

ARQUIVO FOTOGRÁFICO: OPERAÇÕES TRANSATLÂNTICAS NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

Eduardo Augusto Costa¹

O artigo que abre o primeiro número da Revista do SPHAN sedimenta uma linha editorial, traçando os objetivos pelos quais os artigos deveriam se pautar, para “divulgar o conhecimento dos valores da arte e da história” (ANDRADE, 1937: 3-4). No entanto, ela parece consolidar algo ainda mais importante, na medida em que a revista é o meio de diálogo, tanto com aqueles que se encontram no exterior deste instituto, como com aqueles que se encontram nas superintendências regionais. Desta maneira, a revista parece trabalhar como um dos meios pelos quais se poderia alinhar um discurso, um debate, bem como consolidar uma atividade.

A relação deste editorial com a formação de uma crítica e ainda com a atividade diária dos pesquisadores e técnicos do IPHAN ganha destaque na seguinte passagem: “... há necessidade de uma ação sistemática e continuada com o objetivo de dilatar e tornar mais seguro e apurado o conhecimento dos valores de arte e de história de nosso país.” Rodrigo parece deixar claro que existem ideias que regem a consolidação desta instituição, mas, ainda, coloca em destaque que esta segurança só poderia ser conquistada por meio de uma ‘ação sistemática e continuada’, dialogando com a concepção dos arquivos do patrimônio. Neste ponto, destaca-se a noção de arquivo como lugar a partir do qual se organizam e se sistematizam conceitos, ideias e trabalhos que regem uma narrativa, em prol desta segurança do conhecimento. Se há uma ação estabilizadora vinculada a uma narrativa dominante operada através de uma política cultural de Estado, o arquivo é a sua própria evidência, visto que é pela sua definição que se estrutura um conhecimento e, finalmente, aquilo que pode ou não ser dito. Isto se dá pelo fato de que o arquivo exerce um papel fundamental como lugar referencial a partir do qual os críticos, historiadores e arquitetos recorrem em suas pesquisas.

A pesquisa e a investigação ligadas às artes, por solicitarem reflexões a partir de exemplares distribuídos ao longo do espaço, toma o arquivo como um lugar de referência. É o arquivo o responsável por reunir informações destes distintos exemplares, a partir de seu conteúdo interior. Ao mesmo tempo, ele acaba por influenciar nas reflexões futuras sobre os temas que por ele passam, visto que está sempre em diálogo com uma reflexão, uma intenção. Questões estas que desenham a compreensão de que tratar de arquivo é tratar de poder, o que igualmente deve ser compreendido sobre o arquivo fotográfico do IPHAN.

Este arquivo, se por um lado estabiliza conceitos e perspectivas críticas, organizando uma visualidade do patrimônio em prol de uma cultura nacional, é fonte fundamental para as investigações oficiais e não oficiais de arquitetos e historiadores dedicados ao tema do patrimônio histórico e da cultura nacional. Por este motivo, compreender as dimensões que envolvem este arquivo é de fundamental importância para a história desta instituição e, finalmente, para a história cultural e política que a circunscrevem. No entanto, deve-se avaliar, ainda em relação a esta dimensão de poder, uma perspectiva um pouco mais alargada. Se por um lado o arquivo funciona como uma peça importante dentro de uma política interior da cultura brasileira, ele assume, na primeira metade do século XX, um grande valor político frente a uma rede de instituições públicas e privadas internacionais ligadas a uma definição de cultura ocidental. Rede esta que estrutura e

¹Doutorando no Depto. de História da Unicamp – Pesquisa financiada pela FAPESP.

influencia uma dinâmica maior de poder entre nações (FOUCAULT, 1986: 149; DERRIDA, 1995: 4). Esta perspectiva permite compreender que este arquivo da cultura brasileira funciona como um instrumento capaz de tencionar e dialogar com outras instituições internacionais. A sua realização, para além da sua importância no interior do território brasileiro, parece funcionar como uma ação do governo brasileiro a fim de se posicionar culturalmente frente a outros países. A organização deste arquivo localiza a cultura brasileira numa estrutura maior e intimamente relacionada à definição de uma cultura do ocidente.

O lugar assumido pelo arquivo de fotografias do IPHAN, numa dimensão ampla da cultura ocidental, só pode ser compreendido a partir da sua justaposição em relação a outras iniciativas relacionadas direta ou indiretamente. Uma dessas primeiras destas iniciativas, refere-se ao *The Index Of Christian Art*, destinado à documentação de toda arte e arqueologia medieval datadas até meados do século XVI (WOODRUFF, 1942). O fato deste arquivo ser mantido e sediado por uma universidade coloca em debate, primeiramente, a importância do documento visual como fonte de pesquisa para futuras investigações de historiadores, arquitetos e arqueólogos. Trata-se da evidência do momento em que a fotografia se torna um documento de pesquisa e difusão do conhecimento (SMYTH, 1994).

A relação da pesquisa ligada à história da arte a partir de fotografias tomou grande vulto nas primeiras décadas do século XX. Esta relação foi estruturada a partir de intercâmbios universitários, principalmente entre as norte-americanas e as europeias. A Alemanha foi um dos países de maior interesse por parte dos norte-americanos, que não deixaram de travar importantes contatos com italianos, ingleses e franceses. Antes da criação do *The Index of Christian Art*, a Universidade de Princeton e a Universidade de Harvard eram as principais instituições que mantinham relações com universidades da Alemanha, sendo que, frequentemente, professores alemães lecionaram cursos nestas universidades. Não por menos, algumas das técnicas alemãs de análise crítica de obras de arte a partir do uso de fotografias foram incorporadas por professores nas universidades norte-americanas (BRUSH, 1999: 7-34).

Com a entrada dos Estados Unidos na Primeira Guerra Mundial, a relação entre a cultura norte-americana e a alemã parece ter sofrido algumas modificações, sem, no entanto, deixar de existir por completo. E é justamente neste momento em que este arquivo da Universidade de Princeton terá seu início. O que parece uma resposta à necessidade criada pela relação estabelecida com os alemães, em torno do uso de fotografias no ensino e na pesquisa em história da arte. O medievalista Arthur Kingsley Porter, por exemplo, alistou-se como voluntário do exército norte-americano a fim de participar da *Commission des Monuments Historiques*, inventariando, fotografando, bens móveis atingidos durante o conflito.

Ainda em relação às iniciativas tomadas pelos Estados Unidos, a maior evidência da tomada do arquivo de fotografias como um elemento singular no estabelecimento de uma posição frente à cultura ocidental e, principalmente, à latino-americana refere-se à criação da Fundação Hispânica na Biblioteca do Congresso em Washington, no ano de 1940. Se por um lado esta biblioteca teve "... como principal função criar uma coleção sem rival de material impresso oriundo da Espanha, de Portugal e dos países latino-americanos", seus objetivos eram claros quanto à "criação de um detalhado catálogo de assuntos hispânicos e latino-americanos e a formação de um extenso arquivo fotográfico da cultura destes países." (MACLEISH; SMITH, 1940). Este lugar atribuído à formação de um arquivo de fotografias aparece muito bem destacado em um documento de Robert C. Smith. Este historiador da arte, especialista em arte colonial luso-brasileira, aponta a fotografia

como um importante documento cultural e, ainda, o arquivo como meio de disseminação da informação e não simplesmente como uma coleção de estudo. Perspectivas que assinalam, primeiramente, que a maneira com que a Biblioteca do Congresso compreende a fotografia é claramente a partir de seu valor documental e que é ela resultado e projeto de uma intenção, mas que, ainda, aponta para a compreensão de que é pelo arquivo que se pode projetar um conhecimento, controlar ideias e, por fim, intervir numa dimensão de futuro da cultura. Ponto este que parece evidenciar o papel dominante dos Estados Unidos no continente americano, bem como em relação à cultura ocidental. Nesta perspectiva, a Fundação Hispânica realizou, em 1941, uma iniciativa que destaca o seu ponto de vista sobre o arquivo de fotografias. Segundo Robert C. Smith:

“O primeiro ano da história do Arquivo foi em grande parte dedicado a reunir informações sobre onde e como fotografias poderiam ser obtidas. Os organizadores foram felizmente capazes de visitar a maioria das repúblicas americanas... e, uma vez lá, investigaram os recursos tanto de fotógrafos comerciais como de arquivos governamentais.”²

Primeiramente, a iniciativa da Fundação Hispânica traça um panorama que não se pauta sobre uma cultura, mas sim sobre todo o conjunto de países, no continente americano. Ainda, pode-se pensar nesta ação como uma forma de definição da própria cultura dos Estados Unidos, mapeando, documentando e arquivando aquilo que estaria dentro e fora de sua cultura e, por fim, definindo, impondo a sua própria cultura, o seu lugar, no contexto americano e ocidental. A criação da Fundação Hispânica, a criação do IPHAN e outras instituições ligadas à definição de um patrimônio cultural oficial dos países latino-americanos devem ser tratadas, por este motivo, de forma articulada, pois acabam por incidir umas sobre as outras.

Ainda em relação a esta iniciativa, é de se ressaltar a maneira pela qual a organização deste arquivo de fotografias se consolidou em torno de uma rede continental de fotógrafos comerciais estruturada sobre estes diversos países. Quanto a esta questão, dois pontos devem ser destacados. Primeiramente, esta iniciativa se apresenta como um claro fim de constituir potenciais subsidiários para o arquivo da Biblioteca do Congresso. Desta forma, se os arquivos oficiais dos países latino-americanos não eram capazes de fornecer documentação sobre determinados bens ou temas de interesse, esta rede de fotógrafos seria o recurso destinado a satisfazer este fornecimento em acordo com as demandas dos pesquisadores. Esta interlocução com os fotógrafos locais revela, por outro lado, uma possível inconsistência dos documentos fotográficos encontrados nestes arquivos oficiais das repúblicas latino-americanas, em relação a um padrão visual desejável pelos norte-americanos. Neste sentido, parece ter se tratado de uma tomada de rédeas da produção dos documentos visuais aceitos, controlando a rede em torno de sua produção da documentação e, assim, tornando-se independente da visualidade imposta pelos arquivos fotográficos oficiais destas nações. Assim, deve-se destacar que esta ação da Fundação Hispânica parece tratar de dominar uma rede potencialmente capaz de produzir – fora de suas fronteiras – documentos visuais sobre a cultura do outro e, assim, tencionar com as outras nações do interior do continente. No limite, trata-se da própria evidência da imposição de uma visualidade e, ainda, a partir da cultura dos Estados Unidos, o que coloca em debate os modelos de visualidade existentes nas repúblicas da

² Carta pertencente à Coleção Robert C. Smith da Fundação Calouste Gulbenkian – Lisboa.

América Latina, nos primeiros anos do século XX. Questão que, por outro lado, devolve o debate para o tempo presente, para uma visualidade que se perpetua no interior da disciplina do patrimônio cultural, sem uma reflexão cuidadosa sobre os problemas, questões e significados desta visualidade compartilhada.

A Fundação Hispânica, seguindo seus objetivos sobre a cultura ibero americana, demonstrou, ainda, grande interesse em relação aos arquivos fotográficos portugueses pertencentes às instituições oficiais, bem como em relação aos arquivos de fotógrafos independentes, comerciais. Este interesse ocorre somente no final da década de 1940, quando a instituição norte-americana comprou milhares de documentos fotográficos da Academia Nacional de Belas Artes, como também de fotógrafos renomados. No entanto, o que ganha relevo nesta relação é a compreensão dos portugueses, já do final do século XIX, quanto à importância da realização de arquivos fotográficos sobre o patrimônio histórico edificado ou sobre bens móveis de interesse cultural. Esta atividade, com claros intuítos arquivistas, aparece delineada pela *A Arte em Portugal*, publicada em fascículos entre os anos de 1927 e 1962, em que, ao longo de seus 28 volumes, mais de 1100 fotografias foram apresentadas. No entanto, é a partir da criação da Academia Nacional de Belas Artes de Portugal que esta dimensão parece tomar corpo no interior do Estado português.

O Artigo nº2 do Decreto Lei que instituiu os deveres desta instituição, obrigava a Academia a propor as providências que julgasse “convenientes à conservação do património artístico e arqueológico nacional, colaborando no inventário descritivo dos monumentos, obras de arte e objectos de valor artístico ou arqueológico, nacionais ou estrangeiros, existentes no país...” (Academia Nacional de Belas Artes, 1934: 10). As providências tomadas por esta instituição pública, à cerca do desenvolvimento deste inventário, puderam ser apreciadas no Inventário Artístico Nacional, que teve seu primeiro volume apresentado no ano de 1943. Esta publicação, se por um lado era destinada à realização de um inventário, apresenta como resultado um verdadeiro arquivo de fotografias. Fim este que é assinalado por Reynaldo dos Santos, presidente da Academia, em artigo publicado no Boletim da Academia Nacional de Belas Artes e que pode, ainda, ser compreendido a partir da grande quantidade de fotografias produzidas a cada volume, sistematicamente arquivados nesta instituição.

A importância deste trabalho para a cultura portuguesa é de se assinalar, visto que uma série de desdobramentos acadêmicos o tomaram como ponto de partida. No entanto, destaca-se o fato de que a realização deste ‘arquivo’ localiza Portugal numa rede de instituições dedicadas ao estudo do patrimônio ou da história da arte, uma vez que sua metodologia sistematizada e sua posição como representante da voz oficial garantiam um reconhecimento por parte de outras instituições. Trata-se de uma ação no interior do Estado, que não se destinava simplesmente ao redesenho da cultura portuguesa em prol do governo salazarista, mas também de uma tomada de posição de Portugal frente à cultura do ocidente. É justamente a partir desta perspectiva que Reynaldo dos Santos encaminha alguns dos volumes do Inventário Artístico de Portugal para instituições como o Museu do Louvre – naquele momento sob a direção de Germain Bazin –, a Fundação Hispânica – especificamente para o seu diretor Walter W. S. Cook – e, finalmente, para o IPHAN – aos cuidados de Rodrigo Mello Franco de Andrade.

A precisão desta ação parece tão acertada, que, ao receber os dois primeiros volumes desta publicação, Cook solicita uma reprodução de todas as fotografias neles apresentados. O que coloca em questão o fato de que, se por um lado estes volumes traziam reflexões valiosas dos portugueses quanto à história e aos atributos

artísticos de edifícios e bens móveis, torna-se evidente a compreensão – tanto por parte dos portugueses com dos norte-americanos – de que a documentação fotográfica ali apresentada era potencialmente capaz de fornecer ricas informações a futuras investigações³. Trata-se de um arquivo em potencial. Compreensão esta que Cook estende para outras instituições sobre sua responsabilidade, comprando sistematicamente fotografias para seus respectivos arquivos.

O IPHAN se enquadra de forma um pouco distinta, mas não distante da compreensão da importância da visualidade nos estudos do patrimônio. A relação desta instituição com a documentação visual e a composição de arquivos de fotografia aparece não só no artigo que abre a Revista do SPHAN, mas, principalmente, em relação às parcerias estabelecidas com o que viriam a ser os grandes fotógrafos do modernismo brasileiro (COSTA, 1997: 441). As metodologias de trabalho dos técnicos foram sensivelmente balizadas por análise da documentação visual presente em seus arquivos de fotografias, o que muitas vezes partiu de documentação realizada sob grande intervenção dos arquitetos, pautando os trabalhos dos fotógrafos. No entanto, no que se refere à aquisição de documentação fotográfica de instituições externas ao território brasileiro, especificamente quanto a Portugal, as ações são pontuais e pouco expressivas.

As fotografias referentes aos bens portugueses são escassas, pobres em qualidade e muito heterogêneas, no arquivo do IPHAN. Grande parte desta documentação parece ter sido adquirida de forma intermitente e muito distribuída ao longo do tempo. Dentre elas, nota-se uma grande quantidade de cartões postais, resultantes de trabalhos como o do estúdio coordenado por Mário Novais, bem como pelo Estúdio Beleza, na cidade do Porto. Nota-se, ainda, uma série de reproduções de fotografias impressas em livros, como algumas apresentadas em *Barroco e Rococó*, de Germin Bazin (BAZIN, 1993). Questões que indicam uma ausência de política de aquisição de conjuntos documentais, no interior do IPHAN, mas que não excluem uma necessidade e, conseqüentemente, um método de investigação que toma a visualidade como um dos seus principais meios de reflexão, um ponto chave na estrutura desta instituição. E que, ainda, faz compreender a ação ‘tardia’ do instituto, quando financiou a viagem de estudos de Lúcio Costa a Portugal, já no início da segunda metade do século XX.

É de se assinalar, finalmente, que o IPHAN se enquadra numa rede de instituições que compreenderam a importância política exercida pelos seus arquivos de fotografias e que, ainda, empenharam-se na sua realização. Posiciona-se, assim, esta instituição brasileira numa rede internacional – transatlântica – de institutos, museus e universidades responsáveis pela definição de uma cultura ocidental, na primeira metade do século XX. Não por menos, esta dimensão aparece de forma clara no primeiro texto da Revista do SPHAN, responsável por – pautar – a ação institucional de historiadores e arquitetos no interior desta instituição. Definição que aparece na voz de seu diretor.

3 Carta de Walter W. S. Cook endereçada a Reynaldo dos Santos – 10 de março de 1951. Casa Reynaldo dos Santos.

Referências Bibliográficas:

- ABREU, Marques. **Ilustração Moderna**. Porto: Edições Ilustradas, 1907; ABREU, Marques. **A arte Românica em Portugal**. Porto: Edições Ilustradas, 1918.
- Academia Nacional de Belas Artes. **Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes**. Vol. I. Lisboa, 1934.
- ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. Programa. In: **Revista do SPHAN**. N°1. Rio de Janeiro, 1937.
- _____. **Monumentos históricos e arqueológicos**. Instituto Nacional de Antropologia de México: México, 1952.
- BAZIN, Germain. **Barroco e Rococó**. Trad. Álvaro Cabral, rev. Hildegard Feist. São Paulo, Martins Fontes, 1993.
- BRUSH, Kathryn. German Kunstwissenschaft and the practice of art history in America after World War I. In: **Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft**, 26. Bd. 1999. Pp. 7-34.
- COSTA, Lúcio. **Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1997.
- DERRIDA, Jaques. **Archive Fever: A freudian impression**. The University of Chicago Press: Chicago, 1995.
- FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1986.
- MACLEISH, Archibald; SMITH, Robert. C. **A experiência Americana**. A Fundação Hispânica na Biblioteca do Congresso. (Sep.). Washington: United States Governnemet Printing Office, 1940.
- SMYTH, Craig Hugh. **The Early Years of Art History in the United States**. Princeton: Dept. of Art and Archaeology Princeton University, 1994
- Woodruff, H. The index of Christian Art at Princeton University, a Handbook. Princeton, 1942. In: Academia Nacional de Belas Artes. **Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes**. Série II. N°5. Lisboa, 1953.