



**A PRÁTICA FOTOGRÁFICA E O PENSAMENTO DE MÁRIO DE ANDRADE
SOBRE O PATRIMÔNIO CULTURAL BRASILEIRO (1927-1937)**

Bruna Gonçalves de Araujo

DRE 115067343

Turno Integral

Rio de Janeiro
Novembro/2019

Bruna Gonçalves de Araujo

**A PRÁTICA FOTOGRÁFICA E O PENSAMENTO DE MÁRIO DE ANDRADE
SOBRE O PATRIMÔNIO CULTURAL BRASILEIRO (1927-1937)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Bacharel em História.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Maria Aparecida Rezende Mota

Rio de Janeiro
Novembro/2019

Agradecimentos

No momento em que escrevo estes agradecimentos, penso que todo trabalho de pesquisa, apesar de individual e por vezes solitário, é desenvolvido em conjunto; e que termino a minha trajetória na graduação repleta de pessoas a quem agradecer, sem as quais esse processo teria sido bem menos bonito e acolhedor.

Primeiramente, agradeço aos grandes amigos que a UFRJ me deu: Pérola Quirino, Isabela Arezzo, Letícia Alves e Felipe Haua.

A Lucas Avelar, com quem compartilhei as dores e as delícias desse percurso. Obrigada pelo afeto e pela escuta de sempre.

Minha gratidão a Mateus Sanches, queridíssimo amigo e importante personagem da minha formação intelectual.

Agradeço também a Rafael Julião, meu companheiro de exposições fotográficas, de cinema, bares, viagens, peças de teatro. E disso tudo que existe porque a vida não basta.

Meus agradecimentos a minha mãe e ao meu irmão, pelo enorme carinho dos gestos cotidianos.

Devo agradecer, ainda, à Universidade Federal do Rio de Janeiro, e aos mestres que foram essenciais nesse caminho. Agradeço aos professores que tão gentilmente aceitaram participar da banca de avaliação, em especial, à professora Juliana Assis Nascimento, cujas aulas me inspiraram na escolha deste objeto de pesquisa. Gostaria também de registrar meu agradecimento às professoras Alessandra Carvalho, Norma Côrtes e Giovana Xavier.

Agradeço, finalmente, a minha orientadora, professora Maria Aparecida Rezende Mota, pelas sempre sensíveis e atenciosas palavras, fundamentais para a minha formação.

Resumo

ARAÚJO, Bruna Gonçalves. A prática fotográfica e o pensamento de Mário de Andrade sobre o Patrimônio Cultural Brasileiro (1927-1937). Rio de Janeiro, 2019. Monografia (Bacharelado em História) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Este estudo investiga as relações entre a prática fotográfica de Mário de Andrade em viagens ao Norte e ao Nordeste do Brasil, entre 1927 e 1928/29, e sua atuação em políticas relacionadas ao patrimônio cultural no país. Neste sentido, exploramos o anteprojeto do Serviço de Patrimônio Artístico Nacional (SPAN) elaborado por ele em 1936, e seu trabalho como Assistente Técnico do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), no ano seguinte. Por fim, analisamos a aquisição das 68 cópias fotográficas do intelectual paulista pelo Arquivo Central do IPHAN, em 1979, como parte de um projeto implementado pela gestão de Aloísio Magalhães, para reconstituir a presença do modernista na trajetória de formação do órgão.

Palavras-chave: fotografia; patrimônio cultural; Mário de Andrade; SPAN; SPHAN.

Sumário

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I – Do fotógrafo ao pensador do patrimônio	6
O modernista e sua <i>Codaque</i>	6
Entre o documental e o experimental.....	12
O anteprojeto do SPAN.....	18
CAPÍTULO II – Do SPAN ao SPHAN ou do SPHAN ao SPAN.....	31
“Eu bem sabia que aquilo não passava de um anteprojeto”: Mário de Andrade e o SPHAN.....	31
<i>Cartas de trabalho</i> e a aquisição das cópias fotográficas pelo IPHAN em 1979.....	41
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	50
REFERÊNCIAS.....	53
Fontes.....	53
Referências bibliográficas.....	52

INTRODUÇÃO

Literatura, crítica de arte, etnografia, museologia, música: estas são algumas das tantas áreas nas quais Mário de Andrade (1893-1945) atuou ao longo de sua vida, e que contribuem para seu reconhecimento como um artista e pensador plural. Pesquisá-lo, assim, demanda uma investigação que procure dar conta de sua complexidade, sempre na interseção entre expressões artísticas, projetos políticos e diálogos com aquilo que ele leu, viu, apropriou e se inspirou.

O objetivo deste trabalho, à luz do que salientamos, é analisar uma característica de sua atuação que, em contraste às inúmeras pesquisas acerca de sua obra literária, permanece menos explorada: a de fotógrafo. Pretendemos, ainda, articular a prática fotográfica de Mário, entre os anos de 1927 e 1929, à sua teoria sobre o patrimônio cultural brasileiro, presente no seu anteprojeto do Serviço de Patrimônio Artístico Nacional (SPAN), em 1936, e na sua atuação no Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), de 1937 ao início de 1938.

Ainda hoje, a trajetória de Mário de Andrade confunde-se com a do movimento modernista brasileiro, cujo ápice e momento de maior visibilidade ocorreu na Semana de Arte Moderna, entre 11 e 18 de fevereiro de 1922, na qual artistas e intelectuais empenharam-se em, propondo uma estética de vanguarda, estabelecer uma ruptura com os movimentos de então.

É também nesse período que o intelectual paulistano – embora já tendo publicado seu primeiro (e pouco expressivo) livro *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917) – projeta-se nacionalmente, por meio de sua participação na Semana, e pela publicação de *Paulicéia desvairada* (1922), acompanhada do irônico e irreverente “Prefácio interessantíssimo”, peça central de seu projeto moderno.

Ainda que tenha comprado sua máquina fotográfica Kodak em 1923¹, foi apenas no fim dessa década, entre 1927 e 1929, que o exercício fotográfico ganhou espaço em sua produção artística, ao longo de suas duas viagens ao Norte e Nordeste do Brasil. Objetos deste estudo, elas compreendem o período em que o poeta mobilizou de forma recorrente o instrumento fotográfico, por meio de sua câmera (abrasileirada por ele para *Codaque*), assim como fez com o verbo fotografar (que escreve sob a forma do neologismo *fotar*). Naquela ocasião, o intelectual modernista conjugou a linguagem visual e a linguagem escrita na elaboração dos diários de viagem, reeditados e publicados recentemente pelo Instituto do Patrimônio Histórico

¹ CANJANI, Douglas. Mário de Andrade fotógrafo-viajante e a linguagem modernista. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 57, p. 51-82, dez. 2013, p. 53. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742013000200003>. Acesso em: 11 jun. 2019.

e Artístico Nacional (IPHAN), sob a coordenação da professora Telê Ancona Lopez, com o título de *O turista aprendiz*².

A primeira jornada é intitulada por ele de “Viagens pelo Amazonas até o Peru, pelo [rio] Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega”, e transcorre entre maio e agosto de 1927. Já a segunda, ao Nordeste, chamada de “Viagem etnográfica”, compreende os meses de novembro de 1928 a fevereiro de 1929. Precede a ambas, porém, sua famosa viagem a Minas Gerais, realizada em 1924, na companhia de outras figuras do modernismo, como a pintora Tarsila do Amaral e o poeta Oswald de Andrade. É de autoria deste último a ideia de que a viagem às cidades históricas mineiras foi de “descoberta do Brasil”³, expressão constantemente retomada pelo movimento modernista e descrita pelo antropólogo José Reginaldo Gonçalves como “efeitos provisórios e contingentes” de uma “interminável busca” pela identidade nacional, que de tempos em tempos é “redescoberta”⁴. Neste sentido, o que se “descobriu” na viagem foi o barroco mineiro, caracterizado como um dos mais relevantes símbolos nacionais.

A preocupação com a identidade nacional, portanto, caracteriza-se como uma questão cada vez mais central para o movimento modernista, a partir da década de 1920. De acordo com Eduardo Jardim, em sua biografia sobre a vida e a obra de Mário de Andrade, o ano de 1924 (quando aconteceu a viagem de “descoberta”), “marcou uma virada no movimento modernista”, cuja preocupação manifesta-se pela defesa de “uma arte com fisionomia local, que fosse a expressão da identidade nacional”⁵. Em vista disso, as viagens ao Norte e Nordeste, entre 1927 e 1929, inscrevem-se nesse propósito ambicioso de conhecer e forjar elementos de uma nacionalidade, assim como a concepção do clássico *Macunaíma*, publicado em 1928 e concebido durante a primeira viagem.

Elaborar uma identidade para seu próprio país foi, sem dúvida, um dos motes da obra do pensador, que, não por acaso, hoje compartilha com outros intelectuais o reconhecimento como um dos grandes intérpretes do Brasil. Neste sentido, o escritor não se restringiu a criar uma obra literária vasta e variada como também atuou em setores do Estado, no âmbito da cultura, ao idealizar e executar políticas de preservação do patrimônio brasileiro.

² ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes, colaborador. Brasília, DF: Iphan, 2015.

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ GONÇALVES, José Reginaldo. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996, p. 131.

⁵ JARDIM, Eduardo. *Eu sou trezentos: Mário de Andrade, vida e obra*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015, p. 68.

A aproximação de Mário de Andrade com o campo do patrimônio deu-se em 1935, quando começou a trabalhar no Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, órgão de origem da atual Secretaria Municipal de Cultura. Essa experiência no Departamento foi fundamental para que, em 1936, isto é, quase dez anos após as viagens como “turista aprendiz”, o então ministro da Educação e Cultura, Gustavo Capanema, convidasse-o para escrever o anteprojeto do serviço nacional do patrimônio em vias de institucionalizar-se.

Em que pese o empenho com que formulou as diretrizes patrimoniais no anteprojeto do que ele chamou de Serviço de Patrimônio Artístico Nacional (SPAN), no qual fundamenta seu entendimento sobre a categoria de patrimônio, poucos elementos de seu trabalho foram aproveitados no texto de criação do SPHAN, no ano seguinte. As diferenças, por isso, não se resumem à palavra “Histórico” acrescentada ao nome do órgão. A lei que deu origem ao Serviço distanciou-se bastante da concepção de patrimônio de Mário de Andrade, sobretudo quanto à abrangência dessa noção, que no anteprojeto incluía oito categorias: Arte Arqueológica; Arte Ameríndia; Arte Popular; Arte Histórica; Arte Erudita Nacional; Arte Erudita Estrangeira; Artes Aplicadas Nacionais; Artes Aplicadas Estrangeiras⁶. Para dar conta dessa abrangência, o Mário propôs em seu texto uma metodologia de inventário baseada em uma política visual, que não se restringia à utilização da fotografia, mas previa ao uso de outros recursos como o audiovisual e o desenho.

Essas proposições, definidoras do entendimento de Mário de Andrade sobre patrimônio, não foram incorporadas ao texto do Decreto-Lei nº 25, que institucionalizou o SPHAN, uma vez que a ampla noção do escritor foi substituída, no corpo da lei, pelas categorias de patrimônio “material” e “imaterial”, além de a prática do órgão ter privilegiado, nos seus primeiros anos, uma política de preservação direcionada especialmente aos monumentos arquitetônicos.

Embora seu anteprojeto não tenha sido incorporado ao Decreto, que “organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional”⁷ e que marca o início da instituição, Mário de Andrade atuou no primeiro ano do Serviço, conjugando a função que desempenhava no Departamento de Cultura do São Paulo com a de Assistente Técnico do SPHAN no mesmo estado. Seu trabalho como Assistente pode ser analisado por meio das inúmeras cartas trocadas entre ele e o primeiro diretor do Serviço, Rodrigo Melo Franco de Andrade; nelas, Mário de

⁶ SANTOS, Cecília Rodrigues dos. O patrimônio de Mário de Andrade: tirando o pedregulho da botina para não manquejar. *Revista CPC*, Universidade de São Paulo, v. 13, n. 25 especial, p. 11–47, jan./set. 2018. p. 15. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/144681>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

⁷ Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Decreto_25_de_30_11_1937.pdf> Acesso em 12 jun. 2019.

Andrade tratou de questões práticas do trabalho, dentre os quais a mobilização da fotografia, cuja função era a de integrar o relatório dos monumentos arquitetônicos do estado paulista.

Essas cartas parecem ser, portanto, um material bastante fértil para o entendimento da atuação do escritor no Serviço, das divergências entre sua proposta e a do SPHAN, e da importância atribuída, por ele, ao registro visual nas práticas de preservação do patrimônio cultural.

Além disso, investigamos a trajetória das mais de 500 fotografias que registram a viagem do intelectual modernista. Elas foram adquiridas pela Universidade de São Paulo, em 1967, e cedidas ao Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da mesma universidade, no ano seguinte⁸. Desde 1979, entretanto, 68 cópias dessas imagens estão sob a guarda do Arquivo Central do IPHAN. Elas foram incorporadas, assim como seu anteprojeto e as cartas trocadas entre ele e o primeiro diretor do Serviço, para a publicação do livro *Mário de Andrade: Cartas de trabalho*⁹. É preciso ressaltar que o empreendimento fotográfico das viagens de 1927-29, produzidas cerca de dez anos antes da fundação do SPHAN, faziam parte de um projeto pessoal e não se vinculavam a uma política institucionalizada de patrimônio. Não obstante, é necessário atentar para o fato de que a própria escolha desses registros, pelo IPHAN, nada tem de arbitrária.

Essa aquisição faz parte de um projeto bastante amplo de reconstituição da figura de Mário de Andrade na consolidação do Serviço, implementado na gestão do diretor do Instituto, Aloísio Magalhães, a partir dos anos 1980. Nesse âmbito, a publicação de *Cartas* conformou uma narrativa de continuidade entre a concepção de patrimônio do SPAN e o Decreto do SPHAN, em 1937.

Considerando o exposto acima e tendo em vista o intuito de relacionar a prática fotográfica de Mário de Andrade à sua concepção de patrimônio e à sua atuação no SPHAN, o presente trabalho estrutura-se da seguinte forma: no primeiro capítulo, investigamos a formação e as referências visuais do fotógrafo modernista, no sentido de situá-lo em uma cultura visual específica, com a qual ele dialoga e da qual se apropria. Examinamos, ainda, o anteprojeto de 1936, no intuito de relacionar sua noção de patrimônio cultural à sua prática fotográfica.

No segundo capítulo, analisamos as cartas trocadas por Mário e Rodrigo Melo Franco de Andrade com o objetivo de compreender as divergências entre o SPHAN e o anteprojeto,

⁸ Cf. verbete “Mário de Andrade”, no portal do IEB/USP, disponível em: <<http://www.ieb.usp.br/mario-de-andrade/>>. Acesso em: 15 nov. 2018.

⁹ ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade: cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade (1936-1945)*. Brasília: MEC/SPHAN/Fundação Pró-Memória, 1981, p. 39.

sobretudo no que se refere à proposta de Mário de Andrade acerca de uma política visual, fílmica e fonográfica, e à sua abrangente noção de patrimônio. Por fim, analisamos as cartas enviadas por Aloísio Magalhães ao então diretor do IEB, José Aderaldo Castelo, com o propósito de adquirir as cópias fotográficas. O teor dessas correspondências sugere a elaboração de certa narrativa que atribui a Mário de Andrade o papel de fundador das políticas patrimoniais no Brasil. Ademais, a composição do livro *Cartas de trabalho*, no qual essas imagens foram publicadas, também se constitui como um dos objetos de nosso estudo.

Consideramos que o poeta, escritor e etnógrafo, ao longo das viagens mencionadas, recorreu à fotografia como um instrumento válido e eficaz para documentar a identidade brasileira, tal como ele a imaginava, e que os registros contribuíram para que o teórico, entre 1936 e 1937, refletisse sobre questões inerentes e/ou correlatas ao exercício fotográfico, como a noção de patrimônio e a importância dos recursos visuais nas políticas patrimoniais.

Neste sentido, sua prática fotográfica, entre 1927 e 1929, fecundaria, cerca de dez anos depois, suas proposições acerca do patrimônio cultural brasileiro, presentes no anteprojeto. Acreditamos ser possível, assim, invertendo a primazia atribuída aos seus trabalhos escritos, lançar luz sobre a rica obra imagética de Mário de Andrade que permanece, ainda, pouco explorada.

CAPÍTULO I – Do fotógrafo ao pensador do patrimônio

No primeiro dia do ano de 1928, quando hospedado na fazenda de Tarsila do Amaral no interior de São Paulo, Mário de Andrade *fotou* um autorretrato intitulado *Sombra minha*¹⁰. Na “renovadíssima” fotografia, cuja forma experimental parece prenunciar, trinta anos antes, o famoso autorretrato do fotógrafo Ansel Adams¹¹, é possível observar o contorno da sombra do poeta projetada no chão, e claro, as mãos que seguram a sua *Codaque*.

Na imagem que se forma dessa experimentação, câmera e poeta confundem-se, revelando seu “artefazer” quase oculto – de fato à sombra de sua reconhecida obra escrita. Para investigá-lo, cabe analisar, primeiramente, as referências visuais do fotógrafo Mário de Andrade, isto é, de que modo se conformou seu olhar e, ainda, as funções atribuídas por ele ao registro fotográfico. Esses aspectos lançam luz não apenas sobre o trabalho pessoal de Mário, ao longo das viagens de 1927 e 1928-29, mas ao público, por meio da elaboração do SPAN e de sua atuação no SPHAN.

Neste sentido, examinaremos também o anteprojeto, no intuito de compreender a concepção de patrimônio proposta pelo intelectual modernista e a configuração de uma política visual de preservação do patrimônio, tendo em vista sua prática fotográfica da década anterior.

1.1. O modernista e sua *Codaque*

A figura do viajante, tal como foi Mário de Andrade, remete a uma longa tradição; esta é anterior, inclusive, à própria invenção da máquina fotográfica em meados do XIX. Esses indivíduos, sobretudo europeus, desde o início da colonização portuguesa, percorriam regiões interioranas do Brasil, no intuito de conhecer, registrar e documentar aquilo que encontravam – inclusive visualmente, por meio, por exemplo, da pintura, do desenho, da gravura e da xilogravura.

Nesse âmbito, o historiador Antônio Gilberto Ramos Nogueira inscreve o “Mário-viajante”¹² em um grupo mais amplo, do qual fazem parte “Rugendas, Debret, Maria Graham,

¹⁰ LOPEZ, Tele Ancona. O Turista Aprendiz na Amazônia: a invenção no texto e na imagem. *Anais do Museu Paulista. São Paulo*. N. Sér. v.13. n.2. p. 135-164. jul.-dez. 2005, p. 147-148. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142005000200005> Acesso em: 10 de set. 2019.

¹¹ *Ibid.*, p. 148.

¹² NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. *Por um inventário dos sentidos: Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário*. São Paulo: FAPESP, 2005, p. 64.

Saint-Hilaire e o próprio legado do avô [de Mário de Andrade] Joaquim de Almeida Leite de Moraes que percorreu o interior do Brasil no final do século XIX”¹³.

Essa tradição de viajantes orientava-se pelo “binômio autoridade/evidência”, ou seja, pela conformação de um “poder de autenticação do real”¹⁴, com base em uma metodologia científica embasada na documentação escrita e/ou visual. Pode-se reconhecer essa concepção não apenas em expedições etnográficas e artísticas, mas também militares e sanitaristas, como a Comissão Rondon e as viagens do sanitarista Oswaldo Cruz, em fins do século XIX e início do XX¹⁵.

No Brasil, sobretudo por incentivo do próprio imperador Dom Pedro II, a fotografia foi recorrentemente mobilizada para registrar as regiões periféricas do Império. Fotógrafos como Marc Ferrez (1843-1923), Augusto Stahl (1828-1877) e Walter Hunnwell (1840-1918) atuaram em diversas regiões do país, documentando elementos da fauna e da flora brasileiras e os povos ameríndios. Neste sentido, é preciso ressaltar que a invenção da câmara escura, em fins dos anos 1830, reconfigurou a atuação desses viajantes, e as funções desse tipo de empreendimento.

Isso ocorreu porque os contemporâneos a essa inovação técnica atribuíram ao registro um caráter de veracidade e realidade intrínseca. Em 1ª de maio de 1839, o *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro publicou a célebre notícia do invento, em que se anunciava, com entusiasmo, a “suprema perfeição” da imagem, ressaltando que “a própria luz foi a pintora”, e que “ao fotógrafo cabia apenas o manuseio de seus equipamentos que capta, as formas e proporções dos objetos com uma precisão quase matemática”¹⁶.

Nesse “primeiro discurso (e primário) sobre a fotografia”¹⁷, como salienta o teórico da imagem Philippe Dubois, “a foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra”¹⁸. Essa concepção, ainda, inaugura uma “separação radical” entre a arte e a fotografia, uma vez que esta, em comparação ao processo criativo e imaginativo da pintura, era entendida como um “instrumento fiel de reprodução do real”¹⁹.

De acordo com esse pensamento, portanto, parcialmente compartilhado pelo viajante Mário de Andrade, as fotografias conferem “autoridade” porque demonstram “evidências” da

¹³ NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. *Por um inventário dos sentidos: Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário*, *op. cit.*, p. 67.

¹⁴ *Ibid.*, p. 66.

¹⁵ *Ibid.*, p. 66-67.

¹⁶ *Apud* MAGALHÃES, Ângela. PEREGRINO, Nadja. *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*, Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p. 22.

¹⁷ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papirus, 1993, p. 27.

¹⁸ *Ibid.*, p. 25.

¹⁹ *Ibid.*, p. 30.

realidade, neste caso, de um “Brasil “autêntico”²⁰, tanto legitimado pelo registro fotográfico, quanto legitimador de seu utilização.

Como exposto anteriormente, a partir de 1924, notadamente pela viagem à Minas, definida pelo escritor Oswald de Andrade de “descoberta do Brasil”, o enfoque do grupo modernista, e mais especificamente, de Mário de Andrade, incluiu à ênfase apenas estética, marcada pela reestruturação da linguagem, um propósito político-ideológico, que tanto se relacionou à constituição de uma identidade brasileira, vinculando, dessa forma, brasilidade à cultura popular, quanto conformou a atuação de Mário na esfera pública, como veremos mais adiante com o anteprojeto do SPAN²¹.

Tornava-se urgente, portanto, o “desejo [...] de acertar o passo com a modernidade” e simultaneamente investir em um “novo tratamento estético às raízes negras e indígenas”.²² Desse modo, nas palavras de Antônio Gilberto Ramos Nogueira, constituiu-se a “dupla exigência” do elemento nacional modernista, isto é, a possibilidade de definir a diferença do Brasil em relação à Europa, e ao mesmo passo, refletir sobre a relação entre as nossas particularidades e o “processo modernizador”²³.

Todos os âmbitos de atuação do intelectual paulista, como a literatura, a música, a crítica de arte, o trabalho em esferas do governo e as viagens ao interior do país, assim, fazem parte do esforço em forjar uma identidade propriamente brasileira. Para isso, reconhecia na cultura popular a singularidade da identidade nacional. Esta particularidade implicava que a cultura brasileira não precisava mais copiar elementos europeus, como provocou a pintora modernista Tarsila do Amaral na pintura *Carnaval em Madureira*, de 1924, em que se vê o bairro da Zona Norte carioca em meio à homônima festa de rua. No centro da imagem, há uma construção cujo formato alude à Torre Eiffel, principal monumento da capital francesa. Ela, no entanto, encontra-se rodeada por elementos que se distanciam da cidade parisiense, como os moradores do bairro, homens e mulheres negras, suas casas, as cores tropicais e o festejo popular.

Em *Fotografia e Império*, Natália Brizuela investiga a relação entre a figura do indivíduo que viaja com sua máquina e a experiência da poesia romântica do século XIX²⁴. De acordo com a historiadora, os poetas românticos, como Gonçalves Dias, imaginaram, em sua poesia, um “deslocamento” pelo território brasileiro. De forma similar, os viajantes-fotógrafos,

²⁰ NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. Por um inventário dos sentidos: Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário, *op. cit.*, 2005, p. 24.

²¹ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 60.

²² *Ibid.*, p. 61.

²³ *Ibid.*, p. 62.

²⁴ BRIZUELA, Natália. *Fotografia e Império: paisagens para um Brasil moderno*. São Paulo: Companhia das Letras; Instituto Moreira Salles, 2012, p. 45.

de fato deslocando-se pelo país, constituíram um acervo visual que, segundo um processo subjetivo que envolve a escolha dos objetos fotografáveis, representava o Brasil.

Assim, ao mesmo passo que os poetas românticos atribuíram, por exemplo, à fauna e à flora uma expressão do nacional, os fotógrafos do Império fizeram-no por meio do enquadramento e da seleção de espaços a serem registrados pela câmera. Ambos, neste sentido, compartilhavam o objetivo de forjar um retrato do nacional.

No entanto, a experiência fotográfica de Mário de Andrade, já no fim da segunda década do XX, embora seja, em grande medida, orientada por essa tradição fotográfica de viajantes do Império, sobretudo no que diz respeito ao interesse pela “evidência”, pela defesa de uma metodologia científica baseada no trabalho etnográfico, e sobretudo, pela elaboração (ainda que diversa) da identidade brasileira, ela também encerra algumas diferenças em relação à tradição oitocentista.

A primeira diz respeito a elementos de natureza técnica, uma vez que para percorrer os estados do Norte e Nordeste do território brasileiro e realizar seu projeto fotográfico, o autor de *Macunaíma* precisou levar consigo apenas sua leve *Kodak* que, comparada às máquinas do XIX, era menor em tamanho e peso, não necessitava de tripé, e também demandava menos tempo para captar os registros. Esses elementos, em conjunto, conformaram o que a historiadora Ana Maria Mauad definiu como o “imperativo do instante”²⁵, caracterizado pelo desenvolvimento técnico da fotografia a partir das primeiras décadas do século XX.

Esses aspectos, ainda, lançam luz sobre a categoria de turista, reivindicada por Mário de Andrade no próprio título dos seus diários de viagem. Cabe ressaltar que a figura do viajante com uma câmera, a qual manipula de forma amadora no intuito de compor um acervo pessoal, não era recorrente à época em que Mário de Andrade realizou as suas viagens pelo país. A popularização da máquina fotográfica, graças à sua diminuição de tamanho, como foi dito, de preço, e à facilitação dos processos fotoquímicos de revelação da imagem, possibilitaram, especialmente a partir da década de 1920, que mais pessoas pudessem comprar uma máquina e registrar o que desejassem de forma não profissional. No entanto, a câmera ainda não era um produto de uso doméstico ou majoritariamente acessível, algo que se consolidou apenas na segunda metade daquele século. Apesar disso, Mário considerava-se um turista, e parecia orientar sua descontraída prática fotográfica por essa autodenominação.

²⁵ MAUAD, Ana Maria. *Poses e flagrantes: Ensaios sobre história e fotografia*. Rio de Janeiro: EDUFF, 2008, p. 14. Disponível em: <https://www.academia.edu/36378866/POSES_E_FLAGRANTES_ESTUDOS_SOBRE_HIST%C3%93RIA_E_FOTOGRAFIAS> Acesso em 07 de ago. 2019.

A segunda questão refere-se à estética das imagens. O fato de ele ter sido um turista que mobilizou a câmera de forma amadora, em um momento em que a *Kodak* havia apenas iniciado sua popularização, indica que Mário de Andrade estava atento às possibilidades técnicas da câmera e ao que estava sendo produzido por outros fotógrafos à época, sobretudo em relação aos movimentos de vanguarda europeus.

Nesse âmbito, a consciência com que ele manejou a câmera, realizando experimentações estéticas, recorrendo a recursos de luminosidade e selecionando objetos e pessoas a serem fotografados, parece identificar uma prática típica de um estudioso do tema. Esse conhecimento prévio foi analisado por Telê Ancona Lopez, que observou na biblioteca do artista, hoje parte do acervo do IEB, suas referências visuais.

De acordo com ela, dentre as inúmeras leituras de Mário de Andrade acerca das vanguardas artísticas europeias, destacam-se duas: a francesa *L'esprit nouveau* (1920-1925) e a alemã *Der Querschnitt* (1921-1936). Esta, diretamente relacionada à fotografia, contava com importantes fotógrafos vinculados aos movimentos de vanguarda, tais como Man Ray, Galloway e Riebicke. Aquela, por sua vez, apesar de não compartilhar, primordialmente, registros visuais, publicava estudos sobre ótica moderna²⁶.

Além disso, seria um “lapso imperdoável”, nas palavras do jornalista Amarildo Carnicel, não mencionar o interesse do intelectual modernista pelo cinema. De acordo com ele, Mário era um “diletante, crítico e frequentador assíduo das salas de cinema da capital paulista e de outras localidades”²⁷. Esse fascínio pelo audiovisual pode ser observado sobretudo nos textos críticos que publicou, sob pseudônimos variados, na modernista *Revista Klaxton*, em 1922²⁸.

É possível notar, à luz do que foi exposto, uma ambiguidade latente nas imagens do fotógrafo modernista, resultado de uma linguagem visual híbrida, porque fundamentada em duas concepções distintas sobre os usos e funções desse recurso técnico: uma relacionada às experimentações de vanguarda, que reivindicava o estatuto artístico da fotografia por meio da invenção e da desnaturalização de sua aparente objetividade, e outra relacionada à concepção da imagem fotográfica como evidência do que registra. Esta última diz respeito, inclusive, à trajetória do emprego da fotografia na documentação patrimonial, iniciada na França no início do século XIX, período em que a noção moderna de patrimônio, isto é, articulada ao Estado nacional, também se consolidava.

²⁶LOPEZ, Telê Ancona. O turista aprendiz na Amazônia: a invenção no texto e na imagem, *op. cit.*, p. 136-137.

²⁷CARNICEL, Amarildo. *O fotógrafo Mário de Andrade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1994, p. 27.

²⁸*Ibid.*, p. 29.

No intuito de explorar as relações entre fotografia e arquitetura, Pedro Afonso Vazques destaca que logo depois do surgimento da daguerreotipia em fins de 1830, conformou-se o discurso de que ela seria fundamental para a “reprodução de obras de arte e documentação dos tesouros arquitetônicos”²⁹. Nesse âmbito, ele analisa o importante discurso do político francês François Argo aos membros da Academia Francesa, em 1839. Nele, Argo já expressava seu entusiasmo com o poder do registro em produzir “imagens fieis”³⁰:

Essa comunicação deixa evidente que o que mais atraiu Argo foi o caráter fidedigno da daguerreotipia, capaz de oferecer uma reprodução perfeita dos edifícios, dos monumentos e das obras de arte até então copiadas à custa de muito tempo e labor por artistas especializados que, apesar de muito habilidosos e perfeitamente treinados, não podiam competir em termos de precisão com a imagem técnica, cometendo os erros de cópia salientados pelo cientista e político.³¹

Assim, é possível compreender a primeira iniciativa de mobilização do recurso fotográfico para a preservação dos monumentos históricos, por meio da *Comissions de Monuments Historiques* iniciada em 1851, cujo objetivo era percorrer o território francês e documentar as construções considerados relevantes à identidade nacional³². No mesmo período, outras iniciativas similares foram realizadas, sendo o trabalho de Henri Le Secq um dos mais notáveis. O fotógrafo registrou, por decisão própria, isto é, sem vínculo a um órgão institucional como a *Comissions*, a cidade parisiense em meio as transformações urbanísticas promovidas pela gestão do prefeito Jean Jacques Berger nos anos 1850. Seu objetivo era o de preservar, em imagens, as fachadas e os espaços em risco de iminente desaparecimento, como explica Vasquez:

o que Le Secq percebeu — assim como os demais fotógrafos que depois dele se empenharam em documentar o que será inevitavelmente destruído pelo chamado “progresso” —, foi o caráter irreversivelmente nostálgico da fotografia.[...] Existe, portanto, um duplo impulso subjacente à fotografia de arquitetura: o oficial (destinado a ratificar o valor dos prédios e monumentos criados pelo poder público ou que este julgue meritórios representantes da nacionalidade), e o pessoal (no qual o fotógrafo opera guiado apenas por suas

²⁹ VASQUEZ, Pedro Afonso. Construções mentais e imagens reais: notas sobre o diálogo entre arquitetura e fotografia. In: LIMA, Francisca Helena Barbosa Lima; MELHEM, Mônica Muniz; BRITO E CUNHA, Oscar Henrique Liberal de (coord.). *A fotografia na preservação do patrimônio cultural: uma abordagem preliminar*. Rio de Janeiro: IPHAN, COPEDOC, 2008, p. 67. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/CadPesDoc_4_FotografiaPreservacao_m.pdf> Acesso em: 12 ago. 2019.

³⁰ ARAGO, François. Rapport sur le Daguerrotypie, in FRIZOT, François & DUCROS, Françoise (Organizadores). *Du bon usage de la photographie*. Paris: Centre National de la Photographie, 1987, pp. 11/13 *apud* VASQUEZ, Pedro Afonso. Construções mentais e imagens reais – notas sobre o diálogo entre arquitetura e fotografia, *op. cit.*, p. 67.

³¹ VASQUEZ, Pedro Afonso. Construções mentais e imagens reais – notas sobre o diálogo entre arquitetura e fotografia, *op. cit.*, ver p.68.

³² *Ibid.*, p. 69-70.

preferências e idiossincrasias, tendendo no mais das vezes a valorizar precisamente aquilo que o poder público desdenha ou condena à demolição).³³

Essa tensão entre projeto público e pessoal parece também evidente quando relacionamos a prática fotográfica de Mário de Andrade ao seu anteprojeto do SPAN. Nas suas fotografias de viagem pelo Brasil, pode-se perceber tanto o impulso de preservação com o qual fotografou, entre 1927 e 1929, um grande número de arte e saberes populares, arquitetura colonial religiosa e arquitetura popular, objetos e paisagens, quanto o desejo subjacente de que essas expressões fossem reconhecidas pelo poder público, elemento corroborado por sua atuação em órgãos estatais e pela própria elaboração do anteprojeto na década seguinte às viagens.

Ainda, como foi exposto, a prática fotográfica do turista aprendiz inscreve-se na interseção entre a concepção que valorizava o elemento de evidência e objetividade da fotografia, a partir da qual a fotografia foi empregada para registrar elementos e expressões da cultura popular e da arquitetura, e uma outra, de ordem experimental, relacionada às vanguardas artísticas do início do século XX e à sua valorização do caráter artístico da imagem.

Contudo, a apropriação desses universos distintos em torno dos usos e funções da fotografia, curiosamente não aparece de modo conflitante em sua obra visual. O arquiteto Douglas Canjani investiga, em vista disso, a articulação entre uma dimensão “documental”, na qual a câmera é instrumentalizada como prova e evidência do “real”, e as experimentações de vanguarda. Sua análise constitui uma excelente síntese:

Se a produção fotográfica de Mário não é a de um “profissional” que se dedica contínua e primordialmente à linguagem visual, ela se faz, talvez justamente por seu caráter episódico, numa intensa turbulência, transitando entre uma experimentação ousada e um documentarismo direto, entre o instantâneo e o olhar contemplativo: apesar de “amador”, seu olhar (assim como sua relação técnica com a câmera) exibe maestria e vigor na apreensão de geometrias ínsitas ao campo visual, na exploração de luzes e contraluzes, na apropriação simbólica de elementos visuais de caráter narrativo.³⁴

1.2. Entre o documental e o experimental

O exame de algumas imagens pode nos orientar nessas proposições. Seleccionamos três fotografias de seu acervo, duas de *Viagens pelo Amazonas até o Peru*, e outra da chamada

³³ VASQUEZ, Pedro Afonso. Construções mentais e imagens reais – notas sobre o diálogo entre arquitetura e fotografia, *op. cit.*, p. 70.

³⁴ CANJANI, Douglas. Mário de Andrade fotógrafo-viajante e a linguagem modernista. *Rev. Inst. Estud. Bras.*, São Paulo, n. 57, p. 51-82, dez. 2013, p. 55. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742013000200003> Acesso em: 12 nov. 2018.

Viagem etnográfica. A primeira, intitulada por Mário de Andrade de *Roupas freudianas* (Figura 1), foi fotografada em Fortaleza no dia 5 de agosto de 1927. A imagem registra o instante em que o vento incide sobre dezenas de roupas claras penduradas em uma cerca. No dia anterior ao registro, o poeta escrevera em seu diário sentir-se “rasgado pela ventania”³⁵ da cidade. Importa salientar, neste sentido, que ao longo do percurso, o fotógrafo modernista conjugou linguagem visual e escrita, não só por meio de seu diário e das fotografias, mas também pelos títulos das imagens, expondo, deste modo, os múltiplos sentidos que uma linguagem projeta sobre a outra.

Em *Roupas freudianas*, o enquadramento diagonal, que não obedece aos padrões frontais de registro, e a localização do fotógrafo, bem próximo dos trajés, estabelecem o ponto de fuga da imagem, isto é, o ponto em que se localiza a linha perspectiva do quadro, em um horizonte longínquo que expande a perspectiva de fim no cenário fotográfico. Douglas Canjani compara essa composição visual a uma “poética surrealista”³⁶, reforçada pela legenda em que o poeta evoca o criador da psicanálise, ressaltando a valorização de uma narrativa onírica na imagem.

Cabe salientar, ainda, que na legenda de alguns dos registros, como nesse de 1927, o fotógrafo escreveu, além do título e da data, o tamanho da abertura do diafragma da câmera, dispositivo de controle da entrada de luz na superfície fotossensível, e a posição do sol, elementos que corroboram a ideia de que ele conhecia e controlava os recursos técnicos da máquina.

Os benefícios de uma boa iluminação para a qualidade técnica da foto também foram brevemente relatados em *O turista aprendiz*, em 1927, quando estava na cidade amazonense de Parintins. Em 23 de julho, ele registrou em seu diário: “Maravilha de passeio. A manhã é tão clara que tiro excelentes fotografias nem são ainda seis horas!”³⁷. Neste sentido, é possível afirmar que suas experimentações parecem surgir de um aproveitamento bastante consciente de sua *Codaque*, tanto no que diz respeito à composição formal do quadro, quanto aos recursos técnicos da câmera.

³⁵ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*, op. cit., p. 195.

³⁶ CANJANI, Douglas. Mário de Andrade fotógrafo-viajante e a linguagem modernista, op. cit., p. 66.

³⁷ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*, op. cit., p. 175.

Figura 1: *Roupas freudianas*/Fortaleza, 5-VII-27/Fotografia refoulenta/Refoulement/Sol I diaf. 1.” Mário de Andrade.



Fonte: Acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

O objeto da segunda fotografia difere significativamente de *Roupas freudianas*. Registrada no dia 11 de dezembro de 1928, em Iguarassu, município de Pernambuco, *Claustro do convento São Francisco* (Figura 2) apresenta, como o próprio título, parte da construção desse convento. Importa salientar, destarte, que na maioria dos casos, por conta da integração entre linguagem visual e verbal, as imagens menos radicais em termos de experimentação formal, foram também acompanhadas por legendas mais objetivas, sem gestos poéticos e/ou cômicos.

Além disso, as duas imagens, quando contrastadas, apresentam os dois itinerários que investigamos aqui, isto é, a experimentação de vanguarda (a fotografia entendida como arte) e o registro etnográfico (marcado pela crença na objetividade da imagem fotográfica e de sua função de autoridade). No entanto, a apropriação criativa dessas concepções não constituía, como mencionamos, uma oposição rígida; pelo contrário, na maioria dos casos, elas se articulam e dialogam entre si, estabelecendo uma linguagem visual complexa e heterogênea.

Claustro, apesar de ter como objeto uma construção arquitetônica, cuja tradição fotográfica é marcada pela utilização do registro nas políticas patrimoniais, o enquadramento não convencional permanece como uma marca formal do fotógrafo, uma vez que essa foto também foi registrada na diagonal. Esse recurso formal inventivo, bastante mobilizado por ele

ao longo das viagens, vai de encontro à “vista frontal (usual, documental, referente ao plano do chão como plano de estabilidade para a construção e leitura da imagem)”³⁸.

Em outro registro do Nordeste, no qual esse recurso do plano lateral é novamente experimentado, Douglas Canjani sugere a existência de uma proximidade entre essa forma de enquadramento e aquela explorada pelo artista plástico russo Alexander Rodchenko (1891-1956), uma vez que ele publicava seus trabalhos visuais, e em especial, suas fotografias, na revista alemã *Der Querschnitt*, da qual Mário, como foi mencionado, era leitor. Neste sentido, Mário de Andrade teria se apropriado da estética do artista, hipótese que tanto corrobora seu sofisticado conhecimento técnico, quanto elucida as variadas referências que conformaram sua perspectiva como fotógrafo.

Figura 2 - *Claustro do convento São Francisco. Iguarassu. 11/12.1928.* Mário de Andrade, 1928.



Fonte: Arquivo Central do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Outro objeto recorrente nas fotografias de ambas as viagens foi o registro de feiras populares e procissões. A preocupação de Mário de Andrade em documentar aspectos da cultura popular nos locais que visitava dizia respeito à sua concepção de modernismo – que conjugava

³⁸ CANJANI, Douglas. Mário de Andrade fotógrafo-viajante e a linguagem modernista, *op. cit.*, p. 68.

a novidade e a tradição, presente no folclore – e que demarcava a ênfase atribuída à cultura popular no seu projeto de nação.

O primeiro elemento observado na foto *Procissão de Maria*, que Canjani define como “um retrato de grupo”³⁹, é a proximidade entre fotógrafo e fotografados, constituindo um registro em que o retratista posiciona-se no interior do grupo. Além disso, o vigor da imagem reside na criança ao centro do quadro, voltada em direção ao fotógrafo – talvez por indicação do próprio Mário – estabelecendo uma espécie de “cumplicidade entre observador e observado”⁴⁰.

No que se refere às vanguardas artística, ainda, essa fotografia revela para nós, por meio do olhar da criança que encara o fotógrafo, que existiu alguém, fora do plano fotografado, que manuseou a máquina, lançando luz sobre as escolhas e critérios sempre parciais e subjetivos de quem capta a imagem.

Figura 3: *Procissão de Maria. 31 de maio de 1927 Santarém Santa que vai santa que vem Tem procissão em Santarém. Mário de Andrade.*



Fonte: Arquivo Central do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

O registro visual de elementos da cultura popular fez com que o Mário de Andrade, ao longo das duas viagens, fotografasse mercados municipais, procissões, museus, construções cuja arquitetura interessava-o, saberes populares, populações ribeirinhas, ameríndios, palafitas, enfim, uma variedade de objetos e práticas que indicam um intenso trabalho fotográfico. Na segunda viagem ao Nordeste, a foto da *Feira de Fernão Velho* no estado de Alagoas, produzida

³⁹ CANJANI, Douglas. Mário de Andrade fotógrafo-viajante e a linguagem modernista, *op. cit.*, p. 74.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 75.

em julho de 1928, repete essa composição em que o fotógrafo localiza-se entre as pessoas no instante em que as retrata.

Nas várias correspondências enviadas ao amigo e primeiro diretor do SPHAN, Rodrigo Melo Franco de Andrade, que examinaremos no próximo capítulo, o artista explicitou seu entendimento de que a fotografia era útil na coleta de dados e na preservação do povo e dos costumes brasileiros, cuja expressão maior, para ele, eram os elementos populares. Essa compreensão relacionava-se profundamente à sua aproximação com os estudos referentes não só à etnografia, mas também ao folclore.

No intuito de definir a compreensão de Mário de Andrade sobre essas duas noções, Cecília Rodrigues dos Santos observa que a distinção entre esses dois campos parecia consolidada na Europa desde o século XIX, considerando-se a etnografia o estudo das sociedades consideradas “primitivas” e “inferiores”, como era o caso da “etnografia africana”; e o folclore, por sua vez, a pesquisa das manifestações populares no próprio continente europeu, sobretudo no interior dos países. Esses conceitos, porém, quando apropriados pelos pensadores brasileiros, especificamente por Mário de Andrade, talvez encerrem outras definições⁴¹.

Ao mesmo passo que as duas categorias – etnografia e folclore – consolidavam-se em campos apartados em países europeus, ampliavam-se os debates sobre o peso do etnocentrismo presente nessas definições. Em vista disso, o autor de *Macunaíma* parecia conseguir aproximar etnografia, folclore e arte popular, noções que mobiliza de forma intercalada, mas frequentemente com a mesma intenção⁴²:

[as três noções aparecem] designando a ação, ou o processo de construção de um conhecimento voltado para o estudo científico, para a pesquisa, para a documentação e, inevitavelmente em se tratando de Mário de Andrade, para a proteção das manifestações da cultura material e da vida social, ou, de uma maneira geral, da cultura popular do Brasil.⁴³

Desse modo, as noções de folclore e etnografia, para o escritor, também se relacionavam ao conceito de patrimônio, uma vez que articulavam “o presente com o passado, tratando da participação do conjunto de habitantes de uma nação na construção e transmissão do saber tradicional”⁴⁴. É possível compreender, assim, a função da prática fotográfica de Mário de Andrade e seu objetivo de documentar visualmente as tradições, crenças, os ritos, a arquitetura,

⁴¹SANTOS, Cecília Rodrigues dos. O patrimônio de Mário de Andrade: tirando o pedregulho da botina para não manquejar. *Revista CPC*, Universidade de São Paulo, v. 13, n. 25 especial, p. 11–47, jan./set. 2018. p. 19-22.

⁴² *Ibid.*, p. 27-28.

⁴³ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁴VASCONCELLOS, José Leite de. Etnografia portuguesa: tentame de sistematização. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da moeda, 1980. v. 1. p. 1-16, *apud* SANTOS, Cecília Rodrigues dos. O patrimônio de Mário de Andrade: tirando o pedregulho da botina para não manquejar, *op. cit.*, p. 18.

enfim, os aspectos representativos da “arte popular” e, portanto, da nação brasileira idealizada por ele.

Nesse âmbito, o envolvimento de Mário de Andrade com as políticas de patrimônio não só por seu desempenho no SPAN, em 1936, objeto deste estudo, mas também por sua atuação no Departamento de Cultura, fazem parte de um projeto de intervenção em setores do Estado, cujo propósito era incorporar os estudos e as práticas em torno da etnografia e do folclore nas políticas patrimoniais. É preciso, portanto, compreender essa atuação, no que se refere especialmente ao seu anteprojeto e à relação deste com seu exercício fotográfico da década anterior.

1.3. O anteprojeto do SPAN

A década de 1930 foi um período extremamente fértil para as políticas relacionadas ao patrimônio no Brasil. Inscritas no contexto político-cultural do governo Vargas, a institucionalização do SPHAN, em 1937, pode ser considerada um marco na consolidação de práticas de preservação em âmbito federal.

No entanto, é preciso ressaltar que desde a década anterior, iniciativas desse tipo vinham sendo discutidas e elaboradas, como os três projetos apresentados, respectivamente, entre 1923 e 1925, pelo deputado Luiz Cedro, pelo poeta mineiro Augusto de Lima, e pelo jurista Jair Lins. No ano de 1930, ainda, José Vanderlei Pinho, reconhecido deputado à época, também apresentou seu texto de oficialização jurídica de um órgão patrimonial⁴⁵. Em 1936, como se sabe, o anteprojeto do SPAN, de Mário de Andrade, foi apresentado ao ministro Gustavo Capanema.

Esses exemplos não apenas demonstram a presença frequente dos debates relacionados ao patrimônio entre intelectuais e políticos à época, mas também apontam certa desnaturalização da categoria de patrimônio, na medida em que cada um desses indivíduos, inclusive o próprio Rodrigo Melo Franco de Andrade no caso do SPHAN, definiu, em seu texto, prioridades e diretrizes específicas que orientariam os trabalhos de um órgão federal.

Ainda que não seja a pretensão deste estudo aprofundar o exame de cada um dos projetos anteriores ao SPAN, que investigaremos neste tópico, e ao SPHAN, do qual falaremos no próximo capítulo, convém mencionar os nomes dos intelectuais e artistas que os conceberam, no intuito de, como foi dito, lançar luz para o fato de que essas discussões eram frequentes nos meios intelectuais do período, e que todo projeto político referente ao patrimônio, foi

⁴⁵ FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2017, p. 99.

concebido, organizado, e sobretudo, imaginado por alguém ou um grupo de pessoas com finalidades e concepções específicas.

Nesse âmbito, a historiadora Márcia Chuva observa ser indispensável analisarmos historicamente a noção de patrimônio, no sentido de que ela “é historicamente construída e tem se transformado no tempo”⁴⁶. Do mesmo modo, a historiadora Maria Cecília Londres Fonseca afirma que “os bens culturais não valem por si mesmos”, isto é, não detêm um “valor intrínseco”. Por isso, nos estudos históricos, é preciso deslocar o enfoque dos bens para a “dinâmica de atribuição de sentidos e valores”, uma vez que:

o valor lhes é sempre atribuído por sujeitos particulares e em função de determinados critérios e interesses historicamente condicionados. Levada às últimas consequências, essa perspectiva afirma a relatividade de qualquer processo de atribuição de valor –seja valor histórico, artístico, nacional, etc. – a bens e põe em questão até então adotados para a constituição de “patrimônios culturais” [...]. Relativizando o critério do saber, chamava-se atenção para o papel do poder.⁴⁷

Nesta perspectiva, o antropólogo José Reginaldo Gonçalves afirma que para os intelectuais nacionalistas, o patrimônio expressa “algo mais primordial, isto é, a nação, sua história e sua identidade”⁴⁸. Nesse processo metafórico, configura-se uma objetivação cultural, no interior da qual a coletividade nacional só se torna inteligível por meio dos objetos e das práticas que a representam.

Neste sentido, os discursos em torno do patrimônio cultural brasileiro, no qual se inscrevem os elementos apropriados em função da categoria abstrata de nação, são legitimados por meio de sua visualização e exibição, constituindo uma epistemologia fundamentada na visão. Desse modo, Gonçalves reconhece que “a ênfase na visualidade está implícita nas modernas estratégias de objetificação cultural” e o próprio patrimônio pode ser definido não apenas como uma alegoria da nação, mas uma alegoria visual⁴⁹.

Ainda que o antropólogo examine especificamente as narrativas de Rodrigo Melo Franco de Andrade e de Aloísio Magalhães, a dimensão visual do patrimônio cultural foi recorrentemente explorada por Mário de Andrade. Vale sublinhar que antes de sua produção discursiva, isto é, a elaboração do anteprojeto de 1936, ele atuou como fotógrafo, registrando,

⁴⁶ CHUVA, Márcia. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* nº 34 / 2012, p. 147. Disponível em:

<<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/2%20-%20CHUVA.pdf>>. Acesso em 07 de nov. 2019.

⁴⁷ CHUVA, Márcia. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil, *op. cit.*, p. 84.

⁴⁸ GONÇALVES, José Reginaldo. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*, *op. cit.*, p. 80.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 82-84.

por exemplo, práticas sociais, construções religiosas, arquitetura popular e espaços urbanos e regiões ribeirinhas.

Além disso, Gonçalves observa que na narrativa desses intelectuais, o patrimônio é descrito se estivesse em meio a um “processo de desaparecimento e destruição, sob a ameaça de uma perda definitiva”. Esse discurso, definido por ele como a *retórica da perda*, investe de legitimidade as ações de preservação por parte do Estado, e definem o reconhecimento da nação e de seus símbolos, inscritos na ideia de patrimônio cultural, como um antídoto à destruição irreversível do tempo, à qual estariam submetidos concretamente os elementos culturais, e abstratamente a identidade e a coesão nacionais.

Quando apropriados por essas narrativas, os recursos visuais, e em especial, a fotografia, tanto como *prova* da concretude e da existência do patrimônio nacional, quanto como mecanismo que conserva a representação da “comunidade imaginada”⁵⁰ (conforme a conhecida expressão de Benedict Anderson), parece desempenhar uma dupla função nas políticas patrimoniais.

Essas concepções expressam, em grande medida, a compreensão de Mário de Andrade sobre a adoção de registros visuais na preservação do patrimônio e na sua divulgação. Isso pode ser explicado quando analisamos o texto de seu anteprojeto do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional, elaborado em 1936, a pedido do então ministro Capanema.

Esse documento é frequentemente classificado como “marco fundador” daquilo que foi institucionalizado pelo Decreto-Lei nº 25/1937, de criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; entretanto, os dois textos apresentam algumas relevantes divergências. A ideia de que o Decreto foi formulado com base no anteprojeto inscreve-se em um discurso forjado posteriormente, já em fins do século XX, e promovido pelo próprio Serviço, do qual falaremos mais adiante. Aqui, importa ressaltar que a lei de criação do SPHAN em muito se distinguia daquela proposta por Mário de Andrade, tanto no que se refere à definição de patrimônio, quanto à sua metodologia de patrimonialização.

Convém iniciar o exame do anteprojeto pelo próprio título do documento elaborado por Mário de Andrade, isto é, Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. De acordo com o museólogo Mário Chagas, o acréscimo da palavra *Histórico* ao título do órgão, quando da institucionalização do SPHAN, não indicou que o SPAN “estaria apresentando uma visão mais

⁵⁰ ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 34.

reduzida, menos rica e ousada”⁵¹, cujo texto excluiria os bens de valor *histórico*. Pelo contrário, apesar do título, o escritor “trabalhava com um sistema de classificação octogonal, no qual o termo “arte” circunscrevia oito categorias distintas”⁵²: arqueológica, ameríndia, popular, histórica, erudita nacional, erudita estrangeira, aplicada nacional e aplicada estrangeira. Assim, as “obras de *arte*” para serem contempladas pela lei federal, deveriam contemplar pelo menos uma dessas categorias.

Neste sentido, nas palavras de Antônio Gilberto Ramos Nogueira, a definição do texto ainda “não prefigurava uma divisão entre patrimônio artístico e patrimônio histórico”, tal como foi expressa na lei do SPHAN, e constituía-se como uma visão totalizante de arte e de cultura, cujo propósito central era o “registro da memória popular”⁵³. Desse modo, o primeiro capítulo do anteprojeto circunscreve a intenção do documento:

Finalidade: O Serviço do Patrimônio Artístico Nacional tem por objetivo determinar, organizar, conservar, defender e propagar o patrimônio artístico nacional.

Ao SPAN compete:

- I. Determinar e organizar o tombamento geral do patrimônio artístico nacional;
- II. Sugerir a quem de direito as medidas necessárias para a conservação, defesa e enriquecimento do patrimônio artístico nacional;
- III. Determinar e superintender o serviço de conservação e de restauro de obras pertencentes ao patrimônio artístico nacional
- IV. Sugerir a quem de direito, bem como determinar dentro de sua alçada, a aquisição de obras para enriquecimento do patrimônio artístico nacional;
- V. Fazer os serviços de publicidade necessários para a propagação e conhecimento do patrimônio artístico nacional.⁵⁴

Inscritas na concepção abrangente de “patrimônio artístico nacional”, então, cada categoria foi especificada no anteprojeto. Cabe examinar, especialmente, as três primeiras (arte arqueológica, arte ameríndia e arte popular), visto que constituem a singularidade do pensamento de Mário de Andrade em relação ao SPHAN, bem como se relacionam, de modo mais significativo, às viagens ao Norte e Nordeste e à sua proposta de uma política imagética, fonográfica e até mesmo fílmica.

⁵¹CHAGAS, Mário. O pai de Macunaíma e o patrimônio espiritual. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p. 104.

⁵¹ CHUVA, Márcia. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil, *op. cit.*, p. 102.

⁵² *Ibid.*, p. 102.

⁵³ NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. *Por um inventário dos sentidos: Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário*, *op. cit.*, 2005, p. 244-245.

⁵⁴ ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade: cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade (1936-1945)*, *op. cit.*, p. 39.

No documento, para exemplificar os elementos contemplados pelas categorias de arte arqueológica e ameríndia, e popular, Mário de Andrade identificou quatro itens: objetos, monumentos, paisagens e folclore. Sobre as “arte arqueológica e ameríndia”, agrupadas na descrição do texto, o autor esclarece:

Incluem-se nestas duas categorias particularmente à arqueologia e etnografia ameríndias.

Essas manifestações se especificam em:

- a) Objetos: fetiches, instrumentos de caça, de pesca, de agricultura; objetos de uso doméstico, veículos, indumentária, etc., etc.
- b) Monumentos: jazidas funerárias, agenciamento de pedras; sambaquis, litógrafos de qualquer espécie de gravação, etc.;
- c) Paisagens: determinados lugares da natureza, cuja expansão florística, hidrográfica ou qualquer outra como cidades lacustres, canais, aldeamentos, caminhos, grutas trabalhadas, etc.;
- d) Folclore ameríndio: vocabulário, cantos, magias, medicina, grutas trabalhadas, etc.⁵⁵

No que se refere à “arte popular”, foi mantida a mesma subdivisão:

Da arte popular (3)

- a) Objetos: fetiches, cerâmica em geral, indumentária, etc.
- b) Monumentos: arquitetura popular, cruzeiros, capelas e cruzeiros mortuárias de beira de estrada, jardins, etc.
- c) Paisagens: determinados lugares agenciados de forma definitiva pela indústria popular, como vilarejos lacustres vivos da Amazônia, tal morro do Rio de Janeiro, tal agrupamento de mocambos no Recife, etc.
- d) Folclore: música popular, contos, histórias, lendas, superstições, medicina, receitas culinárias, provérbios, ditos, danças dramáticas, etc.⁵⁶

Essas definições revelam a diversidade de práticas e objetos inscritos no projeto patrimonial de Mário de Andrade, e a relação delas com sua prática de fotógrafo amador, uma vez que muitos desses elementos foram fotografados por sua *Kodak* ao longo das viagens, como os vestuários, instrumentos de pesca, aldeamentos, e arquitetura popular. Pode-se afirmar, ainda, que as quatro subdivisões – objetos, monumentos, paisagens e folclores – circunscrevem as temáticas de seu diário visual como turista aprendiz. Nesse âmbito, Amarildo Carnicel salienta a variedade dos objetos registrados por ele, indicando a articulação entre esses dois momentos da atuação do intelectual modernista:

Fazendo uso de sua modesta Kodak, produz 540 fotografias, que mostram o cotidiano das pessoas que vivem às margens dos rios e igarapés amazônicos, de pequenos vilarejos e de cidades populosas como Belém, onde não despreza o Mercado de Ver-o-Peso e o Museu Goeldi. Documenta a fauna e a flora, as palafitas, os diferentes tipos de embarcação aquática, as igrejas e os prédios cuja forma arquitetônica lhe chamem a atenção. Fotografa, sobretudo, o

⁵⁵ ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade: cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade (1936-1945)*, *op. cit.*, 1981, p. 40-41.

⁵⁶ ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade: cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade (1936-1945)*, *op. cit.*, 1981, p. 41.

nortista, proporcionando um “retrato etnográfico” bastante peculiar e vivo, que sua obra refletirá mais tarde.⁵⁷

Além disso, importa ressaltar que dentre as cidades mencionadas no conjunto de exemplos de arte arqueológica e ameríndia e arte popular, além do Rio de Janeiro, então Capital Federal e onde se localizaria, caso aprovado, a sede de seu SPAN, estão os “vilarejos lacustres vivos da Amazônia” e o “agrupamento de mocambos no Recife”, duas regiões visitadas e fotografadas por ele; a primeira, quando da primeira viagem ao Norte, e a segunda, em sua passagem pelo Nordeste em 1928.

A amplitude do entendimento de patrimônio para o autor de *Macunaíma*, de acordo com Chagas, articula-se às categorias de tangível e intangível. Estas encerram uma crítica à definição dicotômica das noções de material e imaterial, tal como foi definida pela lei do SPHAN. Neste sentido, o museólogo sustenta que:

Em outros termos, a preservação dos denominados “bens culturais tangíveis” busca e assenta sua justificativa não na materialidade dos objetos, e sim nos saberes, nas técnicas, nos valores, nas funções e nos significados que representam e ocupam na vida social. Assim, é possível sustentar que aquilo que se quer preservar como patrimônio cultural não são os objetos, mas seus sentidos e significados; ou seja, aquilo que confere sentido ao bem tangível e intangível.⁵⁸

Uma vez identificados, Mário de Andrade expôs uma metodologia específica para inventariar os bens, explicada na seção “Chefia de Tombamento” do anteprojeto:

[...] Cada obra a ser tombada terá sua proposta feita pela Comissão Regional competente acompanhada dos seguintes requisitos:

- 1) Fotografia, ou várias fotografias;
- 2) Explicação dos caracteres gerais da obra, tamanho, condição de conservação, etc.;
- 3) Quando possível, nome do autor e biografia deste;
- 4) Datas;
- 5) Justificação de seu valor arqueológico, etnográfico ou histórico, no caso de pertencerem a alguma dessas categorias
- 6) No caso de ser obra folclórica, a sua reprodução cientificamente exata (quadrinhos, provérbios, receitas culinárias, etc.);
- 7) No caso de ser obra musical folclórica, acompanhará a proposta uma descrição geral de como é executada; se possível a reprodução da música por meios manuscritos; de descrição das danças e instrumentos que a acompanham; datas em que estas cerimônias se realizam, para a Chefia de Tombamento, de concerto com o Museu Etnográfico e Etnológico mandar discar ou filmar a obra designada;
- 8) No caso de arte aplicada popular também deverá propor-se a filmagem científica da sua manufatura (fabricação de rendas, de cuias, de redes, etc.).⁵⁹

⁵⁷ CARNICEL, Amarildo. *O fotógrafo Mário de Andrade*, op. cit., p. 98.

⁵⁸ CHAGAS, Mário. O pai de Macunaíma e o patrimônio espiritual. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009, p. 98-99.

⁵⁹ ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade: cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade (1936-1945)*, op. cit., 1981, p. 47.

Essa “metodologia de inventário” proposta pelo autor de *Macunaíma*, identifica o instrumento do tombamento como algo “dinâmico”⁶⁰, por meio do qual a inscrição no Livro do Tombo seria apenas uma parte do processo de registro e catalogação do patrimônio nacional, mas não a única. Dessa forma, a amplitude da categoria de patrimônio expressa no anteprojeto pela noção de “arte”, pressupunha formas também múltiplas de inventariá-lo, como a descrição, o desenho, a filmagem e a fotografia. Na concepção de Mário de Andrade, portanto, o tombamento não pretendia imobilizar os elementos patrimonializados, mas promover “sua pulsação”⁶¹.

Isto posto, é possível afirmar que a metodologia idealizada pelo pensador modernista incluía instrumentos visuais como ferramentas de patrimonialização e preservação, cujo registro visual poderia não apenas garantir o dinamismo de sua preservação, mas também facilitar sua divulgação, elemento fundamental de seu projeto, como se vê nas três repartições principais da “Seção de Publicidade” do SPAN.

Dentre os três setores imaginados por ele neste tópico, subordinados à “Seção dos Museus”, dois dizem respeito ao emprego de recursos visuais:

Definição: A Seção de Publicidade é o órgão destinado a registrar, reproduzir e publicar todo o Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. Compõe-se de uma chefia que é exercida pela própria Diretoria do SPAN e mais de:

1. Repartição foto-fono-cinematográfica
2. Repartição de desenho e de pintura
3. Repartição distribuidora.⁶²

Pode-se afirmar, assim, que a metodologia informada em seu texto diz respeito a uma política visual, audiovisual e sonora, por meio da qual a fotografia (ou a política fotográfica), o audiovisual, a fonografia, o desenho e a pintura seriam mobilizados em conjunto, no sentido de inventariar os elementos referentes à cultura popular. No que se refere à ênfase atribuída ao registro fonográfico, cabe observar que Mário de Andrade era musicista e estudioso da temática. Professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, no qual se formou em 1917, publicou alguns trabalhos sobre a relação entre música popular e erudita, como *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928, e *Compêndio da História da Música*, do ano seguinte.

⁶⁰ CHAGAS, Mário. O pai de Macunaíma e o patrimônio espiritual. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009, p. 105.

⁶⁰ ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade: cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade (1936-1945)*, *op. cit.*, p. 105

⁶¹ CHAGAS, Mário. O pai de Macunaíma e o patrimônio espiritual, *op. cit.*, p. 105.

⁶² ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade: cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade (1936-1945)*, *op. cit.*, p. 48.

No tópico “Sugestões” do anteprojeto, ainda, o escritor demonstra a importância dessa integração dos recursos visuais e sonoros para o funcionamento do SPAN, ao abordar a função da Comissão de Vistoria, inscrita no capítulo em que define as funções da “Chefia de Tombamento”, cujo trabalho seria o de inspecionar, presencialmente, os bens estaduais em processo de tombamento federal.

De acordo com ele, esse grupo deveria ser formado por “três especialistas, um historiador da arte, um historiador do Brasil, um desempatador, que em uma viagem pelo país, tudo verá e dará o laudo final [...] e um fotógrafo especialista que tudo fotografará”. No entanto, adverte:

Esta comissão não é de absoluta necessidade[...]. O que é de absoluta necessidade é o fotógrafo, o técnico de cinematografia e o fonografista especializados, que possam fotografar, cinematografar ou discar em documentação perfeitamente científica e de absoluta perfeição técnica, os objetos, os costumes, bailados, cantigas populares, monumentos, quadros, etc.⁶³

É importante ressaltar o critério estabelecido para a escolha do “desempatador”, isto é, ser um viajante pelo país que “tudo verá”. Segundo essa definição, o indivíduo capaz de decidir acerca do patrimônio em caso de empate entre dois historiadores – profissionais prestigiados por Mário ao longo de todo o anteprojeto – deveria ser um “turista” tal como ele, que “tudo viu”, e no seu caso, também “tudo fotografou”. E mais: a ressalva da “absoluta necessidade” em relação aos técnicos que pudessem implementar sua política visual e fonográfica, sugere a centralidade desses registros no seu projeto de patrimonialização.

Na seção “Filotecas e Discotecas” observa-se outro aspecto relevante. Além da preocupação de que essa política fosse realizada por profissionais especializados, o escritor abordou a questão dos materiais a serem empregados no processo de inventário, indicando a relevância dessa política para a prática do órgão:

No aparelho tipográfico, fotográfico, cinegráfico e fonográfico do SPAN é que não é possível admitir nem sequer *discrção* financeira nenhuma. Não é possível conceber senão o bom e o melhor. O *luxo*. [...] É preferível não fazer, a fazer medíocre ou mesmo regular. Dever ser muito boa ou ótima.⁶⁴

Ainda em “Sugestões”, ele explica a importância de uma política que não restringisse o tombamento somente à inscrição no Livro do Tombo, reforçando a importância do processo de fonografia, filmagem e fotografia, os quais deveriam ser implementados, com prioridade, ao

⁶³ ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade: cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade (1936-1945)*, *op. cit.*, p. 50-51.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 52. Grifos do autor.

longo dos três primeiros anos do órgão, como se vê nos planos anuais⁶⁵. Em caso de dificuldades orçamentárias que impeçam a aquisição dos melhores equipamentos, ele observa que: “a fotografia pode ser deixada para mais tarde, embora isto não seja aconselhável”, explicando em seguida:

Da mesma forma que a inscrição num dos livros de tombamento de tal escultura, de tal quadro do Debret como dum sambaqui, impede a destruição ou a dispersão deles, a fonografia gravando uma canção popular, cientificamente ou o filme sonoro gravando tal versão baiana do Bumba-meu-boi, impedem a perda destas criações, que o progresso, o rádio, o cinema estão matando com violenta rapidez.⁶⁶

Neste fragmento, é possível observar a manifestação da *retórica da perda*, por intermédio da qual se legitima as políticas de patrimônio e sua documentação como meios necessários para impedir o curso irreversível do “progresso”. Ressalte-se, ainda, que é curioso que os mesmos recursos descritos por ele como destruidores de expressões populares, isto é, o rádio e o cinema, são os que podem, por meio do filme e da fonografia, realizar sua preservação. Ademais, o entendimento das limitações da fotografia, único recurso mobilizado por ele nas viagens ao Norte e Nordeste do país, em relação ao dinamismo do audiovisual, já aparecia sutilmente indicada na sequência de fotos *Futurismo pingando*, *Atirando tarrafa* e *No furo de Bar Carena [Manaus] atirando a tarrafa* (Figuras 4, 5 e 6), registradas em 1927, quando de sua estada em Manaus.

As três imagens apresentam a mesma cena, isto é, um pescador lançando no rio sua rede de pesca, conhecida como tarrafa. O fotógrafo situa-se na parte interior do barco, provavelmente sentado, de modo que o quadro se apresenta levemente inclinado para cima. O fato de o homem estar de costas para a câmera parece reafirmar o intuito do fotógrafo, para quem o registro pretendia captar não uma pessoa específica, cujo rosto pode ser identificado, mas, uma atividade, um saber específico relacionado à cultura popular.

É interessante perceber, no que se refere ao título das imagens, que apenas para a primeira delas, Mário de Andrade escreveu uma legenda que se relaciona, assim como o surrealismo de *Roupas freudianas*, com um movimento de vanguarda, referindo-se diretamente ao futurismo, cujo marco inicial é o manifesto de Felippo Marinetti, de 1909. Provavelmente por conta da água na lente, *Futurismo pingado* apresenta uma forma nada tradicional de registro, por meio de enfoques pouco nítidos e traços repetitivos, cuja estética sugere a pintura futurista.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁶⁶ ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade: cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade (1936-1945)*, *op. cit.*, p. 53.

É preciso ressaltar, ainda, o tom jocoso da legenda, na qual “pingando” assume uma dupla função, isto é, tanto indica a água na lente da câmera, quanto sugere que a imagem representaria um futurismo menor, pequeno, aos pingos, uma vez que, apesar de o homem realizar um trabalho mecânico, este não se caracteriza por uma atividade industrial ou técnica.

Em conjunto, além disso, a três imagens parecem compor *frames*⁶⁷ cinematográficos, por meio dos quais se pode imaginar o movimento do pescador *atirando a tarrafa* no rio. Ao analisar esses fotogramas, Douglas Canjani observa sua semelhança com as experimentações do fotógrafo inglês Eadweard Muybridge (1830-1904), que mobilizava muitas câmeras fotográficas para imprimir movimento às imagens.

No que se refere à sua política visual, essa sequência lança luz sobre o limite da fotografia no registro do patrimônio idealizado pelo intelectual modernista, como é o caso de práticas sociais, que poderiam ser melhor apreendidas por meio do recurso fílmico, posto que são compostas inevitavelmente por uma atividade em movimento.

Nesse âmbito, pode-se afirmar que Mário de Andrade, por meio de seu anteprojeto, “refletiu”⁶⁸ sobre sua prática fotográfica da década anterior, de modo que o fotógrafo orientou sua concepção do SPAN, tanto no que diz respeito à sua ampla noção de patrimônio, quanto à sua metodologia de inventário, fundamentada em uma política que não se restringia à fotografia, mas integrava-a aos recursos fílmicos e fonográficos.

⁶⁷ *Frame* é cada uma das imagens fixas de um produto audiovisual.

⁶⁸ CARNICEL, Amarildo. O fotógrafo Mário de Andrade, *op. cit.*, p. 98.

Figura 4: Futurismo pingando (Código MA-F-0235)



Figura 5: Atirando tarrafa [no] igarapé de Barcarena arredores de Manaus 7-VI-27 (Código MA-F-0236)



Figura 6: No furo de Bar Carena [Manaus] atirando a tarrafa 7-VI-27 tarrafeando.



Fonte: Acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

É possível notar, ainda, como veremos no próximo capítulo deste estudo, que a fotografia foi a única ferramenta utilizada em seu trabalho como Assistente Técnico do SPHAN, uma vez que a identificação realizada por ele em São Paulo, mapeou apenas os monumentos arquitetônicos desse estado. Por isso, de acordo com a própria concepção que consta no anteprojeto, esse trabalho não necessitava de outras ferramentas, além da inscrição no Livro do Tombo e do registro fotográfico, para dar conta de seu resguardo.

No sentido oposto do SPAN, as primeiras práticas de preservação do SPHAN, como foi exposto, foram direcionadas sobretudo às igrejas e outras construções coloniais barrocas. Apesar de Mário de Andrade ter sido um defensor da arquitetura barroca, esta prática do Serviço vai de encontro ao seu projeto, cujo texto, também em “Filmotecas”, enfatizava a prioridade de que a política audiovisual e fonográfica fosse direcionada, nos primeiros anos do órgão, às “obras folclóricas”:

Feito este trabalho [de registro sonoro e fílmico], “tombadas” as obras folclóricas [...] então poderá se pensar em fotografar os monumentos plásticos, os edifícios, as paisagens os quadros, os objetos de arte que o tombamento já preservara da morte ou da fuga.⁶⁹

É preciso observar, por fim, que além das viagens, sua atuação como diretor do Departamento de Cultura de São Paulo (DCSP), iniciada em 1935, foi fundamental para a elaboração da política proposta no anteprojeto do ano seguinte. No DCSP, inclusive, havia uma seção intitulada “Discoteca”, tal como proposto no texto do SPAN, cujo objetivo era o de

⁶⁹ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade: cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade (1936-1945)*, *op. cit.*, p. 53.

“organizar uma memória da música brasileira, com destaque para as manifestações populares”⁷⁰.

Em 1938, ano seguinte à criação do Serviço, o Departamento realizou a Missão de Pesquisas Folclóricas, cujo trabalho, liderado pelo arquiteto Luís Saia, consistia em percorrer diversas cidades do Norte e do Nordeste do país, dentre elas, algumas regiões visitadas por Mário de Andrade na década anterior. O objetivo da Missão era registrar em áudio, fotografia e vídeo as manifestações da cultura popular dessas localidades, de uma perspectiva fundamentada na ideia de que os registros podiam preservá-las do completo desaparecimento. Além de Saia, integraram o projeto o músico austríaco Martin Braunwieser, o técnico de gravação Benedito Pacheco, e o auxiliar, Antônio Ladeira.

Outra iniciativa do órgão municipal, foi a criação da Sociedade de Etnografia e Folclore, em 1936, que além de organizar encontros acerca da temática, consolidou a aproximação do Departamento com os antropólogos Dina Lévi-Strauss e Claude Lévi-Strauss. É possível afirmar, assim, que as propostas do SPAN se aproximavam mais das políticas implementadas pelo Departamento de Cultura em âmbito municipal do que pelo SPHAN, em razão da ênfase nas manifestações populares, por meio do folclore e da etnografia.

À luz do que foi exposto, trata-se de compreender a concepção de patrimônio cultural de Mário de Andrade, e a metodologia de preservação e publicidade conduzida por uma política visual, audiovisual e fonográfica. É possível observar, além disso, a forma como sua prática fotográfica, ao longo das viagens, conformou dimensões importantes de seu projeto de patrimônio nacional.

⁷⁰ AZEVEDO, José Eduardo (Org.). *Acervo de pesquisas folclóricas de Mário de Andrade (1935-1938)*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2000, p. 10. Disponível em: < <http://centrocultural.sp.gov.br/site/wp-content/uploads/2016/10/CCSP-catalogo-missao-pesquisas-folcloricas.pdf>>. Acesso em 10 set. 2019.

CAPÍTULO II – Do SPAN ao SPHAN ou do SPHAN ao SPAN

Considerando o que foi discutido no capítulo anterior, acerca da relação entre a prática fotográfica de Mário de Andrade, entre 1927 e 1928/29 e a elaboração de seu anteprojeto de 1936, investigamos, agora, as divergências entre as propostas do SPAN e o SPHAN, e os modos como esse exercício como fotógrafo amador orientou também seu trabalho no Serviço, a partir de 1937.

Com esse propósito, analisamos tanto o Decreto de oficialização do SPHAN, quanto as cartas que Mário de Andrade enviou ao primeiro diretor do Serviço, Rodrigo Melo Franco de Andrade, durante o ano em que atuou como Assistente Técnico da 6ª região do SPHAN em São Paulo. Essa correspondência foi publicada em *Mário de Andrade: cartas de trabalho*, em 1981, e encontram-se no Arquivo Central do IPHAN no Rio de Janeiro.

Inicialmente, examinamos o texto de origem do Serviço, institucionalizado em novembro de 1937, no intuito de observar as divergências entre ele e o anteprojeto de Mário de Andrade; além disso, por meio da análise das cartas, procuramos identificar possíveis articulações entre a experiência do turista aprendiz e seu trabalho como Assistente do órgão. Isso posto, investigamos a própria publicação do livro pelo SPHAN Pró-Memória no ano de 1981.

Na ocasião de lançamento de *Cartas de trabalho*, como exposto anteriormente, o IPHAN incorporou ao seu Arquivo Central dezenas de cópias fotográficas das viagens de 1927 e 1928/29, pertencentes ao IEB, das quais dezoito foram acrescentadas ao livro. Pretende-se examinar, portanto, na última parte deste estudo, a reconstituição da figura de Mário de Andrade pelo órgão, no intuito de identificar o itinerário dessas fotografias e o que ele indica acerca de sua atuação como fotógrafo.

2.1. “Eu bem sabia que tudo não passava de anteprojeto”: Mário de Andrade e o SPHAN

As cartas enviadas por Mário de Andrade a Rodrigo Melo Franco de Andrade, nesse primeiro ano, demonstram o desenvolvimento de seu trabalho no Serviço, desde o momento anterior à sua nomeação em abril de 1937, até a saída do cargo no início do ano seguinte.

Embora a função de Auxiliar tenha durado apenas um ano, período em que o intelectual conjugou este cargo ao de diretor do Departamento de Cultura do município de São Paulo, o livro no qual as cartas foram publicadas apresenta correspondências de 1936 a 1945, ano da morte do escritor. Esses nove anos dizem respeito a dois diferentes momentos de sua participação na instituição. Primeiramente, como foi dito, exercendo a função de Assistente em

seu estado natal; depois, Mário de Andrade mudou-se para o Rio de Janeiro e só retornou ao órgão federal em 1941, quando elaborou, a pedido do diretor Rodrigo Melo Franco de Andrade, a biografia do Padre Jesuíno do Monte Carmelo.

Nossa pesquisa, contudo, pretende examinar apenas a primeira parte da atuação de Mário, entre 1937 e 1938, em que seu trabalho consistia em identificar os bens do estado e propor seu tombamento. Para isso, elaborou alguns relatórios enviados ao Rio de Janeiro para a apreciação do SPHAN.

O início de sua participação no Serviço ocorreu poucos meses depois do escritor apresentar seu anteprojeto do SPAN ao ministro Capanema. Neste sentido, em uma das primeiras cartas que compõem a correspondência trocada com Rodrigo, ainda em 29 de junho de 1936, Mário de Andrade tratou de seu anteprojeto. Na mensagem, o escritor observou as diferenças entre esse e o texto que o substituiu:

Li seu projeto de lei que achei, pelos meus conhecimentos apenas, ótimo. Aliás, preliminarmente é preciso que eu lhe diga com toda a lealdade que dado o anteprojeto ao Capanema, eu bem sabia que tudo não passava de anteprojeto. Vocês ajudem com todas as luzes possíveis a organização definitiva, façam e refaçam à vontade, modifiquem e principalmente acomodem às circunstâncias o que fiz e não tomou em conta muitas circunstâncias porque não as conhecia.⁷¹

De fato, as “acomodações” as quais se referiu resultaram em um texto bastante distinto do que foi idealizado pelo escritor, sobretudo porque o Decreto-Lei nº 25, além de definir o conceito de patrimônio respaldado nas noções de “material” e “imaterial”, teve como principal objetivo o de esclarecer e organizar questões jurídicas sobre a tipificação dos mecanismos de tombamento, em caso de objeto ou imóvel pertencente a pessoa física ou jurídica.

Esse aspecto lança luz sobre a prática do órgão, na qual os objetos materiais foram priorizados. Além disso, de acordo com Chuva, o SPHAN consagrou a cisão dos “dois campos de ação das políticas públicas unidos no pensamento de Mário de Andrade”, isto é, o do folclore e o do patrimônio⁷². Conforme definido nas primeiras linhas do Decreto, o texto do Serviço estabeleceu uma “dicotomia entre material e imaterial”⁷³:

Art. 1º Constitue o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil,

⁷¹ ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade: cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade (1936-1945)*, *op. cit.*, p. 60.

⁷² CHUVA, Márcia. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil, *op. cit.*, p. 152.

⁷³ *Ibid.*, p. 152-153.

quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico⁷⁴

Em vista disso, o dispositivo legal do tombamento não poderia ser empregado, conforme observou Chuva, “aos saberes e fazeres da cultura”⁷⁵, uma vez que se constituiu a materialidade dos bens como referência. Neste sentido, ela assinala que:

A divisão entre patrimônio material e imaterial é, conceitualmente, enganosa, posto que qualquer intervenção na materialidade de um bem cultural provocará modificações na sua imaterialidade. Além disso, essa divisão artificial implica uma política institucional que promove uma distribuição desigual de recursos.⁷⁶

Ainda, cabe ressaltar que o SPAN de Mário de Andrade não encontrou o espaço necessário para a sua implementação, sobretudo porque, em oposição ao projeto de Rodrigo Melo Franco de Andrade, não mobilizava as teses, muito em voga à época, acerca das “três raças formadoras da sociedade brasileira, graças à noção de civilização material introduzida por Afonso Arinos de Melo Franco”, por meio da qual se atribuiu ao “branco português a maior influência [na constituição do patrimônio nacional], em razão da maior perenidade dos materiais utilizados nos processos construtivos”, em detrimento do negro vindo do continente africano ou do indígena, cujas “influências” eram compreendidas como menos relevantes.⁷⁷

Essa perspectiva conformou, nas palavras da historiadora, “o predomínio da proteção de bens materiais, especialmente arquitetônicos, relativos ao período colonial”⁷⁸. É possível identificar essa trajetória por meio, inclusive, da fotografia. Não por acaso, nos primeiros anos do Serviço, de acordo com o mapeamento efetuado pelas historiadoras Brenda Serqueira e Telma Coelho, a atuação dos profissionais contratados pelo órgão concentrou-se nos estados de Minas Gerais, Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco; Eric Hess e Herman Graeser foram os principais fotógrafos desse período⁷⁹.

Ademais, na organização do mecanismo de tombamento, embora mencione as oito categorias do anteprojeto, o Decreto define a inscrição em um dos Livros do Tombo como o

⁷⁴ Decreto-lei n 25, de 30 de novembro de 1937, p. 1. Disponível em:

<http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Decreto_25_de_30_11_1937.pdf> Acesso em 10 set. de 2019.

⁷⁵ CHAGAS, Mário. O pai de Macunaíma e o patrimônio espiritual. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009, p. 104. Disponível em: <http://www.reginaabreu.com/site/images/attachments/coletaneas/06-memoria-e-patrimonio_ensaios-contemporaneos.pdf>. Acesso em 05 de set. 2019.

⁷⁶ CHUVA, Márcia. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil, *op. cit.*, p. 162.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 154-155.

⁷⁸ *Ibid.*, 156.

⁷⁹ FONSECA, Brenda Coelho; CERQUEIRA, Telma Soares. Mapeamento preliminar das atividades dos fotógrafos no IPHAN (1937-1987). In: LIMA, Francisca Helena Barbosa Lima; MELHEM, Mônica Muniz; BRITO E CUNHA, Oscar Henrique Liberal de (coord.). *A fotografia na preservação do patrimônio cultural: uma abordagem preliminar*. Rio de Janeiro: IPHAN, COPEDOC, 2008, p. 18-19.

único requisito para a patrimonialização federal, constituindo, assim, um empecilho para que esse dispositivo englobasse a pluralidade de categorias constantes no anteprojeto de Mário de Andrade; recursos fílmicos, fotográficos e fonográficos sequer foram mencionados, ainda que a fotografia tenha sido empregada ao longo de toda a trajetória do órgão, a começar pelo relatório de Mário de Andrade, em 1937, como veremos neste capítulo. Desse modo, os artigos referentes ao tombamento do SPHAN determinavam que:

§ 1º Os bens a que se refere o presente artigo só serão considerados parte integrante do patrimônio histórico ou artístico nacional, depois de inscritos separada ou agrupadamente num dos quatro Livros do Tombo, de que trata o art. 4º desta lei.⁸⁰

E continua, no capítulo seguinte:

DO TOMBAMENTO

Art. 4º O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional possuirá quatro Livros do Tombo, nos quais serão inscritas as obras a que se refere o art. 1º desta lei, a saber:

- 1) no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, as coisas pertencentes às categorias de arte arqueológica, etnográfica, ameríndia e popular, e bem assim as mencionadas no § 2º do citado art. 1º.
- 2) no Livro do Tombo Histórico, as coisas de interesse histórico e as obras de arte histórica;
- 3) no Livro do Tombo das Belas Artes, as coisas de arte erudita, nacional ou estrangeira;
- 4) no Livro do Tombo das Artes Aplicadas, as obras que se incluírem na categoria das artes aplicadas, nacionais ou estrangeiras.⁸¹

Pode-se compreender, tendo em vista as proposições dos dois Serviços, que o Decreto divergiu significativamente do anteprojeto de Mário de Andrade e da sua compreensão de patrimônio cultural. Apesar disso, ele atuou, a convite de Rodrigo Melo Franco de Andrade, nos primeiros anos de formação do órgão federal.

Assim, em 16 de outubro de 1937, em decorrência do trabalho cumprido ao longo de todo o ano, Mário de Andrade enviou ao diretor o primeiro relatório das pesquisas realizadas em São Paulo, cujo texto identificou os “monumentos arquitetônicos de valor histórico e artístico” que eram, de acordo com ele, “dignos de tombamento federal”⁸². Dentre eles, podemos destacar igrejas, claustros, casas e ruínas da região. Pode-se afirmar, então, que sua função atendia às diretrizes do recente Serviço, em que a prática do órgão, por meio do

⁸⁰ Decreto-lei n 25, de 30 de novembro de 1937, p. 1. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Decreto_25_de_30_11_1937.pdf> Acesso em 10 set. de 2019.

⁸¹ *Ibid.*, p. 2.

⁸² ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade: cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade (1936-1945)*, *op. cit.*, p. 80.

dispositivo de tombamento e da noção de patrimônio, incidia especialmente sobre os “bens materiais”.

Por esse motivo, a fotografia foi o único recurso mobilizado por Mário de Andrade como Assistente Técnico na elaboração do documento. Diferentemente do anteprojeto, cuja metodologia demandava uma política visual mais abrangente que integrasse os recursos fotográfico e fílmico no registro dos bens, a fotografia, no caso do SPHAN, parecia dar conta de registrar os monumentos arquitetônicos e constituir um material comprobatório anexo ao relatório, por meio do qual o Conselho do Serviço poderia avaliar a pertinência ou não de determinada inscrição no Livro do Tombo federal.

Dessa forma, esse recurso visual, recorrente na prática pessoal e profissional de Mário de Andrade, foi frequentemente mencionado nas cartas trocadas entre ele e Rodrigo Melo Franco de Andrade, ao longo do ano de 1937. Os assuntos abordados nas mensagens referem-se especialmente às questões de ordem pragmática do serviço, como pagamentos, recibos, prazos e orientações. A partir delas, é possível examinar a articulação entre seu exercício de documentação visual (e escrita) como turista aprendiz e sua atuação no órgão.

Alguns dias antes de oficialmente aceitar o cargo, em 13 de abril de 1937, Mário pediu orientações acerca de seu trabalho no Serviço:

As propostas de tombamento dos delegados estaduais têm de ir acompanhadas de que esclarecimentos? Histórico, datas, descrição (técnica?), fotos?...

1. Os quadros etc., a tomar serão acompanhados de fotos, de prova de valor arquivístico, de documentos de peritagem?
2. As viagens a serem feitas correm pelo conto e quinhentos?
3. Pagamento de peritos, fotografias etc. por que verba correm?
4. Quais os serviços a iniciar imediatamente? *São todos, ou só arquitetura tradicional?* Me parece que é só isso pra perguntar e pra meu governo.⁸³

Neste fragmento, é possível observar duas questões relevantes. A primeira diz respeito à recorrência com que a fotografia foi mencionada nessa preliminar mensagem, caracterizando-se como uma das suas principais preocupações. Ainda, ele afirma compreender a função do registro em seu relatório como “prova de valor arquivístico”, corroborando o que Roland Barthes definiu como o “efeito de realidade”⁸⁴ da imagem fotográfica, isto é, a já tantas vezes referida concepção de que a imagem fotográfica captaria o “real”.

⁸³ ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade: cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade (1936-1945)*, *op. cit.*, p. 48, p. 66. Grifo nosso.

⁸⁴ BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios sobre fotografia, cinema, teatro e música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 36.

A segunda refere-se à concepção de patrimônio de Mário de Andrade. Na pergunta grifada por nós, quando do seu questionamento em relação aos serviços de prioridade “imediate”, ele parece sutilmente indicar, por meio do termo restritivo *só*, a diferença entre sua percepção de patrimônio e o trabalho de preservação que ali se iniciava, ou ainda, entre seu SPAN e o SPHAN de seu interlocutor. Como analisamos, o intelectual defendeu, em seu texto, que as primeiras ações do órgão federal deveriam incidir sobre as práticas sociais e objetos da cultura popular.

É interessante observar, ainda, que para além de sua prática fotográfica, existe uma relação entre o diário escrito das viagens ao Norte e Nordeste e seu relatório elaborado para o SPHAN, em 1937, especialmente no que se refere às descrições de igrejas visitadas por ele entre 1927 e 1929.

A propósito de sua estada em Recife, por exemplo, no último mês do ano de 1928, o intelectual modernista registrou a visita a algumas igrejas da região. Dentre elas, a Madre de Deus e a Conceição dos Militares, descritas da seguinte forma:

Madre de Deus.

Continuam as pinturas excelentes. Aqui, na capela-mor e dois painéis decorando as paredes do corpo da igreja, sobre os arcos das capelas laterais, são movimentados, no geral plásticos e de composição extraordinariamente excelente. Os painéis são o que esta igreja possui mesmo de notável. Salientam-se até mesmo dentro de Recife. Pelo menos foi a impressão que tive. Me esqueci de falar que na Conceição dos Militares no teto sob o coro tem um painel interessantíssimo, comemorando a 1ª batalha de Guararapes. É de muito valor e do fim do séc. XVIII. De certo será fácil saber o autor. Era um primitivo ingênuo, duro, incipiente no espírito e na técnica – porém o painel se move, historiado com vivacidade, com espírito de invenção. É um painel notável mesmo e é inconcebível que não tenha já sido reproduzida.⁸⁵

É preciso ressaltar neste fragmento, que mais uma vez Mário de Andrade mencionou o papel atribuído à “reprodução visual” possivelmente caracterizada pela fotografia, se considerarmos o papel da fotografia, nas primeiras décadas do século XX, para a consolidação da reprodutibilidade técnica das obras de arte, como explorado no clássico ensaio do filósofo Walter Benjamin⁸⁶. A crítica expressa em seu diário, de que era “inconcebível” não ter sido realizada a reprodução do painel em função de sua relevância artística, lança luz sobre seu entendimento acerca dos usos e das finalidades do registro.

Além disso, claro está que o diário das viagens não obedecia a critérios previamente definidos, posto que eram escritos pessoais. Contudo, como foi dito, é possível identificar

⁸⁵ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*, op. cit., p. 222-223.

⁸⁶ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Apresentação, tradução e notas Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre, RS: Zouk, 2018.

semelhanças entre as descrições dos monumentos presentes no relatório apresentado ao SPHAN e as descrições de seu caderno pessoal. Em Itu, por exemplo, município paulista, ele incluiu no relatório do Serviço a igreja Matriz de Itu, apresentada de forma similar as do Recife:

Matriz de Itu

Se a parte externa desta igreja nada vale, com suas remodelações, nela viveu um Deus faustoso. Os altares setecentistas são da melhor talha e as paredes se povoam de quadros muito curiosos. Desta matriz o Serviço já tirou documentação fotográfica numerosa, ainda em parte não revelada, por falta de material adequada para boas cópias no mercado.⁸⁷

Neste sentido, o texto do seu relatório de 1937, assim como nos de viagem, ele descreveu os objetos informando sua opinião acerca do valor e da beleza dos mesmos – que na maioria das vezes, no caso das igrejas paulistas, era comentários negativos– como se já no diário de viajante, ele estivesse preocupado com a patrimonialização daquelas construções.

Além do mais, o relatório também apresenta uma linguagem de diário, por comentários algo cotidiano e cômicos. Isso pode ser observado tanto no “deus faustoso” da igreja de Itu, quanto no relato de visita à outras construções, como é o caso da Igreja de Santa Clara, no mesmo município. Nesta ocasião, ele escreveu: “A igreja e convento de Santa Clara, apesar dum primeiro susto feminino das senhoras freiras, puderam ser vistos, o convento de longe, a igreja em seu interior”⁸⁸.

A passagem de natureza prosaica e as descrições similares nos dois textos, reforçam a relação entre o “Mário-viajante”⁸⁹ de 1927 e 1928/29 e o Assistente do SPHAN de dez anos depois. A frase grifada por nós, ainda, demonstra a preocupação, recorrente também na maioria das cartas enviadas ao diretor do Serviço, de que o material fotográfico utilizado, assim com o fotógrafo escolhido, fossem os melhores possíveis.

Alguns dias após aquela primeira carta de esclarecimento, Mário de Andrade aceitou o cargo de Auxiliar Técnico do Estado de São Paulo. Para sua equipe, contratou o historiador Nuto Sant’Ana e o arquiteto Luiz Saia; este último continuou a atuar no órgão mesmo depois da saída do chefe, em 1938. Em outra correspondência enviada a Rodrigo, em maio de 1937, desta vez como contratado do órgão, Mário de Andrade reafirmou a preocupação com a mobilização da fotografia. Aqui, cabe salientar a familiaridade com que ele mencionou as questões técnicas e os problemas práticos decorrentes do uso do registro no trabalho de identificação dos monumentos:

⁸⁷ ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade: cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade (1936-1945)*, *op. cit.*, p. 99

⁸⁸ *Ibid.*, p. 104.

⁸⁹ NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. Por um inventário dos sentidos: Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário, *op. cit.*, 2005, p. 64.

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.⁹⁰

Mais uma vez, nessa parte da carta, ele salientou a preocupação de que, assim como os materiais de qualidade, o fotógrafo escolhido fosse bem remunerado. Ademais, seu conhecimento em relação aos problemas práticos do fotógrafo, indicam a existência de uma experiência prévia que o orientasse, uma vez que essas questões faziam parte do cotidiano do viajante Mário de Andrade na década anterior. A “questão da luz” era uma preocupação de sua prática fotográfica, uma vez que ele conhecia os recursos técnicos de sua Kodak. Em muitas das fotos de viagem, como observamos, o fotógrafo informou o valor da abertura do diafragma da câmera, dispositivo que regula a entrada de luz no aparelho.

Mário de Andrade, como exposto no primeiro capítulo, era um estudioso da fotografia. O seu interesse pelo cinema e a leitura de revistas de vanguarda aprimoraram tecnicamente seu olhar. Para o trabalho do SPHAN, contratou o fotógrafo Herman Graeser, por indicação de Luiz Saia que o conhecia⁹¹.

No que se refere à fotografia de arquitetura, o poeta publicou um artigo, em 1929, no jornal *Diário Nacional*, para onde escreveu alguns textos ao longo da viagem ao Nordeste. Enquanto visitava a Paraíba, ele escreveu uma crítica às fotografias de arquitetura no país:

Chego no pátio do convento de São Francisco e paro assombrado. Eu já conhecia a igreja de fotografia, porém fotografia ruim, péssima como todas as que tiram os fotógrafos do Brasil. De fato: fotógrafos mais bestas que os que aparecem nessa terra é difícil. “Praça da Sé” em São Paulo. O que a gente vê é no fundo uma igreja em andaimes, no lado umas casas arranhaceuzadas que é um despautério e no chão duzentos automóveis alinhados de propósito, se percebe, pra fotografarem a “Praça da Sé”. Mas, e gente? Ninguém. São Paulo tem gente muita, o Rio também, mas as fotografias, não sei que hora os fotógrafos escolhem, deserto que nem caatinga seca. O mesmo com este convento de São Francisco: fotografia mal focada, sem interesse, não mostrando os valores da arquitetura. Estou assombrado.⁹²

Os elementos salientados por ele na crítica aos fotógrafos do Brasil, sobretudo no que se refere a relação entre paisagem humana e natural e ao aparecimento de pessoas na imagem, lançam luz não apenas para seu conhecimento sobre o que estava sendo produzido, em termos de fotografia, no país, mas também para a composição das suas próprias imagens. Isso porque,

⁹⁰ ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade: cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade (1936-1945)*, op. cit., p. 67.

⁹¹ ANDRADE, Mário de. *Mário de Andrade: cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade (1936-1945)*, op. cit., p. 111.

⁹² ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*, op. cit., p. 349.

na maioria das suas fotos em que se observa uma construção arquitetônica, o cenário parece ser organizado de modo a dar conta dessas interações.

Neste sentido, a fotografia *Igreja cabedelo* (Figura 7), registrada em agosto de 1927, pode nos orientar na composição do quadro fotográfico de Mário. No verso do documento, além do título e da data, ele indica a abertura do diafragma da máquina no momento do registro: *diaf. 1 sol 3 das 7 e 10*. A proximidade de zero significa que a lente da câmera, regulada pelo diafragma, estava mais fechada, indicando que o fotógrafo, em uma manhã ensolarada e ciente dos recursos tecnológicos de sua *Codaque*, controlou a entrada de luz no aparelho para que a imagem fosse formada de modo visível.

Nela, se vê a parte lateral da igreja. Entretanto, apesar do título, a construção não parece ser o elemento mais importante do quadro, ainda que esteja em seu centro. Mário de Andrade, nessa imagem, fotografou uma paisagem: a paisagem natural (as árvores, o céu), e humana (a fonte no chão, a igreja, o homem carregando um longo objeto, as casas ao fundo).

O cenário de paisagem é reforçado, ainda, pelo espaço ocupado pelo céu no registro, elemento que amplia a percepção do cenário. Esse tipo de composição (paisagem humana e natural articuladas) aparece em muitas outras fotografias, revelando o cuidado e o rigor com que ele praticou seu exercício fotográfico.

Figura 7: *Igreja Cabedelo. 08/VIII/27. Diaf.1 sol 3 das 7 e 10. Mário de Andrade, 1927.*



Fonte: Arquivo Central do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Assim, podemos compreender que o intelectual modernista tinha experiência com o registro de arquitetura, a qual mobilizou ao longo do seu trabalho como Assistente do SPHAN, uma vez que as práticas do Serviço se restringiram aos “bens materiais”, nesse caso, às

construções religiosas de São Paulo. Em outra carta a Rodrigo, durante a elaboração do relatório, em setembro de 1937, o escritor sintetizou sua compreensão acerca da função da fotografia:

Depois fizemos Parnaíba [de Santana de Parnaíba, município de São Paulo], onde a igreja é importantíssima como construção mas feia como o diabo. [...]. Não *fotei* a igreja, mas já me arrependi. Feia ou bonita, acho que se deva *fotar* qualquer fachada de igreja que se devera por qualquer motivo tombar.⁹³

O acervo produzido ao longo das viagens, fruto de uma intensa prática fotográfica, corrobora essa afirmação. Mário de Andrade fotografou, de fato, quase tudo que encontrava e considerava relevante de ser preservado em imagem. Em outra carta, o intelectual afirmou que “há um problema geral em São Paulo”, cujas igrejas não apresentam as “maravilhas espantosas, do valor das mineiras, baianas, pernambucanas e paraibanas em principal”⁹⁴, referindo-se novamente às regiões visitadas (e fotografadas) por ele na década anterior.

Apesar de as diretrizes do SPHAN irem de encontro as prioridades e objetivos do anteprojeto, Mário de Andrade trabalhou ao longo de todo o ano e inclusive expressou entusiasmo ao aceitar o cargo, em junho de 1937, quando escreveu ao diretor do órgão: “Já comecei a trabalhar no SPHAN, êta entusiasmo por não sei o quê!”⁹⁵.

Neste sentido, a proposta de identificar *só* bens materiais de arquitetura religiosa tradicional não foi um problema para que ele aceitasse a função, que durante todo o tempo, conciliou com sua atuação no Departamento de Cultura. No entanto, seu processo de desvinculação do SPHAN, em janeiro de 1938, parece demarcar as distinções entre sua compreensão de patrimônio cultural e aquela praticada pelo Serviço.

Apesar da postura de conformidade em relação às diretrizes estabelecidas pelo órgão, Mário de Andrade escreveu uma carta no momento de seu afastamento do Serviço, declarando estar sobrecarregado com as tarefas do Departamento, e que, por isso, decidiu permanecer no órgão municipal ao invés de dar continuidade as suas atividades como Assistente Técnico. Na descrição dos projetos com os quais estava envolvido na ocasião, é possível observar uma prática que ia de encontro à da instituição federal, porque articulava patrimônio e folclore, tal como idealizado por ele no anteprojeto do SPAN:

Ora, vem agora justo o momento difícilimo e trabalhoso do SPHAN, o tombamento. E eu, além de ir descansar uns vinte dias, não posso mais. O ano

⁹³ ANDRADE, Mário de. Cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade (1936-1945), *op. cit.*, p. 77.

⁹⁴ ANDRADE, Mário de. Cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade (1936-1945), *op. cit.*, p. 69.

⁹⁵ ANDRADE, Mário de. Cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade (1936-1945), *op. cit.*, p. 66.

aparece para nós trabalhosíssimo com a missão folclórica ao Norte, com o novo gênero de grandes festivais teatrais, o novo salão de artes plásticas, a nova Casa de Cultura Operária, uma missão franco-departamental de etnografia aos índios de Mato Grosso e as novas cartas de distribuição de farinhas alimentícias – tudo iniciativas deste ano.⁹⁶

Poucos dias depois dessa mensagem, Mário de Andrade oficializou sua saída do órgão: “Com minha opção pelo meu cargo de Diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, acha-se vago o cargo de Assistente Técnico da Sexta Região desse Serviço”⁹⁷. Essa “opção”, embora inscrita no tenso contexto político do Estado Novo, cujas pressões foram responsáveis pelo seu desligamento inclusive do Departamento pouco depois, pode ser compreendida também como uma escolha por um projeto de patrimônio cultural mais próximo do que foi idealizado no seu SPAN.

2.2. *Cartas de trabalho* e a aquisição das fotografias pelo IPHAN em 1979

A página eletrônica do IPHAN publicou, em 24 de fevereiro de 2015, um verbete sobre a trajetória intelectual e artística de Mário de Andrade, com destaque para sua atuação no então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Segundo o texto, o escritor modernista foi convidado pelo ministro Capanema para “redigir o anteprojeto de criação do futuro SPHAN [...], criado em 1937 e que teve como primeiro diretor Rodrigo Melo Franco de Andrade”⁹⁸.

Além de o SPAN não ter sido sequer mencionado, o texto promove a concepção de que o anteprojeto do modernista originou o texto do Decreto-Lei nº 25 de institucionalização do SPHAN. O Instituto afirma, ainda, por meio do verbete, que “a preservação e valorização do patrimônio cultural no Brasil têm muito de seu DNA [de Mário de Andrade] e, sem dúvida, o anteprojeto de criação do SPHAN significa sua certidão de nascimento”. Por esse motivo, conclui anunciando que naquele ano, em homenagem ao escritor, o IPHAN iria reeditar *O turista aprendiz*.

Interessa notar que o Instituto pretende conformar o entendimento de que a concepção de patrimônio de Mário de Andrade foi incorporada ao projeto de lei de criação do Serviço, e que a trajetória das práticas de preservação no país caracterizou-se, desde 1937, pela apropriação da noção proposta pelo autor de *Macunaíma*. É preciso, nesse âmbito, observar que essa memória histórica, forjada no interior do órgão possui um itinerário específico, cujo início remonta à década de 1980, a partir da gestão do então diretor da instituição, Aloísio Magalhães.

⁹⁶*Ibid.*, p. 129.

⁹⁷*Ibid.*

⁹⁸ Cf. verbete “Mário de Andrade”, no portal do IPHAN. Disponível em:

<<http://portal.iphan.gov.br/pr/noticias/detalhes/1024/mario-de-andrade>>. Acesso em 09 de nov. 2019.

Nesse âmbito, pretende-se investigar, nesta última parte do estudo, a constituição desse discurso que confere à Mário de Andrade um papel de destaque na formação do SPHAN, tendo em vista a aquisição, pelo Arquivo Central do IPHAN em 1979, das cópias fotográficas, das cartas e do anteprojeto, que pertencem ao acervo do IEB, para a publicação do livro *Mário de Andrade: cartas de trabalho*.

No artigo “Por uma história da noção patrimonial no Brasil”, a historiadora Márcia Chuva observa que no ano de 1980, foi publicado a “primeira versão oficial da preservação do patrimônio cultural”⁹⁹ do país, por meio do livro *Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória*¹⁰⁰. Este apresentou a definição de que o anteprojeto de Mário foi “matricial”¹⁰¹ para o Decreto de institucionalização do SPHAN.

No ano seguinte, o Serviço publicou *Cartas de trabalho*, no qual reforçava e aprofundava essa concepção, sobretudo por dedicar-se exclusivamente à figura do modernista. O livro é composto pelas cartas de Mário de Andrade a Rodrigo Melo Franco de Andrade, seu anteprojeto de 1936 e alguns dos seus registros fotográficos, e um artigo da antropóloga Lélia Coelho Frota, funcionário do órgão à época, no qual ela ratifica a compreensão de que o anteprojeto “serviu de base à criação, no ano seguinte, do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional”¹⁰², sem definir ao certo o que do documento foi mobilizado como “base” do Decreto.

Ainda, ao longo de todo o texto, não só o SPAN e o SPHAN são enfaticamente relacionados, como se as proposições daquele estivessem sido incorporadas neste, mas também o Departamento de Cultura, do qual Mário de Andrade foi diretor, é descrito é incluído nessa narrativa de continuidade entre suas propostas e as que foram institucionalizadas em 1937.

É preciso analisar, assim, o contexto político-cultural em que essa narrativa, cuja proposição repercute ainda hoje no IPHAN, foi conformada, tendo em vista as transformações nas diretrizes do órgão realizadas a partir dos anos 1980. Sobre isso, Chuva observa que esse período foi caracterizado pela emergência de novas concepções no campo do patrimônio cultural, não apenas no Brasil, mas que que constituíram mudanças significativas nas discussões sobre as políticas e diretrizes de patrimônio no país:

⁹⁹ CHUVA, Márcia. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil, *op. cit.*, p. 147.

¹⁰⁰ SPHAN/PRO-MEMÓRIA. Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória. Brasília, 1980. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Protecao_revitalizacao_patrimonio_cultural\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Protecao_revitalizacao_patrimonio_cultural(1).pdf)> Acesso em: 08 nov. de 2019.

¹⁰¹ CHUVA, Márcia. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil, *op. cit.*, p. 148.

¹⁰² FROTA, Lélia Coelho. Mário de Andrade, uma vocação de escritor público. In: ANDRADE, Mário de. Cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade (1936- 1945). Brasília: SPHAN/ Pró-Memória, 1981, p. 21.

Associado a outros fatores estruturais, o advento da tecnologia promoveu um severo enfraquecimento do Estado e a expansão fantástica do poder transnacional do capital a ignorar as fronteiras nacionais. Novos valores e clivagens foram sendo construídos a partir desse contexto, e esmaeceram a ideia de nação em favor do fortalecimento de recortes identitários de outras naturezas, como por exemplo, religiosa, étnica, ideológica, de gênero etc. [...] É nessa conjuntura que ocorre a ampliação da categoria de patrimônio cultural, em que novos objetos, bens e práticas passam a ser incluídos ou a concorrer para se tornarem patrimônio cultural.¹⁰³

Nesse período, portanto, ampliaram-se as discussões em torno da “diversidade e pluralidade cultural da sociedade brasileira”¹⁰⁴. Cabe mencionar, como exposto anteriormente, que os campos do patrimônio e do folclore, integrados na concepção do anteprojeto, foram apartados desde a criação do Serviço. Nesse âmbito, a historiadora investiga a trajetória das práticas de preservação relacionadas ao folclore no Brasil, afirmando que a consagração do distanciamento entre os dois campos foi favorecida pela criação de diferentes órgãos independentes do SPHAN/IPHAN, como a Comissão Nacional do Folclore, em 1947, e depois, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), de 1958¹⁰⁵.

Nessa esteira, o sociólogo Sergio Miceli sustenta que a trajetória do campo patrimonial no país, dividiu-se em duas atuações distintas: a executiva e a patrimonial. A primeira dizia respeito à criação da Funarte, em 1975, cuja prática era direcionada aos “projetos relacionados ao folclore e à cultura popular”¹⁰⁶. A Funarte foi responsável pela criação do Instituto Nacional do Folclore (INF), órgão que substituiu a CDBF. Já a segunda, referia-se às ações do IPHAN, em que os trabalhos de preservação e restauro incidiam principalmente sobre os monumentos arquitetônicos¹⁰⁷.

Havia, ainda, uma “terceira frente” relacionada ao Centro Nacional de Referência Cultural (CNRFC), formado em 1975 sob a liderança de Aloísio Magalhães. A noção de bem patrimonial, embasada pelo conceito de patrimônio histórico e artístico, tal como inscrito no Decreto do SPHAN, foi substituída pela categoria de bem cultural, assim como a noção de folclore, por cultura popular¹⁰⁸. O CNRFC era, ademais, crítico à atuação do IPHAN, no que se refere à noção dicotômica entre imaterial e material e ao fato deste último ter sido privilegiado na prática do órgão, conforme assinalamos anteriormente.

¹⁰³ CHUVA, Márcia. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil, *op. cit.*, p. 157-158.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 157.

¹⁰⁵ CHUVA, Márcia. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil, *op. cit.*, p. 153-158

¹⁰⁶ ANDRADE, Mário de. Cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade (1936-1945), *op. cit.*, p. 158.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 158.

¹⁰⁸ GONÇALVES, José Reginaldo. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*, *op. cit.*, p. 76-77.

Ao longo da década de 1970, no entanto, articulações políticas fizeram com que Aloísio Magalhães, então coordenador do CNRF, órgão que na ocasião enfrentava escassez de recursos devido a uma crise econômica, assumisse as políticas da “frente patrimonial”, tornando-se diretor do IPHAN em 1979¹⁰⁹.

Desse modo, Magalhães integrou as práticas do IPHAN e do CNRF, reorganizando de modo considerável as políticas do Instituto até então. No mesmo ano em que assumiu, ademais, Aloísio Magalhães criou o SPHAN Pró-memória, que incorporou outros órgãos culturais em crise econômica, e promoveu a publicação de livros para compor uma história da instituição, dentre os quais *Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil e Mário de Andrade: Cartas de trabalho*. Desse modo, a partir de mudanças nas diretrizes patrimoniais do órgão, reconstituir a figura de Mário de Andrade caracterizava-se como uma marca de legitimidade às suas próprias práticas, como explica Chuva:

Dessa forma, vinha se aproximando uma visão progressiva da visão matricial de Mário de Andrade, em que não haveria distinções marcadas entre o folclore e cultura popular, mas que vinha constituída, sim, pela diversidade de expressões culturais.¹¹⁰

Ao analisar os discursos dos dois diretores do Serviço, isto é, Rodrigo Melo Franco de Andrade e Aloísio Magalhães, José Reginaldo Gonçalves observa que embora este último reconhecesse “o papel desempenhado por essa instituição na preservação dos monumentos históricos”, ele compreendia que essa política “não mais expressaria a complexidade e a diversidade do patrimônio cultural brasileiro”¹¹¹. Nas palavras do antropólogo, “Aloísio opõe a sua própria narrativa à de Rodrigo e descreve Mário de Andrade como um antecessor”¹¹².

À luz do que foi exposto, pode-se compreender os itinerários e os sentidos da narrativa de que o SPHAN foi elaborado por Mário de Andrade, ou que o Decreto mobilizou as definições centrais do anteprojeto. Em 1981, portanto, inscrito nesse cenário, o SPHAN Pró-Memória, divisão do Serviço responsável pela implementação dessa nova política patrimonial, publicou *Cartas de trabalho*.

O livro, inicialmente, compreenderia as correspondências de Mário de Andrade a Rodrigo Melo Franco de Andrade e o anteprojeto do SPAN. No entanto, esses documentos não estavam no Arquivo do IPHAN à época da publicação, mas no da USP, para onde foi cedido

¹⁰⁹CHUVA, Márcia. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil, *op. cit.*, p. 159.

¹¹⁰ CHUVA, Márcia. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil, *op. cit.*, p. 158.

¹¹¹*Ibid.*, p. 74.

¹¹² GONÇALVES, José Reginaldo. A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil, *op. cit.*, p. 73.

todo o acervo pessoal do escritor em 1968. Para a publicação do livro, então, o órgão contatou o IEB no intuito de solicitar as cópias dos documentos, cuja aquisição ocorreu em 1979.

Nesse ano, o então recém-nomeado diretor do IPHAN, Aloísio Magalhães, enviou algumas cartas ao então diretor do IEB, José Aderaldo Castelo, no sentido de facilitar o acesso aos documentos e à sua reprodução. Na primeira delas, ele solicita a visita da funcionária do IPHAN Lélia Coelho Frota ao arquivo, para identificar as Mário de Andrade a Rodrigo M. F. de Andrade. Esse projeto, conforme o diretor, era visto como “prioridade” por parte da equipe de “planejamento editorial e de comunicação social”¹¹³ do Instituto à época. Essas mensagens estão também armazenadas no Arquivo Central do IPHAN em sua versão original.

No intuito de explicar a José Aderaldo Castelo a importância da “homenagem”, Aloísio Magalhães enviou uma carta em 5 de julho de 1979, afirmando que:

É nossa intenção homenagear o grande intelectual brasileiro, tornando pública a sua atuante participação na política de preservação e revitalização dos bens culturais em nosso país.

Como é do conhecimento do ilustre Professor, Mário de Andrade redigiu o notável anteprojeto para a organização de um Serviço do Patrimônio Artístico Nacional, em 1936 que deu origem, no ano seguinte, à criação do SPHAN, dirigido por Rodrigo M. F. de Andrade até 1969, com a competência e a dedicação que todos lhe reconhecemos.¹¹⁴

Neste fragmento, é possível observar o desenvolvimento da concepção de que o SPAN “deu origem” ao SPHAN, discurso mobilizado pelo diretor com o objetivo de justificar a visita da funcionária do IPHAN, Lélia Frota, ao arquivo do IEB, e ainda, adquirir as cópias solicitadas. No entanto, a conformação de uma memória histórica é sempre permeada por ambiguidades. Em outra carta enviada no mesmo período, na qual Aloísio Magalhães identificou os documentos de interesse do Instituto, isto é, neste primeiro momento, as cartas e o anteprojeto, ele parece sugerir o oposto do que explicara anteriormente:

Em decorrência dessa função [de Assistente Técnico do SPHAN], ficamos, entre cartas, ofícios e relatórios, 103 documentos assinados por Mário de Andrade.

São estes que tencionamos agora editar, anexados ao anteprojeto já referido, e que, além de elucidarem sobre particularidades do trabalho de Mário de Andrade para o SPHAN, como a pesquisa realizada sobre o Padre Jesuíno do Monte Castelo, contribuem, de maneira ampla, para reiterar seu conceito abrangente de bem cultural, *agora retomado pelo órgão*.¹¹⁵

A frase grifada indica uma interessante contradição entre o discurso oficial que ali começava a se desenvolver, e a ideia de que a noção de patrimônio do anteprojeto estaria

¹¹³ MA/cc.2e3.Mód.34.Cx.01.doc.55. Arquivo Central do IPHAN.

¹¹⁴ MA/cc.2e3.Mód.34.Cx.01.doc.55. Arquivo Central do IPHAN.

¹¹⁵ MA/cc.2e3.Mód.34.Cx.01.doc.54. Arquivo Central do IPHAN.

somente *agora* sendo resgatada pelo IPHAN. Pode-se observar, ainda, que o diretor mobilizou sua noção de *bem cultural*, presente nas diretrizes do seu CNRF, para se referir a definição de patrimônio Mário de Andrade.

As questões relacionadas especificamente ao acervo visual de Mário de Andrade também foram abordadas. Entretanto, a primeira vez em que esse assunto aparece nas cartas seja no dia 27 de julho de 1979. Nela, Magalhães solicitou as cópias fotográficas, observando que:

Quando estive aí, ela [a funcionária Lélia Coelho Frota] identificou 68 fotografias tiradas por Mário de Andrade, que constituem iconografia adequadíssima para o volume de correspondências que vamos editar, ao qual será anexado o anteprojeto que deu origem ao atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, também assinado por ele¹¹⁶.

Primeiramente, é preciso salientar o esforço em conformar a visão de que o anteprojeto “deu origem” ao SPHAN, pela necessidade de comunicá-la de forma reiterada em todas as cartas, ainda que elas fossem endereçadas ao mesmo interlocutor. No que diz respeito à documentação visual, importa notar que na primeira correspondência, em que ele informou ao diretor do IEB sobre a publicação, do livro, as fotografias não foram mencionadas, uma vez que a ideia inicial era publicar apenas as cartas de trabalho e o anteprojeto.

Nessa terceira, porém, ele explicou que a funcionária, depois do primeiro contato com o acervo, “identificou 68 fotografias”, indicando que as imagens não estavam no projeto inicial, mas que constituíam “iconografia adequadíssimas” para o livro, ressaltando o fato de que a utilização das fotografias não foi planejada. Apesar de compreendermos que a aquisição de parte dos documentos escritos e visuais de Mário de Andrade pretendia estabelecer uma continuidade entre o SPAN e o SPHAN, ocultando as suas significativas divergências, o fato de as fotografias terem sido selecionadas para integrar o livro sugere, também, o reconhecimento, por parte do órgão, não apenas do teórico do patrimônio, mas também do fotógrafo Mário de Andrade.

Das 68 cópias de imagens adquiridas do IEB, vinte e nove foram incorporadas a *Cartas de trabalho*, sendo dezoito delas das viagens de 1927 e 1928/29. As demais, cujas cópias também pertencem hoje ao Arquivo Central do IPHAN, correspondem a desenhos do escritor modernista, fotos dedicadas a ele, como é o caso de *Santana do Morro do Chapéu*, que não consta autoria, mas data de 1924 em Minas Gerais, e alguns registros posteriores à 1928, efetuados por Mário no interior de São Paulo.

¹¹⁶ MA/cc.2e3.Mód.34.Cx.01.doc.57. Arquivo Central do IPHAN.

Além disso, o livro concilia linguagem visual e escrita no intuito de forjar o discurso de continuidade ao qual nos referimos. Logo nas primeiras páginas, é possível observar uma espécie de linha do tempo visual, em que as imagens foram organizadas a partir de sua data, desde 1924 (com a viagem de “descoberta do Brasil) ao ano de 1936 (em que Mário de Andrade fotografou regiões interioranas de seu estado natal). O centro desse percurso é formado pelas fotografias dos diários de viagem ao Norte e Nordeste¹¹⁷. Terminada essa trajetória temporal em imagens, o livro apresenta o anteprojeto de 1936, e em seguida, as cartas enviadas a Rodrigo Melo Franco de Andrade, entre 1937 e 1945, concluindo uma narrativa de coesão temporal.

Cabe ressaltar, ainda, que dentre as fotografias incorporadas pelo IPHAN, e as dezoito selecionadas para integrarem o *Cartas*, a maioria apresenta uma composição estética menos inventiva e experimental. Ainda que, como foi assinalado, essa oposição entre documental e experimental não constituísse uma dicotomia rigorosa na prática fotográfica do intelectual modernista, é possível afirmar que o órgão selecionou as imagens diretamente relacionadas ao sistemático trabalho etnográfico do fotógrafo ao longo das viagens, como se vê nos registros de 1927, *Casa colonial* de Belém, *Casa de tucum no barracão*, *O mateiro Eduardo bancando o seringueiro para a objetiva ver*, *Homens e mulheres indígenas*, e de 1928/29, *Claustro do convento de São Francisco*, examinada neste estudo, *Sobrados do Recife*, *Carne de sertão* no Mercado de Martins e *Negro baiano*.

Observemos no livro, por exemplo, a sequência de fotos da segunda viagem, ao Nordeste, entre os anos de 1928 e 1929. A primeira imagem (Figura 8) demonstra a narrativa visual desse período, explicadas no parágrafo de introdução como a continuação de sua “sondagem cultural”¹¹⁸, iniciada, de acordo com a linha do tempo proposta em *Cartas*, nos anos anteriores, com a viagem à Minas e ao Norte.

Na página inicial, é possível notar as construções arquitetônicas fotografadas pelo turista aprendiz quando percorreu diversos estados nordestinos, como Bahia, Pernambuco e Rio Grande do Norte. Na sequência (Figura 9), é possível notar os registros de aspectos da cultura popular, como as feiras de rua e o ensaio do pastoril, espetáculo de manifestações folclóricas apresentado em algumas cidades dessas regiões.

¹¹⁷ ANDRADE, Mário de. *Cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade (1936-1945)*, *op. cit.*, p. 2-15.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 10.

Figura 8: páginas 10 e 11 do livro *Mário de Andrade: cartas de trabalho*.

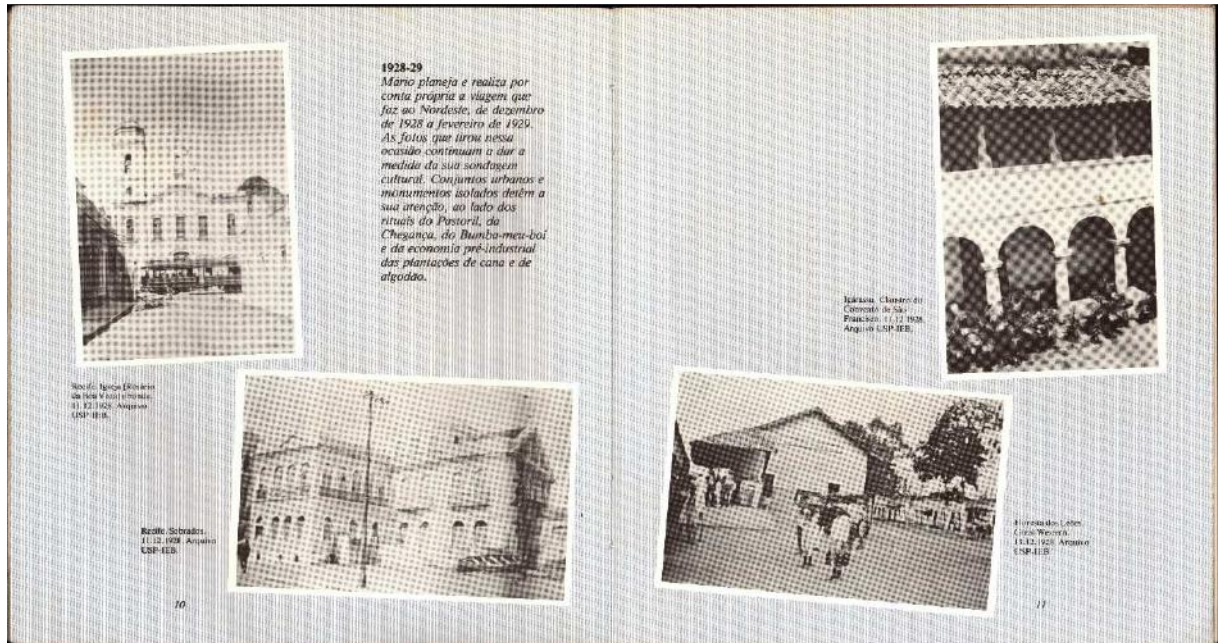
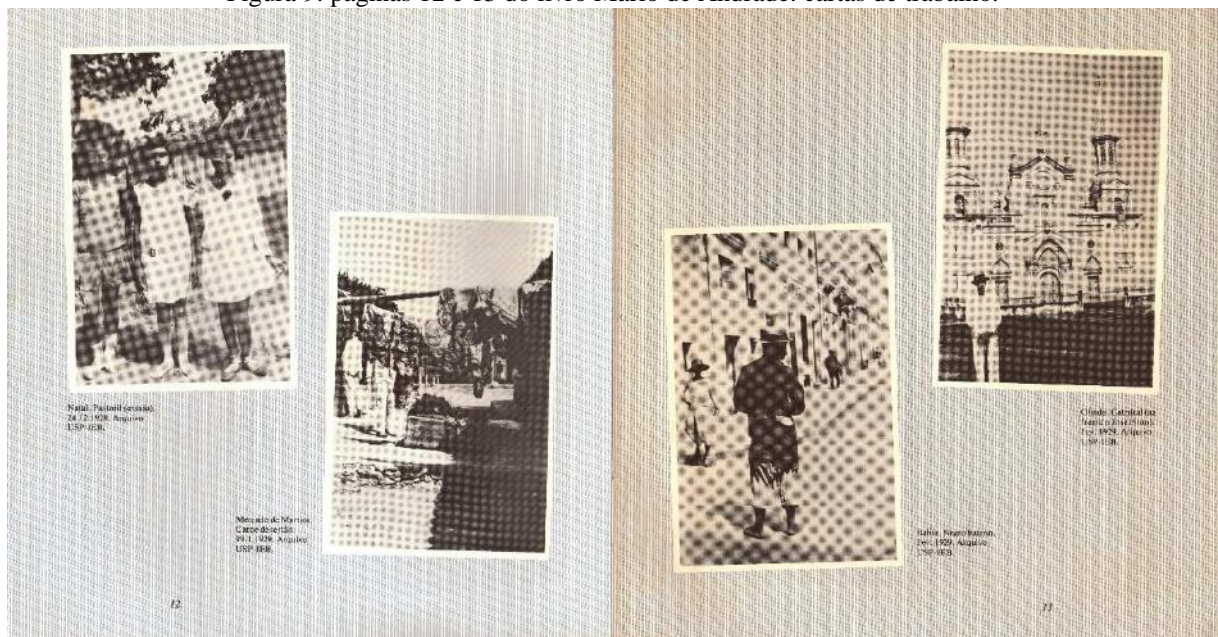


Figura 9: páginas 12 e 13 do livro *Mário de Andrade: cartas de trabalho*.



Neste sentido, apesar da desconfiança com que este livro (e seu processo de constituição) deve ser analisado, sobretudo por conformar uma memória que, se por um lado “obscurece”¹¹⁹ a história das práticas de patrimonialização no país, forjando um percurso de continuidade entre o SPAN e o SPHAN, por outro, salienta o reconhecimento da prática

¹¹⁹ CHUVA, Márcia. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil, *op. cit.*, p. 148.

fotográfica de Mário de Andrade como precursora de sua abrangente noção de patrimônio cultural, à qual o órgão pretendia, naquele momento, associar-se.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao explorarmos a prática fotográfica de Mário de Andrade, ao longo das viagens às regiões Norte e Nordeste do país, pretendemos compreender de que forma ela caracterizou sua atuação em órgãos patrimoniais. Inicialmente, para tal, analisamos dois momentos da trajetória do escritor modernista, isto é, seu exercício como fotógrafo, entre 1927 e 1928/29, e a elaboração de seu anteprojeto de 1936.

Esse percurso aponta para uma relação entre o Mário de Andrade fotógrafo e o pensador do patrimônio. Neste sentido, por meio do exame do texto do SPAN, procuramos analisar não apenas sua abrangente definição de patrimônio, mas também o papel atribuído ao recurso visual e audiovisual no seu processo de patrimonialização, cuja metodologia consiste em inventariar os elementos da cultura popular.

O exame das fotografias, nesse sentido, identificou a similaridade entre os objetos registrados pelo fotógrafo e os exemplos inscritos nas categorias de seu sistema octogonal de “arte”. Da mesma forma, investigamos a aproximação do intelectual com duas concepções distintas em torno da imagem fotográfica: uma relacionada à etnografia e ao registro de arquitetura; e outra referente às vanguardas artísticas do início do século XX. A apropriação desses dois universos moldou, assim, sua linguagem visual híbrida, explorada no exame das características formais das imagens.

No segundo capítulo, exploramos o que da proposição de Mário de Andrade foi seminal para a elaboração do SPHAN, e o que foi forjado por uma narrativa *a posteriori*, constituída a partir da década de 1980, que estabeleceu uma linha contínua entre o anteprojeto e o Decreto de 1937, como se este tivesse incorporado as diretrizes daquele. Tendo em vista a trajetória do teórico do patrimônio, seria tentador reafirmar um percurso contínuo e sem rupturas que se estende desde sua prática fotográfica à sua atuação no SPHAN entre os anos 1936 (momento em que elaborou o anteprojeto) e 1945 (ano de sua morte, quando escreveu, a pedido de Rodrigo, a biografia do Padre Jesuíno do Monte Castelo).

No entanto, a análise do Decreto, em comparação ao texto do SPAN, demonstrou que as principais questões do anteprojeto não foram efetivamente incorporadas à lei que deu origem ao SPHAN; além do mais, a prática do órgão privilegiou a patrimonialização e preservação dos monumentos arquitetônicos, desassociando patrimônio e folclore, dois campos conjugados no pensamento do modernismo.

Ainda, sua política visual, audiovisual e fonográfica não foi efetuada no Serviço, e a fotografia foi o único recurso implementado como política de registro no órgão federal. Apesar

disso, o intelectual atuou como Auxiliar Técnico da instituição, entre os anos de 1937 e 1938. Desse trabalho, analisamos as cartas que o poeta enviou a Rodrigo Melo Franco de Andrade, indicando as sutis diferenças entre os dois projetos patrimoniais e, ainda, a relevância atribuída ao recurso fotográfico para a realização de seu relatório acerca das construções religiosas de São Paulo.

Isto posto, investigamos a trajetória das fotografias do turista aprendiz. Ela fornece elementos para a posterior constituição de uma narrativa sobre a figura de Mário de Andrade no Serviço, promovida na gestão do diretor Aloísio Magalhães, para quem era preciso retomar, à luz daquele momento, a concepção integradora de cultura proposta pelo anteprojeto de 1936. Essa estratégia, implementada com o objetivo de legitimar transformações nas políticas patrimoniais do SPHAN, definiu o modo como ainda hoje o Instituto se refere ao escritor modernista.

Contudo, é preciso ressaltar que essa retórica parece ocultar as significativas diferenças não apenas entre o projeto de Mário de Andrade e o Decreto que o substituiu, mas também entre a concepção de patrimônio do anteprojeto e a prática implementada pelo próprio Aloísio Magalhães. Apesar das mudanças efetuadas por esse diretor terem revisto as limitações impostas pelas dicotomias entre material e imaterial, e repensado a ação de patrimonialização do órgão, o Serviço encontrou dificuldades para executar políticas que integrassem a preservação de atividades consideradas “imateriais” aos seus diversos sentidos e funções para aqueles que a praticam de forma cotidiana e primordial, como observa a historiadora Márcia Chuva¹²⁰.

Nesse âmbito, o discurso da precedência de Mário de Andrade na concepção e na execução de políticas de preservação do patrimônio constitui um obstáculo para a reconstituição dos limites e das tensões definidores das políticas patrimoniais no país, desde a criação dos órgãos responsáveis. Nosso estudo ainda investigou, em sua última parte, *Mário de Andrade: cartas de trabalho* (1981), para a qual o Serviço selecionou cópias do acervo visual de Mário de Andrade pertencente ao IEB. Inscrito nesse contexto de alterações nas diretrizes da instituição federal, a publicação reforça a ideia de que o anteprojeto “deu origem” ao SPHAN.

A análise da linha do tempo visual exposta em *Cartas*, bem como o exame da correspondência enviada por Aloísio Magalhães ao então diretor do IEB, José Aderaldo Castelo, para requisitar as cópias fotográficas e os documentos escritos de Mário de Andrade,

¹²⁰ CHUVA, Márcia. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil, *op. cit.*, p. 159-164.

apontam para os itinerários e objetivos da reconstituição de sua figura como o primeiro executor das políticas patrimoniais no país.

No entanto, conforme salientamos, é preciso atentar para o fato de que a aquisição dessas fotografias também lança luz sobre as relações entre o Mário de Andrade fotógrafo e o teórico do patrimônio cultural. Cabe salientar que a incorporação armazenou 68 cópias das suas imagens no arquivo de um órgão público de patrimônio, isto é, o Arquivo Central do IPHAN, onde se localizam inúmeros registros fotográficos de profissionais contratados pela instituição ao longo das suas oito décadas de funcionamento, como é o caso de Erich Hess, Herman Graeser, Marcel Gautherot e Pierre Verger.

Esse percurso, portanto, indica que sua prática fotográfica amadora e sem vínculo institucional, foi reconhecida como constituidora de uma memória do patrimônio cultural brasileiro, tal como imaginado por ele e “retomado” pelo Instituto naquele período. Neste sentido, dentre as tantas áreas de atuação do intelectual modernista, desde a literatura à música, da etnografia à crítica de arte, que conformaram sua concepção sobre o patrimônio nacional, uma condição de destaque pode ser atribuída ao fotógrafo que ele foi, e que este trabalho pretendeu conceder a devida dimensão.

REFERÊNCIAS

Fontes textuais

ANDRADE, Mário de. *Cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade (1936-1945)*. Brasília: MEC/SPHAN/Fundação Pró-Memória, 1981.

ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes, colaborador. Brasília, DF: Iphan, 2015.

Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, p. 1. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Decreto_25_de_30_11_1937.pdf> Acesso em 10 set. de 2019.

Cartas de Aloísio Magalhães a José Aderaldo Castelo, Arquivo Central do IPHAN,. Notação: MA/cc2e3.MOD.35.Cx.01.

Fontes visuais

Roupas freudianas/Fortaleza, 5-VII-27/Fotografiarefoulenta/Refoulement/Sol 1 diaf. 1". Mário de Andrade. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiro. Notação: MA-F-0589.

Tapuias de Parintins. Junho de 1927. Mário de Andrade, 1927., p&b, Arquivo Central do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Notação: Cx.3.P.05.E.03

Igreja Cabedelo. 08/VIII/27. Diaf.1 sol 3 das 7 e 10. Mário de Andrade, 1927, p&b, Arquivo Central do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Notação: Cx.3.P.05.E.03

Futurismo pingando. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiro. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiro Notação: MA-F-0235.

Atirando tarrafa igarapé de Barcarena arredores de Manaus 7-VI-27. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiro Notação: MA-F-0236.

No furo de Bar Carena [Manaus] atirando a tarrafa 7-VI-27 tarrafeando. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiro. Notação: MA-F-0237.

Referências bibliográficas

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras.

ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria de Cultura, Esportes e Tecnologia, 1976.

_____. *O turista aprendiz*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez, Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes, colaborador. Brasília, DF: Iphan, 2015.

_____. *Poesias completas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987

AZEVEDO, José Eduardo (Org.). *Acervo de pesquisas folclóricas de Mário de Andrade (1935-1938)*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2000.

BENJANMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Apresentação, tradução e notas Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre, RS: Zouk, 2018.
BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

BRIZUELA, Natália. *Fotografia e Império: paisagens para um Brasil moderno*. São Paulo: Companhia das Letras; Instituto Moreira Salles, 2012.

CANJANI, Douglas. Mário de Andrade fotógrafo-viajante e a linguagem modernista. *Rev. Inst. Estud. Bras.*, São Paulo, n. 57, p. 51-82, dez. 2013, p. 54. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742013000200003> Acesso em: 12 nov. 2018.

CARNICEL, Amarildo. *O fotógrafo Mário de Andrade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1994.

CHAGAS, Mário. O pai de Macunaíma e o patrimônio espiritual. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

CHATIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, S.A., 1988.

CHUVA, Márcia. História e patrimônio: entre o risco e o traço, a trama. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 34, p. 11-26, 2012.

CHUVA, Márcia. *Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (1930-1940)*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

_____. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* nº 34 / 2012,.

FABRIS, Annateresa. *Fotografia e arredores*. Florianópolis: Letras contemporâneas, 2009.

FONSECA, Brenda Coelho; CERQUEIRA, Telma Soares. Mapeamento preliminar das atividades dos fotógrafos no IPHAN (1937-1987). In: LIMA, Francisca Helena Barbosa Lima; MELHEM, Mônica Muniz; BRITO E CUNHA, Oscar Henrique Liberal de (Coord.). *A fotografia na preservação do patrimônio cultural: uma abordagem preliminar*. Rio de Janeiro: IPHAN, COPEDOC, 2008.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2017.

GONÇALVES, José Reginaldo *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.

_____. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009

_____. O mal-estar no patrimônio: identidade, tempo, destruição. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 28, n 55, p. 211-228, janeiro-junho 2015, p. 216. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-21862015000100012>>. Acesso em: 15 nov. 2018.

JARDIM, Eduardo. *Mário de Andrade: eu sou trezentos: vida e obra*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006, p. 106. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1406>> Acesso em: 14 de nov. 2018.

LOPEZ, Telê Ancona. O turista aprendiz na Amazônia: a invenção no texto e na imagem. *An. mus. Paul.*, vol.13, n.2, São Paulo, jul. /dez. 2005. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0101-47142005000200005>> Acesso em: 20 set. 2019.

_____. Viagens Etnográficas de Mário de Andrade: Itinerário Fotográfico. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 11, p. 139-174, 1 abr. 1972.

MAGALHÃES, Ângela. PEREGRINO, Nadja. *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*, Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p22.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e História interfaces. *Tempo*, Rio de Janeiro, vol.1, nº 2, 1996, p. 73-98.

_____. MAUAD, Ana Maria. *Poses e flagrantes: Ensaio sobre história e fotografia*. Rio de Janeiro: EDUFF, 2008, p. 14. Disponível em: <https://www.academia.edu/36378866/POSES_E_FLAGRANTES_ESTUDOS_SOBRE_HIST%C3%93RIA_E_FOTOGRAFIAS> Acesso em 07 de ago. 2019.

NOGUEIRA, Antônio Gilberto Ramos. *Por um inventário dos sentidos: Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário*. São Paulo: FAPESP, 2005.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História, literatura e cidades: diferentes narrativas para o campo do patrimônio. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 34, p. 397-410, 2012.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos. O patrimônio de Mário de Andrade: tirando o pedregulho da botina para não manquejar. *Revista CPC*, Universidade de São Paulo, v. 13, n. 25 especial, p. 11-47, jan./set. 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v13i25esp11-47>> Acesso em 05 out. 2019.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

THIESSE, Anne-Marie. Ficções criadoras: as identidades nacionais. Anos 90, Porto Alegre, v.9. n. 15, p. 7-23, 2001. Disponível em: <<https://doi.org/10.22456/1983-201X.6609>> Acesso em: 10 set. 2019.

TURAZZI, Maria Inez. Uma cultura fotográfica. In: TURAZZI, Maria Inez (Org.). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* n ° 27, 1998.