

O Arquivo Fotográfico do IPHAN: um saber visual da cultura brasileira

Eduardo Costa¹

Mário de Andrade, autor do Anteprojeto do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN –, trazia neste documento considerações importantes a respeito do lugar da visualidade na estrutura interna deste serviço, bem como em relação à importância desta documentação no processo de tombamento e formação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. Na apresentação do "*Plano Quinquenal de montagem e funcionamento do SPAN*", a visualidade teve lugar já no primeiro ano, não especificamente através da fotografia, mas com a "*Aquisição, instalação e início do funcionamento dos serviços de filmagem sonora e fonografia*."² Para Mário de Andrade, havia uma urgência na documentação das manifestações folclóricas que "*o progresso, o rádio, o cinema estão matando com violenta rapidez*". Urgência que não tinha a mesma medida em relação à questão dos "*monumentos plásticos, os edifícios, as paisagens, os quadros e os objetos de arte*", deixados para uma segunda etapa.

A fotografia, de qualquer forma, era também apresentada como documento determinante na estrutura da Instituição. O adiamento da "*aquisição, instalação e início do funcionamento do gabinete fotográfico*", que fora assinalado somente para o terceiro ano do Plano Quinquenal, se, por um lado, parecia dar destaque ao viés antropológico das considerações patrimoniais do autor deste documento, por outro não excluía a '*necessidade*

¹ Eduardo Costa é doutorando em História no IFCH – Unicamp, onde realiza a investigação 'Arquivo, Poder, Memória: Herman Hugo Graeser e o Arquivo Fotográfico do IPHAN'. Entre 2011 e 2012, realizou estágio de doutoramento no CES-Coimbra. Em 2010, recebeu o XI Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia.

² ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade: Cartas de Trabalho – correspondências com Rodrigo Mello Franco de Andrade, 1936-1945*. Brasília: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Fundação Pró-Memória, 1981. p.49.

imediate da implementação do suporte fotográfico no processo cotidiano de trabalho, como destacou Mário de Andrade³. O lugar assumido pela fotografia, no dia-a-dia da instituição, toma dimensões ainda mais claras através da sua singularidade como *documento*⁴, ao ser incorporado nos processos de tombamento de uma dada obra. Assim, segundo o proposto através do Anteprojeto, deveria constar, como item primeiro de uma proposta de tombamento, "*fotografias, ou várias fotografias*"⁵. A questão que se coloca, deste modo, refere-se a uma natureza singular do registro – seja ele visual ou sonoro. Trata-se de documentos de primeira necessidade, imprescindíveis aos procedimentos legais de um processo de tombamento. Segundo Mário de Andrade, seja qual fosse o suporte documental, estes deveriam ser *elementos recolhedores* e, por isso, *científicos*, por natureza. Noção que é chave para o debate patrimonial – e, certamente, para a sua visualidade –, pois dialoga explicitamente com os conceitos de *prova* e *evidência*, já que todo bem precisa passar por uma aprovação, um *processo jurídico*, para ser tombado, classificado.

A compreensão de que a história do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional está vinculada com uma dimensão do *jurídico* dos bens, e por consequência, a fotografia com a noção de *prova* daquilo que se pretende explicitar no tombamento ganha corpo num livro de 1952, elaborado pelo então diretor do IPHAN⁶. Logo no primeiro capítulo deste livro, Rodrigo Melo Franco de Andrade faz um "*Histórico da legislação destinada à proteção dos monumentos e obras de valor histórico, artístico e arqueológico no país.*". Neste texto, o autor destaca, cronologicamente desde o século XVIII, uma série de iniciativas, de maior ou menor importância, manifestando o

³ Idem. p. 53.

⁴ Quanto a uma introdução a esta questão, ver: KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. Editora Ática – Série Princípios. São Paulo. Ática, 1989.

⁵ ANDRADE. 1981. Op. Cit. p. 47.

⁶ ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Monumentos históricos e arqueológicos*. México: Instituto Nacional de Antropologia de México, 1952.

interesse da nação em preservar monumentos históricos ou arqueológicos, bem como pela busca de uma regulamentação das ações legais em prol dos estudos, inventários e tombamentos.

Vale salientar, quanto a este histórico, o fato de que os pontos fundamentais apresentados na narrativa construída por Rodrigo são pautados, essencialmente, por dois aspectos. Primeiramente, a sensibilidade que certos condes, ministros, críticos, artistas, professores e deputados tiveram quanto à questão do valor do patrimônio histórico brasileiro, na organização de uma memória e conseqüentemente, na formação de uma ideia de nação. No entanto, o que parece mesmo ser a tônica da argumentação narrativa proposta por Rodrigo refere-se a um debate em torno da questão do *patrimônio*, aqui tratada a partir da noção de *propriedade* – ou do que pertence à cultura brasileira e que, por isso, deve ser próprio à Nação. Este livro parece deixar claro que um dos grandes problemas que Rodrigo enfrentou na elaboração do Decreto-Lei nº25, que regulou os trabalhos do IPHAN, foi como definir as ações legais a serem tomadas pelo Estado em prol do tombamento de bens históricos e artísticos, frente ao direito inalienável do proprietário, garantido não só pelo Código Civil, mas também pela Constituição Brasileira. Esta questão ganha ainda mais precisão através da narrativa construída pelo autor e que é determinante para se entender como a fotografia – *o documento visual* – se insere no processo de tombamento de um bem, no trabalho do IPHAN como *documento comprobatório*⁷, e conseqüentemente, na importância da formação do seu Arquivo Fotográfico.

Rodrigo destaca, neste sentido, como cada uma das iniciativas apresentadas foram importantes para a definição dos termos legais. Mas não só. Ele pontua, através das leis e dos textos, como, caso a caso, elas seriam

⁷ A segunda parte do primeiro relatório de atividades do Departamento do IPHAN de São Paulo encaminhado a Rodrigo Melo Franco de Andrade referia-se à “*Documentação fotográfica comprovante*”. ANDRADE, Mário de. 1981. Op. Cit. p.79.

responsáveis pela execução da *catalogação* ou *classificação* dos bens. Um *inventário*, que seria realizado mediante “*descrições*”, “*registramentos circunstanciosos*”, “*exposição de motivos documentada com fotografias*” e outros mais. Neste aspecto, vale ainda notar que, como indicou Rodrigo, o Museu Histórico Nacional – através da Inspetoria dos Monumentos Nacionais, criada pelo Decreto nº24.735, de 14 de julho de 1934 – instituía a necessidade de organizar um “... *catálogo, tanto quanto possível completo, dos objetos históricos e artísticos de notável valor existentes no país, no qual os particulares poderão requerer a inclusão dos de sua propriedade, o que será deferido após exame, identificação e notação.*”⁸. Neste sentido, pode-se melhor compreender a noção que carrega o termo *científico* dos elementos *recolhedores* – os registros, as fotografias –, necessários a um processo de tombamento, como apresentado por Mario de Andrade, salientando uma aproximação entre o proposto através do Anteprojeto e os objetivos reais da Federação, através da Secretaria de Cultura, no interior do Ministério da Educação e Saúde, do Governo de Getúlio Vargas, e finalmente, o que viria a ser constituído como Arquivo Fotográfico do IPHAN.

Rodrigo Melo Franco de Andrade e Mário de Andrade, já no primeiro ano de funcionamento deste instituto, trataram de temas diversos a fim de organizar as atividades e os procedimentos diários da instituição. Dentre prestações de contas, acertos quanto aos relatórios, organização e sistemática das linhas discursivas do patrimônio paulista, um dos temas frequentemente tratados pelos dois foi o da fotografia. Na primeira carta enviada, Mário solicita informações quanto aos esclarecimentos e documentos que deveriam acompanhar uma proposta de tombamento. “*Histórico, datas, descrição (técnica?), fotos?...*”⁹ são elementos muito ajustados com o que havia proposto em seu Anteprojeto e que seguiam valendo para este fim, na falta de uma orientação mais precisa por parte do

⁸ ANDRADE, 1956. Op. Cit. p.47.

⁹ ANDRADE, 1981. Op. Cit. p. 65-66.

diretor visto que o Decreto-Lei nº25 ainda não havia sido publicado. A sugestão de que os processos de tombamento deveriam vir acompanhados de *“fotografias ou várias fotografias”* seguia valendo não só para os monumentos, mas, também para quando fosse necessário tomar quadros. Bens que pediam, ainda, a inclusão de *“documentação de peritagem”*, o que reforça um viés científico do trabalho dos técnicos¹⁰. Assim, a característica documental da fotografia seguia de forma consistente em sua função comprobatória, para as atividades do IPHAN, e, ainda, a necessidade de formação de um conjunto de documentos visuais – um Arquivo Fotográfico – tornava-se inevitável para a organização dos trabalhos. No entanto, era ainda necessário por em prática as propostas dos técnicos.

Ao se iniciarem, no território paulista, os estudos das viagens necessárias às pesquisas, e conseqüentemente, à documentação do patrimônio, uma série de questionamentos em torno da dinâmica imposta pela fotografia foi colocada em debate. Em longa e rica citação, Mário explicita algumas questões importantes para o debate:

“O problema do fotógrafo: levar um excelente e bem pago, ou mandar os fotógrafos do interior tirar as fotografias. Tudo indica que é preciso levar o fotógrafo, tirar as fotografias possíveis (questão de luz) e industriá-lo bem sobre as outras a tirar, quando refizer a viagem sozinho buscando nova luz, mais propícia. Quantas cópias fotográficas tirar? O melhor (sic) é adquirir as chapas e desde logo no mínimo duas, uma pro primeiro recenseamento geral e outra para futuras propostas detalhadas de cada caso, para não obrigar, nestas, o serviço central a se reportar de cada vez ao primeiro recenseamento geral. O ideal, e talvez mais barateiro, será tirar desde logo três copias, uma para ser guardada aqui comigo dentro do recenseamento geral, nas cópias para meu uso. O fotógrafo escolhido, ou melhor (sic) os dois fotógrafos, pois o melhor (sic) não pode ir em muitas viagens, ficaram de me

¹⁰ Idem.

dar um orçamento genérico, mas até hoje não me deram porque devido à abundância de fotografias estão estudando cotação de mercado.”¹¹

Este pequeno trecho da carta de Mário de Andrade é de extrema importância para se compreender, primeiramente, a complexidade dos problemas que se impunham à dinâmica da documentação fotográfica, principalmente, se levado em consideração os lugares ocupados por este suporte na dinâmica interna dos trabalhos do IPHAN. Diante desta função de *prova* assumida pela documentação visual, compreende-se a necessidade da contratação de – *um bom fotógrafo* – capaz de responder a uma série de necessidades do serviço. Necessidades que não se restringem às questões técnicas da produção de um documento fotográfico, mas, principalmente, a uma visualidade que é própria aos fins aos quais se destinam. Diante dessas exigências, bem como das balizas reguladas por interesses específicos, a regional de São Paulo acabou por contratar Herman Hugo Graeser, o primeiro fotógrafo contratado pelo IPHAN.

O contato de Graeser se deu por indicação do arquiteto Luiz Saia. Ambos se conheciam de São Carlos, cidade em que nasceu o arquiteto e onde o fotógrafo manteve, junto com seus outros dois irmãos – Max e Emílio –, laboratórios e estúdio de fotografia por mais de vinte cinco anos¹². Suas atividades eram variadas, mas é certo que a sua maior dedicação estava no âmbito dos retratos, que realizava em seu estúdio ou mesmo em escolas da cidade. Este conhecimento, Graeser parece ter herdado de seu pai, fotógrafo que, segundo Jaelson Bitran Trindade, trabalhou em São Paulo, na Rua Direita, até o ano de 1908, quando se mudou com a família para o interior do Estado, e onde, tudo leva a crer, continuou sua atividade como

¹¹ Carta de 23 de maio de 1937. Para tanto, ver: ANDRADE, Mário de. Idem. pp.67-69.

¹² Para mais detalhes biográficos de Herman Hugo Graeser, ver: *Fotografia e Documentação: o trabalho de Herman Graeser*. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1981.

fotógrafo¹³. Esta herança de ofício parece ter sido decisiva na escolha de seu nome para trabalhar no IPHAN, já que o significado de um *bom fotógrafo* parece muito mais associado a um fotógrafo capaz de corresponder às necessidades da atividade no interior deste instituto, do que, propriamente, a um fotógrafo consolidado em sua atividade, principalmente, no que concerne à representação dos bens patrimoniais.

Reconhecidamente inventivo, de apurado conhecimento das operações fotográficas realizadas no momento do registro, na fabricação e utilização dos materiais químicos, no processamento dos suportes sensibilizados e, ainda, na própria dinâmica de manutenção e fabricação de peças ou adaptação de câmeras fotográficas, Graeser parece ter habilidades chave e de grande importância para se compreender o que o IPHAN reconhecia como potencialidades inerentes aos bons fotógrafos para este serviço. O que funcionaria como fonte passível de trabalho, intervenção e manipulação pelos técnicos deste instituto, visando a determinados processos, e conseqüentemente, certas noções do que seria ou deveria representar visualmente o Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Neste aspecto, apesar de comentar que Mario de Andrade considerou Graeser *“perfeitamente em condições de fazer o serviço”*¹⁴, a entrega do primeiro trabalho de documentação rendeu ainda, uma série de ressalvas, que foram transmitidas por Luiz Saia.

Os primeiros desses pontos a ser considerados seriam, segundo o arquiteto:

¹³ Não foi possível identificar a presença do pai de Herman Hugo Graeser no livro editado por Boris Kossoy. KOSSOY, Boris. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro: Fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002. Quanto à Entrevista com Jaelson Bitran Trindade, ver: http://www.eduardocosta.arq.br/marcferrez/02_jaelson_bitran.pdf.

¹⁴ Para tanto, ver: Carta de 7 de Outubro de 1937 (Remetente: Luiz Saia; Destinatário: Herman Hugo Graeser). Arquivo Fotográfico do IPHAN/SP.

“Certos senõezinhos sem importância nenhuma aparecidos em algumas [fotografias]. São falhas perfeitamente compreensíveis já que você faz este serviço bastante de especialização pela primeira vez. Você mesmo já me disse que aprendeu muito com este primeiro serviço. Serão corrigidos facilmente para o futuro e não prejudicam o trabalho entregue.”¹⁵.

Ao salientar que Graeser fazia este *“serviço bastante de especialização pela primeira vez”*, Saia destacava que a documentação visual do patrimônio, necessária ao IPHAN, passava por certos registros particulares e que estas se distinguiam, em determinados aspectos, dos que o fotógrafo estava acostumado em seu trabalho no interior do Estado. Por outro lado, interessa aqui o fato de que estas características eram passíveis de aprendizado por parte do fotógrafo – ou por um *bom fotógrafo* – e que, ainda, este era capaz de incorporá-los a sua dinâmica de trabalho, o que parece ter sido chave na contratação do fotógrafo. Segundo esta mesma carta de Saia, o próprio Graeser, apesar de seus mais de vinte anos de trabalho, teria admitido que havia algo distinto a ser compreendido quando salientou que *“aprendeu muito com este [primeiro] serviço”¹⁶*. Noção que reaparece no segundo ensaio por ele realizado, onde dizia haver um *‘que’* necessário ao serviço e ainda por ele incompreendido¹⁷. Nota-se, neste ponto, que uma boa parcela dos primeiros trabalhos realizados por este fotógrafo tiveram que ser refeitos, pois, em muitos dos casos, as fotografias seriam enviadas ao Rio como *“documento oficial e definitivo do objeto”¹⁸* e que, portanto, deveriam estar em perfeito estado ou condições de leitura no que tange a sua visualidade e a sua função no interior do Arquivo Fotográfico do IPHAN.

¹⁵ Idem.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Arquivo Mário de Andrade – IEB/USP, [MA-C-CPDSPHAN, nº41. Carta de 11 de novembro de 1937].

¹⁸ Para tanto, ver: Carta de 07 de outubro de 1937. Arquivo Fotográfico do IPHAN/SP.

Neste sentido, este Arquivo Fotográfico guarda particularidades estruturais que dialogam com os procedimentos, as atividades e os discursos deste instituto, onde a sua interioridade é determinante. Em carta do dia 17 de dezembro de 1964, o então Diretor da Superintendência do IPHAN em São Paulo, o arquiteto Luiz Saia, escreveu em resposta ao Diretor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, Dr. Cândido Lima da Silva Dias, esclarecendo sobre a divisão interna do Arquivo Fotográfico do IPHAN/SP. Ao destacar a seguinte segmentação – “1- *Documentação Oficial*; 2 – *Documentação de Pesquisas*; 3 – *Documentação de obras*”¹⁹ –, Saia apresentava uma espécie de estrutura de pensamento, bem como evidências da própria dinâmica interna de trabalho. Pontos que são fundamentais para a compreensão da visualidade arquivada e compartilhada através deste Instituto, num conjunto documental de milhares de fotografias realizadas por centenas de fotógrafos profissionais e amadores, arquitetos, historiadores, críticos de arte, instituições nacionais e internacionais, museus, revistas, cidadãos comuns e muitos anônimos. Uma visualidade que localiza o Arquivo Fotográfico do IPHAN como elemento estruturante da formação de uma cultura visual brasileira, balizando sentidos não só para a história da fotografia no Brasil, mas para um saber científico que é organizador da cultura brasileira.

¹⁹ Para tanto, ver: Carta de 17 de dezembro de 1964. Arquivo Documental do IPHAN/SP.