



EIXO TEMÁTICO:

- | | | |
|---|--|--|
| <input type="checkbox"/> Ambiente e Sustentabilidade | <input checked="" type="checkbox"/> Crítica, Documentação e Reflexão | <input type="checkbox"/> Espaço Público e Cidadania |
| <input type="checkbox"/> Habitação e Direito à Cidade | <input type="checkbox"/> Infraestrutura e Mobilidade | <input type="checkbox"/> Novos processos e novas tecnologias |
| <input type="checkbox"/> Patrimônio, Cultura e Identidade | | |

Cultura Visual e Ciência: Arquivo Fotográfico e as práticas de preservação do IPHAN

Visual Culture and Science: Photo Archive and the preservation and restoration practices in IPHAN

Cultura Visual y Ciencia: Archivo Fotográfico e las practicas de preservación en IPHAN

COSTA, Eduardo Augusto (1)

(1) Professor Mestre, Escola da Cidade, EC; Doutorando, Universidade de Campinas, UNICAMP – IFCH, Campinas, SP, Brasil; eduardocosta01@gmail.com



Cultura Visual e Ciência: Arquivo Fotográfico e as práticas de preservação do IPHAN

Visual Culture and Science: Photo Archive and the preservation and restoration practices in IPHAN

Cultura Visual y Ciencia: Archivo Fotográfico e las practicas de preservación en IPHAN

RESUMO

O arquivo fotográfico do IPHAN, como instituição de saber científico ligada à arquitetura e ao urbanismo, tem aqui um lugar de reflexão fundamental para a compreensão das práticas de preservação e restauro desenvolvidas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Parte-se do princípio de que um arquivo é o próprio futuro da história, uma vez que é ali onde pesquisadores podem ter acesso ao passado ou, mais precisamente, a uma ideia de passado projetada para o futuro. Através de um trabalho crítico e investigativo quanto à própria natureza desse arquivo, organizado essencialmente através de documentos fotográficos, este artigo pretende apresentar algumas das estratégias deste instituto na operacionalização e projeto de uma história para si, uma história para a cultura brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: IPHAN, patrimônio, arquivo, fotografia.

ABSTRACT

The photo archive of IPHAN as an institution of scientific knowledge related to architecture and urbanism, has here a place of reflection for the fundamental understanding of conservation and restoration practices developed by the Institute of the Historical and Artistic National Heritage. The starting point is that the archive is the future of history, since it is there where the researchers can have access to the past or, more precisely, to an idea of the past projected into the future. Through a critical and investigative work as to the nature of this archive, organized mainly through photographic documents, this paper presents some of the IPHAN's strategies in the operationalization and design of a history to itself, a history to the Brazilian culture.

KEY-WORDS: IPHAN, heritage, archive, photography.

RESUMEN

El archivo fotográfico del IPHAN como institución del conocimiento científico relacionado con la arquitectura y el urbanismo, tiene aquí un lugar de reflexión para la comprensión fundamental de las prácticas de conservación y restauración desarrollados por el Instituto Nacional de Patrimonio Histórico y Artístico. Rompe el principio de que un archivo es el futuro de la historia, ya que es allí donde los investigadores pueden tener acceso al pasado o, más precisamente, a una idea del pasado proyectado hacia el futuro. A través de un trabajo crítico y de investigación en cuanto a la naturaleza de este archivo, organizada principalmente a través de documentos fotográficos, este artículo presenta algunas de las estrategias deste instituto en la operación de uno proyecto historia para si, una historia para la cultura brasileña.

PALABRAS-CLAVE: IPHAN, patrimonio, archivo, fotografía.

A criação e os trabalhos do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN, são temas recorrentes de pesquisas e investigações científicas brasileiras, que reconhecem neste instituto um papel estruturante na organização e manutenção de um projeto cultural para o país. Trabalhos como o de Silvana Rubino, *As fachadas da História*¹; o de Antônio Dias de Andrade, *Um estado completo que pode jamais ter existido*²; ou o de Lia Mayumi, *Taipa, canela preta e concreto*³; mostram não só a importância do tema pela sua recorrência, mas, principalmente, a complexidade e a riqueza de abordagens merecidas. Seja a partir de uma reflexão estrutural quanto às ações de preservação realizadas, priorizando certas narrativas e periodizações, seja através das escolhas específicas quanto às ações de restauro de algumas edificações ou até mesmo quanto à maneira como o IPHAN operacionalizou alguns desses restauros, estes trabalhos demonstram a multiplicidade e a importância dos debates em torno do patrimônio.

Parece oportuno, neste sentido, debater como alguns procedimentos internos e particulares ao IPHAN podem propor novas perspectivas de debate e investigação. Não se trata, portanto, de revisitar aquilo que este instituto oferece aos seus leitores, especializados ou não, como patrimônio tombado enquanto narrativa objetivada e pretensamente estável. Trata-se de avaliar as estruturas internas, responsáveis pela manutenção de escolhas, narrativas e discursos relativos a este instituto. É neste sentido que uma reflexão quanto ao Arquivo Fotográfico do IPHAN e a sua visualidade pode contribuir com a historiografia da arquitetura dedicada ao patrimônio brasileiro, já que este arquivo assume um papel chave no processo cotidiano de trabalho interno, assim como estrutural na mediação com seus agentes externos; sejam eles os fotógrafos, responsáveis pela produção dessa documentação, ou mesmo a própria população, especializada ou não, que se familiariza com esse patrimônio, em grande medida, pela mediação com este suporte documental. Neste sentido, pensar sobre o arquivo desta instituição refere-se a uma maneira de se tratar e fazer história.

Primeiramente, é preciso deixar claro que o IPHAN teve, desde sua criação, uma preocupação latente quanto aos seus documentos. Seja no *Anteprojeto* elaborado por Mário de Andrade⁴ ou no *Programa* apresentada por Rodrigo Melo Franco de Andrade⁵, a natureza científica e sistemática das atividades desta instituição aparecem como traços primordiais ao seu bom funcionamento. Mário é meticuloso quanto a estas características, descrevendo ano a ano quais seriam as necessidades e particularidades da montagem, implementação e funcionamento. Neste plano elaborado para os cinco primeiros anos deste instituto, a questão da documentação fotográfica – e também fonográfica e fílmica – aparece com destaque, onde se pode ler as seguintes recomendações: “*aquisição, instalação e início de funcionamento dos serviços de filmagem sonora e fonográfica*” e “*instalação e início do funcionamento dos*

¹ RUBINO, Silvana. *As fachadas da história: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1968*. Dissertação de Mestrado: IFCH- Unicamp, 1991.

² ANDRADE, Antônio Luiz Dias de. *Um Estado Completo que pode jamais ter existido*. Tese (Doutorado). FAU-USP, 1993.

³ MAYUMI, Lia. *Taipa, canela preta e concreto; um estudo sobre a restauração de casas bandeiristas em São Paulo*. Tese (Doutorado). FAU-USP, 2005.

⁴ ANDRADE, Mário. ‘Anteprojeto de criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional’. In: _____. *Mário de Andrade: Cartas de trabalho – correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade (1936-1945)*. Brasília: SPHAN; Fundação Pró Memória, 1981.

⁵ ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. ‘Programa’. In: *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1937. Nº1.

*serviços de fotografia, desenho, aquarelagem e pintura*⁶. Ainda no *Anteprojeto*, Mário destaca a necessidade de incorporar “*fotografia, ou várias fotografias*” na proposta a ser elaborada para o tombamento de toda e qualquer obra. Esta importância atribuída ao documento fotográfico pode ser compreendida na medida em que propõe este e outros suportes como “*elementos recolhedores*”, necessários a não destruição ou dispersão de “*uma escultura, de tal quadro histórico, de um Debret, como dum sambaqui*”.

Os debates em torno da fotografia seguem de maneira intensa entre Mário e Rodrigo, nos primeiros anos de atividade do IPHAN. *O problema do fotógrafo* é tratado em detalhes, elaborando-se parâmetros de documentação, até a necessidade de produção de cópias fotográficas, a fim consolidar os arquivos das superintendências regionais e da própria diretoria. Rodrigo, atento ao problema, destaca a 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*.”⁷. O que o então diretor do IPHAN parece deixar claro é a existência de um saber por trás da elaboração e consolidação deste serviço operacionalizado através de ações sistemáticas e contínuas, estabelecendo assim um diálogo claro com certas balizas conceituais que configurariam uma atividade padronizada, regular e científica necessária à preservação do patrimônio e ao funcionamento deste instituto. Neste sentido, pode-se compreender que, se há uma ação estabilizadora vinculada a uma narrativa dominante operada através de uma política cultural de Estado, o arquivo é estrutura fundamental e reveladora desta ação, visto que é pela sua definição que se organiza um conhecimento e, finalmente, aquilo que pode ou não ser dito.

A preocupação do IPHAN em organizar um arquivo em acordo com um discurso cultural não só assinala o seu alinhamento com outras instituições internacionais que privilegiaram a fotografia como suporte documental ligado à história da arte e ao patrimônio, mas expõe de maneira clara a índole moderna deste instituto. No que se refere à história da arte, instituições como o *Kunsthistorisches Institut in Florenz (1897)*, o *Bildarchiv Foto Marburg (1913)* ou o *Arquivo da Hispanic Foundation (1937)* mostram a necessidade e a corrida aos arquivos fomentada pela transformação deste campo disciplinar. Na virada do século XIX para o século XX, a fotografia passava a ocupar um lugar decisivo na manutenção de balizas legíveis e compartilhadas por toda a comunidade de investigadores ligados às artes. Já no campo do patrimônio, o paralelo estabelecido com a fotografia segue desde a invenção deste meio de representação, realçando o caráter científico deste suporte documental. A *Mission Héliographique*, promovida pela *Comission des Monuments Historique*, em 1851, foi um dos primeiros e mais importantes empreendimentos fotográficos no que tange à preservação de conjuntos históricos, mesmo tendo constituído um conjunto documental heterogêneo⁸. Destas iniciativas ligadas ao patrimônio, nota-se a frequência com que a fotografia assume os debates, já na segunda metade do século XIX, que se estendem por trabalhos como o de Viollet-le-Duc, na França, e o de Johan Ruskin, na Inglaterra, para citar apenas dois dos mais reconhecidos e, por isso, mais influentes.

Este cuidado com a formação de um arquivo fotográfico, aqui exposto através de passagens emblemáticas da história do IPHAN, onde Rodrigo e Mário de Andrade assumem papéis icônicos, localiza não só o caráter moderno assumido por este instituto na preservação de uma

⁶ ANDRADE, Mário. (1981). p.49.

⁷ ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. (1937).

⁸ PARE, Richard. *Photography and Architecture: 1839-1939*. Canada: Canadian Center for Architecture, 1982.

cultura nacional, mas também a importância atribuída aos arquivos fotográficos. Estes lugares de saber assumem um papel chave para a história, na medida em que funcionam como estruturas estabilizadoras de narrativas. Neste sentido, historiadores, arquitetos, antropólogos ou quaisquer outros pesquisadores, ao recorrerem ao arquivo, enfrentam a sua lógica, a sua estrutura e o seu discurso. Isto equivale a dizer o que já foi apontado por Jacques Derrida, quando destacou que *“a questão do arquivo não é, (...) uma questão de passado. (...). Trata-se da questão do futuro, da questão do futuro por si mesma, da questão de uma resposta, de uma promessa, de uma responsabilidade com o amanhã.”*⁹. Seguindo essa reflexão, vale destacar que o que está diante do pesquisador – neste caso, aquele em diálogo com o arquivo fotográfico do IPHAN – não é propriamente o passado, mas um projeto de passado elaborado, que visa a ser tomado como uma verdade irreduzível em tempo presente. O arquivo guarda, portanto, uma intenção elaborada por aqueles que o realizaram e, por isso, o controlam, com um claro objetivo de ser apreendido, em tempo futuro, em acordo com uma determinada narrativa estável e condizente com uma proposta político cultural.

A reflexão quanto à natureza do arquivo assume, então, um papel chave para o pensamento em história. Avaliar a sua condição, tanto no que se refere à produção, circulação e apropriação dos documentos fotográficos¹⁰, projeta novas balizas para o entendimento de que este lugar diz respeito a um conhecimento que organiza e controla ideias. Há portanto que se investigar a lógica do arquivo, o seu funcionamento, o seu programa enquanto estrutura estabilizadora para, ao desarmá-lo, avaliar como esta lógica estabiliza sentidos e regula discursos. Para o caso aqui em questão, equivale a dizer que uma leitura apropriada do arquivo fotográfico do IPHAN pode indicar não só as escolhas e narrativas daqueles que organizam os discursos, mas, especialmente, como o controle das ideias é operado através da lógica do arquivo, desta instituição de saber. É preciso, portanto, desconstruir a lógica que regulamenta e estrutura este arquivo, já que, tomando emprestada a observação de Roudinesco, *“a obediência cega à positividade do arquivo, a seu poder absoluto, leva tanto a uma impossibilidade da história quanto a uma recusa do arquivo.”*¹¹. Esta avaliação e desconstrução do arquivo, do saber absoluto e positivista que impõe um discurso é, portanto, matéria de primeira ordem para a reflexão histórica.

No que se refere ao arquivo fotográfico do IPHAN, a reflexão quanto a sua organização mostra-se um ponto revelador, especialmente no que se refere à maneira como este instituto elaborou um discurso para a cultura nacional e, também, pode estabilizar essa narrativa através da sua manutenção. Em carta, de 17 de dezembro de 1964, o então diretor da Superintendência paulista do IPHAN, Luiz Saia, esclarece a organização interna deste arquivo, que conta com a seguinte segmentação: *“1- Documentação Oficial; 2 – Documentação de Pesquisas; 3 – Documentação de obras”*¹². Nesta divisão, Saia apresentava uma espécie de estrutura do pensamento da instituição, bem como evidências da própria dinâmica interna de trabalho.

O primeiro dos conjuntos documentais, a *Documentação Oficial*, seria o responsável pela organização dos documentos fotográficos definitivos dos objetos, dos bens tombados, como

⁹ DERRIDA, Jacques. *Archive Fever: A Freudian impression*. The University of Chicago Press. Chicago, 1995.

¹⁰ Refere-se aqui à abordagem metodológica indicada por Meneses: MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. ‘Fontes visuais, cultura visual, história visual: Balanço Provisório, propostas cautelares’. In: *Revista Brasileira de História*, vol. 23, nº45. 2003.

¹¹ ROUDINESCO, Elisabeth. *A Análise e o arquivo*. Jorge ZAHAR Editor. Rio de Janeiro, 2001. P. 9.

¹² Arquivo Documental do IPHAN/SP.

esclareceu Saia em carta ao fotógrafo Herman Hugo Graeser¹³. Projetando sobre esta documentação um caráter de primeira ordem não só para o próprio Instituto, mas para toda a cultura brasileira, a *Documentação Oficial* seria portanto a responsável por apresentar a visualidade definitiva dos bens tombados pelo IPHAN. Ou seja; trata-se do lugar onde se apresenta o estado naturalizado, cristalizado, através das ações de restauro do Instituto, o lugar onde se tem acesso às características formais, representadas através da visualidade instaurada pelo documento fotográfico, do que seria ou do que devia ser o bem, o patrimônio da cultura brasileira. É somente a partir destes documentos que se pode ter acesso ao patrimônio em seu pretense estado cristalino, segundo a concepção do IPHAN. E, justamente por essa característica, essa documentação destina-se à divulgação e à consulta das *provas* definitivas dos bens, das características plásticas e formais, definidas pelo Instituto. Vale aqui destacar que é esta a documentação acessada pelo público, especializado ou não, quando este quer ter acesso à feição ‘original’ do bem, mas é também esta documentação a acessada pelos próprios técnicos do IPHAN, ainda hoje, quando há qualquer necessidade de se realizar um novo restauro no bem, a fim de se restituir suas características definidas pelos técnicos.

Esta característica da *Documentação Oficial* torna compreensível a importância que este conjunto representa para as ações, em tempo presente, dos técnicos no interior do IPHAN, como também para a compreensão de que se faz da cultura nacional, chancelada pelo Ministério da Cultura. De maneira análoga, sublinha a importância das ações iniciais dos técnicos sobre o tempo presente, o que dá destaque e conforma o arquivo fotográfico enquanto o lugar político, como resposta estável de um projeto influente sobre um cotidiano presente – um projeto de futuro¹⁴. Compreende-se, portanto, a importância e o cuidado atribuídos a este conjunto por Rodrigo, Mário, Saia e Lúcio Costa, que souberam controlar – censurar – aquilo que poderia ou não integrar o arquivo. Ação que foi realizada em grande medida através de pedidos encaminhados aos *bons fotógrafos* que, das conversas, pautas fotográficas e croquis do quadro a ser realizado, produziam imagens pré-elaboradas conceitualmente e condizentes com um discurso.

A carta de 26 de junho de 1941, escrita pelo fotógrafo Herman Hugo Graeser ao então mestre de obras José Bento e referente a Igreja Nossa Senhora do Rosário da cidade de Embu¹⁵, é emblemática no que se refere à importância atribuída pelo IPHAN à composição da *Documentação Oficial*. Nela, Graeser escreve: “*Quanto a Embu, peço novamente que você me avise, tão pronto esteja concluído lá o serviço de pintura. É favor não esquecer-se disso, pois que eu sei da facilidade com que aquela pintura branca é sujada pela molecada e depois... tá ruim...*”¹⁶. A necessidade do fotógrafo registrar o bem em seu exato momento de inauguração – quando a pintura branca ainda preservava seu estado original e não estava marcada ou desgastada pelas ações do tempo – destaca o cuidado e a compreensão do IPHAN em consolidar visualmente esta etapa final do processo de restauro, quando, na concepção do IPHAN, o bem se encontraria em seu estado original. Assim, a leitura da documentação pertencente a este primeiro conjunto do arquivo revela com clareza a intenção objetivada do instituto em relação ao restauro das edificações. A visualidade ali preservada refere-se ao estado consolidado e ‘oficial’, que passa a ser preservado. A *Documentação Oficial* assegura portanto, em tempo presente, a perpetuação de uma proposta de restauro, de uma ideia de

¹³ Arquivo Fotográfico do IPHAN/SP.

¹⁴ CONNERTON, Paul. *How societies remember*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1989.

¹⁵ Arquivo Fotográfico do IPHAN/SP.

¹⁶ Para tanto, ver: Carta de 26 de junho de 1941. Arquivo Fotográfico do IPHAN/SP.

cultura, projetada para o futuro, já que é esta documentação que será divulgada e acessada pelos técnicos no momento de futuras intervenções. Esta documentação torna-se o registro de identidade do bem.

O segundo conjunto documental, a *Documentação de Pesquisas*, revela um caráter um tanto distinto em relação ao primeiro, uma vez que este não buscava uma imagem final e definidora do bem, mas, justamente, um primeiro contato, uma primeira abordagem, a fim de fornecer informações iniciais para os técnicos do IPHAN. Vale notar que esta documentação não representa a imagem final do bem em seu estado pós restauro, fazendo com que seja pouco acessada pelo público e, de certa maneira, pelos próprios técnicos do IPHAN. Esta característica revela, num primeiro momento, que a documentação pertencente a este conjunto não carrega padrões documentais definidos ou estáveis, mas, ao contrário, representa uma grande heterogeneidade de abordagens e narrativas. Esta característica pode ser aferida pela grande quantidade de fotografias realizadas por amadores e anônimos, o que pode ser verificado numa solicitação encaminhada por Rodrigo ao Jornal O Globo, em que pedia aos leitores “*o envio de fotografias e notas sobre os objetos que tenham valor artístico ou histórico*”¹⁷.

Esta característica da documentação, fazendo um contraponto à formalidade plástica a visual controlada pelos técnicos do IPHAN, revela um aspecto não menos importante, já que é justamente através desta ausência de controle que se pode verificar a maneira como os técnicos transformaram o bem tombado a fim de se restituir um pretense estado ‘original’. Se comparada as características formais fornecidas pela *Documentação Oficial* e pela *Documentação de Pesquisa*, percebe-se que, em muitos casos, as intervenções realizadas nos bens foram de grandes proporções. Muitas vezes, pode-se observar a destruição completa de campanários, a abertura de portas ou janelas, a retiradas de adornos ou mesmo a construção de novos elementos arquitetônicos. Como já destacou Antônio Dias de Andrade: “*Tratava-se, pois, de fazer reviver a integridade das formas perdidas, a harmonia originária, tanto mais quanto se abominava o gosto que presidiu as modificações posteriores, marcado pelo abandono das tradições nacionais.*”¹⁸. O conjunto documental preservado através da *Documentação de Pesquisas* revela, portanto, as propostas, ações e intenções dos técnicos do IPHAN, que buscavam organizar um conjunto homogêneo e condizente com uma narrativa singularizada pelo colonial.

Finalmente, o terceiro e último conjunto documental, a *Documentação de Obras*, revela uma lógica distinta e particular, em relação aos outros conjuntos. Esta documentação tinha objetivos claros quanto ao acompanhamento das obras de restauro. Seria, portanto, uma forma de relatar, visualmente, o andamento, o processo e a feitura de pormenores executados no canteiro de obras. Assim, o Diretor de uma mesma Superintendência poderia acompanhar e coordenar atividades simultâneas em distintas localidades, bem como em diferentes cidades, sem precisar se deslocar até o local de uma determinada obra. Dinâmica que as próprias Superintendências mantiveram com a Diretoria do Patrimônio, reportando detalhadamente e passo a passo o cotidiano das obras. No entanto, é somente anos depois da criação do IPHAN, que estes procedimentos foram regulados. Através da Circular nº1, de 20 de novembro de 1944, Rodrigo estabeleceu a dinâmica de envio de fotografias à Diretoria, no Rio de Janeiro,

¹⁷ ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. ‘Estão Roubando o Patrimônio Artístico do Brasil!’. In: *Rodrigo e o SPHAN*. Brasília: MinC; SPHAN; Pró-Memória, 1987. P.27.

¹⁸ ANDRADE, Antônio Luiz Dias de. *Um Estado Completo que pode jamais ter existido*. 1993. Tese (Doutorado). FAU-USP. P. 121

como norma a ser seguida por todas as Superintendências. Dentre as 5 instruções destinadas à Divisão de Conservação e Restauração, apontava-se o seguinte: *“Autorizado pelo Diretor do SPHAN o início da obra, deverá o presente remeter o BOLETIM MENSAL DE INFORMAÇÕES, até o dia 5 do mês subsequente, acompanhado dos documentos de despesa (folha de pagamento e recibos do pagamento de material) e fotografias, em duplicata, que identifiquem o andamento da obra...”*¹⁹. Como exemplo deste processo de interlocução através dos documentos fotográficos no processo de restauro, pode-se citar a carta de 16 de fevereiro de 1960, escrita por Rodrigo e enviada ao fotógrafo Herman Hugo Graeser, em que destacava as seguintes recomendações a serem seguidas na Igreja Matriz de Itanhaém: *“1 – A pintura dos elementos em relevo da frontaria deve ser corrigida, unindo-se numa só faixa o cordão inferior as cimalthas da torre, empena e fachada; 2 – Deve ser completado o trecho faltando da cimaltha do terço inferior lateral da torre; 3 – O cunhal posterior direito da torre deverá ser seguido até o chão (no caso, com um ressalto de argamassa, a guisa da pilastra); 4 – Os coruchéus deverão ser entoados com os elementos em relevo.”*²⁰. As orientações, sempre acompanhadas de documentos fotográficos, eram precisas e bem mostram o controle, ponto a ponto, do processo de restauro dos bens.

Vale aqui destacar que, em paralelo a este conjunto documental, o IPHAN realizou uma série de cadernos, massivamente ilustrados com fotografias²¹, desenhos plantas e anotações técnicas das obras de restauro. Destes cadernos, importa notar a construção narrativa estabelecida através da feitura destes cadernos, criando um sentido, uma verdadeira memória técnica e visual do processo de restauro das edificações, um diário das atividades realizadas no canteiro de obras. Memória que, continuamente, vem sendo acessada pelos técnicos, quando há a necessidade de recuperações ou de novas intervenções nos bens tombados, pois são estes cadernos os responsáveis pela apresentação detalhada das opções de intervenção tomadas pelos técnicos. Estes *Cadernos de Obras* constituem, portanto, memórias visuais do processo de restauro das edificações, o que faz destes documentos peças de extrema importância para uma história do patrimônio no Brasil. Através deles, pode-se revisitar as escolhas técnicas adotadas pelo IPHAN e, principalmente, um debate estabelecido internamente a este Instituto, que fora organizado a partir de fotografias, de uma dada visualidade. Neste ir e vir entre o canteiro de obras e o interior das Superintendências e Diretoria deste Instituto, a visualidade assume papel chave como meio pelo qual se constrói a dinâmica de trabalho. Os *Cadernos de Obras* tornam-se, portanto, instrumentos de diálogo e debate, onde se constrói, organiza e regula a própria história do patrimônio.

Vale notar que os procedimentos documentais, tanto em relação à feitura das imagens, como em relação à organização dos arquivos, foram incorporados e interiorizados pelas Superintendências do IPHAN. Estas rotinas documentais, bem como a natureza de cada um destes conjuntos que constituem o arquivo fotográfico do IPHAN são temas que não fazem mais parte de um cotidiano de reflexão e investigação deste Instituto. Eles desapareceram como problema, ao mesmo tempo em que passaram a ser interiorizados no cotidiano dos trabalhos desenvolvidos pelos técnicos. Trata-se, portanto, de um procedimento, uma rotina incorporada, natural e diária ao processo de trabalho. Neste sentido, a invisibilidade e o não questionamento destes procedimentos e rotinas contribui para manter intocada, ainda hoje,

¹⁹ Circular nº1, 20 de novembro de 1944. Arquivo de Documentos – IPHAN/SP.

²⁰ Arquivo de Documentos – IPHAN/SP.

²¹ O número de fotografias que compõe estes cadernos é bastante variado, podendo chegar a 500 fotografias, como no caso do Caderno 28 referente ao restauro das Ruínas de São Miguel no Rio Grande do Sul.

uma estrutura narrativa da história do patrimônio organizada pelo IPHAN, já que para superá-la seria preciso não só refletir sobre a história do patrimônio no Brasil, mas, principalmente, sobre a dinâmica contemporânea de trabalho dos servidores deste Instituto e o arquivo ou seus arquivos.

Vale ainda ressaltar que a documentação fotográfica ocupa um lugar especial no que se refere à documentação, às provas destinadas à preservação dos bens, visto que estes documentos são produzidos e controlados pelo IPHAN. Ao contrário dos documentos cartoriais, relatos, cartas, ou até mesmo arqueológicas, que ganham importância por revelarem ações do passado, as fotografias são documentos elaborados contemporaneamente aos estudos e investigações, mas, igualmente, ocupam um lugar de prova no processo de tombamento. Desta maneira, ao assegurar a lógica do Arquivo Fotográfico, bem como a dinâmica de trabalho e feitura das fotografias – os documentos visuais –, o IPHAN resguarda sua própria narrativa, a sua história, a sua *origem*, como colocado por Jaques Derrida: “*De certa maneira, o termo [arquivo] na verdade, refere-se, como seria correto crer, ao arkhé no sentido físico, histórico ou ontológico, o que significa referir-se ao original, à primeira, à principal, ao primitivo, em suma, ao início*”²².

A leitura de cada um dos três conjuntos documentais responsáveis pela composição do Arquivo Fotográfico do IPHAN – *Documentação Oficial, Documentação de Pesquisas, Documentação de Obras* – sugere, assim, um funcionamento de fim comum. Um fim que tem seu lugar cristalizado através das fotografias dos bens já restaurados. Desta forma, é bastante evidente que cada um desses conjuntos tenha sido muito bem considerado e controlado pelos técnicos, garantindo um papel de ordenação dos trabalhos e de difusão da própria Instituição em seu circuito tanto interior como exterior. A memória narrada pelo IPHAN tem, portanto, sua matriz potencialmente preservada não só nos edifícios tombados, através de processos e decretos, ou nos textos divulgados através de publicações oficiais. Certamente, há ainda de se considerar o importante lugar ocupado pela lógica e pela visualidade disponibilizada pelo Arquivo Fotográfico desta Instituição, pois são elas também resultado do controle e do poder dos técnicos, responsáveis pela construção e manutenção de uma memória do patrimônio nacional. Mas, ainda, este arquivo do IPHAN guarda a visualidade desta ação de controle sobre a memória do patrimônio. Através da sua *Documentação de Pesquisa* e *Documentação de Obras* pode-se ver aquilo que o IPHAN deixou de restaurar, tombar e, portanto, apagou da memória na Nação, mas, ainda, ver as ações físicas sobre o tectônico que fizeram por resultar no que entendemos hoje como Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. A importância do Arquivo Fotográfico do IPHAN na construção de uma história do patrimônio no Brasil da, por tanto, destaque ao papel deste arquivo como lugar em potencial para novas reflexões e investigações no que tange à história do patrimônio no Brasil. Ao ser superada a narrativa pretendida por esta Instituição através de seu arquivo, revelando seus problemas, ruídos e novos caminhos – uma verdadeira geografia das ideias –, pode-se, enfim, lançar novas e importantes questões sobre o patrimônio e o que se entende como cultura brasileira.

²² Para tanto, ver: DERRIDA, Jaques. *Archive Fever: A freudian impression*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.



REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Antônio Luiz Dias de. *Um Estado Completo que pode jamais ter existido*. Tese (Doutorado). FAU-USP, 1993.
- ANDRADE, Mário. 'Anteprojeto de criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional'. In: _____ . *Mário de Andrade: Cartas de trabalho – correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade (1936-1945)*. Brasília: SPHAN; Fundação Pró Memória, 1981.
- ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. 'Programa'. In: *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1937. Nº1.
- ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. 'Estão Roubando o Patrimônio Artístico do Brasil!'. In: *Rodrigo e o SPHAN*. Brasília: MinC; SPHAN; Pró-Memória, 1987.
- CONNERTON, Paul. *How societies remember*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1989.
- DERRIDA, Jacques. *Archive Fever: A Freudian impression*. The University of Chicago Press. Chicago, 1995.
- MAYUMI, Lia. *Taipa, canela preta e concreto; um estudo sobre a restauração de casas bandeiristas em São Paulo*. Tese (Doutorado). FAU-USP, 2005.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. 'Fontes visuais, cultura visual, história visual: Balanço Provisório, propostas cautelares'. In: *Revista Brasileira de História*, vol. 23, nº45. 2003.
- PARE, Richard. *Photography and Architecture: 1839-1939*. Canada: Canadian Center for Architecture, 1982.
- ROUDINESCO, Elisabeth. *A Análise e o arquivo*. Jorge ZAHAR Editor. Rio de Janeiro, 2001.
- RUBINO, Silvana. *As fachadas da história: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1968*. Dissertação de Mestrado: IFCH- Unicamp, 1991.