentais tipológicas se cada espécie documental específica for inserida nas respectivas funções geradoras.

Mas, entende-se que na fase atual do acervo fotográfico, essa atitude é um esforço coletivo para que a informação não se perca, embora não tenha fundamentos técnicos e científicos que assegurem a confiabilidade da informação. Uma taxonomia e classificação sistêmica desse arquivo ainda exigirão esforços para além desta dissertação – a qual se coloca como um possível tolerável dentro desse emaranhado que precisa ser ordenado.

De modo geral, esse acervo é composto por vários conjuntos de fotografias: há imagens referentes a diversos períodos administrativos, fotos relativas a obras públicas e serviços urbanos, registros feitos de vários ângulos das paisagens da capital; fotografias de vários monumentos e casarios, de diversas personalidades, de eventos diversos, tais como solenidades, carnaval, desfiles cívicos e manifestações populares além de algumas fotos dos Municípios de Vila Velha e Cariacica, e dos Estados do Rio de Janeiro e São Paulo.

São organizadas por ordem numérica de chegada ao arquivo, e há um índice (Anexo N) e sete ‘catálogos’ (Anexo O), nos quais constam além do número das fotografias, as informações acerca da fotografia, tais como data, autoria, identificação do local e/ou personalidade(s). Porém, nem todas as fotografias possuem número de arquivo, algumas informações são incorretas e os registros feitos nos *catálogos* encontram-se a lápis. Essa situação será mais bem detalhada no próximo capítulo, ao se fazer referência a metodologia para seleção e análise das fotografias que compõem o corpus final dessa dissertação.

Em relação às fotografias do AGMV, Perini diz que

A qualquer um que seja dada a oportunidade de observar o acervo fotográfico do Arquivo Geral do Município de Vitória (AGMV), o contato com

as imagens suscitará a afirmação de que possuem um grande potencial enquanto documentos que podem dar conta de um passado e de uma memória da cidade de Vitória. (2005, p. 17).

Especificamente nesta dissertação, a ênfase recai sobre as fotografias de construções e paisagens da cidade, em específico nas cercanias da Avenida Jerônimo Monteiro.



4 TEMPO VIVIDO: ANÁLISE DAS FOTOGRAFIAS SELECIONADAS

“[...] o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, [...]” (LE GOFF)

Neste quarto, e último capítulo, *Tempo Vivido: análise das fotografias selecionadas* procurou-se observar e analisar como a paisagem urbana da Ilha de Vitória, em particular no entorno da Avenida Jerônimo Monteiro, vai sendo reordenada e transformada a partir da necessidade de se adequar os espaços urbanos às necessidades de cada período. Assim, toma-se como referencia as considerações que Klug (2009) faz dos planos públicos de urbanização da cidade – em especial entre as décadas de 1910 a 1950, recorte temporal desta dissertação.

Neste capítulo encontram-se as fotografias selecionadas no Arquivo Público Municipal que permitem visualizar essas transformações e sua dinâmica no cotidiano da cidade em movimento. Na Figura 23, a seguir, uma sobreposição da mancha urbana do século XVIII na malha atual da Ilha permite visualizar o impacto na paisagem das transformações que permitiram a construção não só da Avenida Jerônimo Monteiro, como também das Avenidas Princesa Isabel e Beira Mar.



Figura 23 - Sobreposição da mancha urbana do século XVIII e século XXI. A linha tracejada pela autora representa o traçado atual da Avenida Jerônimo Monteiro

Fonte: LEENA – Acervo de documentos de processo de Artista Piatã Lube

Como pode ser observado, praticamente toda a Avenida cujas fotografias são parte fundamental desta dissertação está configurada em áreas resultantes de aterramentos ao longo do tempo. Para a análise da relação entre as fotografias do Arquivo e essas transformações da cidade, parte-se da premissa de que elas, as fotografias, como imagens, são imagens da cultura e como tais, podem ser lidas.

Para seguir tal reflexão, põem-se aqui duas questões: a) a relação das imagens com a realidade; e b) a construção do documento fotográfico.

a) As imagens e a realidade

De acordo com Vasconcelos (2008, p. 131), o homem é um ser vinculado às imagens, pois essa era sua forma de expressão e de construção de significados antes mesmo do surgimento da escrita, e para ela “toda a nossa realidade, seja ela subjetiva, é denominada por imagens, por meio das quais construímos nosso pensamento” e a “sua produção sempre foi, dessa forma, uma das maneiras do homem dar sentido à sua existência.”

Jeudy (p. 49) diz que a imagem, assim como o objeto e o relato, são as formas fundamentais de investimentos e tratamento da memória, porém podem esquivar-se das funções culturais a eles atribuídas, e o fato do patrimônio tradicional assegurar “a reprodução da ordem simbólica das sociedades, as relações entre o objeto, a imagem e o relato encontravam sua harmonia e finalidade na manutenção de uma perenidade dos símbolos.” (JEUDY, 1990, p. 49).

Com o passar do tempo muitos são os estudiosos que buscam desenvolver métodos e técnicas para sua leitura. Vasconcelos (2008, p. 132), inclusive, enfatiza que em relação às imagens, tanto na história quanto na crítica de arte, utilizam-se muito as palavras “*decifrar* e *traduzir*” ao tentar fazer “uma correspondência” das mesmas na “linguagem falada e escrita”. Sendo que

[...] antes de mais nada, é preciso ter em mente proceder ao *deciframento* de uma imagem implica, grosso modo, uma busca por revelar o significado convencional de determinados símbolos nela contidos, o que pode até *fazer parte* de um processo de leitura de imagens, mas não encerra uma operação que se mostra muito mais complexa. Falar em *deciframento* de uma imagem requer, então, consciência desse problema e de suas limitações.

Da mesma forma, a respeito do termo *traduzir*, também empregado com frequência no mundo da arte, é necessária certa cautela, já que, como nos lembra Flusser, o verbo *traduzir* diz respeito a “mudar de um código para outro, portanto, saltar de um universo a outro.” (2002: 78). Transportar, portanto, mensagens de *universos* diferentes, onde não existem correspondências exatas nem precisas, é disso que se trata quando se lida com uma tentativa de *tradução* de uma imagem em linguagem falada ou escrita. (VASCONCELOS, 2008, p. 132).

Vasconcelos (2008, p. 132), considera mais apropriado o uso do termo interpretar, pois dá a idéia de uma leitura “subjéctiva e aberta, sugerindo uma polissemia de visões,” trazendo para cada indivíduo a possibilidade de fazê-lo de forma particular e pessoal, de acordo com sua vivência, sua experiência, e sendo assim cada leitura além de ser individual também depende do momento de vida de quem a faz. Porém, para essa autora (2008, p. 133), torna-se necessário “reconhecer os limites dessa operação, pois, o conteúdo de uma imagem é sempre inesgotável e a cada novo olhar, novas possibilidades se revelam possíveis.”

Outro fator também fundamental enfatizado por Vasconcelos é que mesmo fazendo uma interpretação pessoal, deve-se procurar compreender o que a imagem significou para quem a criou, qual foi à intenção ou intenções de seu produtor. Para ela torna-se necessário, pois,

[...] voltar à imagem e questioná-la, conscientes também de que, ainda que digamos ser o processo de interpretação de uma imagem um processo *aberto*, não estamos considerando *qualquer* leitura como válida, pois é certo que uma obra já traz consigo um mundo, ou seja, ela já tem dentro de si um crivo, possibilitando que lhe cabem e outra não. Portanto, ela é aberta, mas não a *todas* as interpretações. (VASCONCELOS, 2008, p. 133).

Alia-se a isso também uma importante questão denominada por Vasconcelos (2008, p. 137, 138), de acaso, ou seja, uma possível surpresa que pode interferir na programação feita pelo fotógrafo, e que para ela torna-se um elemento importante no resultado final da imagem.

A fotografia, de acordo com essa autora (2008, p. 135), possui “um campo conceitual próprio e que vem sendo investigado, de formas bastante diversas, por inúmeros pensadores da questão.” Ou seja, a fotografia deve ser vista como uma forma de expressão. Além do fato de dar “uma maior visibilidade do referente”, cria uma “nova realidade”, sendo essa “sua maior força”. (VASCONCELOS, 2008. p. 138).

De acordo com Jeudy (p. 74) a imagem “antecipa o real e a realidade se dá por imagens.” Porém a imagem não substitui o objeto, e não é essa a sua finalidade.

Para Jeudy,

[...] A origem, a essência de um imaginário social se impõem como as figuras de um real sempre recuperado. O que é então designado como realidade social se investe na circulação e intercâmbio de imagens. O discurso da cena, inscrevendo logo o acontecimento num marco figurativo que o despoja de sua força irruptiva, forma a imagem e a eleva à categoria de elemento serial. Ora, só as imagens podem experimentar na serialidade mesma de onde emergem, os efeitos de simultaneidade, de sincretismo ou de condensação. Seu poder mágico é o de engendrar essa ilusão fundamental da qual o real, por si mesmo, se desapropria. Pois a imagem não mata o real. Ela parece nascer da autodestruição do real. (JEUDY, 1991, p. 74-75).

Segundo Jeudy (p. 86), as imagens, assim como os objetos e os relatos, signos de cultura preservados como forma de representação dessa cultura, anulam as categorias de tempo, e tornam “equivalentes e simultâneos o instante e a duração.”

John Berger (1999) afirma que a forma como vemos é afetada pelo que sabemos ou pelo que cremos ser verdade. Isso inclui as imagens, consideradas por ele como recriação ou reprodução de uma cena, destacadas do lugar e do tempo onde primeiramente apareceram. Para esse autor

[...] toda imagem incorpora uma forma de ver. Mesmo uma fotografia. Porque as fotografias não são, como se presume frequentemente, um registro mecânico. Cada vez que olhamos uma fotografia estamos cientes, por mais superficialmente que seja, do fotógrafo selecionando aquela cena entre uma infinidade de outras possíveis. [...] O modo de ver do fotógrafo é reconstituído pelas marcas que ele faz na tela ou papel. Contudo, embora toda imagem incorpore uma maneira de ver, nossa percepção ou apreciação de uma imagem depende também de nosso próprio modo de ver. (BERGER, 1999, p. 12).

Lynch (2006, p. 16), diz que as imagens do meio ambiente resultam de um processo de interação entre o observador e o meio, ou seja, é um processo bilateral, pois “o meio ambiente sugere distinções e relações, e o observador – com grande adaptação e à luz dos seus objetivos próprios – seleciona, organiza e dota de sentido aquilo que vê.” Para ele o que é visto é delimitado pela imagem, e em contrapartida ela é posta à prova contra a capacidade de registro do que é percebido, havendo uma interação contínua entre a imagem e o meio ambiente. Afirma que com isso que entre diferentes observadores a imagem de uma determinada realidade pode sofrer variações significativas.

b) O documento fotográfico em construção

Para Lacerda (2008, p. 115, 116), afirmar que uma imagem só pode ser considerada um documento de arquivo quando esta percorre “um percurso de produção documental, direcionado por uma vontade de documentar uma ação, um fato, tendo em vista constituir um tipo de documento ou de suporte de comunicação”, passando também a “considerar um público, uma audiência, um receptor”, dentro da instituição a que pertença.

Lacerda ressalta o “duplo sentido do caráter documental da imagem [...] o valor informativo ligado ao conteúdo da imagem e o valor de evidência, ligado às circunstâncias de criação e de uso [...]. Para ela a mensagem refere-se ao significado que se atribui ao documento fotográfico quando se conhece o contexto de sua produção, a função para a qual foi gerada. Já o conteúdo é “a informação visual que a autoridade do registro realista da imagem fotográfica veicula como ‘documental’ (é o ‘fato visual’, ligado ao valor informativo).” (LACERDA, 2008, P. 117, 118).

Essa autora diz que para uma melhor e mais rica avaliação dos significados de uma imagem é preciso avaliar o conteúdo conhecendo as razões pelas quais a imagem foi criada, bem como da ‘biografia’ do objeto fotográfico utilizado como documento.

Para Luciana Souza de Brito (2010, p. 12), o documento fotográfico “pode ser entendido como um caminho de investigação e elucidação do passado”, ou seja, a fotografia deve ser vista como resultado da ação humana, cujo assunto foi selecionado num certo intervalo de tempo, por vontade própria do fotógrafo ou por este ter sido contratado para isso, e ao fazê-lo usa a tecnologia que está a sua disposição para “congelar esse momento.”

Telma Campanha de Carvalho (1999, p. 16), ressalta o fato de que o fotógrafo, mesmo quando contratado por uma pessoa e/ou instituição não é “mero espectador da realidade”, mas “um ser integrado ao seu tempo, que recebe influências do presente e do passado [...]”, ou seja, também nesse caso a sua vivência de mundo influi no resultado de seu trabalho, que por sua vez intervêm na realidade, pois essa imagem congelada será futuramente vista e “analisada” por outros.

Carvalho (1999, p. 8) reforça a questão da fotografia não ser “a realidade recriada”, mas ser “um referente do real.” Assim como qualquer outra técnica ou forma que permite copiar ou gravar a realidade essa técnica “será sempre um artefato artificial e parcial de percebermos a realidade [...]” e a pretensa vontade do homem de tentar reter o passado é uma ilusão.

Brito (2010, p. 12), reforça que mesmo sendo uma fonte histórica, a fotografia não “apresenta o conteúdo completo e definitivo acerca do assunto retratado”, mas um aspecto dessa realidade passada, que traz em sua trajetória “a intencionalidade para o qual foi produzida [...]”, ou seja, toda foto tem uma história.

Essa teoria é reforçada por Dubois (2010, p. 59), para quem a fotografia é mais que uma imagem resultante de um ato, é primeiramente “um ato icônico ‘em si’, é consubstancialmente uma *imagem-ato*.” Para ele não se pode pensar a imagem fotográfica fora do seu processo de constituição, “fora do que a faz ser como é” entendendo-se sua criação tanto como um ato de produção quanto de recepção ou difusão.

Alberto Manguel (2001, p. 27), diz que ao lermos imagens, seja qual forem, pinturas, esculturas, fotografias, etc., atribui-se a elas “o caráter temporal da narrativa.” Ao retornar a Baxandall, para quem as imagens não podem ser explicadas, é preciso assumir uma posição que apenas permite tentar alisá-las lembrando do que é dito por Manguel: “leituras críticas acompanham imagens desde o início dos tempos, mas nunca efetivamente copiam, substituem ou assimilam as imagens”. (MANGUEL, 2001, p. 29).

Como então, analisar imagens que se distanciam no tempo do período no qual foram produzidas, não havendo registros de sua produção? Ficam também as questões postas por Manguel (2001, p. 21): “[...] qualquer imagem pode ser lida? [...] podemos criar uma leitura para qualquer imagem?”

Tentar-se-á responder essas questões, descrevendo a seguir alguns métodos utilizados para análise de fotografias.

4.1 MÉTODOS PARA ANÁLISE DE FOTOGRAFIAS

Para a investigação de fontes fotográficas, há a proposição metodológica proposta por Kossoy (2002, p. 57- 60): análise iconográfica e interpretação iconológica. Na análise iconográfica ele estabelece duas linhas de trabalho, ambas multidisciplinares, que pretendem decodificar as informações contidas no documento fotográfico e em seu suporte:

1. a reconstituição do processo que originou o artefato, a fotografia: pretende-se, assim, determinar os elementos que concorreram para sua materialização documental, (seus elementos constitutivos: assunto, fotógrafo, tecnologia) em dado lugar e época (suas coordenadas de situação: espaço, tempo);
2. a recuperação do inventário de informações codificadas na imagem fotográfica: trata-se de obter uma minuciosa identificação dos detalhes icônicos que compõem seu conteúdo. (KOSSOY, 2002, p. 58).

Kossoy afirma que através da análise iconográfica as informações obtidas revelam dados concretos acerca da materialização documental e aos detalhes icônicos que nele estão gravados, pois se procura decodificar a realidade externa do assunto.

Em relação à interpretação iconológica esse autor (2002, p. 59) reforça o fato de que o documento fotográfico é “*uma representação a partir do real*”, ou seja, o registro refere-se ao que foi “*selecionado* daquele real, organizado cultural, técnica e esteticamente, portanto ideologicamente.” É resultado do processo criativo, da forma como o fotógrafo vê e compreende o que seleciona para fotografar. Por isso sugere duas formas para ‘*decifrar*’ a imagem:

1. resgatar, na medida do possível, a história própria do assunto, seja no momento em que foi registrado, seja independentemente da mesma representação;
2. buscar a desmontagem das condições de produção: o processo de criação que resultou na representação em estudo. (KOSSOY, 2002, p. 59).

Eduardo Neiva Júnior (1986, p. 6), afirma que a partir da iconologia é possível verificar a história das imagens, pois a iconologia é um ramo da história da arte cuja preocupação é “estabelecer o conteúdo temático ou o significado das obras de arte enquanto algo distinto da sua forma”.

Retornando a Kossoy (2002, p. 131), ele diz que a imagem fotográfica possui várias faces e realidades, sendo a primeira a visível, o referente contido no suporte, chamado por ele de realidade exterior, a segunda realidade, de testemunho, passível de identificação. As outras faces estão ocultas e apesar de não estarem explícitas podem ser intuídas, é o que ele denomina de primeira realidade, uma realidade interior da imagem, distante no tempo e no espaço, no qual pessoas ou situações retratadas podem já não existir ou já não existem nas mesmas circunstâncias, uma vez que o contexto de sua produção já se alterou e sua *'reconstituição mental'* é um processo intuitivo.

Essa reconstituição, segundo ele, “sempre implicará um *processo de criação de realidades*, posto que elaborada através das imagens mentais dos próprios receptores envolvidos.” (KOSSOY, 2002, p. 132).

Kossoy (2002, p. 133) afirma que a reconstituição através da fotografia, por mais competente que possa ser a análise iconográfica, não se esgota. Para que ocorra é preciso uma sucessão de construções imaginárias, sendo que a câmera não capta o contexto que originou aquela imagem, nem o momento histórico dos personagens representados, ou seja, “sua *realidade interior* – é, todavia, invisível ao sistema óptico da câmera,” logo, se não é registrado, pode apenas ser imaginado.

Esse autor também aborda a questão da *'manipulação'* que pode ser feita da imagem fotográfica, o uso para interesses pessoais, por isso afirma ser necessário uma “desmontagem do *processo de construção* que teve o fotógrafo ao elaborar uma foto” bem como “pelo eventual uso ou aplicação que esta imagem teve por terceiros e, finalmente, pelas leituras que dela fazem os receptores ao longo do tempo.” Em cada uma dessas etapas as imagens são objetos “de uma sucessão de construções mentais interpretativas por parte dos receptores” que atribuem significados de acordo com a ideologia vigente no momento. É preciso, pois, procurar “recuperar os mecanismos internos que regeram a produção das imagens” que são objetos de estudo. (KOSSOY, 2002, p. 133 - 135).

Em relação à construção de imagens Carvalho lembra que essa construção serviu para divulgar e perpetuar ideologias “no momento em que eram trabalhadas e

manipuladas de acordo com os interesses dominantes daquele determinado momento.” (CARVALHO, 1999, p. 30).

Outra teoria usada para analisar imagens é descrita pelas autoras Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho (1997, p. 32), que para análise das imagens dos álbuns da cidade de São Paulo usam um conjunto de descritores divididos em duas categorias: descritores icônicos e descritores formais. Os descritores icônicos são os que “registram os elementos figurativos e espaciais, e os descritores formais, que identificam o tratamento plástico dispensado aos motivos selecionados do contexto urbano.

Em relação aos descritores icônicos Lima e Carvalho (1997, p. 32) afirmam que

[...] os elementos figurativos e espaciais compreendem aspectos da paisagem: níveis de abrangência espacial, tipologia do espaço, tipologia urbana, estruturas e funções arquiteturais, localização geográfica e temporal, infra-estrutura, acidentes naturais, tratamento paisagístico e estruturas de comunicação, discriminação dos elementos móveis (envolvendo transporte, personagens e suas categorias profissionais, de gênero e faixa etária) e, finalmente, o mapeamento das atividades urbanas representadas.

Dizem que é possível obter “informações sobre o grau de articulação com que se pretende apresentar fotograficamente a cidade” através do controle de abrangência espacial. Que a vista panorâmica torna possível apreender a malha urbana, uma vez que deixa visível tanto a disposição das vias de circulação quanto das edificações. Já a vista parcial “restringe-se a partes da malha urbana sem que ocorra, contudo, a descontextualização do motivo – uma rua ou esquina, ou ainda a confluência de vias, como no caso de largos e praças.” (LIMA E CARVALHO, 1997, p. 32).

Já em relação aos descritores formais, trabalham o enquadramento, o arranjo, a articulação dos planos, os efeitos, e a estrutura. O enquadramento refere-se ao ponto de vista do fotógrafo na tomada da cena, a rotação de eixo e o conseqüente efeito advindo daí, o posicionamento da câmera e o close.

O arranjo para elas “indica a forma como os elementos figurativos são organizados na imagem”. Pode ser arranjo rítmico, arranjo caótico e arranjo discreto. “O arranjo rítmico é identificado pelo atributo da *cadência* e se define pela repetição regular de um mesmo elemento na imagem”, já o arranjo caótico “é identificado pelo atributo *profusão* e se define pela apresentação intensa e desordenada de um mesmo

elemento;” e o arranjo discreto tem como “atributo a *sobreposição*, de uso corrente no contexto da linguagem fotográfica.” (LIMA E CARVALHO, 1997, p. 51).

As articulações dos planos por elas descritos são: “*direção, contigüidade espacial, similitude formal e espelhamento*.” A *direção* ou *direções*, para elas “podem ser representadas quando os vetores estão explícitos através de algum elemento figurativo, como por exemplo, a fachada de uma edificação, a gestualidade do corpo humano ou o alinhamento da rua.” A *contigüidade espacial* segundo Lima e Carvalho, “manifesta-se como uma linha visual que atravessa todos os planos da imagem, agindo como meio de unificação do espaço e valorizando o tipo de espacialidade do tecido urbano representado.” A *similitude formal* “consiste na associação que se estabelece entre os elementos figurativos distribuídos nos planos fotográficos por guardarem entre si semelhanças formais.” E por último o *espelhamento* que “consiste na duplicação de elementos figurativos em registros fotográficos onde vitrines envidraçadas, rios, espelhos d’água e lagos agem como superfícies reflexivas” e, portanto “a articulação se dá pelo reflexo, no primeiro plano, de elementos dispostos nos demais planos.” (LIMA E CARVALHO, 1997, p. 53).

O *efeito*, para essas autoras, define os recursos que alteram ou ressaltam partes da configuração original do elemento figurativo, e usam como descritores “o contraste de tom, o contraste ou inversão de escala, o exagero, a fragmentação, a singularidade, a atividade e o repouso”. (LIMA E CARVALHO, 1997, p. 53).

Já a *estrutura* reúne “os atributos responsáveis pelo modo de articulação dos elementos morfológicos da imagem em relação aos seus eixos perpendiculares e diagonais”. São elas a *centralidade*, a *bicentralidade*, a *linha do horizonte* e o *formato*. A *centralidade* é aplicada quando o elemento se posiciona no centro da imagem, e a *bicentralidade* quando seu posicionamento acontece em “torno de um centro não marcado.” A *linha do horizonte* “é outro elemento de estabilização, especialmente quando posicionada no terço horizontal superior da imagem” e o *nivelamento* têm como característica a “unidade transparente dos planos visuais, pela tendência à simetria, pela repetição e pela eliminação da obliquidade,” sintetizando os “fenômenos visuais que dotam a imagem de alta estabilidade visual.”

O *aguçamento* refere-se à tensão visual que ocorre quando as figuras estão fora do eixo. E a estrutura refere-se ao formato da imagem: “retângulo horizontal, retângulo vertical e quadrado”, sendo que o primeiro é o mais favorável ao “equilíbrio dinâmico da imagem” e os outros dois “podem gerar maior ambigüidade na mensagem visual ou estabelecer um maior grau de tensão na composição.” Também utilizam “padrões temático-visuais”, ou seja, constituem “grupos de imagens que expressam a maneira pela qual esses atributos visuais articulam-se em torno de certos temas.” (LIMA E CARVALHO, 1997, p. 56, 57).

Carvalho (1999) afirma que as cidades e suas edificações sempre foram um tema constante para os fotógrafos. Em relação ao uso feito por essas fotografias, ela afirma que

[...] pode ser uma forma comprobatória da construção de monumentos arquitetônicos, construídos por governantes ou personalidades beneméritas do patrimônio público; ser utilizada para inventariar bens e manifestações culturais a fim de ‘preservá-los’ e difundi-los nacional e internacionalmente; ser uma ‘apropriação de locais nobres da cidade por uma parcela significativa da população, despossuída, no seu cotidiano, deste contato; para se construir, através da divulgação maciça de imagens, os símbolos a serem perpetuados; enfim, para se eternizar a cidade, através dos ‘cartões-postais’ consagrados, para as populações futuras. (CARVALHO, 1999, 63).

Por serem objetos de estudos por profissionais de diversos campos do saber as cidades são “analisadas de forma peculiar por cada um deles, [...]” e o significado atribuído “à cidade é sempre em consonância com sua inserção e entendimento do viver em cidade.” (CARVALHO, 1999, p. 64).

Essa autora (p. 85) enfatiza que ao se analisar fotografias e categorizá-las por temas é possível manter a “contextualização de sua produções.” Ela usa uma classificação em cinco eixos temáticos: *Panorâmica*, *Projeto urbanístico*, *Serviço urbano*, *Edificação* e *Cotidiano*.

Por *Panorâmica*, categorizou as imagens cujas tomadas são abertas, que mostra a cidade “como objeto primeiro, mostrada de uma maneira ampla e geral, com ausência de um detalhe particularizado ou específico.” Como *Projeto urbanístico* relacionou as fotos cuja “característica do período analisado, dado o número de ‘realizações’ empreendidas na capital e por ter sido uma preocupação constante dos governantes o registro sistemático destas obras.” Em *Serviço urbano* separou as

fotos relativas à “própria atividade de uma das instituições analisadas, a Light, e pelo incremento destes empreendimentos por várias empresas nesta época.” Na categoria *Edificação* ficaram as fotografias das “construções, as mais variadas, significativas da e para a cidade, enfocadas como assunto principal da imagem.” E por último, em Cotidiano, classificou as “imagens em que a população e seus afazeres aparecem como o assunto principal retratado [...], na captura das pessoas, de seus divertimentos, de suas habitações e de suas ocupações.” (CARVALHO, 1999, p. 86, 87).

Independente dos métodos utilizados para análise de fotografias é preciso lembrar o que diz Carvalho:

[...] a partir da nossa percepção, do momento que apreendemos mentalmente uma imagem ou cena, ela já não corresponde à realidade, mas a uma realidade decodificada pelo nosso olhar e processada pelo nosso intelecto. No nosso simples ato de olhar demonstramos o quanto privilegiamos aspectos que representam nossos interesses e conhecimentos acumulados ao longo de nossas vidas. (Carvalho, 1999, p. 8).

Para a análise das fotografias do Arquivo Público Municipal buscar-se-á revelar partes de como o olhar de quem toma a imagem é contaminado pelos modos como a cidade se coloca ao observador naquele momento específico, revelando não só a própria cidade, mas principalmente como ela afeta a percepção e determina um modo específico de ser vista.

Vale destacar que, representar a cidade por meio de imagem é algo que antecede o advento da fotografia. As alterações na imagem e na paisagem natural e urbana da Ilha de Vitória foram registradas desde o início de sua ocupação, por meio de mapas, desenhos e pinturas que ilustram particularidades urbanas e geográficas da cidade (Figuras 24 e 25).



Figura 24 - Perspectiva da Vila de Vitória por Joaquim Pantaleão da Costa em 1805. In: Vitória era assim há 150 anos atrás (1860).

Fonte: De olho na Ilha - Willis de Faria.

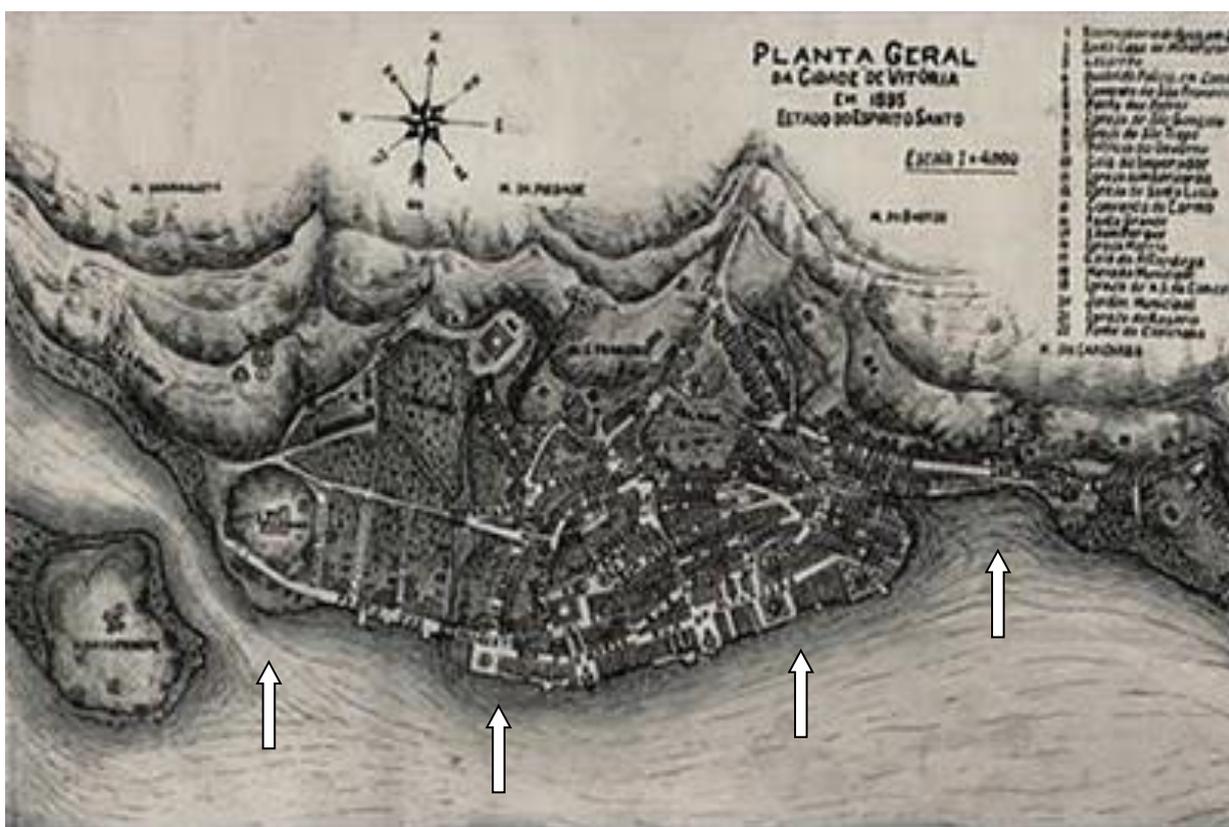


Figura 25 - Planta da Cidade de Vitória 1860. In: Vitória era assim há 150 anos atrás (1860). As setas indicam as áreas de mar que sofrerão as principais transformações com os aterros no século seguinte.

Fonte: De olho na Ilha - Willis de Faria.

A partir desta planta (Figura 25), de 1860, percebem-se aspectos do contorno original da Ilha de Vitória, evidenciando áreas (indicadas por setas) que serão aterradas pelos diferentes e sucessivos projetos urbanos da gestão pública ao longo das décadas de 1920 até 1950. São exatamente essas intervenções na paisagem da cidade que demarcam um eixo de conexão do centro com o interior da cidade; o que se configura após sucessivas intervenções na paisagem natural.

A representação destes aspectos por meio da fotografia é algo que só se tornou possível no final do século XIX, tanto por iniciativas oficiais – na busca de registrar os feitos de uma gestão política ou econômica, bem como por pessoas comuns interessadas em manter algum tipo particular de memória (Figuras 26, 27 e Fotografia 2).



Figura 26 - Fotografia do Centro da Cidade de Vitória 1884. In: Histórico dos aterros da Baía de Vitória
Fonte: De olho na Ilha – Willis de Faria



Figura 27 - Fotografia do Centro da Cidade de Vitória 1905. In: Histórico dos aterros da Baía de Vitória
Fonte: De olho na Ilha – Willis de Faria



Fotografia 2 – Sem número de arquivo, fotografia da Vista do Centro de Vitória 02. Data: Consta sem data no Arquivo, porém, de acordo com Willis de Faria (Histórico dos aterros da Baía de Vitória) é de 1915.
 Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

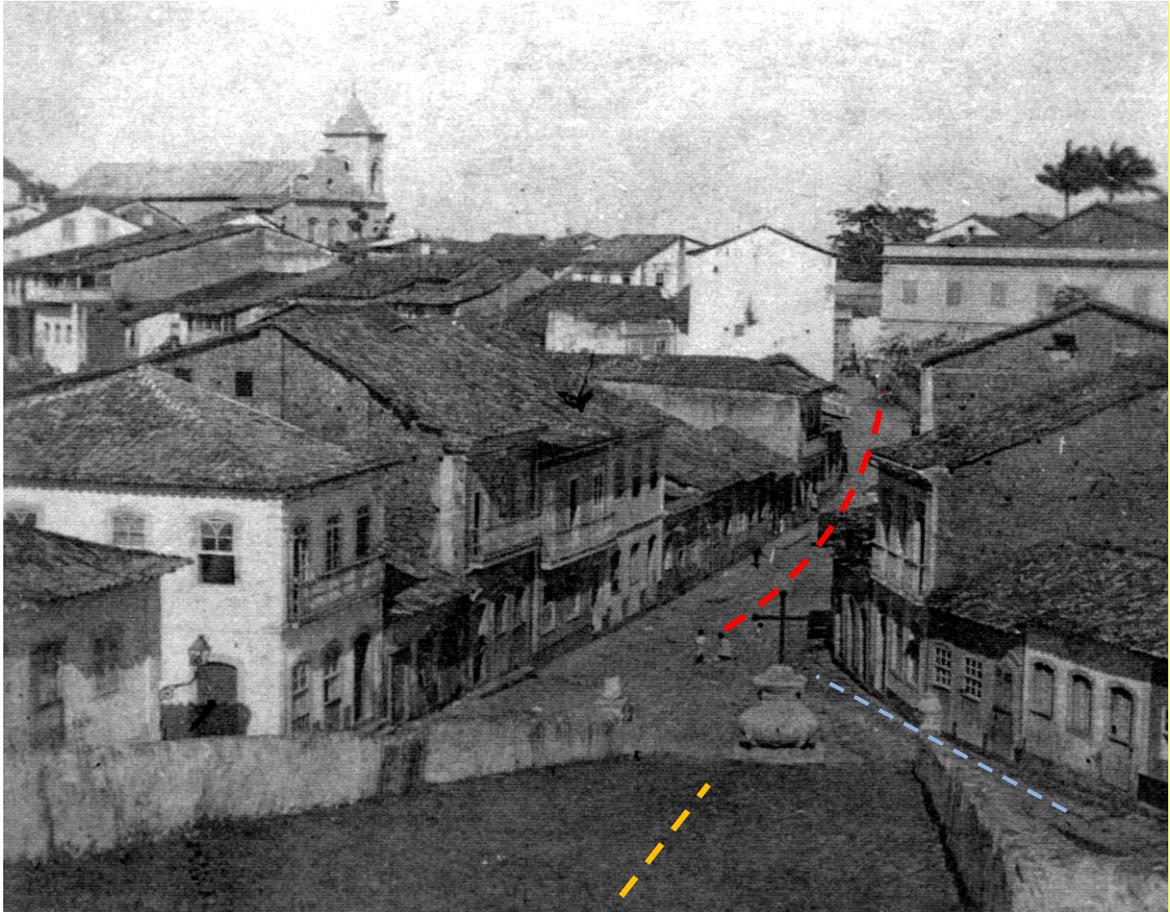
Essas imagens fotográficas, ao longo do tempo, foram constituindo-se como um acervo imagético no qual estão registradas importantes transformações ocorridas na capital capixaba, tornando, no início do século XX, parte da coleção de fotografias que remontam a história visual de Vitória, integrantes do Arquivo Público Municipal.

4.2 AS FOTOGRAFIAS DO ARQUIVO PÚBLICO DE VITÓRIA: UMA REALIDADE DECODIFICADA

Ao analisar as fotografias de edificações e logradouros referentes à paisagem urbana demarcada pela Avenida Jerônimo Monteiro, no período de 1910 – 1950 evidenciam-se como as alterações ocorridas refletem os Projetos e Planos de Urbanização da Cidade, revelando nuances da transformação da paisagem urbana, bem como, de como uma identidade da capital capixaba vai imprimindo no seu observador (fotógrafo) um modo de ser observada.

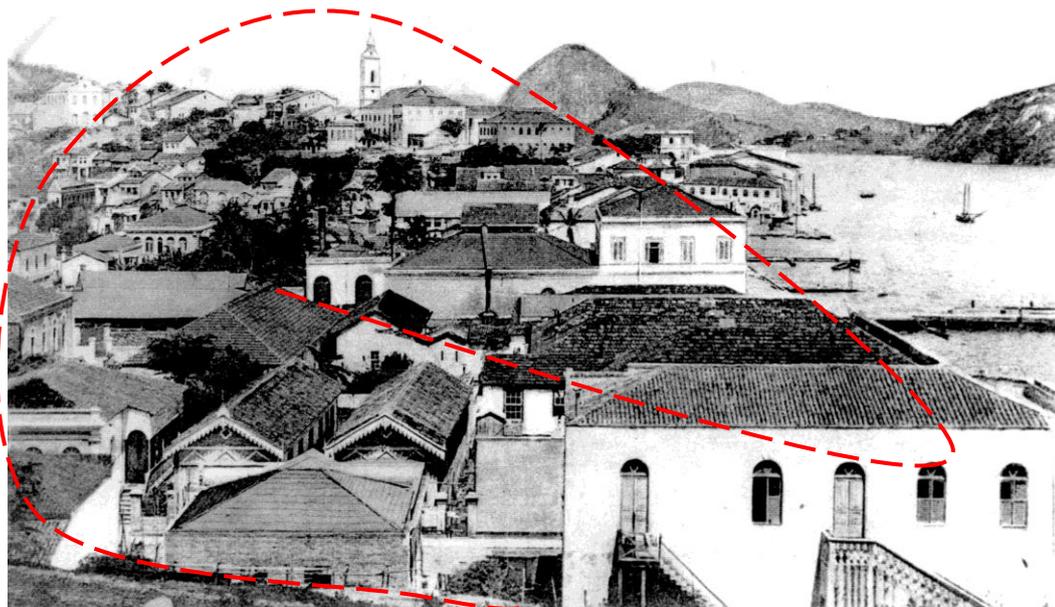
Considerando como a cidade de Vitória se colocava ao observador até o início do século XX, pode-se afirmar que seu traçado sinuoso determinava um tipo de relação com a paisagem urbana que demarcava um olhar circunscrito numa pequena área. Não se tem o ponto de fuga da imagem em um infinito imaginário. As edificações

cortam o olhar e imprimem certa “redondeza” à percepção e, automaticamente à representação da cidade (Fotografia 3).



Fotografia 3 - Arquivo 52 – Rua Pereira Pinto – nota-se como o traçado das ruas é fragmentar, interrompido pelas edificações (linhas tracejadas acrescentadas pela autora). Sem data, sem identificação de autoria.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

Revela-se uma imagem urbana ao mesmo tempo acolhedora por sua redondeza e que, não obstante, não se revela dada a impossibilidade de se ver para além de uma edificação que interrompe o olhar. A cidade volta-se para si mesma, e mesmo que o olhar tente ultrapassar os limites, ele é conduzido para o maciço de edificações que suprime as ruas (Fotografia 4).

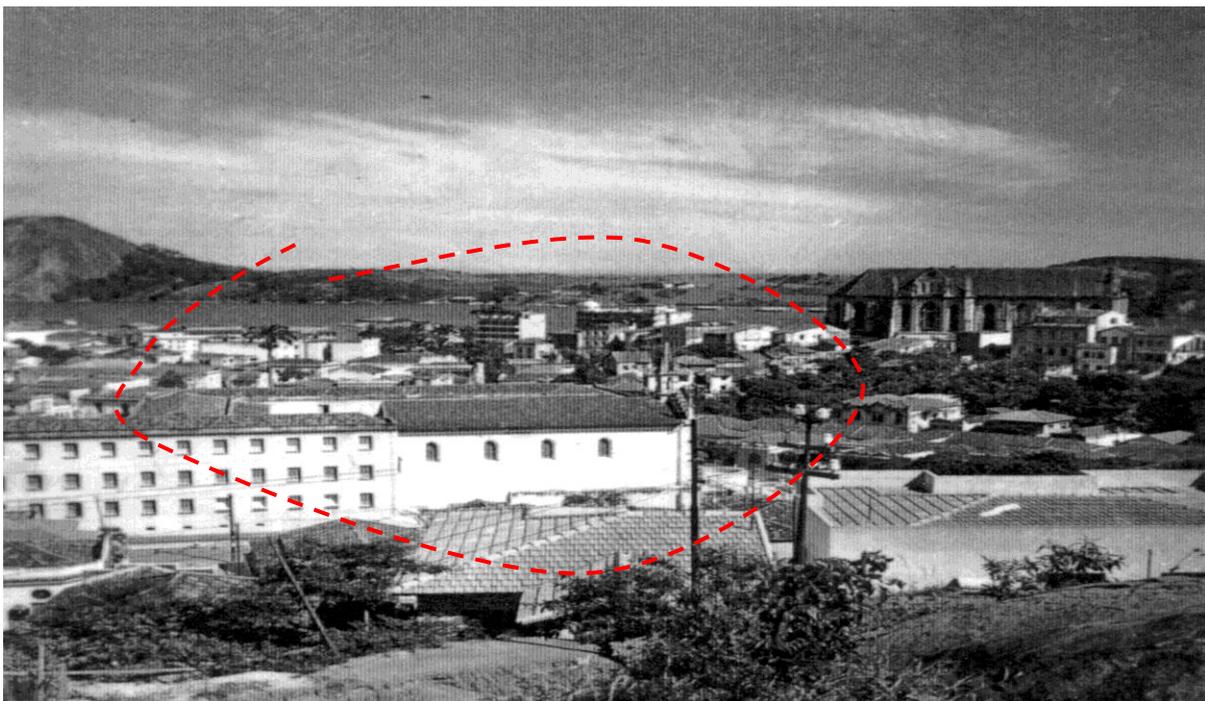


Fotografia 4 - Arquivo 56 – Sem identificação de local. Nota-se que o olhar percorre a cidade sem se focar em uma questão em específico – a cidade é um bloco único (linhas tracejadas acrescentadas pela autora).. Sem data, sem identificação de autoria.

Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

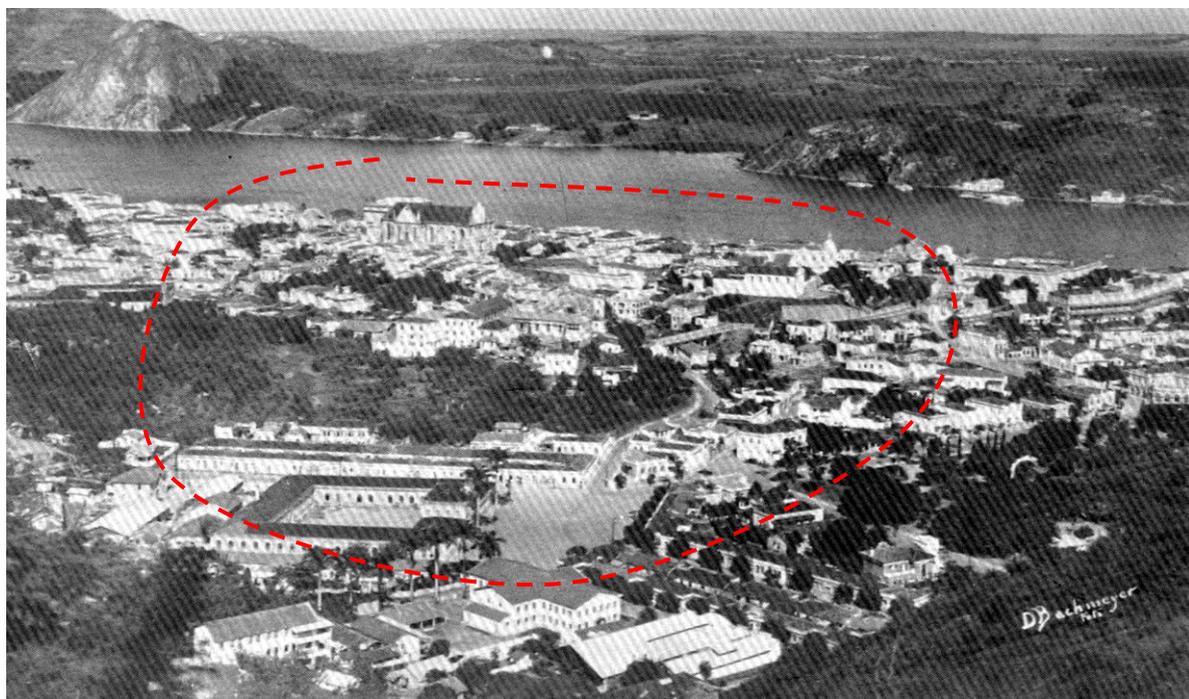
Como pode ser verificado na imagem anterior, mesmo em fotografias panorâmicas o foco parece redirecionar o olhar sobre si mesmo. Não existem referências fortes do próprio horizonte do mar que margeia a imagem. Mesmo quando o mar aparece ao fundo, como nas Fotografias 5 e 6, o foco retorna para as construções, mas para nenhuma delas em específico.

Essas questões envolvem o próprio modelo de cidade do qual os sucessivos gestores públicos de Vitória, a partir de 1900, buscam atualizar por meio de planos de urbanização. São esses planos que vão determinar uma nova imagem da cidade: limpa, ampla e moderna. Busca-se imprimir em Vitória o espírito cosmopolita das grandes capitais mundiais. Um novo olhar sobre a cidade vai sendo configurado. Para esta dissertação, as imagens do arquivo trabalhadas e analisadas buscam refletir sobre essa percepção da paisagem urbana; da imagem que a cidade gera de si e de como essa imagem reflete o próprio conceito de cidade que se configura na época. Acredita-se que esse conceito vai alterando-se, ou ampliando-se na medida em que o próprio processo de urbanização de Vitória, como cidade progressiva e moderna, toma materialidade não só nos planos de gestão da cidade, mas principalmente no modo de perceber como esta cidade se coloca.



Fotografia 5 - Arquivo 64 – Sem identificação de local (linhas tracejadas acrescentadas pela autora). Sem data, sem identificação de autoria.

Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória



Fotografia 6 - Sem número de Arquivo – Bahia de Vitória (o termo bahia foi mantido com h, conforme consta no arquivo, linhas tracejadas acrescentadas pela autora). Sem data, autoria D. Bachmeyer.

Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

4.2.1 Metodologia de seleção das imagens

Na perspectiva de visualizar a potencialidade identitária e cultural do acervo de fotografias do Arquivo Geral de Vitória, como dito anteriormente, foi necessário circunscrever uma área e um tempo específicos, dados não só a dimensão de uma dissertação, mas o tamanho do acervo de imagens e o fôlego para analisá-las no prazo disponível para esta pesquisa. Assim, foi escolhido um período, entre 1910 e 1950, e uma área física: a Avenida Jerônimo Monteiro, no centro da cidade.

Para seleção das imagens que fazem parte do corpus desta dissertação foram adotados seguintes procedimentos:

a) Leitura dos materiais que referenciam as imagens: um índice de fotografias do Arquivo Público Municipal (Anexo N), operação realizada com o intuito de identificar e separar aquelas numerações de fotos registradas como “Jerônimo Monteiro” – incluindo também edificações e/ou equipamentos que sabidamente estavam situados nessa Avenida ou que dialogavam com ela, como por exemplo, a Praça Costa Pereira. Vale destacar que as fotografias em si, integrantes do Arquivo Histórico encontram-se apoiadas em papel cartão, armazenadas em invólucros individuais de acetato, sendo que as fotografias com número de arquivo 0001 - 1689, por sua dimensão: 5,5cm X 5,5cm ou 11,5cm X 8cm encontram-se divididas em quatro caixas: caixa 01: fotos de 0001 – 0399; caixa 02: fotos 0400 – 0799; caixa 03: fotos 0800 – 1249 e caixa 04: fotos 1250 – 1689. As demais fotografias são colocadas de dez em dez, em pastas suspensas arquivadas em quatro armários. Essas fotografias em sua maioria parecem ser de temática repetitiva, segundo o próprio índice do Arquivo – entretanto, mesmo quando retratam um mesmo assunto, o fazem em tomadas, ou ângulos, diferenciados.

O índice divide as fotografias por sua numeração, da seguinte forma: índice 0001 a 1689; índice 2000; índice 3000; índice 4000; índice 5000; índice 6000. Esse índice é composto por duas colunas, na primeira aparece o assunto (de forma muito genérica, por exemplo, “árvore”, “arquitetura”, etc.) e na segunda coluna aparece o número da foto. Ressalta-se que um mesmo local pode aparecer em vários índices e embora sejam vários índices encontram-se todos encadernados como se fosse um só material. Esse material encontra-se digitado em Excel.

Além desse índice, há também sete 'catálogos' - nomenclatura atribuída pelo Arquivo a outro conjunto de índices das fotografias sob sua tutela, não se caracterizando de fato num catálogo formal e normatizado. Esse conjunto de material é resultante em parte do projeto de identificação de fotografias feito pelo arquivo e citado no capítulo 3. Encontra-se manuscrito e divide-se da seguinte forma: catálogo 1: fotos de 000001 à 000999; catálogo 2: fotos de 001000 à 001999; catálogo 3: fotos de 002000 à 002999; catálogo 4: fotos de fotos de 003000 à 003999; catálogo 5: fotos de 004000 à 004999; catálogo 6: fotos de 005000 à 005999, catálogo 7: fotos de 006000 à 006999. Também se ressalta que nem todas as fotos encontram-se numeradas, por esse motivo o número de fotografias existentes é superior ao de fotografias com número de registro. Por estar manuscrito coloca-se em anexo apenas um modelo desse conjunto de material (Anexo O).

b) Num segundo momento foi realizada uma operação de confronto das informações dos índices com as dos sete 'catálogos' e posteriormente solicitou-se ao Arquivo cópias digitalizadas das fotografias levantadas através desses instrumentos de busca. Todas as informações foram anotadas em um formulário (Apêndice A).

Nesse arquivo percebe-se que à vagueza das informações fornecidas soma-se outro problema de catalogação, algumas informações não se equivalem; por exemplo, uma mesma foto aparece com duas informações diferentes, ou com legenda que não corresponde à imagem. Como por exemplo a fotografia 7 que consta no Arquivo com a seguinte descrição: Casa Bancária Peixoto e Cia. à Praça Costa Pereira, década provável 1940. Entretanto, pelo recorte geográfico da baía, e pelo tipo e altura das edificações, percebe-se que se trata de outra área da cidade e de outra década.



Fotografia 7 - Arquivo 000122. Data: de acordo com informações no Arquivo Público Municipal essa fotografia é da Casa Peixoto (localizada na Av. Jerônimo Monteiro) da década de 1940, sem identificação de autoria. Pelas imagens ao fundo, percebe-se que se trata da região da Enseada, e pelas edificações, de data bem posterior aos anos de 1940.

Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

Tendo em vista essa incompletude, e às vezes incoerência das informações, iniciou-se outra etapa paralela: c) A busca de outras fontes de informação que pudessem permitir uma reavaliação das fotografias e possível atribuição de dados que o 'catálogo' não fornecia.

d) Essas imagens digitalizadas foram, ainda, confrontadas com o próprio acervo para verificação da compatibilidade entre o acervo digital e o acervo físico, além de permitir obter informações que não constam nos instrumentos de busca e nas fotografias digitalizadas, tais como: dimensão e material das fotografias.

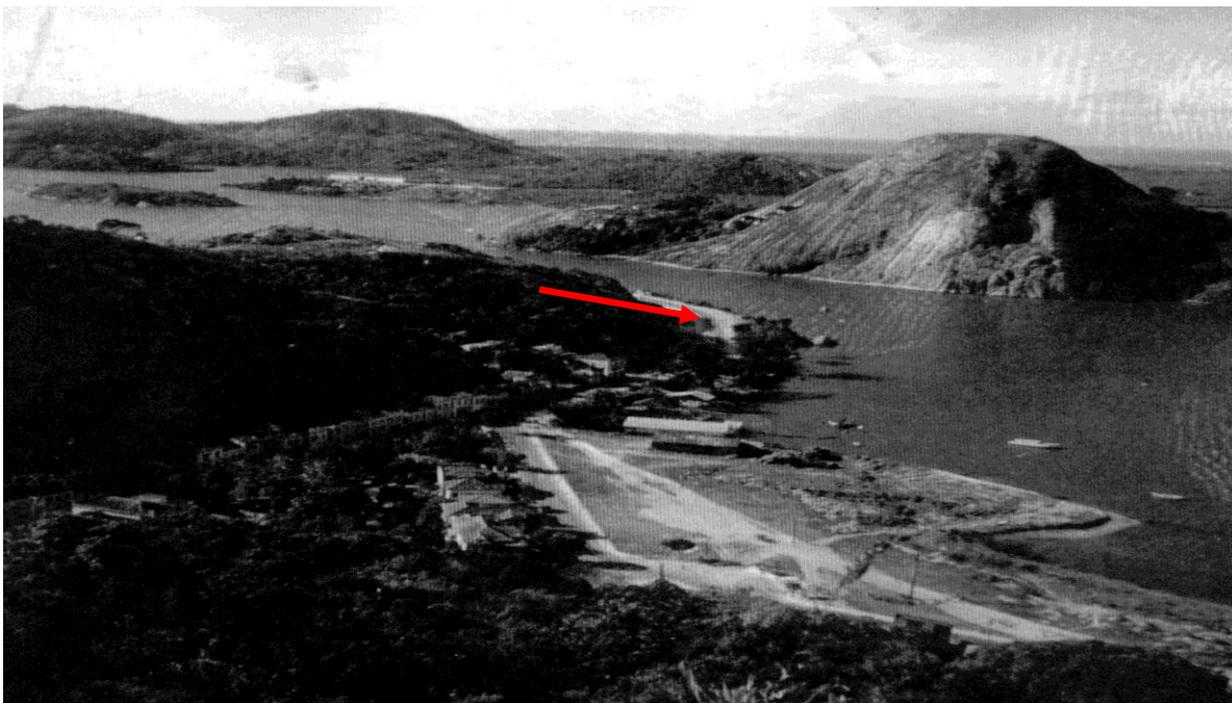
4.3 A ILHA COMO DOCUMENTO: PAISAGEM E MEMÓRIAS TOMADAS NAS FOTOGRAFIAS DO ACERVO

Klug (2009, p. 18-19) afirma que o relevo, o mar e as áreas de mangue tiveram uma grande importância na configuração da paisagem urbana e desenvolvimento da cidade, funcionando ora como limites para o crescimento de Vitória – o que circunscreveu uma cidade colonial que não mais se continha em si. Daí a necessidade de intervenções para a expansão da sua mancha urbana e

consequentes alterações na sua paisagem, tomando do mar o que poderiam ser esses novos logradouros. Embora não tenham a data definida, as Fotografias 8, 9 e 10 ilustram bem a intervenção feita na paisagem natural da Capital para a construção da Avenida Beira Mar (a seta em vermelho, colocada pela autora, na Fotografia 8 aponta para a Curva do Saldanha antes do aterro, e na Fotografia 9 durante o aterro). Não só áreas alagadas de mangue são tomadas, mas também áreas de mar.



Fotografia 8 – Sem número de arquivo. Avenida Beira Mar antes do aterro.
Sem data, sem identificação de autoria.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória



Fotografia 9 – Sem número de arquivo. Vista do Penedo; Avenida Beira Mar durante o Aterro; Curva do Saldanha. Sem data, sem identificação de autoria.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória



Fotografia 10 – Sem número de arquivo. Avenida Beira Mar após o aterro. Curva do Saldanha, ao fundo, Porto de Vitória. Sem data, sem identificação de autoria.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

Ainda de acordo com Klug (2009, p. 14), a adição da paisagem construída à paisagem natural está relacionada com a identidade local, com a memória coletiva e

a imagem da cidade, pois o homem cria suas referências, constrói a memória coletiva a partir da percepção dos elementos naturais e construídos da paisagem da cidade, com suas particularidades e especificidades. E para Frizzera (1998, p. 53, apud KLUG, 2009, p. 14) as intervenções sobre o território e as decisões tomadas e suas conseqüentes alterações sobre o meio ambiente urbanos, sejam geográficas, culturais, etc., são decisivos na definição das referências identitárias da população. A Fotografia 11, embora de uma área que não circunscreve esta dissertação, permite ter uma idéia desse novo espaço urbano em construção.



Fotografia 11 – Sem número de arquivo, aterro de Bento Ferreira.
Sem data, sem identificação de autoria.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

Como pode ser observada na Fotografia 11, toda a área em tom de rosa corresponde á área de mangue ou mar aterrados; criam-se planos amplos que vão permitir uma cidade plana e longelínea, em contraposição com a cidade nuclear, circular e fechada, configurada até o início do século XX. Esse “aplanamento” da cidade vai ser necessário para que a antiga vila interaja com o interior da própria ilha e, posteriormente com as praias do norte ou do continente.

É possível perceber que cada vez mais as obras realizadas na capital, em decorrência dos planos de urbanização e modernização propostos pelos seus gestores, alteravam a relação da população com o mar e conseqüentemente com a paisagem. Há uma alteração no modo de olhar, perceber e representar a cidade. A cada novo elemento acrescentado, sejam através de aterros, construções de áreas públicas, de galpões, pontes, etc., cria-se um novo diálogo com a cidade. Verifica-se que até cerca de 1900, a cidade se deitava sobre o mar, as construções margeavam a orla (Fotografia 12). Suas representações fotográficas tinham o olhar da pintura de paisagem do século XIX.



Fotografia 12 – Sem número de arquivo; Vista de Vitória 1900.
Data provável: 1900, sem identificação de autoria.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

A imagem da cidade se define entre o mar e as montanhas, ao longo de uma grande linha, a própria linha de horizonte – muito semelhante à imagem na Figura 28.

Com as obras de ampliação da mancha urbana, entre o mar e a antiga cidade vão se interpondo planos, estradas, edificações que alteram a percepção da paisagem natural (Fotografia 13). Assim, ao longo do tempo é possível ter visões diferentes da mesma cidade; visões estas registradas nessas fotografias que pertencem ao Arquivo Geral.



Fotografia 13 – Arquivo 50 – Sem referência no Arquivo. A fotografia traz escrito Grupo Escolar – Avenida Capichaba. De acordo com Tatagiba (2005, p. 37), trata-se da construção do Grupo Escolar Gomes Cardin, atual Prédio da FAFI. Sem data no arquivo, porém de acordo com Tatagiba (2005, p. 37, é de 1924), sem identificação de autoria.

Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

Essas alterações, ocorridas ao longo dos anos, tornam a cidade um organismo vivo e trazem a cada dia uma nova cidade. As representações da cidade, impressas em imagens fotográficas, trazem essa memória em movimento. De acordo com Cirillo (2004), é possível perceber um pouco da história da cidade, das suas ruas, casas, habitantes, etc., enfim, a imagem da memória da cidade por meio da própria imagem da cidade. Memória da cidade entendida como um fenômeno cultural, visto como bem cultural de seu povo, é “[...] um artefato que pulsa, que vive, que permanentemente se transforma, se auto-devora e expande em novos tecidos recriados para atender a outras demandas sucessivas de programas em permanente renovação.” (LEMOS, 1985, p. 47 apud CIRILLO, 2004, p. 5). Logo, acredita-se aqui que a expansão do tecido urbano, na emergência de diversos planos de urbanização e desenvolvimento de Vitória imprimiu um novo modo de se relacionar com essa nova cidade em curso. Assim, mais que serem um plano para

essa cidade, as ações ao longo das décadas de 1910 a 1950 alteram a cultura da cidade e os modo de olhá-la.

4.3.1 A expansão do tecido urbano de Vitória através dos planos de urbanização e das imagens

As diversas modificações na mancha urbana de Vitória decorrem de inúmeros projetos e planos de urbanização que alteraram seu tecido urbano, tanto na região central, quanto nas áreas vizinhas que deram a atual configuração da cidade. Segundo Klug (2009, p. 15), a história do desenho urbano de Vitória pode ser dividida em quatro períodos:

- O primeiro vai de sua fundação, no século XVI, até 1892, quando começa o governo de Muniz Freire. Durante essa fase, sua ocupação deu-se muito lentamente, com poucas intervenções.
- A segunda fase compreende o final do século XIX e termina em 1954, sendo que nesse período a cidade passou por uma modernização, foi “embelezada”, houve uma expansão de seu tecido urbano, inclusive com o uso de “artifícios para vencer as barreiras naturais impostas pelo sítio físico da ilha”.
- O terceiro período vai de 1954 até meados da década de 1990, sendo que essa é a “época de maior deterioração e desconsideração do sítio físico da cidade”, que tem início com “a aprovação da lei nº 351, que permite o avanço do processo de verticalização no Centro de Vitória, e se estende até o Plano Diretor Urbano de 1994”.
- O quarto e último período, embora não explicitado por essa autora, iniciou-se em 1994 e continua em desenvolvimento.

Até o final do Século XVIII a Vila de Vitória em sua implantação denota os aspectos apresentados pelos portugueses ao implantarem pequenos núcleos: “ruas tortuosas, com terrenos e quadras de dimensões irregulares, refletindo a topografia da Colina”, elementos estes que “ajudavam a proteger a parte mais alta da cidade, onde se concentravam as construções mais importantes.” (KLUG, 2009, p. 19). E até o princípio do século XIX o desenho da cidade e de sua paisagem respeitava os limites determinados por sua topografia e barreiras naturais, sendo que “entre 1812

e 1819 já foram realizados aterros nas regiões alagadas próximas ao núcleo central, abrindo a possibilidade de ocupação de novas áreas na cidade.” (DERENZI, 1995, p. 103, apud KLUG, 2009, p. 22).

O aterro de áreas de mangue como estratégia de ampliação da cidade toma maior vulto a partir de meados do século XIX. Entre 1830 e 1860 aterra-se a parte da região de mangue, na época chamada de Campinho, atual Parque Moscoso, com o objetivo de fazer uma ligação com o centro da Vila. Além de também aterrarem o local hoje ocupado pela Praça Costa Pereira, então denominado largo da Conceição. Com essas medidas surgem novas ruas e construções ao redor do Maciço Central, nos chamados Morro da Capixaba e Morro do Vigia (KLUG, 2009, p. 22).

Os aterros modificam o desenho da cidade e por conseqüência a percepção do sítio físico, passando então a serem utilizados pelos governantes como solução para resolver a questão da falta de espaço, ampliando-se desta forma as áreas urbanas. De acordo com Klug (2009, p. 22), “as análise de mapas e fotos apontam para uma forte presença do Maciço Central, da baía e das igrejas na paisagem da cidade.”

No decorrer do século XIX ocorreram outros aterramentos, porém menos significativos, até que em 1892 o governador Muniz Freire assume o poder e traça uma nova política de intervenções para a cidade.

Conforme Klug (2009, p. 25 - 26), entre o final do século XIX até a década de 1950, Vitória passa por um processo de modernização, com necessidade de expansão do tecido urbano; suas ruas estreitas e tortuosas, herança portuguesa, incomodavam e impediam seu desenvolvimento. Até então a cidade abrangia a região que ia do ‘Campinho’ ao ‘Largo da Conceição (atualmente Parque Moscoso e Praça Costa Pereira, respectivamente), seguindo a topografia do terreno.

Suas ruas internas passam a ser “retificadas dentro do traçado orgânico e curvo, as quadras ganham uma certa regularidade, buscando adequar o traçado colonial a um traçado moderno,” interligando o morro e o mar. Tem como elementos de destaque as igrejas, elementos estes extremamente importantes para a identidade local. Esse é o período no qual o nosso recorte espaço temporal se localiza. Nesse período, de

acordo com Klug (2009) foram desenvolvidos os principais projetos urbanísticos para a cidade: O Projeto de um Novo Arrabalde; O Plano de Melhoramentos e de Embelezamento de Vitória; O Plano Geral da Cidade de 1917; As Intervenções do Governo Florentino Avidos; O Plano de Urbanização de Vitória de 1931; O Plano de Urbanização da Cidade de Vitória; o Aterro da Esplanada e o Início do Processo de Verticalização.

O primeiro projeto citado, segundo Klug (2009), é o Projeto do Novo Arrabalde, desenvolvido pelo engenheiro Francisco Saturnino Rodrigues de Brito, chefe da Comissão de Melhoramentos da Capital de Vitória, criada pelo Governador José de Melo Carvalho Muniz Freire em 1895. Esse projeto, datado de 1896, tem como objetivo a expansão da Cidade de Vitória, então com problemas sanitários e sem áreas próximas para crescer. As obras de drenagem da cidade, embora já no século XX, são desdobramentos dessa perspectiva de tentar sanar os problemas sanitários da cidade.



Fotografia 14 – Arquivo 005615 – Avenida Capixaba - Obras – Drenagem – Serviço de Água e Esgoto.
Década provável: 1920, sem identificação de autoria.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

As Fotografias 14 e 15, da Avenida Capixaba (Centro da Capital), mesmo não sendo da área de abrangência do Projeto do Novo Arrabalde, ilustram as ações de sanitarismo.



Fotografia 15 – Arquivo 005700 – Drenagem da Avenida Capixaba, ao fundo, residência de Américo Poli Monjardim. Década provável: 1920, sem identificação de autoria.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

Porém, a ação do Projeto Novo Arrabalde está centrada, principalmente, na expansão para o norte da ilha. Embora esse projeto não tenha uma proposição para a região central, pelo menos de imediato, parece possível afirmar que ele é decisivo para ações posteriores na região central, como as obras de aterro para a ampliação da Rua da Alfândega em direção ao norte da ilha, uma vez que essa rua posteriormente dará origem à Avenida Jerônimo Monteiro, principal via de ligação do Centro com o restante da cidade. Ação que será proposta e iniciada no Plano de Jerônimo Monteiro. Assim, embora se considere que o Novo Arrabalde tenha importância nas transformações do Centro, a análise se dará a partir desse segundo planejamento que visa à modernização da região central.

- *Plano de Melhoramentos e de Embelezamento de Vitória:*

Até o governo de Jerônimo Souza Monteiro, iniciado em 1908, Vitória passou por um período sem que houvesse grandes intervenções de destaque, apesar do aterramento da região do Campinho (Fotografia 16) o qual será fundamental para a criação do Parque Moscoso.



Fotografia 16 – Sem número de arquivo. Área para construção do Parque Moscoso
Data: 1911, sem identificação de autoria.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

Assim, a primeira década do século XX foi marcada por um movimento de modernização das cidades brasileiras, como ocorrera nos Estados Unidos e Europa, havendo grande valorização estética das paisagens urbanas, levando então ao surgimento de planos que procuravam embelezá-las, bem como provê-las de infraestrutura. De acordo com Klug (2009, p. 31), “as ações prioritárias concentravam-se na realização de saneamento, abertura e regularização do sistema viário, como o alargamento das ruas para facilitar a circulação de mercadorias e a comunicação do porto com o restante da cidade.”

Essa perspectiva de alargamento de ruas e melhoria da circulação e integração de áreas urbanas encontrou uma barreira no próprio desenho da antiga cidade: nuclear como no projeto português. Para Jerônimo Monteiro, esse sítio físico e o conjunto urbano de Vitória era um problema para sua modernização, sendo criado então o Plano de Melhoramentos e de Embelezamento de Vitória, que remodelava a cidade, buscando torná-la bela e moderna, com investimentos em saneamento, implantando redes de água e esgoto, construindo edifícios públicos, jardins, parques. Para isto era necessário retificar ruas e instalar iluminação pública – advêm desse período a denominação de “Cidade Presépio” atribuída à cidade de Vitória, conforme relata Derenzi (1995, p. 163).

De acordo com Klug (2009, p. 31), em 1910, com o projeto de novas ruas, houve um desenvolvimento da Rua da Alfândega, até então a principal rua comercial de Vitória, atualmente Avenida Jerônimo Monteiro, abrindo a possibilidade de crescimento da cidade em direção às praias; também aterrou ruas comerciais que margeavam a baía, permitindo que a população tivesse contato com o mar, podendo avistar a baía de Vitória a partir de um espaço público. Apesar da expansão do porto fazer parte desse Plano seus galpões não foram construídos.

- *Plano Geral da Cidade de 1917*

Posteriormente, foi então criado o Plano Geral da Cidade de 1917, no qual o então prefeito de Vitória, Henrique de Novaes, engenheiro por formação, projetou as alterações no desenho das ruas que ligavam o “interior da cidade à região do porto”, dessa forma pretendia facilitar a movimentação de mercadorias, em especial de café, e conseqüentemente aumentar o fluxo de dinheiro. Nesse plano, além de melhorar a circulação viária, pretendia ampliar a capacidade comercial do Porto de Vitória, ligando a Ilha ao Continente.

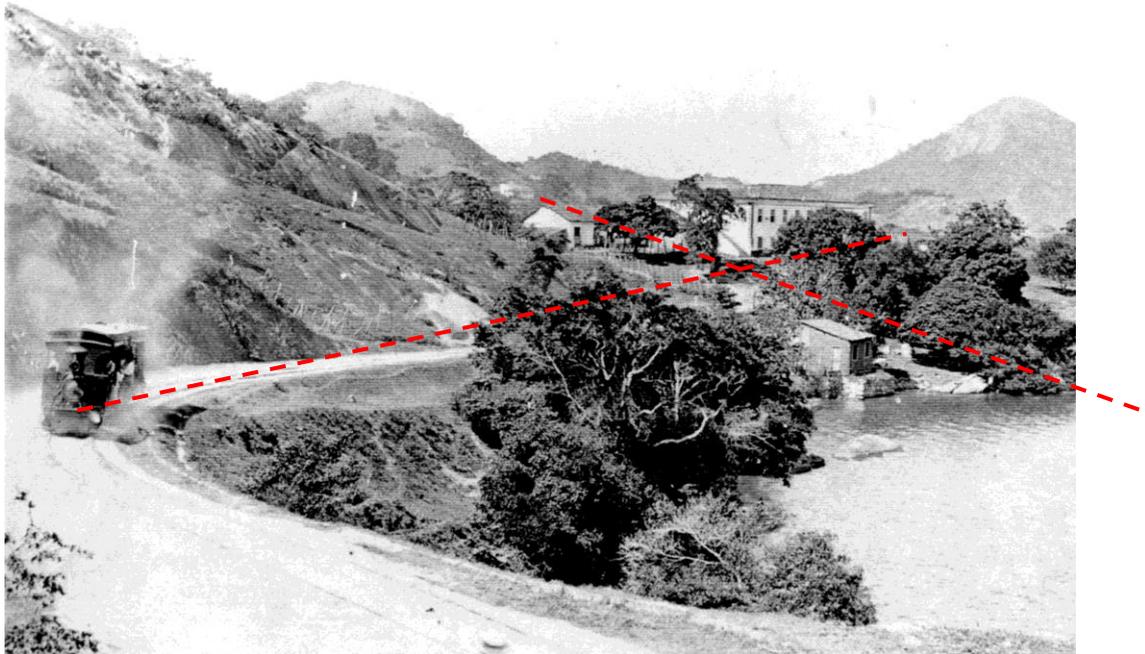
Esse mesmo Prefeito também pretendia demolir alguns morros, como por exemplo, o morro no qual se localiza a Santa Casa de Misericórdia, que fora parcialmente desmanchado para fornecer material para aterrar o Campinho (atual Parque Moscoso), transferindo o hospital para a Ilha do Príncipe e utilizando os resíduos da demolição para aterrar uma avenida, chamada Avenida do Porto, que serviria de circulação ao longo do litoral, que iria da Vila Rubim ao Forte São João, tentando dessa forma melhorar a circulação viária da Capital. Felizmente essa proposta de demolição do morro não foi levada adiante, uma vez que “desconfiguraria a cadeia de morros que compõem o relevo da área central de Vitória.” (KLUG, 2009, p. 32).

Apesar de algumas propostas citadas anteriormente, Henrique de Novaes era um defensor da “permanência da capital no sítio físico original”, bem como “evidencia seu potencial paisagístico”, mas a questão econômica tornava imprescindível a melhoria na circulação viária e tornar viável o uso do porto, justificável, de acordo com Klug (2009, p. 32).

Porém, de acordo com essa mesma autora, a maioria das propostas do prefeito Henrique de Novaes não foram executadas, mas serviram de base para o Plano de Urbanização de 1931.

- *As Intervenções do Governo Florentino Avidos na década de 1920*

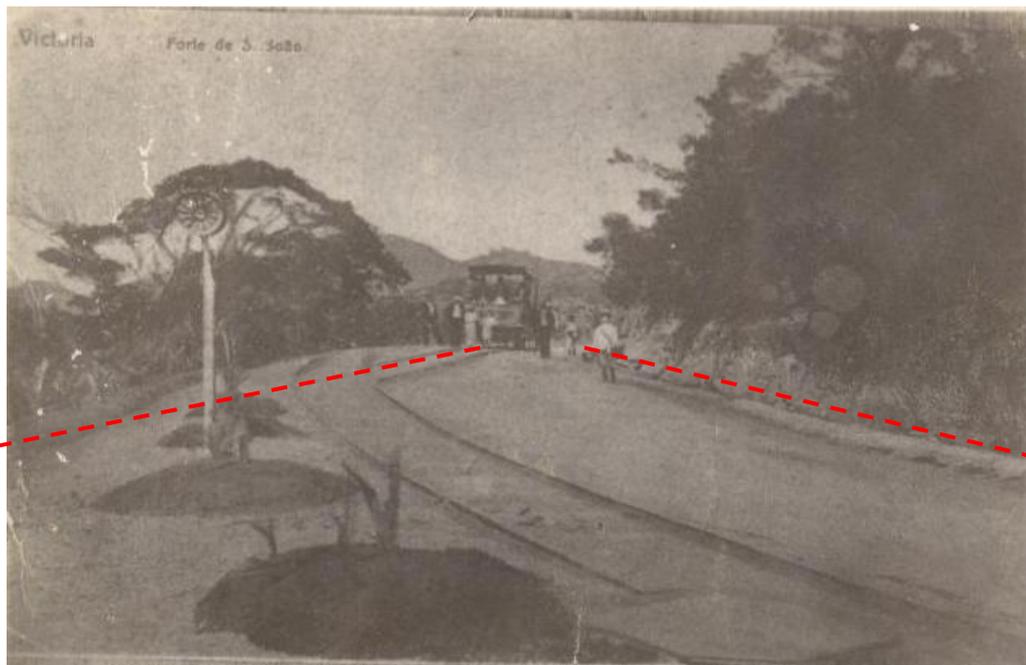
Entre 1924 – 1928, o governador Florentino Avidos assumiu o poder. Nesse período as dimensões físicas de Vitória ainda eram reduzidas, apesar de ser a capital e o mais importante centro comercial do Estado. Klug (2009, p. 33), afirma que a partir desse governo ocorrem importantes alterações “na mancha urbana, na relação da paisagem natural com a paisagem construída.” A região próxima ao Forte São João (Fotografias 17 - 19) é aterrada acelerando a ocupação para o leste da cidade, bem como a implantação do Projeto do Novo Arrabalde a nordeste de Vitória, surgindo novos bairros como, por exemplo, Jucutuquara.



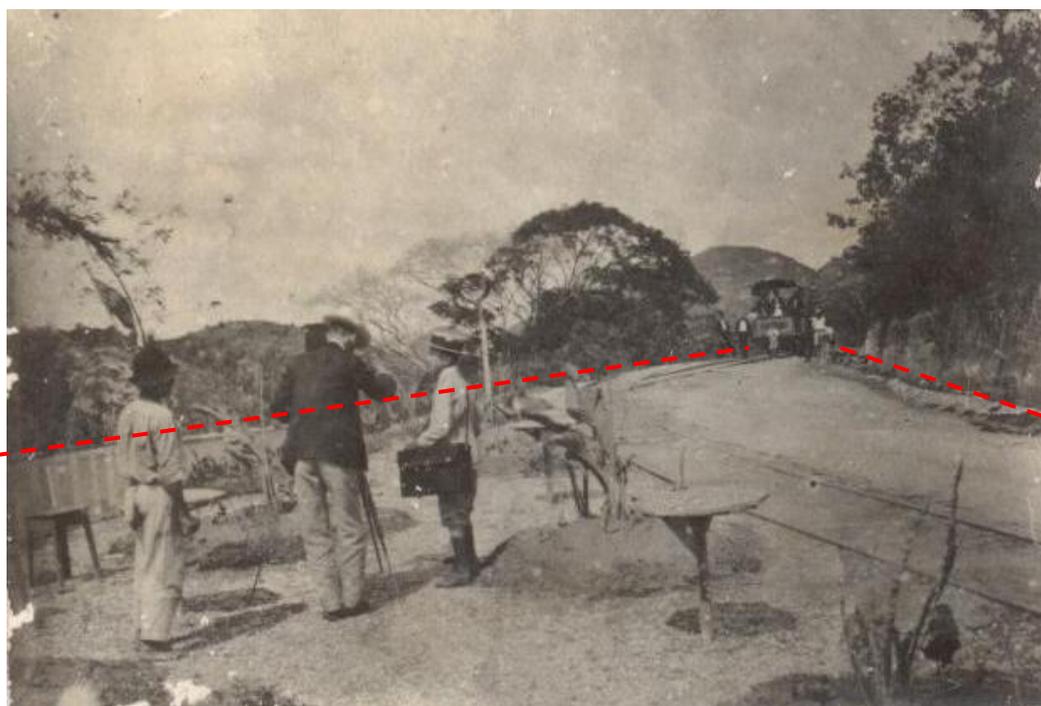
Fotografia 17 – Sem número de arquivo - Forte São João 01. Mostra a alteração que ocorre na fotografia e em relação ao ponto de fuga, como decorrência da mudança do olhar do fotógrafo (linhas tracejadas acrescentadas pela autora).

Sem data, sem identificação de autoria.

Fonte: Arquivo Geral da Prefeitura Municipal de Vitória



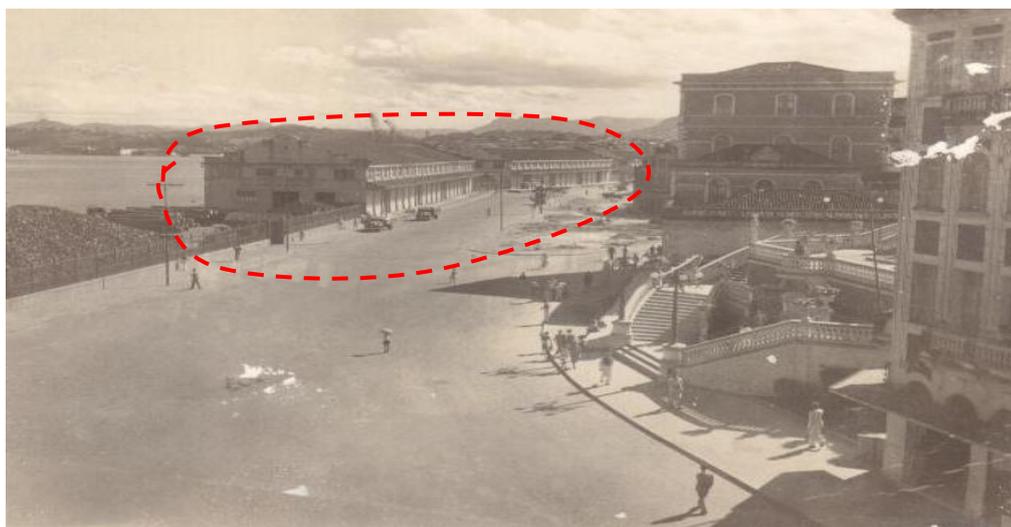
Fotografia 18 – Arquivo 001173 - Região do Forte São João (Curva do Saldanha), (linhas tracejadas acrescentadas pela autora). Sem data, sem identificação de autoria.
Fonte: Arquivo Geral da Prefeitura Municipal de Vitória



Fotografia 19 – Arquivo 001174 - Região do Forte São João (Curva do Saldanha), (linhas tracejadas acrescentadas pela autora). Sem data, sem identificação de autoria.
Fonte: Arquivo Geral da Prefeitura Municipal de Vitória

Ainda de acordo com a mesma autora (p. 33), são reiniciadas as obras do Porto que estavam suspensa desde 1906, instalado por questões políticas na região do Parque

Moscoso, cujos três primeiros galpões são construídos entre 1927 e 1928, pela Companhia Porto de Vitória, sendo que a Fotografia 20, embora não seja desse período permite visualizar bem alguns galpões do Porto. A construção do Porto e de seus galpões traz como conseqüências à alteração na percepção da baía de Vitória pela população. A Fotografia 21 mostra essa área durante o aterro.



Fotografia 20 – Arquivo 001163 - Foto tirada a partir da Avenida Jerônimo Monteiro, vendo-se ao fundo confluência das Avenidas Florentino Avidos e Getúlio Vargas. À direita, Escadaria Barbara Monteiro Lindenberg e Edifício onde atualmente funcionam no térreo, lojas populares. À Esquerda, Porto de Vitoria e seus Armazéns (Galpões já construídos), (linhas tracejadas acrescidas pela autora). Década Provável: 1940, sem identificação de autoria.

Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória



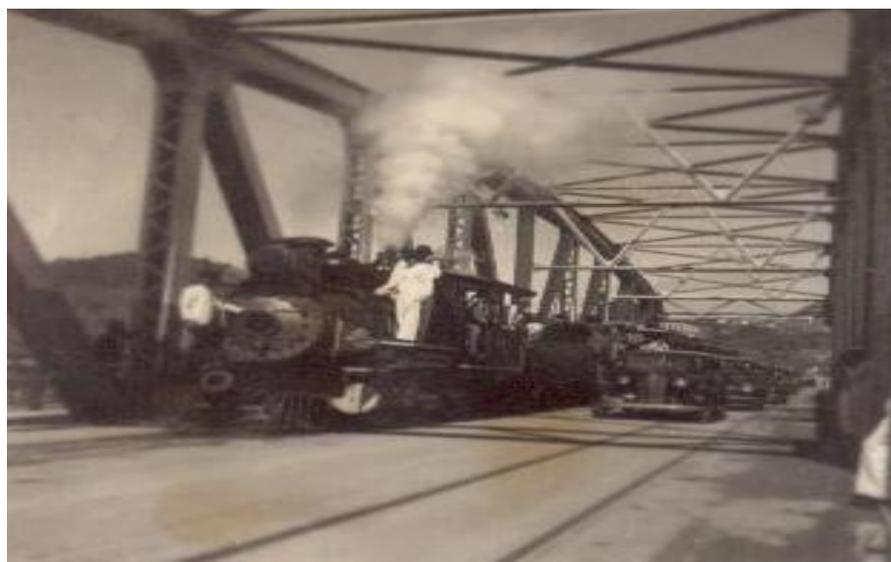
Fotografia 21 – Arquivo 005573 – Aterro para construção do Porto de Vitória, ao fundo Argolas, aparecendo a Estação Ferroviária Pedro Nolasco. Data precisa: 16/2/1927, sem identificação de autoria.

Fonte: Arquivo Geral da Prefeitura Municipal de Vitória

Com a construção do Porto surge a necessidade de construção de uma Ponte que ligasse a Ilha ao Continente, e dessa forma foi construída a Ponte Florentino Avidos (Fotografia 22), popularmente conhecida como Cinco Pontes, ligando a Ilha ao Continente e facilitando o transporte de mercadorias até o Porto (Fotografia 23).



Fotografia 22 – Arquivo 000065 - Construção da Ponte Florentino Avidos (Cinco Pontes).
Data: 1927, sem identificação de autoria.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória



Fotografia 23 – Arquivo 000160 – Locomotiva na Ponte Florentino Avidos (Cinco Pontes),
inauguração do trecho ferroviário. Década Provável: 1940, sem identificação de autoria.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

Segundo Fábio Pirajá (2008), as obras para a construção da Ponte Florentino Avidos iniciaram-se em primeiro de março de 1926, contando com a presença do então Presidente da República, Washington Luis Pereira de Souza e foram concluídas em 1927. Sua “estrutura metálica foi projetada e fabricada na Alemanha e transportada para o Brasil”. Essa ponte, toda em ferro fundido é um símbolo da modernidade da época. Pode-se pensar que ela representa a capacidade de suplantar-se distâncias até então impossíveis, e provavelmente foi um ícone do progresso que se esperava da cidade. Pensando na proposta de ampliar a cidade para o continente, pode-se ainda pensar que a ponte ligando Vitória à Vila Velha vai ao encontro da perspectiva de expansão e agilidade necessárias à modernização comercial e social da capital.



Fotografia 24 – Arquivo 000112 – Ponte Florentino Avidos (Cinco Pontes). Vista do estrado da ponte sobre o canal sul depois de reforçado. Data precisa: 15/9/1929, sem identificação de autoria. Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

Mas, acredita-se também que ela reforçou o novo olhar em construção: aquele voltado para o infinito das retas longas – que será impresso nas grandes avenidas das décadas seguintes (Fotografia 24).

De modo geral, considerando-se as fotografias do Arquivo nesse período, percebe-se uma ampliação no olhar, uma mudança na perspectiva, como se o observador (fotógrafo) se colocasse na cena, não apenas alguém que aprecia a cidade, mas sim alguém que a vive e a captura. Esse novo olhar exige profundidade e amplitude do campo de visão, assim, faz-se cúmplice do alargamento das ruas e dos imóveis, que deixam de ser barreiras que impedem o desenvolvimento econômico e que, dessa forma permitem ao olhar ver o horizonte.

Nesta perspectiva, o governo de Florentino Avidos, nesse período, abre a Avenida Capixaba, reta, ampla, diferente das ruas do período colonial, e conforme Klug (200, p. 34), tornava “um convite à ampliação da altura das construções existentes,” como a aprovação do projeto do primeiro edifício vertical na área central da capital, com cinco pavimentos, o Teatro Glória (Fotografia 25), em 1926. (MENDONÇA, 2001, apud KLUG, 2009, p. 36).



Fotografia 25 – Arquivo 005561 – Cine Glória, em frente, Banco Hipotecário e Agrícola do Estado de Minas Gerais, à Avenida Jerônimo Monteiro. Data precisa: 1936. Autor: Paes
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

Para Klug (2009, p. 34), as novas áreas, graças aos aterros, “permitia o emprego das malhas racionalistas com paralelismos, ortogonalidades, figuras regulares e predomínio de linhas retas.” E ao final de seu governo, Florentino Avidos deixa uma

cidade com uma mancha urbana que se expandiu através dos aterros e também por começar a desconfigurar a cidade nuclear que permanecia desde o período colonial.

Na seqüência das transformações da cidade e dos modos de apreensão, são decisivas as propostas realizadas a partir dos anos de 1930. Esse período compreendeu dois planos de remodelação da cidade, um em 1931 e outro em 1935.

- *Plano de Urbanização de Vitória de 1931*

Em 1931 foi desenvolvido o Plano de Urbanização de Vitória. A partir de novas propostas do engenheiro Henrique de Novaes, que propunha remodelar a Ilha do Príncipe, a Cidade Alta e a zona comercial da Vila Rubim, além da criação de um bairro industrial e de dois bairros operários entre o Forte São João e Jucutuquara, e expansão da área da Praia Comprida e do Cais Comercial do Porto de Vitória, com proposta de aterro entre a Ilha do Príncipe e a Ilha de Vitória; buscava expandir a área do Porto até o Forte São João e posteriormente até a Ilha da Fumaça e também procurava crescer a Cidade para Oeste. Também fazia parte de seu projeto um aterro que ligaria o leste da Ilha Principal às Ilhas do Frade e do Boi, para aumentar a parte residencial do nordeste de Vitória. (KLUG, 2009, p. 37, 39).

Klug (2009, p. 40) diz que para o Centro de Vitória Novaes intencionava reconstruir a Catedral voltada para o sol nascente, criando um conjunto urbano com a Escola Normal e o Palácio Diocesano, pois para ele essas deveriam ser as únicas construções a permanecer nesse local.

Segundo essa autora (p. 40), nas propostas de Henrique de Novaes é possível perceber que ele “reconhece parte do sítio físico – Maciço Central, Baía e Penedo – como elementos de embelezamento.” Porém, ele vê como elementos insalubres os mangues, a vegetação rasteira e de restinga. Esse plano não foi implantado.

- *Plano de Urbanização da Cidade de Vitória*

Outro Plano, o Plano de Urbanização da Cidade de Vitória, conforme Klug, (2009, p. 41 - 42), tem como um dos principais marcos o investimento feito para a conclusão do Porto (1935 – 1939), com a construção de mais dois galpões, redefinindo a paisagem (Fotografias 26 e 27).



Fotografia 26 – Arquivo 001121 – Fotografia do armazém número 3 do Porto de Vitória, vendo-se em primeiro plano poste na Avenida República. Década provável: 1930. Sem identificação de autoria.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória



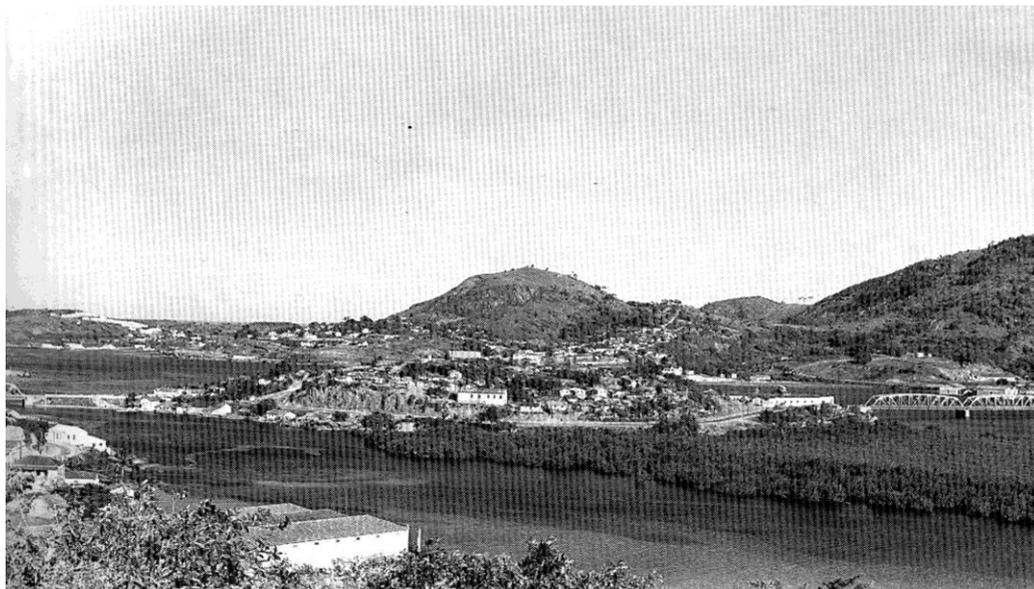
Fotografia 27 – Arquivo 005236 – Vista de Vitória a partir do Morro Santa Clara. Vendo-se Porto de Vitória. Década provável: 1930. Sem identificação de autoria. Nesta imagem já é possível se perceber o paralelismo das ruas e avenidas que demarcam quadra bem definidas.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

Em 1945 o engenheiro Henrique de Novaes torna-se novamente prefeito de Vitória e contrata sob a supervisão do urbanista Alfred Agache, a Empresa de Topografia, Urbanismo e Construção Ltda (ETUC), através de carta convite, para solucionar em especial as questões de circulação e trânsito, além do projeto de remodelação da Cidade Alta, de reutilização da Ilha do Príncipe, construção de um bairro operário no alto de Caratoíra e de ampliação do Porto.

Buscando solucionar o problema de circulação o Plano previa a “criação de vias à beira-mar”, circundando a Ilha e que também serviria como atrativo turístico, pois a orla seria usada como espaço público e dessa forma não haveria construções que interferissem na percepção dessa paisagem pelas pessoas. (KLUG, 2009, p. 42).

Propunha também reformular o bairro de Santo Antonio, integrando-o à paisagem da cidade, construindo colégios, templos, etc., demolindo as favelas que existiam perto do cemitério e os manguezais, que deveriam ser aterrados após desmonte do Morro do Pinto, além de ampliar o cemitério. (ETUC, 1945, apud KLUG, 2009, p. 42 - 43).

Klug (2009, p. 43 - 45) afirma que nesse projeto havia grande preocupação com a estética, inclusive com proposta de transformar a Ilha do Príncipe (Fotografia 28), na “Sala de Visitas de Vitória”, com construções de edifícios públicos, colégios, áreas de lazer e residências aristocráticas. Também estava previsto na carta-convite a transformação da Cidade Alta em Centro Cívico e Administrativo da Cidade. E nesse período, sob a supervisão de Alfred Agache, foi projetado o bairro Saldanha da Gama, atual Bento Ferreira. Através de aterro a Ilha da Fumaça foi anexada ao bairro e nela pretendiam que houvesse um late Clube, um Clube de Pesca, hotéis, cassinos, etc.



Fotografia 28 - Arquivo 29 – Vista da Ilha do Príncipe, vendo-se as Pontes que ligam a Ilha do Príncipe à Ilha Principal e ao Continente. Sem data. Sem identificação de autoria.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

- *O Aterro da Esplanada e o Início do Processo de Verticalização*

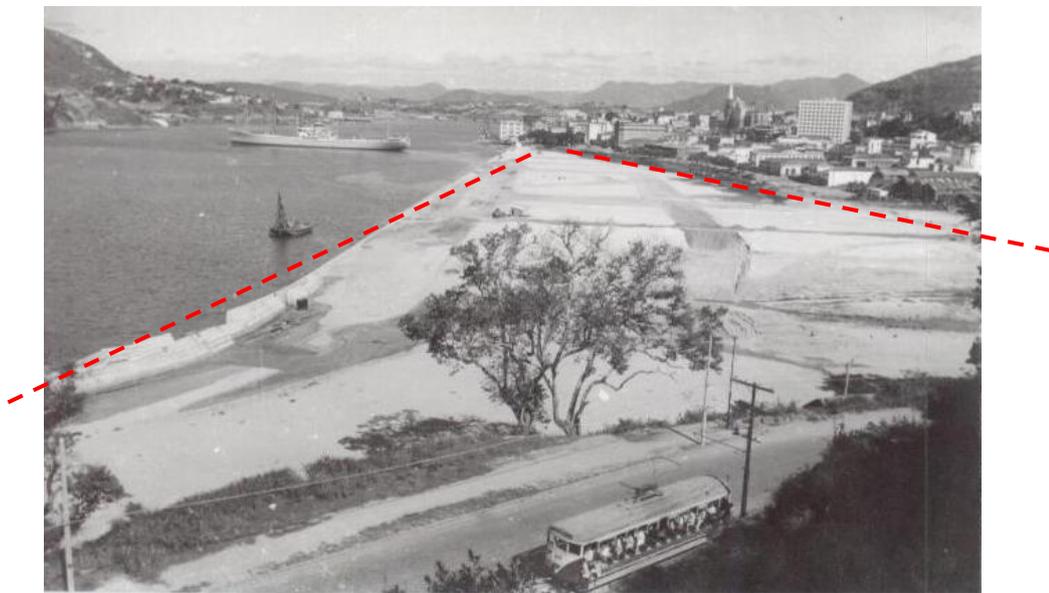
Ainda segundo Klug, o Aterro da Esplanada e o Início do Processo de Verticalização ocorrem ao final da década de 1940 e durante esse período é construído a Rodovia Serafim Derenzi, entre o mangue e o morro, tornando possível o acesso ao canal do lado oeste da cidade.

De acordo com Mendonça (2001, apud KLUG, 2009, p. 45), no Centro de Vitória tem início a aprovação de novos edifícios na região do Parque Moscoso, próximo a Avenida Florentino Avidos, começando dessa forma o processo de verticalização, que tem como consequência “uma severa ruptura visual na paisagem da cidade através da altura, da massa, da escala e da forma das edificações no contexto da paisagem natural.” (KLUG, 2009, p. 45).

Surgem então novas demandas: de terrenos e edificações aliadas à necessidade de uma zona comercial que desse suporte às atividades portuárias, e a solução encontrada foi aterrar a Esplanada Capixaba, conforme trabalho apresentado por José Francisco Bernardino de Freitas, sobre as decisões relacionadas aos aterros de Vitória, citado por KLUG (2009, p. 46). Esse aterro permitiu corrigir a Avenida Governador Bley, completar a Avenida Princesa Isabel até a Curva do Saldanha

(Fotografia 29). Essa área foi projetada como bairro comercial e limitou a altura dos edifícios a doze pavimentos. Porém,

[...] o desenho sobre o aterro não apresentava ligação com a morfologia antiga da cidade. As novas ruas desenhadas eram perpendiculares à avenida litorânea e faziam ângulos agudos com as ruas já existentes, reduzindo a visualização da baía através da Avenida Capixaba (atual Jerônimo Monteiro), eixo viário de grande importância em Vitória. Apesar dessa redução, a construção da avenida à beira-mar garantiu a vista da baía em parte da orla. (KLUG, 2009, p. 46).



Fotografia 29 – Arquivo 001142 – Construção da Avenida Beira Mar. Ao fundo, CODESA à esquerda e Catedral à direita. Ao lado, linha do bonde (linhas tracejadas acrescidas pela autora). Década provável: 1950, sem identificação de autoria.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

Mais uma vez a paisagem da Cidade é alterada, porém de forma a romper totalmente com o antigo desenho da Ilha que ainda existia no Centro de Vitória pois, de acordo com Klug (2009, p. 46), esse aterro acabou com os últimos resquícios da antiga paisagem.

Com o processo de verticalização intensifica-se no Centro a construção de edifícios residenciais e comerciais (Fotografia 30).



Fotografia 30 – Sem número de arquivo. Centro de Vitória, datada de 1950. (há indícios que seja posterior a 1960 pelas construções do entorno)
Sem autoria conhecida.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

4.3.2 Os Planos de Urbanização e as alterações específicas para a criação da Avenida Jerônimo Monteiro

A Avenida Jerônimo Monteiro é um dos ícones da circulação pelo Centro da Capital capixaba. Aberta ao longo das primeiras décadas de século XX, ela representa o centro político, econômico e cultural até os anos de 1950, sendo, ainda hoje, um importante eixo comercial e cultural no centro velho da ilha. Na capital em consolidação em torno do antigo Porto, essa avenida era uma expansão do traçado inicial de outra rua, a da Alfândega.

A Avenida Jerônimo Monteiro, de acordo com Elmo Elton (1986), inicialmente foi denominada Rua da Alfândega e, ao final do Império, de Conde D'Eu. Sua primeira extensão ia do Cais do Imperador (Fotografia 31) ao Edifício Nicoletti. Com a proclamação da República, voltou a ser chamada Rua da Alfândega, estendendo-se da Praça João Pessoa (atual área dos Correios e Telégrafos) ao Edifício Nicoletti, nas proximidades do Teatro Glória. Essa Rua desenvolveu-se no período de implementação do *Plano de Melhoramentos e de Embelezamento de Vitória*.



Fotografia 31 – Sem número de arquivo. Cais do Imperador.
Sem data, sem identificação de autoria.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

A Rua da Alfândega era, de acordo com Elton (p. 148), uma rua estreita, cujas casas possuíam fachadas mal alinhadas, dividida ao meio pela Praça Santos Dumont. Nessa rua havia diversas empresas de importação, tais como “Viana Leal, Manoel Evaristo Pessoa, Casa Garantia, J. Zinzen, Antenor Guimarães, etc.”, cujas sedes, de acordo com esse autor tinham “o mar a bater-lhes nas portas de fundo, por onde recebiam as cargas desembarcadas dos saveiros e alvarengas.”

Das antigas ruas da capital pode-se dizer que por margear o mar, funcionando como cais, essa rua já tinha uma tendência para a linearidade necessária para as ruas da nova capital pensada desde o projeto do Novo Arrabalde – embora esse não tenha nenhuma ação direta sobre ela. Não por menos, é ela quem vai sofrer grandes modificações para demarcar a nova cidade que se configura com o início do século XX.

Percebe-se na Fotografia 32, durante as obras de abertura da Jerônimo Monteiro, que a rua matriz dessa obra (a da Alfândega) já dispõe de certa linearidade do olhar ao longo das casas. Obras de aterro, no início do século XX afastam a linha do mar da frente dessas casas, mas asseguram seu relativo alinhamento. Este conceito será mantido e irá assegurar o destino da avenida em construção no seu papel

como elemento de ligação entre o norte e o centro-sul do centro – já uma tendência de olhar para o norte da cidade, área de interesse desenvolvimentista.



Fotografia 32 – Sem número de arquivo – Abertura da Avenida Jerônimo Monteiro (linhas tracejadas acrescentadas pela autora).
Sem data, sem identificação de autoria.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

Infelizmente não há registros no Arquivo Público Municipal de fotografias que permitam acompanhar as obras de criação desta avenida. A grande parte do acervo referente a ela data de 1940 e refere-se já às obras de sua ampliação para atender aos novos tempos da capital capixaba. Para a compreensão do objeto em estudo, tomaremos na seqüência deste texto imagens que são do arquivo Público Municipal, mas também algumas de outras fontes de modo a garantir a leitura visual das transformações em curso com a construção dessa avenida, desde sua origem como Rua da Alfândega.

4.3.2.1 Rua da Alfândega: berço da Jerônimo Monteiro

Conforme Elton (1986, p. 177), a Rua da Alfândega, ex- travessa do Ouvidor, ficava situada entre a atual Avenida Jerônimo Monteiro e a Rua Duque de Caxias; era

pequena, estreita, porém movimentada. Nela fora instalada a Alfândega de Vitória (Fotografia 33).



Fotografia 33 – Arquivo 005103 – Av. Jerônimo Monteiro. Em primeiro plano, de acordo com descrição no índice do Arquivo, Prédio da Alfândega. Foto tirada a partir da Praça Oito de Setembro em direção ao Palácio.

Década provável: 1930, sem identificação de autoria.

Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

A Rua da Alfândega possuía importantes empreendimentos, tais como a primeira sede do Banco do Brasil, inaugurada em “2 de abril de 1917, no prédio n° 78, sendo seu primeiro gerente o Sr. Salvador Pena”. (ELTON, 1986, p. 149). A região da Rua da Alfândega sempre foi um centro de referência no centro. A Fotografia 34 mostra este logradouro na altura da Praça Oito de Setembro, em 1912. Segundo site da Prefeitura Municipal de Vitória, a atual Praça Oito de Setembro era inicialmente conhecida como cais Grande, depois como cais da Alfândega, passando a ser denominada Praça Santos Dumont em 1906, e então Praça Oito de Setembro a partir de 1911. Para Elton (1986, p. 43), o nome ‘Praça Santos Dumont’ foi dado “exatamente quando o avião brasileiro, em Paris, estabelecia os primeiros recordes da aviação, no mundo [...]”, passando a ser chamada de Oito de Setembro no dia 28 desse mês, após ser celebrado o aniversário de fundação da Capital.



Fotografia 34 – Sem número de Arquivo – Festa na Praça Oito de Setembro. (De acordo com Tatagiba, 2007, p. 173, trata-se de uma foto onde aparece o Cinema Rio Branco, em frente do qual “homens de terno e mulheres de vestido longo se divertem durante uma noite de carnaval na Praça Oito.” Data: 1912, sem identificação de autoria. Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

Em 1920 houve a junção da Rua da Alfândega com a Rua Primeiro de Março, originando a Avenida Jerônimo Monteiro, nome do Governador do Estado Jerônimo de Sousa Monteiro, que governou no período de 1908 – 1912. Jerônimo de Sousa Monteiro era de uma família de fazendeiros, natural de Cachoeiro de Itapemirim e antes de entrar para a vida política foi advogado do Estado e após ser governador foi também senador, deputado estadual e federal. Sua extensão foi então aumentada, da Escadaria do Palácio à Praça Costa Pereira.



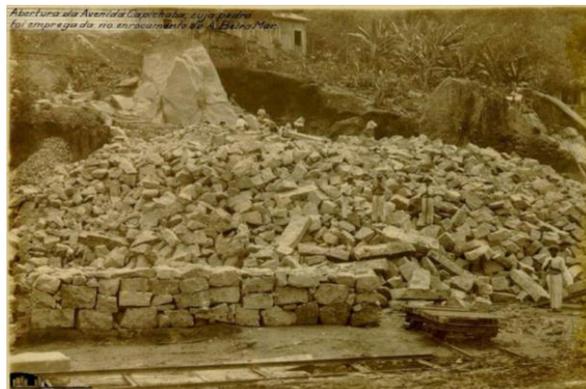
Fotografia 35 – Arquivo 005611 – Abertura da Av. Jerônimo Monteiro; Drenagem; ao fundo Canal de Vitória e Penedo. Década provável: 1920, sem identificação de autoria. Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

4.3.2.2 Jerônimo Monteiro, 1920: um novo olhar para o desenvolvimento

Posteriormente, no governo de Nestor Gomes (1920 - 1924), foi acrescida da Avenida Capixaba (Fotografias 36 e 37) ao desenho inicial de Jerônimo Monteiro.



Fotografia 36 – Arquivo 001185 – Abertura da Avenida Capixaba; à direita, próximo da Rua Barão de Monjardim, vendo-se mais ao alto a residência dos Vivacqua. Sem data, Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória.



Fotografia 37 – Sem número de arquivo. Abertura da Avenida Capixaba. Data precisa: 1924, sem identificação de autoria. Fonte Arquivo Geral do Município de Vitória.

Segundo Elton (1986), essa nova empreitada traça um novo percurso e amplitude da paisagem urbana. Um novo desenho se configura em direção ao norte da ilha. Uma grande avenida longilínea sendo configurada, sem o emaranhado dos aparelhos urbanos que configuravam a velha capital.

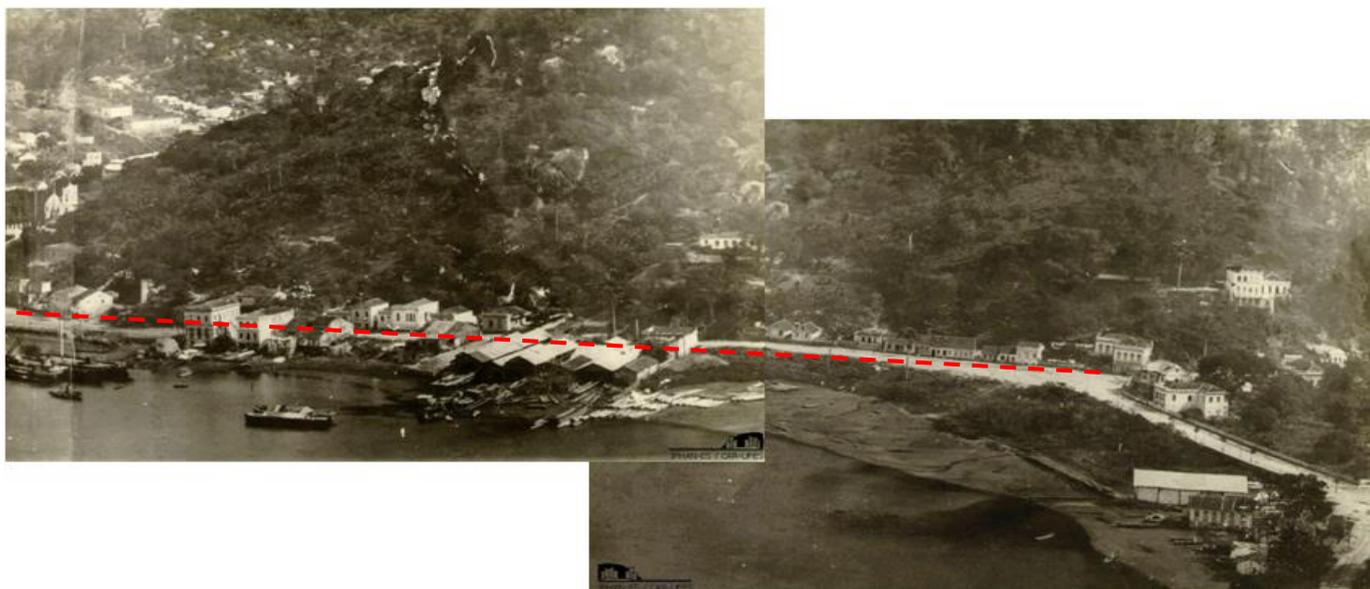


Figura 31 – Fotografia iph 0024 e Fotografia iph 0025. Fotomontagem realizada com imagens do Acervo do IPHAN que permitem ter uma vista geral da Avenida Capixaba - atual Jerônimo Monteiro (linhas tracejadas acrescidas pela autora). Fonte: IPHAN.

Ainda segundo Elton, essa nova Avenida

[...] ficou perfeitamente definida, com os alinhamentos marginais desembaraçados do casario da rua Cristóvão Colombo, da Praça Marechal Floriano Peixoto, da rua Pereira Pinto e do prolongamento das colonialíssimas ruas do Sacramento, São Miguel e General Câmara, abrindo-se aos olhos desde o Cais do Imperador até a chácara dos Monjardim. (ELTON, p. 149).

Nessa mesma década, foi inaugurado o Mercado da Capixaba, mais precisamente em 1926, visto nas Fotografias 38 e 39 (apesar de não serem dessa data).



Fotografia 38 – Sem número de arquivo. Mercado da Capixaba.
Sem data, sem identificação de autoria.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória



Fotografia 39 – Sem número de arquivo. Esplanada da Capixaba. Em destaque à esquerda, o Mercado da Capixaba. Data: no arquivo consta como foto sem data, mas de acordo com Tatagiba (2004, p. 130), esta foto é de 1944. Sem identificação de autoria.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

A Fotografia 39 também ilustra o livro *Logradouros Antigos de Vitória*, de Renato Pacheco (1986, p. 56), e de acordo com esse autor, essa foto refere-se à:

Avenida Capixaba, hoje Jerônimo Monteiro, na altura do Mercado da Capixaba, onde funciona hoje a Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal de Vitória. Observem-se as luminárias metálicas importadas, nos canteiros centrais, o bonde da CCBFE dirigindo-se para a Praça Costa Pereira, o antigo ônibus. À direita, a então sede do jornal A Tribuna com duas edições diárias. (acervo Professor Miguel Deppes Tallon).

Na década de 1920, segundo o historiador Renato Pacheco, (1986, p. 82), é construído o prédio da FAFI (Fotografia 40), para abrigar inicialmente o Grupo Escolar Gomes Cardim, tendo posteriormente vários destinos: “sediou, depois, o Colégio Estadual do Espírito Santo, a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras e hoje, restaurado a Escola de Artes FAFI”. Seu estilo é eclético e foi construído no governo de Florentino Avidos (1924-1928).



Fotografia 40 – Arquivo 000407 – FAFI - Década provável: 1940, sem identificação de autoria.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

Em 1928 é inaugurada a Praça Costa Pereira, praça essa que dialoga com a Avenida Jerônimo Monteiro (Fotografias 41 e 42).



Fotografia 41 – Arquivo 005345(2) – Teatro Glória – Construção.
 Década provável: 1920, sem identificação de autoria.
 Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória



Fotografia 42 – Arquivo 005594 – Praça Costa Pereira.
 Década provável: 1920, sem identificação de autoria.
 Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

Ainda na década de 1920, período em que ocorreram as *Intervenções do Governo Florentino Avidos*, a Avenida Jerônimo Monteiro adquiriu um aspecto diferente das ruas do período colonial, pois com o acréscimo da Avenida Capixaba, tornou-se reta, ampla. É possível verificar, através das Fotografias 43 - 45, a Avenida Jerônimo Monteiro antes e durante o alargamento.



Fotografia 43 – Sem número de arquivo. Avenida Jerônimo Monteiro antes do Alargamento.
 Data: sem data no Arquivo; data provável: 1924, sem identificação de autoria.
 Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória



Fotografia 44 – Arquivo 001177 – Trecho da Avenida Jerônimo Monteiro. Obras de demolição do Hotel Europa para alargamento da rua. Data: 1924, sem identificação de autoria.
 Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória



Fotografia 45 – Arquivo 001758 – Ampliação da foto 001177. Demolição do Hotel Europa. Data: 1924, sem identificação de autoria.

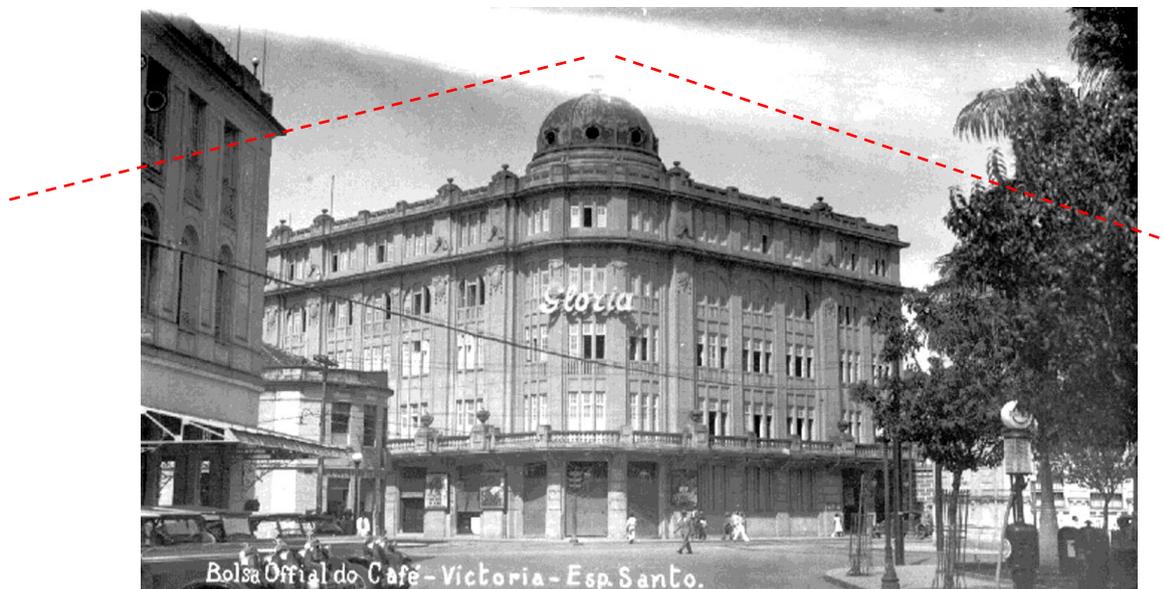
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

Pode-se perceber nas imagens anteriores que essa avenida deu um novo sentido à organização típica da Vitória Colonial: as casas emaranhadas em ruas que se sobrepunham cedem lugar às edificações alinhadas ao longo da avenida nova. O olhar na fotografia é conduzido para um ponto de fuga central para a qual a rua e as construções convergem. A ordenação positivista parece ter tomado conta da cidade, a ordem e o progresso representados por longas linhas paralelas. Essas linhas vão sendo reforçadas com a necessidade de ampliação da própria via. Prédios antigos cedem lugar à nova arquitetura. Uma nova cidade, com um novo padrão de edificações. Uma nova paisagem urbana que exige prédios que correspondam ao desenvolvimento econômico, social e cultural que se espera dela.

4.3.2.3 Jerônimo Monteiro e a década de 1930: o desenvolvimento continua

De acordo com Massao Ohno (1991), foi inaugurado em 1932 o Cine-Teatro Glória (Fotografia 46), foi projetado por um arquiteto alemão, Ricardo Wright, sendo edificado em concreto armado e todo o cimento empregado em sua construção veio da Inglaterra, “possui revestimento externo, em pó de pedra”, além de conservar “resquícios da arquitetura eclética, como o uso de sacadas e balaústres, e o cuidado

com coroamento do edifício, destacando-se a cúpula de cimento que marca a esquina”. Também nessa edificação funcionou a Bolsa de Café do Espírito Santo.



Fotografia 46 – Sem número de arquivo. Glória foto 02 (linhas tracejadas acrescentadas pela autora).
Sem data, sem identificação de autoria.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

O olhar fotográfico não mais se fixa na paisagem urbana nos moldes da pintura de paisagem do século anterior. Os pontos de fuga são destacados e as linhas arquitetônicas do prédio reforçam seu diálogo com a nova visão que se tem da cidade. André Luz afirma que esse prédio foi construído em 1931 e pertenceu à família Cerqueira Lima. Por muitas décadas esteve à disposição para fomentar a cultura capixaba – pode-se dizer que este é o seu destino – permanecendo ainda hoje voltado para a consolidação cultural no centro antigo. Atualmente está sendo reformando para ser transformado no Centro Cultural do SESC, ainda impressionando pelas suas dimensões, conforme diz o então diretor regional do SESC, Gutman Uchôa de Mendonça, em entrevista ao jornal *a Gazeta* em agosto de 2006: o prédio do Gloria [...] “É um espaço enorme, com seis amplos salões onde teremos bibliotecas, duas salas de cinema, áreas voltadas para artes cênicas e produção teatral e também para exposições”.

Seguindo sua tendência para a modernidade capixaba do século XX, a Avenida Jerônimo Monteiro vê, em 1934, a inauguração da “sede dos Correios e Telégrafos (Fotografias 47 e 48), exatamente no local em que, antes, existira o velho Mercado Municipal.” (ELTON, p. 149).



Fotografia 47 – Arquivo 000919 – Rua Jerônimo Monteiro; à direita Prédio dos Correios.
Sem data, sem identificação de autoria.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória



Fotografia 48 – Arquivo 000255 – Foto tirada a partir da Agência Central dos Correios em direção à Capixaba. Obras Drenagem / Pavimentação Década provável: 1940, sem identificação de autoria.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

Durante toda a década de 1930 a Avenida Jerônimo Monteiro passou por diversas modificações, conforme pode ser visto nas fotografias anteriores.

Percebe-se através da fotografia aérea, tirada em 1936, a extensão da Avenida Jerônimo Monteiro (Fotografia 49).



Fotografia 49 – Sem número de arquivo. Avenida Jerônimo Monteiro, vista geral, 1936.

Data: 1936. Autor: Paes.

Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

Essa fotografia aérea talvez represente bem a mudança do olhar sobre a cidade que veio sendo alterado desde o início do século XX. Se inicialmente as imagens da cidade eram tomadas a partir do mar, paralelo à linha de praia (aos moldes da pintura de paisagem) passou por uma alteração da visão a partir do centro em direção ao lado norte da ilha, o que se reflete na maioria das imagens tomadas a partir da Avenida Jerônimo Monteiro, nas quais se tem o centro da cidade visto do norte. Não é mais um olhar em direção ao desenvolvimento urbano para o outro lado da ilha, mas a própria cidade tomada por esse outro ponto de vista, e por que não dizer ponto de interesse?

A partir dos anos de 1930 o desenvolvimento da paisagem urbana segue os planos de urbanização que buscam o desenvolvimento em direção a uma nova

circunscrição geográfica, a qual exige não só a transformação das ruas e demolição de alguns prédios, mas principalmente severas intervenções na paisagem natural da ilha. São apagadas da memória capixaba ruas inteiras, edificações que desaparecem em sua totalidade.

4.3.2.4 A Avenida Jerônimo Monteiro e a década de 1940: novas alterações

Elton (1976, p. 41) afirma que no início da década de 1940 o então prefeito Américo Poli Monjardim mandou que a área ocupada pela Rua Primeiro de Março fosse aplainada, desaparecendo então seus prédios. Durante essa década a Avenida Jerônimo Monteiro continua passando por diversas alterações, como se pode observar nas Fotografias 50 – 54.



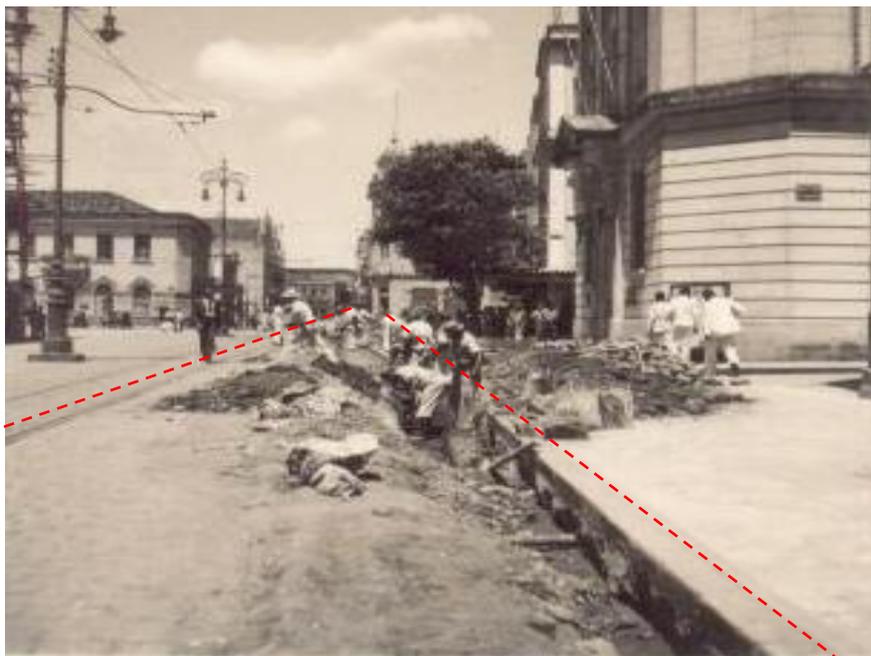
Fotografia 50 – Arquivo 000332 – Avenida Jerônimo Monteiro esquina com Rua Quintino Bocaiúva. Obras Desapropriação. Década provável: 1940, sem identificação de autoria.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória



Fotografia 51 – Arquivo 006092 – Demolição na Avenida Jerônimo Monteiro.
Década provável: 1940, sem identificação de autoria.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória



Fotografia 52 – Arquivo 000254 – Foto tirada a partir da Agência Central dos Correios, em direção
à Praça Oito de Setembro. Pavimentação. Década provável: 1940, sem identificação de autoria.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória



Fotografia 53 – Arquivo 000256 – Foto tirada a partir da Travessa da Alfândega, em direção à Praça Oito de Setembro. Obras Drenagem / Pavimentação (linhas tracejadas acrescentadas pela autora). Década provável: 1940, sem identificação de autoria.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória



Fotografia 54 – Arquivo 000257 – Foto tirada a partir das proximidades do Edifício Navegação em direção ao Palácio. Pavimentação (linhas tracejadas acrescentadas pela autora). Década provável: 1940, sem identificação de autoria.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

Ainda segundo Elton (p. 149), no período de 1915 a 1940 na Avenida Jerônimo Monteiro havia negócios diversos, tais como Banco, Armazéns, Farmácias, Padarias, Cinemas, Bares, Hotéis, Confeitarias, Lojas, etc., sendo que algumas ainda se encontram lá, como a Casa das Meias, Flor de Maio (loja de chapéus e malas), etc. Além dos estúdios dos fotógrafos Otávio Paes, Mazzei, Merjane e Quintas. Também funcionava a Bolsa de Café no andar térreo do Cine-Teatro Glória.

4.3.2.5 A Avenida Jerônimo Monteiro e a década de 1950

As fotografias nesse arquivo referentes a essa década são poucas, porém mostram as edificações construídas, tais como o Edifício Rural Bank, atual Prédio da Agência Central do BANESTES (Fotografia 55), e outras edificações, conforme mostram as Fotografias 56 e 57.



Fotografia 55 – Arquivo 000921 – Edifício Rural Bank, à Avenida Jerônimo Monteiro.
Década provável: 1950, sem identificação de autoria.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória



Fotografia 56 – Arquivo 001153 - À direita construção da Avenida Beira Mar. Teatro Glória, Avenida Jerônimo Monteiro, ao Centro Praça Costa Pereira. Década provável: 1950, sem identificação de autoria.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória



Fotografia 57 – Arquivo 000713 - Relógio à Praça Oito de Setembro, Catedral Metropolitana de Vitória ao fundo. Prédio do Banestes à direita. Década provável: 1950, sem identificação de autoria.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

A Avenida Jerônimo Monteiro por muito tempo foi o *coração* econômico e cultural da Cidade, reunindo o centro empresarial da Capital, pois nela estavam as principais lojas, bancos, bares, hotéis, teatros, cinemas, etc., tornando-se então a principal avenida da cidade. Foi inclusive definida por Elmo Elton (1986, p. 148) como “a principal artéria central de Vitória”.

Sua história se confunde com a história capixaba. Apesar de todo o desenvolvimento ocorrido na Capital Capixaba, da modernização e crescimento da Cidade, o que foi descrito por Elton (1986) vale ser destacado e nos leva a reflexão:

[...] de tráfego sempre congestionado, poluída pela fumaça de ônibus e pelo vozerio dos que ali negociam clandestinamente, essa artéria, à noite, depois das 20h, torna-se deserta, meio escura, ao contrário de antigamente, quando quase todas as suas casas comerciais deixavam acesas artísticas vitrinas, o que servia de pretexto para que a sociedade fosse admirá-las, até as 22 horas, quando então se apagavam os letreiros e se fechavam suas portas. (ELTON, p. 150).

O que, pois, podemos fazer para mudar a situação acima e preservar esse rico patrimônio capixaba, que contem parte da nossa história?

Atualmente, de acordo com a Prefeitura Municipal de Vitória, a Avenida Jerônimo Monteiro tem 1052 metros de extensão, que corta o Centro, e está localizada por completo em área de aterro da Capital. Não possui nenhum imóvel exclusivamente residencial, sendo setenta e oito pontos de comércio e dez pontos mistos (comércio e residência). Apesar de toda sua extensão só possui duas árvores ao longo de toda a avenida. Alguns esforços estão sendo feitos em prol da revitalização do Centro, como reformas em alguns imóveis que estão sendo transformados em residências para população de baixa renda.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo buscou fazer uma reflexão acerca do significado do Arquivo Geral do Município de Vitória no panorama cultural capixaba, objetivando evidenciar seu acervo fotográfico e seus múltiplos aspectos para uma maior compreensão da identidade, da história e da cultura, além de permitir entender a cidade como paisagem e esta paisagem como patrimônio material revelando traços da identidade da cidade, ao mostrar parte das intervenções nessa paisagem urbana, em especial aquelas necessárias para a criação da Avenida Jerônimo Monteiro.

Procurou também evidenciar o acervo fotográfico desse Arquivo Público como local de pesquisa de fontes documentais, apontando novos caminhos que estimulem outros estudiosos a pesquisar nessa área, buscando ainda revelar como esse acervo reflete uma mudança nos modos de olhar, perceber e representar a cidade a partir de diretrizes culturais em desenvolvimento nos diferentes períodos de sua história.

Entre esses estudos insere-se a necessidade de se pensar uma forma de organização do acervo fotográfico para permitir a futuros pesquisadores que desenvolvam seus trabalhos num banco de dados que permita maior agilidade nas pesquisas. Essa tarefa específica de organização dessas fotografias não será aqui detalhada, pois não faz parte do escopo dessa dissertação e compreende-se ser uma nova pesquisa a ser feita no campo da Ciência da Informação.

Apesar de nem todas as fotografias estarem identificadas, em relação às fotografias com identificação percebe-se uma forma peculiar de *identificação capixaba*, utilizando-se como referência os nomes dos prédios, ou do que funcionou ou funciona no local. Essa forma de identificação é preocupante, pois uma vez que a edificação passe a ter outro nome ou tenha sua função modificada, gerações futuras passarão a ter ainda mais dificuldades em identificar o espaço contido naquela imagem.

Percebe-se nas fotografias selecionadas para serem objetos dessa pesquisa, que as fotografias do início do século XX refletem a forma de ver típica da lógica do desenho e da perspectiva da pintura de paisagem dos séculos XVII e XVIII (Fotografia 58).



Fotografia 58 – Arquivo 12 – Sem identificação. Sem data, sem identificação de autoria.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

Também se torna perceptível na medida em que os planos vão sendo executados e as ruas ampliadas, que a cidade deixa de ser vista de forma fechada, com as construções impedindo a visão das ruas (Fotografia 59), e então passa a se ‘abrir’ não apenas em direção ao progresso, ao crescimento, mas também em direção a visão do fotógrafo; as linhas passam a convergir para um ponto que não está mais nas fotografias, mas se desloca para fora dela (Fotografia 60).



Fotografia 59 – Sem número de arquivo. Vista Parcial de Vitória 1908.
Data precisa: 1908, sem identificação de autoria.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória



Fotografia 60 – Arquivo 001942 – Avenida Capixaba; Avenida Jerônimo Monteiro; Praça Oito.
 Década provável: 1920, sem identificação de autoria.
 Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

Há uma alteração no olhar do fotógrafo à medida que os planos desenvolvidos para a capital passam a ser executados. Percebe-se uma ampliação no olhar, o fotógrafo passa a ter seu olhar sobre a cidade ampliado, acompanhando a ampliação do espaço e da paisagem construída. O modo de perceber e de representar a cidade fica diferente, na medida em que essa se desenvolve.



Fotografia 61 – Sem número de arquivo. Avenida Jerônimo Monteiro 02.
 Sem data, sem identificação de autoria.
 Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

Nota-se nas fotografias analisadas que o Norte, foco de interesse dos gestores públicos para ampliação da cidade, torna-se determinante na forma de olhar a cidade. A maioria das fotografias é feita de forma a olhar para essa direção, levando inclusive a uma mudança de postura do sujeito que olha a cidade, ou seja, percebem-se alterações dos pontos de vista do fotógrafo (Fotografia 61).

Mesmo as edificações mais antigas que estavam fora da circunscrição do centro antigo só aparecem nas fotografias quando o olhar 'vira' para o Norte da Cidade (Fotografia 62). É o caso de edificações como o prédio da Capitania dos Portos ou residências de famílias importantes, mas que moravam mais afastadas.



Fotografia 62 – Sem número de arquivo – Antiga Capitania dos Portos.
Sem data, sem identificação de autoria.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

Com o desenvolvimento, a própria cidade muda de postura, deixa de ser apenas uma paisagem, pronta para ser admirada como nas pinturas de gênero e passa a ser 'um sujeito ativo', passa a ser a que 'olha', a que 'mira' o mar (Fotografia 63).



Fotografia 63 - Arquivo 001248. Vista da Baía. Sem data, sem identificação de autoria.
Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória

Finalizamos as reflexões iniciais deste trabalho lembrando que manutenção e preservação da memória e por conseqüência dos acervos arquivísticos, são condições obrigatória e tornam-se marcas indiciais de uma história da sociedade e da cultura; uma história dinâmica, em movimento e que a cada dia é reescrita pela sociedade.



REFERÊNCIAS

ABREU, Carol; BERREDO, Sandra Carvalho de (org.). **Vitória, de Vila a Cidade: Roteiro Histórico I**. Vitória: CDV/PMV, s.d. (Projeto de Revitalização do Centro). 1 folder.

ADMINISTRAÇÃO Américo Monjardim, Síntese geral das obras realizadas no quinquênio 1937 – 2 de dezembro - 1942. **A Tribuna**, Vitória. Separata da edição especial do Jornal A Tribuna.

ADORNO, Theodor W. Ideologia. In: ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Temas básicos da sociologia**. São Paulo: Cultrix, 1973. Disponível em: <<http://adorno.planetaclix.pt/tadorno19.htm>>. Acesso em: 7 out. 2011.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

AUGÉ, Marc. **Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité**. Paris: Seuil, 1992. p. 65, 101-102 et 118-119.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: nota sobre a fotografia**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de Intenção**. Trad. Vera Maria Pereira. São Paulo: Cia da Letras, 2006.

BELLESSE, Júlia; GAK, Luiz Cléber. Arquivística: a pertença cidadã. **Cenário Arquivístico**, Brasília, v. 3, n. 1, p. 37 – 43, 2004.

BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

BERGSON, Henri. **Memória e vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.

BIASI, S. Gênese da obra. **Revista**, 2002. Disponível em <<http://www.revista.com.br.htm>>. Acesso em: 10 fev. 2010.

BRITO, Luciana Souza de. Histórias e memórias institucionais captadas a partir do estudo de acervos fotográficos. **DataGramZero – Rev. Ciência da Informação**. v. 11, n. 3, p. 1-24, jun. 2010. Disponível em: <http://www.datagramazero.org.br/jun10/Art_02.htm>. Acesso em: 30 jun. 2011.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida; BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Dicionário de Terminologia Arquivística**. São Paulo: Associação dos Arquivistas Brasileiros – Núcleo Regional de São Paulo: Secretaria de Estado da cultura, 1996.

- CARVALHO, Telma Campanha de. **Fotografia e cidade: São Paulo na década de 1930.** Dissertação de Mestrado. São Paulo: Programa de Estudos Pós-Graduados em História Social, PUC-SP, 1999.
- CASTELLS, Manuel. **O poder da Identidade.** 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996. (A era da informação: economia, sociedade e cultura, v. 2).
- CERTEAU, Michel de. **L'invention du quotidien 1. Arts du faire.** Paris: Gallimard, 1990.
- CHAGAS, Mário. Memória Política e Política de Memória. In: ABREU, Regina. CHAGAS, Mário (Org.). **Memória e Patrimônio: Ensaios contemporâneos.** 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p. 136 – 167.
- CIRILLO, A. J. **Imagem-lembrança: comunicação e memória no processo de criação.** São Paulo, SP: PUC, 2004. Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2004.
- COLOMBO, Fausto. **Os arquivos imperfeitos.** São Paulo: Perspectiva, 1991.
- COSTA, Joaquim Pantaleão da. Perspectiva da Vila de Vitória por Joaquim Pantaleão da Costa em 1805. In: Vitória era assim há 150 anos atrás (1860). **De olho na Ilha** - Willis de Faria. Disponível em: <http://deolhonailha-vix.blogspot.com/2010_08_01_archive.html>. Acesso em: 19 jan. 2012.
- COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais.** 2. ed. Bauru: EDUSC, 2002.
- DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos.** Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- DERENZI, Luiz Serafim. **Biografia de uma Ilha.** 2. ed. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** 13. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2010. (Série Ofício de Arte e Forma).
- EDMONDSON, Ray. **Memória do mundo: diretrizes para salvaguarda do patrimônio documental.** Paris: Unesco, 2002.
- ELTON, Elmo. **Logradouros antigos de Vitória.** Vitória: IJSN, 1986. (Temas capixabas, 1).
- FOTOGRAFIA do Centro da Cidade de Vitória 1884. In: **Histórico dos aterros da Baía de Vitória.** De olho na Ilha – Willis de Faria. Disponível em: <http://deolhonailha-vix.blogspot.com/2010_08_01_archive.html>. Acesso em: 19 jan. 2012.

FOTOGRAFIA do Centro da Cidade de Vitória 1905. In: **Histórico dos aterros da Baía de Vitória**. De olho na Ilha – Willis de Faria. Disponível em: <http://deolhonailha-vix.blogspot.com/2010_08_01_archive.html>. Acesso em: 19 jan. 2012.

GOMES, Mariana Elias. **A Rua Direita, em Mariana, MG** : considerações sobre as relações entre patrimônios histórico-culturais e a atividade turística. Disponível em: <<http://br.monografias.com/trabalhos915/rua-direita-mariana2.shtml>>. Acesso em: 26 mar 2010.

HALBWACHS, Maurice. **Memória Coletiva**. São Paulo: Vértice e Revista dos Tribunais, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A , 2006.

IPHAN. Fotografia iph 0024 e Fotografia iph 0025. Fotomontagem realizada com imagens do Acervo do IPHAN que permitem ter uma vista geral da Avenida Capixaba (atual Jerônimo Monteiro).

JAGUARIBE, Helio. Tempo e história. In: DOCTORS, Marcio (org.). **Tempo dos Tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. p. 156-165.

JEUDY, Henri-Pierre. **Memórias do Social**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.

KLUG, Leticia Beccalli. **Vitória: sítio físico e paisagem**. Vitória: EDUFES, 2009.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & história**. 2. ed. rev . São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

KOSSOY, Boris. **Os Tempos da Fotografia**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

LACERDA, Aline. **A fotografia nos arquivos: a produção de documentos fotográficos da Fundação Rockefeller durante o combate à Febre Amarela no Brasil**. Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH-USP, 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-11092008-145559>>. Acesso em: 25 jul. 2011.

LAMAS, José M. Ressano Garcia. **Morfologia Urbana e desenho da Cidade**. 4. ed. Porto: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2007. (Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas).

LE GOFF, Jaques. **História e Memória**. 5. ed. Campinas (SP): UNICAMP, 2003.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica de consumo: álbuns de São Paulo (1887 - 1954)**. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: FAPESP, 1997. (Coleção Fotografia: Texto e Imagem).

LISSOVSKY, Maurício. O tempo e a originalidade da fotografia moderna. In: DOCTORS, Marcio (org.). **Tempo dos Tempos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. p. 142 - 155.

LOPES, Marcos Felipe de Brum. Fósseis, arte e fotografia: sobre a intenção na produção da imagem. ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, IV, 2008, Campinas, (SP). **Anais...** 2008. p. 725 – 734. Disponível em: <www.unicamp.br/.../LOPES,%20Marcos%20Felipe%20de%20Brum...>. Acesso em: 10 set. 2011.

LOPEZ, André Porto Ancona. **Tipologia documental de partidos e associações políticas brasileiras**. São Paulo: História Social USP/Loyola, 1999. Disponível em: <<http://www.diplomaticaetipologia.blogspot.com/p/biblioteca.html>>. Acesso em: 25 jul. 2011.

LOPEZ, André Porto Ancona. **As razões e os sentidos**. Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH-USP, 2000. Disponível em: <<http://www.diplomaticaetipologia.blogspot.com/p/biblioteca.html>>. Acesso em: 25 jul. 2011.

LUBE, Piatã. Sobreposição da mancha urbana do século XVIII na malha do século XXI. s.d. **LEENA** – Acervo dos Processos de Criação do Artista Piatã Lube.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MACHADO, Helena Corrêa; CAMARGO, Ana Maria de Almeida. **Roteiro para implantação de Arquivos Municipais**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura: Porto Calendário, 1996.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

MATTAR, Eliana. Dos arquivos em defesa do Estado ao Estado em defesa dos arquivos. In: MATTAR, Eliane (org.). **Acesso à informação e política de arquivo**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003.

MAZOCO, Eliomar Carlos. Ensaio sobre uma Identidade Cultural Capixaba. In: VITÓRIA (ES). SEMC. **Identidade Capixaba**. Vitória: SEMC, 2001. (Escritos de Vitória, 20). p.58- 62.

McGARRY, Kevin. Armazenamento e transmissão de informação na sociedade. In: _____. **O contexto dinâmico da informação: uma análise introdutória**. Brasília (DF): Briquet de Lemos, 1999. Cap. 3, p. 62-110.

MELUCCI, A. **L'invenzione del presente**. Bolonha: Il Mulino, 1982.

MIRANDA, Antônio; SIMEÃO, Elmira; MULLER, Suzana Pinheiro Machado. Autoria Coletiva, Autoria Ontológica e Intertextualidade na Ciência: Aspectos Interdisciplinares e Tecnológicos. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HUMANIDADES. SANTIAGO DE CHILE, UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN, IX, 2006, Santiago, Chile. **Anais...** Noveno Congreso Internacional de Humanidades, Palabra y Cultura em América Latina: herencias y desafios. Universidade Metropolitana de Ciencias de La Educacion –

Facultad de Historia, Geografía e Letras, 18-20 out. 2006, p. 1- 17. Disponível em: <<http://sciencecommons.org/>>. Acesso em: 20 set. 2011.

MORAES, Nilson Alves de. Memória e Mundialização: algumas considerações. In: LEMOS, Maria Tereza Toríbio Brittes; MORAES, Nilson Alves de (org.). **Memória e Construções de Identidades**. Rio de Janeiro: 7letras, 2000. p. 92 -101.

NEIVA JÚNIOR, Eduardo. **A imagem**. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios).

O SERVIÇO Fotográfico Municipal. **A Tribuna**, Vitória, Ano IV, nº 679, 16 dez. 1941. Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória.

PACHECO, Renato. **Os dias antigos**. Vitória: EDUFES: Secretaria Municipal de Cultura, 1998. (Coleção José Costa; 1).

PANOFSKY, Erwin. **A perspectiva como forma simbólica**. Lisboa: Ed. 70, 1999.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: SENAC, 2004.

PEIXOTO, Octavio Indio do Brasil. Mensagem apresentada à Câmara Municipal de Victoria pelo Exmo Sr. Octavio Indio do Brasil Peixoto, Prefeito Municipal, na sessão de 31 de dezembro de 1927. Vitória, 1927. Mensagem.

PELLISSARI, Setembrino Idwaldo Netto. **Documentos do Arquivo Municipal de Vitória**. Vitória: Prefeitura Municipal de Vitória, 1976. Relatório.

PERINI, Giselli Maria. **Acervo Fotográfico do Arquivo Geral do Município de Vitória**: “Arquivo Morto” ou Memória Viva? 2005. 56 f. Monografia (Graduação em Arquivologia). Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2005.

PESAVENTO, Sandra Jatahy, Sensibilidades: escrita e leitura da alma. In: _____ e LANGUE, Frédéric (orgs) **Sensibilidades na história**: memórias singulares e identidades sociais. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007. p. 15. Disponível em: <www.historiagora.com/.../Historia7_artigo_do_operator_ao_spectator...>. Acesso em: 7 jan. 2012.

PLANTA da Cidade de Vitória 1860. In: **Vitória era assim há 150 anos atrás (1860)**. De olho na Ilha - Willis de Faria . Disponível em: <http://deolhonailha-vix.blogspot.com/2010_08_01_archive.html>. Acesso em: 19 jan. 2012.

PLANTA da Villa da Victoria. **LEENA**, Acervo dos Processos de Criação do Artista Piatã Lube. 1 planta.

PLANTA da Vila de Vitória e Planta da Barra – 1727. In: **Histórico dos aterros da Baía de Vitória – ES** - Willis de Faria. De Olho na Ilha. Disponível em: <http://deolhonailha-vix.blogspot.com/2010_08_01_archive.html>. Acesso em: 19 jan. 2012.

PREFEITURA Municipal de Vitória. **Acervo Fotográfico**.

PREFEITURA Municipal de Vitória. **Américo Poli Monjardim**. Disponível em: <<http://www.vitoria.es.gov.br/gabpref.php?pagina=prefeitosdevitoria>>. Acesso em: 10 jan. 2012.

PREFEITURA Municipal de Vitória. **Centro concentra edificações históricas**. Disponível em: <<http://www.vitoria.es.gov.br/turismo.php?pagina=centrodevitoria>>. Acesso em: 29 mar. 2010.

PREFEITURA Municipal de Vitória. **Octavio Índio do Brasil Peixoto**. Disponível em: <<http://www.vitoria.es.gov.br/gabpref.php?pagina=prefeitosdevitoria>>. Acesso em: 10 jan. 2012.

PREFEITURA Municipal de Vitória. **Documento de 29 de janeiro de 1935, solicitando verba para pagamento do Studio Mazzei**. Vitória, 1935.

PREFEITURA Municipal de Vitória (ES). **Proposta Orçamentária de 1952** – Com designação de despesa, pagamento de pessoal variável, item A, fotógrafo, material de consumo, item B, material fotográfico. Vitória. Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória.

RIBEIRO, Fernanda. **Gestão da Informação / Preservação da Memória na era pós-custodial: um equilíbrio precário?** 200?. Disponível em: <<http://www.ndc.uff.br/portaldereferencia/sites.asp?categorias=21>>. Acesso em: 25 ago. 2008.

RIBEIRO, Rafael Winter. **Paisagem Cultural e Patrimônio**. Rio de Janeiro: IPHAN/COPEDOC, 2007. (Pesquisa e Documentação do IPHAN:1).

RIDOLPHI, Wagner Ramos. O arquivo como meio de resgate da memória. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ARQUIVOLOGIA, 6., 2005 Campos do Jordão. **Anais...** Campos do Jordão: Associação Paulista de Arquivistas, 2005.1 CD.

ROGERS, Brett (Coord.). **William Henry Fox Talbot e seu círculo familiar**. Londres: The British Council, 1989.

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

SANTO AGOSTINHO. **Confissões**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teórico e metodológico da geografia**. São Paulo: Hucitec, 1988.

SCOCUGLIA, Jovanka Baracuchy Cavalcanti; CHAVES, Carolina; LINS, Juliane. **Percepção e memória da cidade: o Ponto de Cem Réis (1)**. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.068/393>>. Acesso em: 27 set. 2011.

SECRETARIA de Desenvolvimento da Cidade (PMV). **Mapa da Avenida Jerônimo Monteiro – Centro da Cidade de Vitória (ES)**. Escala 1:3750. Ano 2012.

SONTAG, Susan. **La photographie**. Paris: Vrin, 1979.

TATAGIBA, José. **Puxa!!! Como Vitória está mudada**. 2. ed. Vitória: Multiplicidade, 2004.

TATAGIBA, José. **Vitória: Cidade Presépio**. Vitória: Multiplicidade, 2005.

TATAGIBA, José. **Vitória: A Ilha da Nostalgia: os anos da efervescência cultural em Vitória**. 2. ed. Vitória: Do autor, 2007.

TADIÉ, Jean-Yves; TADIÉ, Marc. **Le sens de la mémoire**. Paris: Gallimarde, 1999.

TUAN, Yi-Fu. **Topologia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. São Paulo: Difel, 1980.

VASCONCELLOS, Cláudia Milke. **Foto Clube do Espírito Santo: A Arte Fotográfica numa trajetória específica**. Vitória, ES: UFES, 2008. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2008.

VASQUEZ, Pedro Karp. **A fotografia no Império**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. (Descobrendo o Brasil).

VITÓRIA (ES). **Lei Municipal nº 04, de 2 de abril de 1909**. Dá nova organização à administração municipal de Victoria, Capital do Estado do Espírito Santo. Vitória, 1909. Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória.

VITÓRIA (ES). **Lei Municipal nº 41, de 18 de novembro 1910**. Reforma o quadro de pessoal da Prefeitura. Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória.

VITÓRIA (ES). **Decreto-Lei nº 944, de 29 de julho de 1941**. Criação do Departamento Municipal de Estatística. Vitória, 1941. Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória.

VITÓRIA (ES). **Decreto nº 947, de 5 de agosto de 1941**. Regulamenta o Departamento Municipal de Estatísticas. Vitória, 1941. Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória.

VITÓRIA (ES). **Decreto nº 967 de 19 de dezembro de 1941**. Regulamenta o Arquivo Público Municipal e dá outras providências. Vitória, 1941. Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória.

VITÓRIA (ES). **Projeto nº 35 de Decreto-Lei**. Abre crédito especial. Vitória, s.d. Fonte: Arquivo Geral do Município de Vitória.

WANNER, Maria Celeste de Almeida. **Paisagens Sígnicas: uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas**. Salvador: EDUFBA, 2010.

WOOD Christopher S. Prefácio. PANOFSKY, Erwin. **A perspectiva como forma simbólica**. Lisboa: Ed. 70, 1999. p. 9 – 23.