



27

revistacpc

1º semestre de 2019
ISSN 1980-4466

Revista CPC. São Paulo: CPC-USP, n. 27, 1. semestre 2019.

Semestral
ISSN 1980-4466

1. Patrimônio cultural. 2. Preservação e conservação de acervos. I. Universidade de São Paulo. Centro de Preservação Cultural. II. Título: Revista CPC.

CDD 025.8

Editora

Martha Marandino – Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil

Comissão Editorial

Beatriz Mugayar Kühl – Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil
Diana Golçalves Vidal – Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil
Gabriel de Andrade Fernandes – Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil
Simone Scifoni – Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil

Conselho Consultivo

Adilson Avansi de Abreu – Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil
Ascensión Hernández Martínez – Universidad de Zaragoza, Zaragoza, Espanha
Beatriz Coelho – Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil
Gabriela Lee Alardín – Universidad Iberoamericana Ciudad de México, Cidade do México, México
Leonardo Castriota – Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil
Maria Beatriz Borba Florenzano – Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil
Maria Inez Turazzi – Instituto Brasileiro de Museus, Brasília, Distrito Federal, Brasil
Marta Catarino Lourenço – Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal
Regina Andrade Tirello – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil
Rosina Trevisan M. Ribeiro – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Sílvia Wolff – Unidade de Preservação do Patrimônio Histórico da Secretaria de Estado da Cultura, São Paulo, São Paulo, Brasil
Walter Pires – Departamento do Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura, São Paulo, São Paulo, Brasil

Editora Executiva

Ana Célia de Moura

Revisão

Tikinet Edições Ltda

Diagramação

Acacia Cultural

Normalização

Júlia Lopes da Costa Carvalho

Universidade de São Paulo

Vahan Agopyan, Reitor
Antonio Carlos Hernandez, Vice-Reitor

Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária

Maria Aparecida de Andrade Moreira Machado, Pró-Reitora
Margarida Maria Krohling Kunsch, Pró-Reitora Adjunta

Centro de Preservação Cultural

Martha Marandino, Diretora
Simone Scifoni, Vice-Diretora

Endereço

Rua Major Diogo, 353, Bela Vista
01324-001 - São Paulo, SP, Brasil
Tel + 55 11 2648 1511
revistacpc@usp.br
www.facebook.com/revistacpc
www.usp.br/cpc

REVISTA CPC

Volume 14

Número 27

1. semestre/2019

São Paulo

ISSN 1980-4466

EDIÇÃO 27 (2019)

A Revista CPC é uma publicação do Centro de Preservação Cultural da Universidade de São Paulo. De caráter científico, configura-se como um veículo de discussão e reflexão dedicado às questões afeitas ao patrimônio cultural em seus múltiplos aspectos. A revista é arbitrada, tem periodicidade semestral, é editada em formato eletrônico e está organizada em: artigos originais; resenhas; notícias e depoimentos. Artigos de autores convidados sobre temas específicos são publicados na sessão Dossiê, ou como Edição Especial. A Revista CPC conta com Comissão Editorial e Conselho Consultivo, composto por especialistas provenientes de universidades públicas estaduais paulistas e de universidades federais, dos órgãos oficiais de preservação do patrimônio cultural e de instituições nacionais e internacionais que desenvolvem trabalhos em áreas afins, bem como pareceristas *ad hoc*. Integrante da rede colaborativa LatinRev - Red Latinoamericana de Revistas Académicas en Ciencias Sociales y Humanidades (FLACSO Argentina).

Fontes de indexação: Journals for Free - Diretório de periódicos de acesso livre; Latindex - Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal; LatinRev - Red Latinoamericana de Revistas Académicas en Ciencias Sociales y Humanidades (FLACSO ARGENTINA); LivRe - Revistas de livre acesso (CNEN-MCTIC); Periódicos CAPES - Portal de Periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES-MEC); REDIB - Rede Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico; EBSCO - Sociology Source Ultimate.

EDIÇÃO 27 (2019)

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

EDITORIAL MARTHA MARANDINO 5

NOMINATA DE PARECERISTAS 6-7

ARTIGOS

AS *ANTICHITÀ ROMANE* DE PIRANESI: UM PROJETO PARA CATALOGAÇÃO E CONSERVAÇÃO DAS RUÍNAS DA ANTIGUIDADE NO SÉCULO XVIII. ANGELA ROSCH RODRIGUES 8-33

A COMUNIDADE NACIONAL E O PAPEL DO PATRIMÔNIO MONUMENTAL NA ESCRITA DAS SUAS NARRATIVAS: O EXEMPLO PORTUGUÊS DE ALEXANDRE HERCULANO. FERNANDO PAULO OLIVEIRA MAGALHÃES 34-57

ANÁLISE DOS PROJETOS E DAS OBRAS NO PALÁCIO FOZ, EM LISBOA, ENTRE 1887 E 1904: CONTRIBUTO PARA A RECONSTITUIÇÃO ARQUITETÓNICA E CONSTRUTIVA DOS ELEMENTOS NA SUA ENVOLVENTE. ANABELA MENDES MOREIRA, INÊS DOMINGUES SERRANO 58-85

A ENTRADA DA REDE FERROVIÁRIA NO CAMPO DA PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO PÚBLICO NACIONAL. LUCINA FERREIRA MATOS 86-113

COMADRES DO NOROESTE PAULISTA, DAS CASAS DE TURMA ÀS ESTAÇÕES: AS CONSTRUÇÕES SEM DESTINO. EDUARDO BACANI RIBEIRO 114-143

GESTÃO DA PAISAGEM, GESTÃO DA CIDADE: QUAIS OS LEGADOS DO RIO DE JANEIRO PARA O PATRIMÔNIO MUNDIAL? RAFAEL WINTER RIBEIRO 144-166

A TRAJETÓRIA DA CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO DE BENS CULTURAIS MÓVEIS E INTEGRADOS NO IPHAN: DESDOBRAMENTOS DA “ESCOLA EDSON MOTTA” EM MINAS GERAIS (1946-1976). ELIS MARINA MOTA, ADRIANA SANAJOTTI NAKAMUTA 167-186

OS REGISTROS AUDIOVISUAIS DE OZUALDO CANDEIAS E A CONSTRUÇÃO DAS MEMÓRIAS DO CINEMA DE SANTA EFIGÊNIA. HERTA FRANCO 187-216

O MUSEU COMO ESPAÇO DE INTERAÇÃO: ARQUITETURA, MUSEOGRAFIA E MUSEOLOGIA. BIANCA MANZON LUPO 217-243

POLÍTICAS DE AQUISIÇÃO DE ACERVO: INSTRUMENTOS DE GESTÃO E DE MEMÓRIA INSTITUCIONAL. LEONARDO DA SILVA VIEIRA 244-266

ACERVOS MUSEOLÓGICOS E A CIDADE: PENSANDO O ACESSO AO PATRIMÔNIO ARTÍSTICO E CULTURAL. PABLO GOBIRA, FERNANDA CORRÊA, KARLA DANITZA DE ALMEIDA 267-286

RESENHA

DOMESTICIDADE, GÊNERO E CULTURA MATERIAL. NASCIMENTO, FLÁVIA BRITO DO; LIRA, JOSÉ TAVARES CORREIA DE; RUBINO, SILVANA BARBOSA; SILVA, JOANA MELLO DE CARVALHO E (ORGS.). SÃO PAULO: CENTRO DE PRESERVAÇÃO CULTURAL DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO: EDUSP, 2017. (ESTUDOS CPC, 5). ROGÉRIO RICCILUCA MATIELLO FÉLIX 287-296

NOTÍCIAS E DEPOIMENTOS

A REDE BRASILEIRA DE COLEÇÕES E MUSEUS UNIVERSITÁRIOS: PROPOSIÇÃO, PESQUISA, COLABORAÇÃO E MANIFESTAÇÃO DE APOIO AO MUSEU NACIONAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO E AO INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. MAURÍCIO CANDIDO DA SILVA 297-309

NUVEM DE PONTOS DO MUSEU PAULISTA DA USP: *WORKSHOP* ENTRE O DIAPREM (UNIVERSIDADE DE FERRARA) E A FAU-USP. BEATRIZ MUGAYAR KÜHL, MARCELLO BALZANI, RENATA CIMA CAMPIOTTO 310-323

EDITORIAL

Abordar o tema do patrimônio em uma publicação científica é necessariamente discutir diferentes aspectos que envolvem os bens, as manifestações e as tradições tanto materiais como imateriais, reforçando a importância histórica e cultural de uma região e destacando seu valor único e representativo. É, ainda, incentivar a pesquisa e promover o cuidado, a preservação e a reflexão, apoiando e fomentando o desenvolvimento de políticas de aquisição, de gestão e de extroversão.

Ruínas, redes ferroviárias, monumentos e paisagens são alguns dos patrimônios utilizados como objeto de análise dos textos reunidos neste número da Revista do CPC. A relevância de catalogar, restaurar e conservar bens culturais, espaços históricos, obras, entre outros, é abordada nos diferentes textos aqui apresentados, fortalecendo a ideia de que por meio do estudo sobre o patrimônio é possível conhecer o passado, as tradições e as identidades dos povos, mas também entender o presente e dar significados à memória.

O CPC entende que discutir patrimônio é fortalecer as diversas expressões culturais de forma a promover sua proteção, garantir sua continuidade e preservação e possibilitar o acesso a elas.

Martha Marandino

NOMINATA DE PARECERISTAS

Adriana Mortara Almeida, Instituto Butantan, São Paulo, São Paulo, Brasil

Andrea Buchidid Lowen, Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil

Angela Aparecida Teles, Universidade Federal de Uberlândia, Ituiutaba, Minas Gerais, Brasil

Antonio Soukef Junior, Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil

Bernardo Jefferson de Oliveira, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

Camilo de Mello Vasconcellos, Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil

Clarissa Gagliardi, Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil

Cristina Freire, Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil

Eduardo Romero Oliveira, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Bauru, São Paulo, Brasil

Eliana Aparecida Del Lama, Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil

Eugenio Fernandes Queiroga, Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil

Flavia Brito do Nascimento, Universidade de São Paulo, São Paulo,
São Paulo, Brasil

João Mascarenhas Mateus, Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal

Jorge Pimentel Cintra, Universidade de São Paulo, São Paulo,
São Paulo, Brasil

Lia Motta, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro,
Rio de Janeiro, Brasil.

Manoela Rossinetti Rufinoni, Universidade Federal de São Paulo,
Guarulhos, São Paulo, Brasil

Mara Lúcia Carrett de Vasconcelos, Universidade Federal da Bahia,
Salvador, Bahia, Brasil

Margarida Louro Felgueiras, Universidade do Porto, Porto, Portugal

Maurício Cândido da Silva, Universidade de São Paulo, São Paulo,
São Paulo, Brasil

Nelson Pôrto Ribeiro, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória,
Espírito Santo, Brasil

Patricia Vicente Nahas, Universidade de São Paulo, São Paulo,
São Paulo, Brasil

Percival Tirapeli, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita
Filho, São Paulo, São Paulo, Brasil

Rodrigo Espinha Baeta, Universidade Federal da Bahia, Salvador,
Bahia, Brasil

Ronaldo André Rodrigues da Silva, Pontifícia Universidade Católica
de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

Sandra Vaz Costa, Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal

Sarah Feldman, Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil

Sidnei Raimundo, Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil

Silvia Helena Zanirato, Universidade de São Paulo, São Paulo,
São Paulo, Brasil

Sueli Ferreira de Bem, Instituto Federal de Educação, Ciência e
Tecnologia de São Paulo, Campos do Jordão, São Paulo, Brasil

AS ANTICHITÀ ROMANE DE PIRANESI:

UM PROJETO PARA CATALOGAÇÃO E CONSERVAÇÃO
DAS RUÍNAS DA ANTIGUIDADE NO SÉCULO XVIII

ANGELA ROSCH RODRIGUES, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, SÃO PAULO,
SÃO PAULO, BRASIL.

Pós-doutoranda, doutora (2017) e mestre (2011) pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo. Arquiteta e urbanista pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (1998).

Apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, bolsa 18/04931-2.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8057-1369>

E-mail: angelarr@usp.br

DOI

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v14i27p8-33>

RECEBIDO

22/03/2019

APROVADO

29/05/2019

AS ANTICHITÀ ROMANE DE PIRANESI: UM PROJETO PARA CATALOGAÇÃO E CONSERVAÇÃO DAS RUÍNAS DA ANTIGUIDADE NO SÉCULO XVIII

ANGELA ROSCH RODRIGUES

RESUMO

Durante o século XVIII, o interesse pela arquitetura da Antiguidade Clássica se amplificou a partir de descobertas arqueológicas na Península Itálica. Nesse contexto, o arquiteto, arqueólogo e gravurista Giovanni Battista Piranesi teve um papel de destaque para o desenvolvimento de questões ligadas à historicização da arquitetura. Foi a partir de seu fascínio pelas ruínas e da observação e das aferições *in loco*, em especial de Roma e arredores, que Piranesi se estabeleceu como uma referência intelectual e artística, utilizando gravuras e textos como seus principais instrumentos retóricos. Este trabalho tem como objetivo verificar a influência de Piranesi na observação e preservação do passado, tendo como recorte uma de suas obras magnas: as *Antichità Romane* (1756) – uma publicação em quatro tomos embasada no intuito de conservar as antiguidades por meio da catalogação. A abordagem documental e criativa adotada para as *Antichità Romane* teve grandes repercussões, nutrindo os debates em curso sobre a investigação do passado, e apresentou reflexos que nortearam os preceitos do restauro moderno, que se cristalizariam a partir do início do século XIX. Pode-se concluir que Piranesi fez uma relevante contribuição para o amadurecimento da forma de se relacionar com o passado, objetivando estudos e a preservação das ruínas por meio de princípios que se tornariam fundamentais para o restauro, como o levantamento pormenorizado, a análise dos edifícios a partir de reconstituições hipotéticas e a predisposição para a conservação e para a mínima intervenção.

PALAVRAS-CHAVE

Patrimônio arqueológico. Arqueologia romana. Ruínas.

THE *ANTICHITÀ ROMANE* OF PIRANESI: A PROJECT FOR CATALOGUING AND CONSERVATION OF THE ANCIENT RUINS DURING THE 18TH CENTURY

ANGELA ROSCH RODRIGUES

ABSTRACT

During the 18th century, the interest for the architecture of the Classical Antiquity was amplified through archaeological discoveries in the Italic Peninsula. In this context, the architect, archaeologist and engraver Giovanni Battista Piranesi played a prominent role in the development of issues related to the historicization of architecture. From his fascination for the ruins and the observation and gauging of the remains in loco, especially from Rome and the surroundings, Piranesi established himself as an intellectual and artistic reference using engravings and texts as his main rhetorical instruments. This work aims to verify the influence of Piranesi for the observation and preservation of the past by cutting off one of his masterpieces: *Antichità Romane* (1756) – a four volume publication based on the preservation of antiquities by cataloguing. The documentary and creative approach adopted for the *Antichità Romane* had great repercussions nourishing the debates on the research of the current past and presented reflections that guided the precepts of the modern restoration which would be crystallized from the beginning of the 19th century. It can be concluded that Piranesi made a relevant contribution to the maturation of the way of relating to the past, with studies and preservation of the ruins through principles that would become fundamental for restoration, such as: detailed survey, analysis of buildings through hypothetical reconstitutions, and the predisposition to the declared interest in conservation and minimal intervention.

KEYWORDS

Archaeological heritage. Roman archaeological. Ruins.

1 INTRODUÇÃO

Durante o século XVIII, o interesse pela arquitetura da Antiguidade Clássica se amplificou com as descobertas e o início das escavações em Herculano (1738), Pestum (1746) e Pompeia (1748), seguidas pelos primeiros trabalhos na Sicília (CHOAY, 2001). Os chamados *Grand Tours* se estabeleceram como circuitos culturais cujo roteiro estruturava a formação de intelectuais e artistas. Essas jornadas englobavam Paris e as principais cidades da Península Itálica – Veneza, Florença, Roma e Nápoles –, colaborando para a realização de aferições mais sistemáticas da Antiguidade *in loco* que seriam decisivas para reavaliações dos parâmetros artísticos e arquitetônicos.

Durante o século XVIII, consolidando um processo que vem se estruturando desde os alvares do Renascimento, o homem situa entre si e o passado a distância constituída do saber histórico, confrontando, caracterizando e indagando por meio de um ato reflexo de intelectualização. Assim, a arqueologia passaria a se fundamentar enquanto uma disciplina autônoma próxima à filologia literária e entendida como superação do mero colecionismo de tradição humanística.

Roma tinha adquirido um papel central na cultura europeia devido à valorização de suas ruínas imbricadas no território da cidade em desenvolvimento, evidências físicas que possibilitavam uma permanente lição crítica sobre a Antiguidade, proporcionando um ambiente em que o debate

arquitetônico está atrelado à exploração arqueológica. Há que se considerar, ainda, o papel da Academia Francesa em Roma (criada em 1666)¹, polo de atração para diversos artistas mediante a promoção do Prêmio de Roma (*Prix de Rome*), que contemplava estudantes de pintura, escultura e arquitetura para passarem um período de estudos na cidade como pensionistas.

Nesse contexto, aparece um personagem fundamental para o desenvolvimento das questões ligadas à historicização da arquitetura e às possíveis formas de preservá-la: Giovanni Battista Piranesi (1720-1778), um arquiteto, arqueólogo e gravador veneziano cuja produção artística gravitou em torno de seu fascínio pelas ruínas e das lições que o estudo da Antiguidade poderia proporcionar.

Ele seria reconhecido, principalmente, pela qualidade de sua profícua produção de gravuras em água-forte (*acquaforte*) – modalidade que consiste, basicamente, na incisão com buril e ácidos em uma matriz de metal. Piranesi dominava com maestria essa técnica, com a qual representou diversos elementos arquitetônicos, urbanísticos e decorativos, embasados em suas aferições arqueológicas e combinados com sua criativa inventividade.

Este trabalho tem como objetivo verificar a influência de Piranesi na observação, interação e preservação do passado, tendo como recorte uma de suas principais obras: *Antichità Romane* (1756). Essa publicação, organizada em quatro tomos com mais de duas centenas de gravuras em água-forte, estava pautada pelo intento de catalogar a arquitetura antiga da cidade de Roma e arredores de modo a colaborar com sua preservação para a posteridade. Primeiramente, abordaremos as condições em que tal trabalho foi desenvolvido, suas características e méritos. Posteriormente, suas repercussões e reflexões nas discussões em curso durante o século XVIII sobre a investigação do passado, assim como os reflexos na constituição dos preceitos do restauro moderno, que se cristaliza com maior ênfase a partir do início do século XIX.

2 A OPÇÃO POR ROMA

Piranesi nasceu em Mogliano (região do Vêneto), em 4 de outubro de 1720, e iniciou sua formação em Veneza. A atmosfera intelectual que conheceu

1. A Academia Francesa em Roma foi criada a pedido de Luís XIV (1638-1715), tendo como primeiros diretores Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), Charles Le Brun (1619-1690) e Gian Lorenzo Bernini (1598-1680).

durante sua juventude contou, entre outras, com influências de seus familiares: seu pai, que era um mestre artesão de cantaria (*tagliapietra*); seu irmão, que era um monge cartuxo e teria lhe apresentado a textos da Antiguidade Clássica; e seu tio, Matteo Lucchesi (1705-1776), magistrado das águas de Veneza (*Magistrato alle Acque*), com quem Piranesi trabalhou durante os primeiros anos de sua adolescência.

Piranesi também desenvolveu técnicas de desenho com os irmãos Domenico (?-1771) e Giuseppe Valeriani (?-1761), célebres pintores de cenários de teatro; e teria tido lições de perspectiva com o gravador Carlo Zucchi (1721-1805). Como destacam Wittkower (1979) e Rykwert (1982), Piranesi também foi discípulo do sacerdote franciscano e teórico da arquitetura veneziano Carlo Lodoli (1690-1761), que se situava no epicentro do desenvolvimento dos debates que embasariam o neoclassicismo, refletindo sobre questões ligadas à historicidade da arquitetura, à funcionalidade e ao papel do ornamento.

Ciente da crescente importância cultural que Roma assumia enquanto capital cosmopolita, Piranesi direcionou sua formação a temas ligados à história romana e, em 1740, se transferiu para essa cidade na qualidade de desenhista na expedição diplomática do novo embaixador veneziano, Marco Foscarini (1696-1763), ao papa Benedito XIV (1675-1758).

Assim que se instalou em Roma, Piranesi começou sua atividade artística aperfeiçoando as técnicas como aprendiz no ateliê de Giuseppe Vasi (1710-1782), renomado gravador de água-forte em Roma. Porém, logo superou seu mestre e partiu para desenvolver suas atividades por conta própria.

Desde o início de sua carreira, Piranesi acalentava o desejo de percorrer as ruínas e remontar às fontes originais de conhecimento do mundo clássico. Assim ele começou extensivos estudos sobre as antiguidades romanas, uma tarefa que não abandonaria por toda a vida. Em sua primeira obra publicada – *Prima parte di architettura e prospettive*, de 1743 (PIRANESI, 1998b) –, ele explica no texto introdutório sobre a mudança para essa capital como uma opção intelectual e revela o interesse pelas ruínas e sua potencial lição arquitetônica, o que será o principal fio condutor de toda a sua linha investigativa:

[...] movido pelo mesmo nobre desejo que atraiu das mais remotas partes da Europa aos mais valorosos homens da presente época e das passadas para admirar e aprender, dessas augustas relíquias que ainda

subsistem da antiga majestade e magnificência romana, o mais perfeito da arquitetura, deixei minha terra natal e me trasladei, movido por esse mesmo espírito a essa Rainha das Cidades. [...] Os direi somente que essas ruínas falantes encheram meu espírito de tais imagens até um extremo como nunca puderam fazer os desenhos, [...] que das mesmas fez o imortal Palladio (PIRANESI, 1998b, p. 21, tradução nossa).

Entre 1743 e 1744, Piranesi viajou para Nápoles², onde teve a oportunidade de visitar as escavações em Herculano (iniciadas em 1738). De acordo com Ficacci (2016), foi a partir do encontro com Camillo Paderni (1715-1781), responsável pelos trabalhos em Herculano, que se consagrou em Piranesi o desejo de se dedicar não só aos estudos, mas também à divulgação das antiguidades clássicas.

Depois de um período em Nápoles e Veneza, Piranesi retornou definitivamente a Roma, já idealizando um projeto capaz de ilustrar a imensidão da Antiguidade Romana. Ele instalou seu ateliê na Via del Corso – uma artéria da cidade por onde passavam diversos intelectuais cosmopolitas – e, estrategicamente, em frente à Academia Francesa³. Seu ateliê se tornou um local de reunião, e Piranesi travou contato direto com os pensionistas da Academia, compartilhando de seu espírito investigativo sobre os monumentos antigos por meio de laboriosas campanhas de medição, como também estabeleceu contato com alguns mestres, dentre os quais Giovanni Paolo Pannini (c. 1692-1765), professor de perspectiva que retratou em diversas ocasiões as ruínas de Roma e o fascínio que despertavam nos estudiosos contemporâneos.

A *veduta* (vista) de ruínas tinha se tornado um gênero independente na Academia Real de Pintura da França. Até então, o principal meio de expressão da *veduta* era a pintura. Piranesi desenvolveu trabalhos que ampliavam a problemática do vedutismo, estabelecendo um paralelismo entre a arquitetura e a arqueologia por meio da qualidade técnica de suas gravuras para expressar as características dos monumentos. Apesar dos problemas

2. Piranesi realizou essa viagem a Nápoles acompanhado por seus compatriotas: o escultor Antonio Corradini (1688-1752) e o também gravurista Felice Polanzani (c. 1700-1771). Posteriormente, Polanzani seria o responsável pela notória gravura que retrata Piranesi e consta no frontispício da segunda edição das *Antichità Romane* (FICACCI, 2016).

3. A Academia Francesa na *Via del Corso* foi representada por Piranesi nas suas *Vedute di Roma* (1769): Palazzo dell'Accademia in Via del Corso, catálogo 915 (FICACCI, 2016).

de numeração e cronologia, é desse período a maioria das gravuras agrupadas sob o título *Vedute di Roma* (PIRANESI, 1769) – essas pranchas de grande formato (58 × 84 cm) eram executadas separadamente, mas seriam compiladas e publicadas numa edição, em 1769.

3 UMA *MAGNUM OPUS*

Durante os anos de 1745 e 1755, Piranesi se dedicou ao extensivo estudo *in loco* das ruínas, como apontou seu primeiro biógrafo, o arquiteto Jacques-Guillaume Legrand (1753-1807): “Sempre no meio das ruínas” (*apud* BEVILACQUA, 2015, p. 129, tradução nossa). Ele procurava vestígios, efetuava escavações, desenhava plantas e projeções, verificava o contexto paisagístico, procedia a uma aferição documental e, ainda, debatia com os arqueólogos da Roma papal e com viajantes estrangeiros. Foram anos de preparação visando implementar o projeto de uma *magnum opus*.

Em 1756, Piranesi publicou os resultados desse seu grande projeto: *Le Antichità Romane*. Esse trabalho foi organizado em quatro tomos, com 252 pranchas que reafirmaram a potencialidade do desenho para difundir entre o público as intrínsecas qualidades das ruínas do passado. Ao utilizar habilmente o texto e as gravuras como instrumentos de análise e reflexão, Piranesi nutre o debate arquitetônico do “século das luzes”, contribuindo para diversas questões, entre elas a da preservação patrimonial. Ele consegue transmitir os diferentes materiais dos monumentos representados e os efeitos do seu envelhecimento, atingindo um efeito sem precedentes com a difícil técnica da água-forte, que acentua os contrastes entre claro e escuro.

Na introdução denominada “Prefácio aos Estudiosos das Antiguidades Romanas” (“*Prefazione agli studiosi delle Antichità Romane*”), Piranesi apresenta de modo claro sua preocupação com o estado de conservação das ruínas e o potencial de preservá-las por meio de seus registros:

e vendo eu que os restos das antigas fábricas de Roma, dispersos em grande parte pelos pomares e outros lugares cultivados, vêm diminuindo dia a dia, ou pelas injúrias do tempo, ou pela avareza dos proprietários das terras que, com bárbara licença, os vão clandestinamente derrubando para uso dos edifícios modernos, *decidi conservá-los por meio das gravuras* (PIRANESI, 1756, tradução nossa, grifo nosso).

Ao percorrer os quatro volumes que compõem as *Antichità Romane*, pode-se verificar como Piranesi desenvolveu tal intento. A preparação desse material implicou que ele buscasse em Roma e arredores o que visivelmente já não correspondia a monumentos precisos, procurando traços escondidos em espaços públicos e privados, já irreconhecíveis pela degradação e por sua nova utilização.

O primeiro volume contém 43 gravuras. Inicialmente, é apresentada uma planta da Roma Antiga, embasada nos fragmentos da *Forma Urbis Severiana*, que consiste em uma enorme planta de mármore da Roma Antiga produzida entre 203-211. Seus fragmentos se encontravam no Palácio Farnese e tinham passado à custódia do Museu Capitolino em 1742 (DAL CO, 2000).

Giovanni Battista Nolli (1701-1756) esteve à frente das investigações da *Forma Urbis* durante os anos de 1740, tentando unir as peças para estabelecer uma grande planta de Roma – trabalho que contou com a colaboração do ainda jovem Piranesi quando este chegara a essa cidade. Piranesi acompanhou os estudos e a recomposição da *Forma Urbis*, encontrando um testemunho eloquente do urbanismo romano antigo que foi base documental para a incisão da *Pianta Grande di Roma*, finalizada em 1748 com a assinatura conjunta de Nolli e Piranesi. Segundo Ficacci (2016), essa experiência teria nutrido o desejo de Piranesi de documentar e conservar o que tinha sido descoberto pelas investigações, colaborando para seu ímpeto de combater uma Roma contemporânea que aniquilava, pela degradação, os vestígios da Antiguidade.

Além de um índice detalhado e das pranchas iniciais da *Forma Urbis* (Figura 1), o primeiro volume das *Antichità Romane* é composto por plantas de edifícios antigos em estado de ruína, como as casernas de Tibério, o Ninféu de Nero, as Termas de Caracalla e as Termas de Diocleciano do Monte Capitólio. Piranesi também dedicou algumas pranchas a edificações mais íntegras da Antiguidade no cenário da cidade, como o templo Santo Stefano Rotondo e o Panteão.

FIGURA 1

*Frammenti della
Forma Urbis.*

Fonte: PIRANESI
(1756) *Le Antichità
Romane*, Tomo
I, prancha IIII,
p.49. *University of
South Carolina. Irvin
Department of Rare
Books and Special
Collections*, domínio
público. Disponível
em: <http://digital.tcl.sc.edu/cdm/compoundobject/collection/piranesi/id/4276/rec/11>.
Acesso em: 21 mar.
2019.



O segundo e o terceiro volume das *Antichità Romane* são dedicados aos vestígios dos monumentos funerários que se encontravam em Roma e arredores. Logo no início, há um índice que estabelece sua organização: são 63 gravuras no tomo II, e mais 54 no tomo III (Figura 2), que retratam fragmentos, partes de inscrições, sarcófagos, urnas funerárias, mausoléus e detalhes arquitetônicos de antigos sepulcros em estado de ruína.

FIGURA 2

*Frontespizio: Antico
Circo Marziale e
altri monumenti
contigui visti dalla
Via Appia.* Fonte:

PIRANESI (1756) *Le
Antichità Romane*,
Tomo III, prancha II,
p. 7. Fonte: *University
of South Carolina.
Irvin Department
of Rare Books and
Special Collections*,
domínio público.
Disponível em: [http://
digital.tcl.sc.edu/cdm/
compoundobject/
collection/piranesi/
id/3800/rec/8](http://digital.tcl.sc.edu/cdm/compoundobject/collection/piranesi/id/3800/rec/8). Acesso
em: 21 mar. 2019.

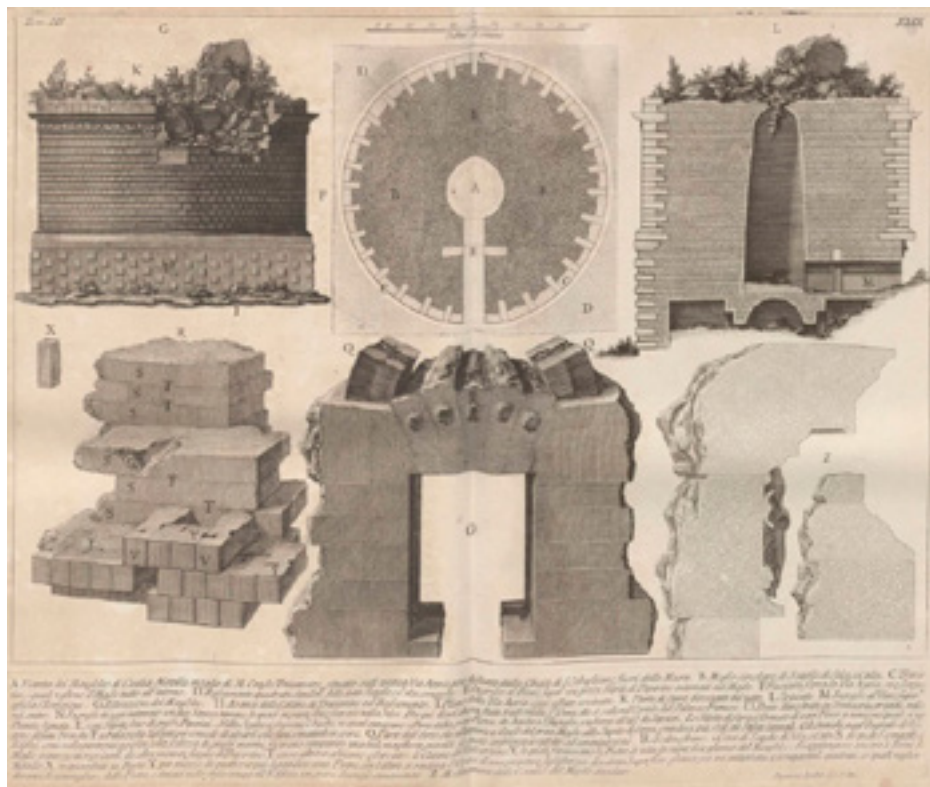


Piranesi também se dedica à análise estrutural de alguns monumentos, desenhando plantas, vistas e cortes de modo a entendê-los com maior profundidade, como o Túmulo dos Cipiões, o Túmulo de Alexandre Severo e outros edifícios notórios, como a Pirâmide de Caio Céstio e o Mausoléu de Cecília Metella, representado em várias pranchas com seus detalhes construtivos (Figura 3).

O quarto tomo é composto por 57 gravuras que retratam pontes e vestígios de teatros, arcadas e pórticos; assim como nos volumes precedentes, há um índice logo na sequência do frontispício. Aqui, Piranesi se dedica às análises estruturais de marcantes monumentos da paisagem de Roma, como o Teatro Marcelo (Figura 4), retratado por meio de cortes e elevações de suas fundações, pórticos e assentos. Também são representadas algumas edificações mais íntegras, como o Castelo Sant'Angelo e sua relação com a respectiva ponte sobre o Tibre (Figura 5), a partir de uma extensa análise estrutural de como os antigos contrafortes do Mausoléu de Adriano foram executados.

FIGURA 3

Mausoleo di Cecilia Metella.
Fonte: PIRANESI (1756) *Le Antichità Romane*, Tomo III, prancha XLIX, p. 259. University of South Carolina. Irvin Department of Rare Books and Special Collections, domínio público. Disponível em: <http://digital.tcl.sc.edu/cdm/compoundobject/collection/piranesi/id/3800/rec/8>. Acesso em: 21 mar. 2019.



As *Antichità Romane* se tornariam um vasto catálogo da arquitetura romana, com um sentido que transcende a mera recopilação antiquária. No texto introdutivo, Piranesi reivindica a novidade de seu enfoque, tendo como base suas inúmeráveis observações diretas, e reafirma a potencialidade da gravura para difundir o alerta sobre o esquecimento desses monumentos e sua necessária conservação.

FIGURA 4

Particolare delle fontamenta del Teatro di Marcello.

Fonte: PIRANESI (1756) *Le Antichità Romane*, Tomo IV, prancha XXXII, p. 184. University of South Carolina. Irvin Department of Rare Books and Special Collections, domínio público. Disponível em: <http://digital.tcl.sc.edu/cdm/compoundobject/collection/piranesi/id/3363/rec/20>. Acesso em: 21 mar. 2019.



FIGURA 5

Ponte e mausoleo costruiti dall'imperatore Adriano.

Fonte: PIRANESI (1756) *Le Antichità Romane*, Tomo IV, prancha IV, p. 16. University of South Carolina. Irvin Department of Rare Books and Special Collections, domínio público. Disponível em: <http://digital.tcl.sc.edu/cdm/compoundobject/collection/piranesi/id/3363/rec/20>. Acesso em: 21 mar. 2019.



Outros intelectuais, anteriores a Piranesi, já tinham representado as ruínas de Roma em obras como *Les edífices antiques de Rome dessinés et mesurés très exactement* (1682), de Antoine Desgodetz (1653-1728), e *La Storia universale provata co'monumenti e figurata co'simboli degli antichi* (publicada em cinco volumes entre 1697 e 1747), de Francesco Bianchini (1662-1729). O intento de Piranesi de representar as ruínas de Roma também repercutiu sua matriz intelectual veneziana na medida em que remonta ao trabalho de Andrea Palladio (1508-1580). Piranesi admirava sobremaneira o tratado *I quattro libri dell'architettura* (1570), em que Palladio retratou com textos e ilustrações, no quarto volume, o resultado de suas visitas e aferições *in loco* de 26 emblemáticos edifícios da Antiguidade Romana.

O trabalho de Piranesi se tornaria reconhecido por sua excelência técnica e pela qualidade de seus levantamentos. O princípio científico da prova sobre os dados da realidade era um método semelhante ao aplicado, desde os anos 1730, pelo ramo iluminista dos eruditos romanos, que privilegiavam o rigor empírico. Assim, Piranesi salienta em seu texto introdutório:

Mas o que no prosseguir da empresa exigiu de mim um sério e laborioso estudo foi nem tanto o dever de dar as denominações aos remanescentes, mas o de situar muitas das antigas fábricas [...] já que me dei conta de que não se podia deduzir um positivo acerto do escrito pelos autores modernos, já que *não se aplicaram à investigação das próprias ruínas nem dos lugares onde se supõe que estavam as construções desaparecidas* (PIRANESI, 1756, tradução nossa, grifo nosso).

O mérito das *Antichità Romane* se delineia, então, pela forma como os monumentos foram detalhadamente estudados e apresentados. São plantas, cortes e vistas perscrutando as qualidades das técnicas construtivas da arquitetura da Roma Antiga a fim de compreender “o segredo de sua eternidade” (FOCILLON, 1918, p. 70). O próprio Piranesi coloca essa intenção no texto introdutório:

Representei assim, nos presentes volumes, com o maior requinte possível, os mencionados restos, representando-os muitos deles não só no seu aspecto exterior, mas também em planta e em seu interior, distinguindo seus membros mediante seções e perfis e indicando seus materiais e, às vezes, a maneira de sua construção, tal como pude deduzir no decurso

de muitos anos de infatigáveis e exatíssimas observações, escavações e investigações, coisas estas que nunca foram praticadas anteriormente e que podem servir particularmente à elucidação dos preceitos de Vitrúvio relativos à distribuição, consistência, majestade e venusta das fábricas sobre o exemplo dos restos que se demostram na presente obra (PIRANESI, 1756, tradução nossa).

Conforme Focillon (1918), a grande novidade trazida pelas *Antichità Romane* de Piranesi é a conjugação da abordagem documental à criativa. Primeiramente, o trabalho embasa a pesquisa arqueológica na medida em que perscruta os bens em profundidade. Não são tratadas somente as superfícies ou as aparências: há volumes e estruturas complexas que passam a ser estudados em detalhes desde suas fundações. A maestria de Piranesi deriva de associar a qualidade dessa investigação a uma fórmula imaginativa que anima e vivifica as demonstrações técnicas de modo harmonioso. É o método concreto da arqueologia (disciplina então em desenvolvimento) conciliado pelos dons do gravurista e arquiteto.

4 REPERCUSSÕES

Essa sua primeira obra magna rendeu a Piranesi um reconhecimento em escala internacional, a ponto de ser nomeado membro honorário da Society of Antiquaries of London, em 1757. Essa indicação reforçou sua relação com os britânicos, tais como os arquitetos ingleses Robert Adam (1728-1792) e John Soane (1753-1837). Há que se considerar ainda que *Le Antichità Romane* foi uma obra desenvolvida a partir de um prometido apoio financeiro do irlandês James Caulfeild (1728-1799), o *Lord* de Charlemont; contudo, a verba foi cancelada, fazendo com que Piranesi se posicionasse publicamente em suas *Lettere di Giustificazione* (1757)⁴ contra seu potencial mecenas, anulando sua dedicatória.

4. Gravado no frontispício da primeira edição em 1757: “*Lettere di giustificazione scritte a Lord Charlemont e à di lui agenti di Roma dal Signor Piranesi, socio della Real Società degli Antiquari di Londra, intorno la dedica della sua opera delle antichità romane, fatta allo stesso Signore ed ultimamente soppressa. In Roma MDCCLVII*” (FICACCI, 2016) - (“Cartas de justificativa escrita a Lord Charlemont e a um dos agentes de Roma pelo Sr. Piranesi, sócio da Sociedade Real de Antiquários de Londres, sobre a dedicação de seu trabalho de antiguidades romanas, feitas ao mesmo Senhor e finalmente suprimidas. Em Roma MDCCLVII” - tradução nossa).

A leitura da obra de Piranesi seria potencializada pela atribuição do valor sublime na medida em que os remanescentes do passado também pudessem ser interpretados na chave filosófica do irlandês Edmund Burke (1729-1797), cuja publicação *A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* (1757) evidencia o seguinte contraponto: “por oposição ao belo, o sublime se configura por obscuridade, poder, privação, vastidão, infinitude, dificuldade, magnificência, etc.” (BURKE *apud* AZEVEDO, 2009, p. 36).

Como destaca Rykwert, o próprio Piranesi menciona que “do temor emana o prazer” (PIRANESI *apud* RYKWERT, 1982, p. 292), provavelmente não tendo como base a estética de Burke, mas fazendo eco a ideias mais próximas de seu círculo de referências, como as do autor francês, ligado à Academia Francesa, Jean-Baptiste Du Bos (1670-1742) – o *Abbé* (abade) Du Bos – defensor moderado dos antigos que discorria sobre os prazeres que o terror pode causar.

Assim, a experiência com os vestígios, o trabalho artístico, a cópia do objeto arqueológico, a vista do local, a investigação documental e a verificação por meio dos livros deram à arqueologia de Piranesi uma grande vitalidade demonstrativa, que suscitou o imaginário poético e inventivo precursor do Romantismo, que se desenvolveria com maior ênfase entre fins do século XVIII e início do XIX.

As gravuras das ruínas de Piranesi se espalhariam pela Europa, alimentando o fenômeno do *Grand Tour* e contribuindo para a difusão do valor da Antiguidade Romana. Seu legado não se restringiu às *Vedute di Roma* (1769) e à sua primeira obra magna (*Le Antichità Romane*, 1756), enfatizada neste trabalho. Durante a década de 1760, com sua crescente experiência como estudioso da arquitetura, Piranesi elaborou diversos trabalhos com o mesmo tema, compostos por textos, ilustrações, descrições e vistas. Mas o que seria determinante para o aparecimento dessas outras publicações, além das novas descobertas arqueológicas, era a constante e inflamada polêmica sobre a supremacia dos Antigos.

As *Antichità Romane* já refletiam a certeza de Piranesi da superioridade e do primado da arquitetura romana em relação à arquitetura grega. No mesmo ano de sua publicação (1756), tinha chegado a Roma o alemão Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), que teria um papel de destaque

nessas polêmicas. Em 1763, Winckelmann foi nomeado responsável pelas antiguidades de Roma nas quais encontrasse ecos da Grécia Antiga. Ele passou a buscar o paradigma de beleza ideal a partir das esculturas e arquiteturas da Grécia, que nunca tivera oportunidade de conhecer pessoalmente.

Winckelmann seria reconhecido por ter sido o primeiro erudito a metodologicamente decompor a Antiguidade, analisando os tempos, os estilos e comparando os monumentos (KÜHL, 2001). Suas publicações⁵ se tornariam referências fundamentais para o estudo da Antiguidade, conferindo-lhe a distinção de ter sido o “pai da arqueologia” (JOKILEHTO, 2005, p. 87, tradução nossa).

Tendo como base documental os estudos desenvolvidos para as *Antichità Romane* e como uma reação aos seus contemporâneos que exaltavam a arquitetura e arte gregas, Piranesi se posicionou de forma eloquente em seu tratado *Della magnificenza e d'architettura d'Romani* (1761) a favor dos méritos da arquitetura romana, colocando-a em débito com as origens etruscas (PIRANESI, 1998a).

Nesse trabalho, curiosamente, como aponta Calatrava (1998), Piranesi não menciona Winckelmann, mas tem como principal alvo o francês Julien-David le Roy (1742-1803), que fazia parte da Academia Francesa em Roma e era discípulo do arqueólogo francês Anne-Claude de Tubiere, Conde de Caylus (1692-1765). Le Roy fez uma expedição para Atenas em 1754 e publicou *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce* (1758), composto por texto e gravuras, que se concentra na descrição de que a arquitetura é uma criação grega da qual deriva a arquitetura romana.

Como destaca Wittkower (1979), as concepções históricas de Le Roy e Piranesi são expoentes de uma tendência geral do século XVIII. Por um lado, há a teoria sobre a supremacia dos gregos, que nasceu na França, onde o próprio Conde de Caylus teve um papel crucial ao publicar, em 1752, o seu influente *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises*. Nessa obra, Caylus adapta a história da sucessão dos impérios

5. Em 1755, Winckelmann publicou *Gedanken uber die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, e, em 1764, *Die Geschichte der Kunst des Altertums*, uma obra de extrema importância por ser a primeira a apresentar uma periodização geral da arte antiga embasada em critérios formais e em pesquisa histórica acompanhada de análises estéticas aprofundadas (JOKILEHTO, 2005).

às artes, na qual, segundo seu posicionamento, a arte romana derivava da arte grega e era um anticlímax da decadência.

Em contraposição, na Península Itálica, o axioma da supremacia da arte romana vinha se estruturando paulatinamente. Desde o Renascimento, se difundia sobre uma grande época da civilização etrusca. Essa teoria era promulgada por historiadores parcialmente ligados a motivações nacionalistas para demonstrar a antiguidade, a importância e a continuidade da cultura em solo italiano.

Esses estudos tiveram um marco com o historiador escocês Thomas Dempster (1579-1625), cujo trabalho *De Etruria Regali* seria publicado somente em 1720, contribuindo para o aumento de pesquisas durante o século XVIII, quando se destaca o intelectual Mario Guarnacci (1701-1785), que tinha estreitas relações com Piranesi (WITTKOWER, 1979).

Contudo, há de se destacar, mais uma vez, os anos de formação de Piranesi sob a influência de Carlo Lodoli e seu círculo de discípulos, dentre os quais estava Andrea Memmo (1729-1793), que não aceitava como herança da Antiguidade uma Grécia ou uma Roma idealizadas, mas considerava que por trás do ideal clássico se alçava a impressionante arquitetura de pedra, inventada pelos egípcios e transmitida aos romanos pelos etruscos (RYKWERT, 1982).

A polêmica sobre a arquitetura dos antigos continuou nutrindo a obra de Piranesi. O seu grande tratado *Della magnificenza* provocou algumas reações contrárias. Na França, Pierre Jean Mariette (1694-1774) apresentou uma carta em 1764 na *Gazette littéraire de l'Europe* rebatendo a tese de Piranesi e alegando que a arquitetura romana não só derivava da grega, mas também a havia corrompido com excessos decorativos. Piranesi prontamente articulou uma resposta sustentando a argumentação sobre a superioridade romana, compilada em três textos com gravuras: *Osservazioni sopra la lettre de M. Mariette aux auteurs de La Gazette littéraire de l'Europe; Parere sull'architettura*; e *Della introduzione e del progresso delle belle arti in Europa ne'tempi antichi* (1765).

É curioso considerar que, durante a década de 1770, foram as descobertas no sítio arqueológico de Pestum – derivado da Magna Grécia na Península Itálica – que atraíram Piranesi e o conduziram a procurar informações e a ir pessoalmente ao terreno em 1777. O seu objetivo era reproduzir

os grandes templos dóricos ainda pouco conhecidos e demonstrar a vitalidade orgânica dos documentos arqueológicos a partir das anomalias que ali podia encontrar em relação às ordens arquiteturais codificadas. Piranesi morreu a 9 de novembro de 1778, quando as pranchas desse último trabalho já estavam gravadas. Sua obra *Differentes vues de quelques restes de trois grandes édifices qui subsiste encore dans le milie de l'ancienne ville de Pesto* (1778) é uma publicação póstuma (Figura 6).

Conforme Dal Co (2000), a totalidade do trabalho de Piranesi é o resultado da síntese de diversas maneiras de se aproximar da Antiguidade, dentre as quais também se verifica seu estrito interesse enquanto antiquário. Piranesi mantinha junto ao seu ateliê um “museu” privado, onde se encontravam diversas peças retiradas de suas incursões nos sítios arqueológicos. Tais espólios eram restaurados de modo a manter mais de sua parte antiga do que da nova intervenção, o que estava de acordo com as sugestões de seu contemporâneo, o renomado escultor Bartolomeo Cavaceppi (1716-1799), que trabalhara com Winckelmann e mantinha um ateliê em Roma.

FIGURA 6

Veduta del retro del pronao del tempio do Netuno. Fonte: PIRANESI (1778) *Differentes vues de quelques restes de trois grandes édifices qui subsiste encore dans le milie de l'ancienne ville de Pesto*, prancha XIV. Wikimedia Commons, domínio público. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/a7/Piranesi-15015.jpg/1280px-Piranesi-15015.jpg>. Acesso em: 21 mar. 2019.



O material de seu museu era eventualmente comercializado, mas foi crucial para Piranesi desenvolver estudos sobre aspectos ornamentais e decorativos da Roma Antiga (Figura 7), embasando suas considerações de que somente a contemplação da Antiguidade poderia revelar, por meio de um estudo constante, a autêntica maneira de se aplicar o ornamento (RYKWERT, 1982). Esses estudos foram abordados em sua publicação *Diversi manieri d'adornare i camini* (1769) e na obra póstuma *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi* (1778). Alguns dos vasos restaurados e desenhados por Piranesi foram adquiridos por estrangeiros e fazem parte das primeiras coleções que constituíram o Museu Britânico em Londres, instituído em 1753.

FIGURA 7

Vaso antigo di marmo con suo piedistallo, attualmente nella collezione inglese di John Boyd - esse vaso restaurado por Piranesi se encontra atualmente no British Museum. Fonte: Piranesi (1778) *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi*, Vol. II, p.13. University of South Carolina. Irvin Department of Rare Books and Special Collections, domínio público. Disponível em: <http://digital.tcl.sc.edu/cdm/compoundobject/collection/piranesi/id/3363/rec/20>. Acesso em: 21 mar. 2019.



5 INTERSECÇÕES COM OS INCIPIENTES CONCEITOS DA PRESERVAÇÃO PATRIMONIAL

Embora Piranesi tenha se destacado sobremaneira por seu trabalho gráfico e teórico sobre as lições do legado da Antiguidade Romana, sua prática arquitetural foi exígua. Entre 1758 e 1769, Piranesi contou com o apoio do novo papa Clemente XIII Rezzonico (1693-1769) para o desenvolvimento de dois projetos que consistiam em “reformas”. Primeiramente, ele desenvolveu uma intervenção na abside e na tribuna da igreja de San Giovanni in Laterano que não foi executada.

Para o sobrinho do papa, o cardeal Giovanni Battista Rezzonico (1740-1783), Piranesi realizou o projeto e supervisionou a execução de sua única obra arquitetônica: a igreja de Santa Maria del Priorato, entre 1764 e 1767. A obra consistia em uma intervenção para a reestruturação de uma antiga edificação, a convite da ordem dos Cavaleiros de Malta. O resultado é a restituição à cidade de Roma do templo situado no monte Aventino, caracterizado agora por linhas austeras adaptadas às estruturas e aos ornatos. A abordagem, no entanto, não revela uma conscientização crítica por parte de Piranesi sobre a problemática de atuar na preexistência.

Mas é relevante considerar que, do ponto de vista da efetiva preservação patrimonial, a questão da tutela foi um pano de fundo para todas as reflexões piranesianas, já que esse tema tinha emergido como uma prioridade em Roma ainda na primeira metade dos Setecentos. O interesse pela Antiguidade não era somente objeto de atenção de artistas e arquitetos, mas tinha se tornado um assunto de particular evidência para o Estado Pontifício. Um edito de 30 de setembro de 1704 advertia sobre a importância das antigas memórias e ornamentos da cidade de Roma e sobre a necessidade de estabelecer coordenadas para a conservação dos monumentos e objetos de arte, repreender as escavações abusivas e regular o comércio e a exportação de peças movidas pelos antiquários.

Já a segunda metade do século XVIII representou um momento singular, com a convergência de conceitos e de categorias filosóficas a ponto de fornecer os instrumentos necessários e indispensáveis à moderna ideia de restauro, não mais fundamentada em considerações práticas, de uso ou de reuso, representativas, religiosas, ou políticas, mas eminentemente culturais, histórico-críticas e científicas (CARBONARA, 1997).

De acordo com Dal Co (2000), as *Antichità Romane* teriam sido uma fonte erudita fundamental para a política de Giovanni Gaetano Bottari (1689-1775), personagem toscano com grandes interesses arqueológicos que desde o início da estadia de Piranesi em Roma o introduziu em círculos sociais e artísticos influentes. Bottari esteve a serviço do papa Benedito XIV para a conservação de monumentos, em que se destacam as ações para o Coliseu, procurando deter sua constante demolição e declarando-o como local sagrado para a cristandade. O projeto de Bottari atribuía à Igreja a missão de custodiar e exaltar a continuidade da identidade itálica, documentada e preservada pela memória histórica.

Contemporaneamente à publicação das *Antichità Romane* em 1756, o conceito da mínima intervenção também estava sendo delineado pelo pintor italiano Luigi Crespi (1708-1779), distinguindo a conservação do restauro e já introduzindo a importância da pátina e a necessidade de se atentar à reversibilidade ao tratar de acréscimos que pudessem ser removidos sem lesionar o material antigo.

Nesse contexto, como destaca Carbonara (1997), as gravuras de Piranesi colocavam em voga uma predisposição à valorização das obras da Antiguidade em seu estado de ruína por meio de uma adequada exposição, de modo isolado ou articulado com outros elementos, evidenciando-se a não reintegração das obras mutiladas. A conservação, o respeito à materialidade, a distinguibilidade e a reversibilidade das novas intervenções, bem como a inventariação e a documentação da preexistência se tornariam preceitos canônicos para a constituição da ideia do restauro moderno, que se desenvolveria com maior ênfase a partir do século seguinte, quando as paulatinas escavações fizeram aflorar um profícuo laboratório para a aplicação de diversos métodos para a valorização e conservação dos bens patrimoniais.

Como já mencionado, quando preparou as *Antichità Romane*, Piranesi dedicou dois volumes aos túmulos funerários – muitos desses sítios se localizavam no entorno de Roma, como na região da Via Tiburtina, na estrada para Tivoli e, principalmente, na Via Appia, em locais pouco explorados e mal conservados (FOCILLON, 1918). Os Fóruns Imperiais, o Palatino e muitas outras ruínas imbricadas em áreas mais centrais do tecido urbano também estavam parcialmente enterradas em meio a outras edificações mais recentes.



FIGURA 8

Arco di Settimo Severo. Fonte: PIRANESI (1756) *Le Antichità Romane*, Tomo I, prancha XXXI, Fig. II, p. 132. University of South Carolina. Irvin Department of Rare Books and Special Collections, domínio público. Disponível em: <http://digital.tcl.sc.edu/cdm/compoundobject/collection/piranesi/id/4276/rec/11>. Acesso em: 21 mar. 2019.

Ainda que Piranesi tivesse indicado que sua obra teria a utilidade pública de conservar os vestígios da Antiguidade, foi somente a partir do século XIX que ocorreram ações mais incisivas para a preservação desse legado, quando a região dos Fóruns Imperiais, o Palatino, a Via Appia, a Villa Adriana (Tivoli), entre outros monumentos notórios, como as Termas de Caracalla, se tornariam proeminentes sítios arqueológicos.

As escavações do Arco de Sétimo Severo (1803), parcialmente enterrado até então – conforme representado por Piranesi nas *Antichità Romane* (Figura 8) –, marcam o início dos grandes trabalhos na área dos Fóruns Imperiais. Durante a ocupação francesa (1809-1814), foi criada uma Commission d'Embellissements de la Ville de Rome para a segunda capital do império napoleônico, que colocou em prática ações que visavam o embelezamento da cidade, a realização de pesquisas e a produção de relatórios sobre o patrimônio. Dentre os trabalhos desse período, destacam-se as ações para a Basilica Ulpia (1812), que introduziram dois recorrentes tipos de aproximação ao objeto: o rebaixamento do terreno da quota moderna para a antiga e a demolição de edifícios mais recentes sobrepostos aos antigos (BENEVOLO, 1985).

É com esse contexto que se podem situar as paradigmáticas intervenções no Coliseu e no Arco de Tito, monumentos representados em seu estado de arruinamento por Piranesi (1756) em *Le Antichità Romane* (Figuras 9 e 10, respectivamente). O Coliseu encontrava-se em estado precário após séculos de delapidação; e o papado de Pio VII (1800-1823) promoveu uma intervenção, convidando Raffaele Stern (1774-1820) para o início das obras em 1806. Os trabalhos consistiam essencialmente na consolidação

do conjunto por meio da construção de um esporão oblíquo de tijolos em uma das extremidades; as marcas da degradação do tempo também foram mantidas, evidenciando o caráter conservativo da intervenção. Durante o papado de Leão XII (1823-1829), uma segunda fase de obras foi executada pelo arquiteto Giuseppe Valadier (1762-1839); algumas reconstituições foram feitas com a utilização de tijolos, com o objetivo de voltar à forma primitiva.

Os trabalhos no Arco de Tito ocorreram entre 1817 e 1824, coordenados primeiro por Stern e, após seu falecimento, por Valadier; e as escavações em curso revelaram as fundações da construção, o que colaborou para a reconstituição de algumas partes originais. Partes do arco foram desmontadas, um novo arcabouço de tijolos foi feito, e as peças foram recolocadas; as partes reconstituídas tinham forma simplificada e revestimento em travertino – um material diferente e mais econômico que o original (mármore grego).

FIGURA 9

Veduta dell'anfiteatro Flaviano, detto Colosseo. Fonte: PIRANESI (1756) *Le Antichità Romane*, Tomo I, prancha XXXVII, Fig. I, p.148. University of South Carolina. Irvin Department of Rare Books and Special Collections, domínio público. Disponível em: <http://digital.tcl.sc.edu/cdm/compoundobject/collection/piranesi/id/4276/rec/11>. Acesso em: 21 mar. 2019.



FIGURA 10

Veduta dell'arco de Tito. Fonte: PIRANESI (1756) *Le Antichità Romane*, Tomo I, prancha XXXIII, Fig. I, p. 141. University of South Carolina. Irvin Department of Rare Books and Special Collections, domínio público. Disponível em: <http://digital.tcl.sc.edu/cdm/compoundobject/collection/piranesi/id/4276/rec/1>. Acesso em: 21 mar. 2019.



A intervenção no Coliseu conjugou o respeito filológico ao monumento, uma apreciação da ruína *per se* e sua valorização (CARBONARA, 1997), em que se pode detectar uma influência da abordagem de Piranesi. Já as obras no Arco de Tito conduzidas por Valadier tiveram um resultado extremamente válido pela proposição de um paradigma de beleza a partir da complementação da leitura do objeto com materiais diversos dos originais. Essas duas intervenções foram particularmente significativas e de grande repercussão para o desenvolvimento e a conformação das ideias a respeito da atuação em monumentos antigos na Europa, sendo retomadas por Quatremère de Quincy (1755-1849), Camillo Boito (1836-1914) e, posteriormente, por Gustavo Giovannoni (1873-1947).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se constatar que as múltiplas atividades de Piranesi tinham como denominador comum um interesse pela Antiguidade, que era entendida por ele como um manifesto vivo. As gravuras se tornariam seu principal instrumento retórico para o conhecimento e a interação com esse passado.

Foi a partir da observação, de medições e aferições dos vestígios da Antiguidade na Península Itálica que Piranesi se colocou como uma referência intelectual e artística no século das luzes. Sua trajetória, dedicada aos estudos das antiguidades romanas, constitui um legado de grande repercussão no que tange à importância do papel das ruínas para a reflexão sobre as lições do passado.

Suas estampas possibilitaram um novo olhar sobre os monumentos, alcançando resultados diversificados e com um poder de sugestão extraordinário, que não tinha precedentes em outras técnicas de representação. Assim, o trabalho de Piranesi influenciou de modo definitivo a forma de observar o mundo antigo por meio de uma estrita interação com a cidade de Roma.

Piranesi lançou mão de vários recursos teóricos e práticos para atingir os resultados pretendidos, como: o desenho arquitetural para compreender a complexidade dos espaços monumentais e transmiti-los da maneira mais adequada; o desenho pitoresco para descrever a situação das ruínas no ambiente; a cultura literária e documental para verificar as noções correntes e os dados tirados do terreno; e, finalmente, as escavações para encontrar os elementos faltantes e preencher as lacunas do conhecimento.

Embora estivesse ligado à investigação arqueológica, para Piranesi não bastava a realidade, já que a ruína era interpretada também como um elemento fantasioso a partir do qual se poderia indagar o passado e sua relação com o presente, sob diferentes pontos de vista. Ele lê o fragmento, portanto, de forma criativa, com uma significação própria, embasada em seu impacto visual. Assim, Piranesi poderia ser classificado como um pré-romântico, já que elaborou suas gravuras de forma livre, combinando elementos reais e criações próprias com uma abordagem pictórica, evocando uma sensibilidade que nos é comunicada pelo fragmento em si.

As *Antichità Romane* se tornaram o fundamento da obra arqueológica ideal para Piranesi. Toda a sua posterior produção sobre a Antiguidade, ainda que marcada por inovações constantes e reações a novas exigências, é uma declinação da extraordinária bagagem científica recolhida durante os dez anos de preparação de sua obra magna e do estabelecimento de um método fundamental de aproximação das ruínas. Essa abordagem teve grandes repercussões para sua trajetória intelectual, nutrindo os debates em curso durante o século XVIII sobre a investigação do passado, e também apresentou reflexos que nortearam a constituição dos preceitos do restauro moderno, que se cristalizaria com maior ênfase a partir do início do século XIX.

É possível identificar, portanto, que Piranesi fez uma relevante contribuição para o amadurecimento da forma de se relacionar com a herança do passado durante o século XVIII, objetivando estudos e a preservação dos remanescentes físicos, fazendo uso de instrumentos que se tornariam fundamentais para o restauro moderno, como o levantamento pormenorizado, a análise dos edifícios por meio de reconstituições hipotéticas, bem como seu declarado interesse pela conservação e pela mínima intervenção.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Ricardo Marques de. *Antigos modernos: estudos das doutrinas arquitetônicas nos séculos XVII e XVIII*. São Paulo: FAU-USP, 2009.

BENEVOLO, Leonardo. Studio per la sistemazione dell'area archeologica centrale di Roma. In: CAPODIFERRO, Alessandra *et al.* (org.). *Forma: la città antica e il suo avvenire*. Roma: De Luca, 1985. p. 164-173.

BEVILACQUA, Mario. Piranesi: crolli e rovine. In: BARBANERA, Marcello; CAPODIFERRO, Alessandra (org.). *La forza delle rovine*. Milano: Mondadori Electa, 2015. p. 126-141.

CALATRAVA, Juan. Piranesi, la Roma Antigua y la teoría de la arquitectura. In: PIRANESI, Giovanni Battista. *De la magnificencia y arquitectura de los romanos y otros escritos*. Tradução de Juan Calatrava. Madrid: Akal, 1998. p. 5-17.

CARBONARA, Giovanni. *Avvicinamento al restauro: teoria, storia, monumenti*. Napoli: Liguori, 1997.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Unesp, 2001.

DAL CO, Francesco. *Piranesi*. Barcelona: Mudito & Co., 2000.

FICACCI, Luigi. *Piranesi: catálogo completo das águas-fortes*. Köln: Taschen, 2016.

FOCILLON, Henri. *Giovanni-Battista Piranesi: 1720-1778*. 1918. Tese (Doutorado) – Faculté des Lettres, Université de Paris. Paris: Henry Laurens, 1918.

JOKILEHTO, Jukka I. *A history of architectural conservation*. Oxford: Butterworth-Heinemann, 2005.

KÜHL, Beatriz M. As transformações na maneira de intervir na arquitetura do passado entre os séculos XV e XVIII: o período de formação da restauração. *Simopses*, São Paulo, n. 36, p. 24-36, 2001.

PIRANESI, Giovanni Battista. *Le Antichità Romane*. Roma: Stamperia di Angelo Rotilj, 1756. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon224001/icon224001.htm. Acesso em: 2 dez. 2017.

PIRANESI, Giovanni Battista. *Osservazioni sopra la lettre de M. Mariette aux auteurs de La Gazette littéraire de l'Europe; Parere sull'architettura e Della introduzione e del progresso delle belle arti in Europa ne'tempi antichi*. Roma: Generoso Salomoni, 1765. Disponível em: https://archive.org/details/gri_33125008809358. Acesso em: 17 nov. 2017.

PIRANESI, Giovanni Battista. *Vedute di Roma*. Roma: [s. n.], 1769. Disponível em: https://archive.org/details/McGillLibrary-rbcs_piranesi-battista_1720-1778_vedute-di-roma-16608/page/n21. Acesso em: 17 nov. 2017.

PIRANESI, Giovanni Battista. De la magnificencia y arquitectura de los romanos (1761). In: PIRANESI, Giovanni Battista. *De la magnificencia y arquitectura de los romanos y otros escritos*. Tradução de Juan Calatrava. Madrid: Akal, 1998a. p. 75-173.

PIRANESI, Giovanni Battista. Prima parte di architetture e prospettive (1743). In: PIRANESI, Giovanni Battista. *De la magnificencia y arquitectura de los romanos y otros escritos*. Tradução de Juan Calatrava. Madrid: Akal, 1998b. p. 20-22.

RYKWERT, Joseph. *Los primeros modernos: los arquitectos del siglo XVIII*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

WITTKOWER, Rudolf. *Sobre la arquitectura en la edad del humanismo: ensayos y escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

A COMUNIDADE NACIONAL E O PAPEL DO PATRIMÓNIO MONUMENTAL NA ESCRITA DAS SUAS NARRATIVAS:

O EXEMPLO PORTUGUÊS
DE ALEXANDRE HERCULANO

FERNANDO MAGALHÃES, ESECS/CICS.NOVA.IPLEIRIA.CENTRO INTERDISCIPLINAR DE CIÊNCIAS SOCIAIS, PÓLO POLITÉCNICO DE LEIRIA, LEIRIA, PORTUGAL.

Doutor em Antropologia, especialidade em Museologia e Património pelo Instituto Universitário de Lisboa. Professor na Escola Superior de Educação e Ciências Sociais do Politécnico de Leiria desde o ano 2000 e investigador do Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais (Pólo do Politécnico de Leiria). Interesses de investigação: antropologia (do desporto, da saúde e das empresas); museologia e património; espaços transnacionais, regionais e locais; arquivos e documentos; identidades pessoais, sociais e culturais; memória social; turismo e comunidade.

E-mail: fernando.magalhaes@ipleiria.pt

DOI

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v14i27p34-57>

RECEBIDO

20/03/2019

APROVADO

24/06/2019

A COMUNIDADE NACIONAL E O PAPEL DO PATRIMÓNIO MONUMENTAL NA ESCRITA DAS SUAS NARRATIVAS: O EXEMPLO PORTUGUÊS DE ALEXANDRE HERCULANO

FERNANDO MAGALHÃES

RESUMO

Autores e historiadores portugueses referem-se a finais do século XIV, mais concretamente 1383-1385, como início do processo de construção da comunidade nacional portuguesa. Na perspectiva de Alexandre Herculano, em 1385, pela primeira vez, o povo apoia e suporta o rei de Portugal, D. João I, mestre de Avis, contra o rei homónimo, D. João I de Castela, comungando a vitória na Batalha de Aljubarrota com o rei luso. Começaria a estar implícito nesta atitude o conceito de cidadão nacional, na medida em que há uma identificação do povo, mais do que da nobreza, com os propósitos reais. Contudo, apenas a partir do século XIX, e devido à ação do próprio Alexandre Herculano, é que se pode falar com propriedade na imaginação de uma comunidade nacional portuguesa. Herculano foi escritor e historiador, político e intelectual, tendo redigido a primeira história (científica) de Portugal, guiada na sua perspectiva pela preocupação com a veracidade dos factos. Introduziu o romance histórico e a prosa de ficção moderna em Portugal. Analisando algumas das obras de Alexandre Herculano pretendemos investigar a forma como Herculano nacionalizou alguns monumentos, constituindo-se num dos principais fundadores da nação portuguesa. Os atores dos seus romances são personagens da história portuguesa e o seu palco os principais monumentos nacionais, nomeadamente o Mosteiro de Santa Maria da Vitória e o de Alcobaça, que foram sacralizados nas diversas obras herculanas. A partir da sua ação, monumentalizaram-se, nacionalizaram-se e transformaram-se esses antigos espaços religiosos em lugares de memória e berços da nação moderna portuguesa.

PALAVRAS-CHAVE

Monumento. Nação. Identidade nacional.

THE NATIONAL COMMUNITY AND THE ROLE OF THE MONUMENTAL HERITAGE IN THE WRITING OF ITS NARRATIVES: THE PORTUGUESE EXAMPLE OF ALEXANDRE HERCULANO

FERNANDO MAGALHÃES

ABSTRACT

Portuguese authors and historians refer to the end of the 14th century, more specifically to the biennium 1383-1385, as the beginning of the building process of the Portuguese national community. In the Alexandre Herculano perspective, in 1385, for the first time, the people supported the king of Portugal, D. João I, “mestre de Avis”, in his battle against the king of Castile, communing with him, the victory of the Aljubarrota Battle. This battle was decisive for the maintenance of the Portuguese crown independence against the Castile kingdom. The national citizen concept would begin to be implicit in this popular attitude, to the extent that there is an identification of the people, more than of the nobility, with the king's purposes. However, it was only from the 19th century ahead, from the Alexandre Herculano writing, that we are able to discuss a Portuguese national community. Herculano was a writer and historian, having written the first (scientific) history of Portugal, guided in his perspective by the concern with the facts' veracity. He introduced the historical novel in Portugal, giving prominence to the monuments of the nation. Analyzing some of the Alexandre Herculano works we intend to research how Herculano nationalized some monuments, constituting himself as one of the main founders of the Portuguese nation. The actors of his novels are relevant people of the Portuguese history and her stage, the main national monuments, namely the Santa Maria da Vitoria and Alcobaça Monasteries, which were sacred in the various literary works of Herculano. From his action, these ancient religious spaces became monumental, nationalized and transformed into places of memory and cradles of the modern Portuguese nation.

KEYWORDS

Monument. Nation. National identity.

1 INTRODUÇÃO¹

Neste texto pretendemos discorrer sobre o papel que foi atribuído ao património cultural no processo de nacionalização do povo português. Não nos cabe, tanto, questionar as razões pelas quais foi selecionado um determinado tipo de património, material e monumental, em detrimento de outro, mas apenas observar a forma como esses objetos foram transformados, por determinados líderes do século XIX, em particular Alexandre Herculano, em monumentos de e para a nação.

Para cumprirmos os objetivos desta publicação, dividimo-la em duas partes. Numa primeira parte, denominada “A Construção das comunidades nacionais: o caso português”, iremos refletir sobre o processo internacional de construção ou de imaginação das comunidades nacionais e a forma como a construção do nacionalismo português pode ser enquadrada nos contextos teóricos nacional e internacional.

Na segunda parte, intitulada “Nação: o teatro, seus palcos e atores” refletiremos sobre a ação de Alexandre Herculano, historiador e romancista, na construção da comunidade nacional. A sua obra coloca-o na galeria das figuras mais importantes do que pode ser designado de fundadores da comunidade nacional portuguesa. Alexandre Herculano não só escreveu

1. Este artigo está escrito conforme a norma do Português Europeu (nota do editor).

a primeira história de Portugal, evidenciando preocupações científicas, nomeadamente com a veracidade dos factos, como foi o introdutor do romance histórico e da prosa de ficção moderna em Portugal.

Através do romance e da escrita da história medieval portuguesa, o autor dá palco ao teatro, os monumentos à nação, sendo seus atores cidadãos nacionais. Nas suas obras estão presentes o clero, a nobreza, mas também o povo, considerado por Herculano como o elemento fundamental para o nascimento da nação, perante as muitas hesitações do clero e da nobreza no apoio dado a D. João I durante as suas batalhas contra Castela, entre 1383 e 1385. Enquanto historiador, dá proeminência aos monumentos góticos do centro do país, que serão por ele transformados em berços da nação, nomeadamente o Mosteiro de Santa Maria da Vitória (Batalha) e o Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça. Enquanto o primeiro, representando um gótico tardio, começou a ser edificado em 1385, por ordem de D. João I, como agradecimento à Nossa Senhora pela vitória contra os castelhanos na Batalha de Aljubarrota, o segundo era casa de uma poderosa ordem medieval, a cisterciense, que em muito contribuiu para o povoamento e o desenvolvimento agrícola e económico das terras que haviam sido conquistadas aos muçulmanos, quando da formação do reino, ao longo dos séculos XII e XIII.

2 A CONSTRUÇÃO DAS COMUNIDADES NACIONAIS: O CASO PORTUGUÊS

Ao longo dos dois últimos séculos, a organização do espaço mundial em nações, enquanto comunidades modernas de socialização e de enculturação, tem despertado o interesse de vários investigadores das ciências sociais. De entre estes, citamos *Nations before nationalism* (1982), de J. A. Armstrong, *Nationalism and the state* (1982), de John Breuilly, *Nations and nationalism* (1983), de Ernest Gellner, *Social preconditions of national revival in Europe* (1985), de Miroslav Hroch, *The ethnic origins of nations* (1986), de Anthony Smith, *Nationalism thought and the colonial world* (1986), de P. Chatterjee, e *Nations and nationalism since 1788* (1990), de Eric Hobsbawm. Todas estas obras constituem parte do importante acervo reflexivo que se tem produzido relativamente aos conceitos de nação e de nacionalismo no campo internacional. Acrescentaríamos, ainda, *Nações e nacionalismo numa era global* (1999 [1995]) de Anthony Smith, a obra de Benedict Anderson, *Comunidades*

imaginadas (2005 [1983]), e *Nationalism* (1998), de Ernest Gellner, como três das reflexões fundamentais de finais do século XX, relativamente aos conceitos supracitados.

A asserção de que o conceito de comunidade nacional é recente é comum a todos os autores citados. O aparecimento das nações, enquanto formas de comunidade moderna, teve o seu início entre os séculos XVIII e XIX, tendo a sua consolidação vindo a prolongar-se pelas centúrias seguintes. O epicentro do desenvolvimento desta nova “forma de comunidade foi o continente americano” (ANDERSON, 2005, p. 17, 19), verificando-se a sua expansão na Europa, praticamente, em simultâneo.

Anderson (2005) define a nação como uma “comunidade política imaginada, e que é imaginada ao mesmo tempo como intrinsecamente limitada e soberana”. As nações constituem comunidades culturalmente construídas e por isso contingentes, limitadas. Nenhuma nação, mesmo a maior de todas, se “imagina como tendo os mesmos limites da humanidade” (ANDERSON, 2005, p. 26). A imaginação decorre, segundo o autor, do facto de todos os “nacionais” não se conhecerem pessoalmente, mas terem desenvolvido uma consciência de pertença comum, em que “na mente de cada um existe a imagem da sua comunhão” (ANDERSON, 2005, p. 25).

O conceito de nação foi criativamente inventado no tempo e no espaço. Quem o inventou? Quem criou a ideia de comunidade nacional e lhe deu substrato? Poderíamos responder com as elites culturais, políticas, económicas e outras que, de acordo com a sua vontade de divisão do espaço social (BOURDIEU, 1989) e a capacidade de mobilização e de aderência aos seus projetos de constituição das novas comunidades nacionais, criaram nas grandes massas populacionais um sentido de pertença comum. Foi um processo iniciado pelas lideranças que, em cada espaço e tempo específicos, criaram um conjunto de instrumentos que permitiram objetivar a ideia de nação, criando uma consciência de pertença no seio de vastas populações que jamais teriam a oportunidade de partilhar valores comuns na base de um contacto *face to face*.

O mapa, o censo ou o museu, o património cultural, um território, a “explosão” das línguas vernáculas, a imprensa, bem como a defesa de uma cultura homogénea, a constituição de nações centralizadas em capitais imponentes, que exercem a soberania sobre o restante território,

constituíram as ferramentas a partir das quais várias elites dos campos cultural ou político não só se começaram a definir como nacionais, como construíram a ideia de nação. A estas acrescentaria, ainda, o romance histórico e a criação de lugares da memória, assim como as noções de etnogénese, apelando-se à antiguidade da nação e seus grandes feitos do passado enquanto instrumentos eficazes de construção da ideia de nação.

O caso do nacionalismo português foi estudado por Ane-Marie Thiesse, que em *La création des identités nationales*, obra dada à estampa em 1999, centraliza a sua investigação na obra de Alexandre Herculano enquanto precursor do nacionalismo em Portugal. No domínio do estudo da construção da comunidade nacional portuguesa destacam-se, ainda, Luís Reis Torgal (1984, 1989), José Mattoso (1985, 1998), José Sobral (1996, 2003), António Medeiros (2005, 2006), Rui Ramos (1994), entre outros.

José Mattoso situa a origem da nação portuguesa no século XIII, em que a fixação de fronteiras permitiu construir um espaço económico que originou a oposição “entre nacional e estrangeiro, que passou a aplicar-se não só a pessoas, mas também a coisas e mesmo à moeda” (MATTOSO, 1985, p. 194-195). A “imposição, por D. Afonso III, da sua moeda e as dificuldades criadas à circulação de outras, tudo conjugado com a definição de fronteiras económicas do reino” (MATTOSO, 1985, p. 46) permitiu definir uma área socioeconómica nacional. Ainda, segundo Mattoso, o rei D. Dinis é o grande unificador linguístico; devendo-se à sua ação em prol do desenvolvimento da língua vernácula a fortificação e consolidação das fronteiras portuguesas, ele “nacionalizou as ordens militares e adoptou o romance (língua derivada do latim) como língua oficial” (MATTOSO, 1985, p. 74). Segundo o historiador, a “consciência nacional”, ou sentimento efetivo de pertença, não possui o mesmo significado de “identidade nacional” enquanto unidade política definida por um poder sobre um espaço determinado por fronteiras e seus habitantes. Em Portugal, a identidade nacional, identificada por José Mattoso com “a nação enquanto factor objectivo”, já está definida desde os inícios do século XIII. Contudo, a consciência nacional só virá a ser difundida posteriormente, “a partir de um círculo restrito próximo do poder” (MATTOSO, 1985, p. 208-212). A democratização da identidade nacional, que precocemente se começou a definir em Portugal, ocorreu apenas em finais do século XIX (MATTOSO, 1998). Este acontecimento

foi o culminar de um processo há muito iniciado pelas elites associadas à monarquia que se “veio alargando progressivamente à burguesia e a toda a população, na modernidade” (MATTOSO, 1998, p. 15).

O historiador Luís Reis Torgal também tem desenvolvido várias investigações sobre o processo de edificação do nacionalismo português. De acordo com Torgal, a consciência nacional portuguesa desenvolveu-se na Idade Média, demonstrada “quer nas tradições populares, quer nas obras dos intelectuais” medievais (TORGAL, 1981, p. 77). De acordo com José Sobral, Torgal parece conferir ao nacionalismo português “o sentido de um sentimento etnocêntrico e a reivindicação de independência política de um reino que tem subjacente uma identidade própria, e não o de uma ideologia política posterior [...]” (SOBRAL, 2003, p. 1116).

José Manuel Sobral, historiador e antropólogo, advoga, por seu lado, um marcado etnocentrismo entre os portugueses, elites e camadas populares, que se manifestou e construiu as suas bases na xenofobia e ódio aos castelhanos/espanhóis (os outros mais próximos de nós e com quem definimos fronteiras), atingindo este sentimento o seu mais alto grau durante o reinado filipino (séc. XVI e XVII), em que Portugal, integrado no reino de Espanha, fora dominado pelos Filipes, reis de Espanha. Este etnocentrismo pronuncia-se em sentimentos de pertença comum ou na partilha da identidade do nós em relação aos outros. A identidade nacional “estaria vinculada à ideia de uma co-naturalidade (portugueses), ao reconhecimento de uma ligação tida como natural e inquestionável entre território, língua, habitantes, nomes – Portugal, portugueses –, um rei” (SOBRAL, 2003, p. 1116). Para este investigador, também a nação portuguesa tem a sua

emergência histórica no período medieval de uma entidade com características próprias – como nome da entidade e dos habitantes, uma dinastia nativa, língua e território. Surgem as primeiras manifestações de identificação com esse colectivo; b) elaboração pelas elites de narrativas referentes a essa entidade, nomeadamente a partir do século XVI, onde se procuram objectivar características nacionais. Estuda-se e codifica-se a língua [...]. Divulgam-se mitos de ascendência, como a inserção dos portugueses na linhagem de Noé [...]. Elaboram-se narrativas míticas sobre o reino de Portugal e os portugueses; b) difusão e inculcação das representações intelectualizadas da nação, produzidas logicamente por uma minoria [...] (SOBRAL, 2003, p. 1117-1119).

Sobral determina o aparecimento de uma entidade política identificável com a nação no período medieval, procurando posteriormente a construção de uma unidade cultural assente numa língua comum, ou na génese do “português como língua distinta e específica dos habitantes do reino” (SOBRAL, 2003, p. 1119). Essa língua “é o antigo galaico-português do Norte transformado entre a Idade Média e o século XVI por efeito do substrato dos falares moçárabes do Sul” (TEYSSIER, 1991, p. 17).

Apenas a partir do século XIX, em particular com o aparecimento das “línguas de imprensa nacionais” (ANDERSON, 2005, p. 103), é que elites culturais portuguesas, tais como Alexandre Herculano, se empenharam na utilização e divulgação por toda a população da língua portuguesa, atribuindo-lhe uma importância renovada. Esta passa a ser a língua definitivamente utilizada na escrita de documentos oficiais e em toda a literatura, sendo também o idioma divulgado pela imprensa nacional. Impressa a uma escala sem precedentes, a língua tornou-se menos variável e “outorgou um sentido de continuidade à nação, objectivada como colectivo que existe no tempo” (SOBRAL, 2003, p. 1069).

A impressão massiva de livros, jornais e revistas, na língua nacional, permitiu construir comunidades de falantes detentores de uma consciência de pertença, à comunidade nacional, conjunta. A determinação da língua vernácula como língua nacional contribuiu também para “a construção da imagem de antiguidade que é tão central na noção subjetiva da nação” (ANDERSON, 2005, p. 72). Em Portugal, a imprensa foi decisiva para a “generalização da consciência nacional pela totalidade da população portuguesa” (MATTOSO, 1998, p. 21), particularmente a partir do século XIX até à atualidade.

A língua foi não só um instrumento *per si* de união entre toda a comunidade, como, através dos documentos impressos, levou a população de vastos territórios a ter consciência da sua herança comum. E esta herança manifestou-se através da sacralização do que havia sobrevivido ao passado, e que seria transformado em monumentos da nação e símbolos pátrios. Tanto os registos escritos medievais como os seus legados em objetos materiais móveis e imóveis se transformaram em testemunhos vivos do passado da comunidade. Através da escrita divulgam-se e constroem-se categorias como as paisagens nacionais (MAGALHÃES, 2012, 2016, 2017)

ou os patrimónios nacionais, sendo-lhes atribuída a capacidade de despoletarem em toda a população um sentimento de pertença comum que conduziria à construção da identidade nacional. Antigas igrejas, catedrais, casas senhoriais, mosteiros, pinturas, alfaías religiosas e demais objetos religiosos e civis são colocados ao serviço da construção da nação pelas lideranças comunitárias.

3 NAÇÃO: O TEATRO, SEUS PALCOS E ATORES

Tal como refere Benedict Anderson (2005), a comunidade nacional foi um projeto imaginado, sobretudo pelas elites românticas do século XVIII-XIX. Nos seus projetos de construção da ideia de nação, utilizaram determinados objetos, que não só serviram de material mas também de metáfora da objetivação de sentimentos de pertença a uma mesma comunidade por parte de milhares ou milhões de indivíduos. Os monumentos, os museus, as línguas vernáculas, o património cultural etc. (SMITH, 1997, 1998; ANDERSON, 2005) constituíram alguns desses elementos que permitiram materializar os sentimentos de pertença às comunidades nacionais.

Em todo este processo distinguimos, no caso português, as elites culturais, políticas, económicas que foram fundamentais na definição da comunidade nacional, na medida em que iniciaram um

movimento para definir elementos de uma cultura nacional portuguesa, mas a existência da realidade nação era inquestionável. Esse movimento detecta-se na tentativa de construção de uma literatura nacional portuguesa, na recolha de uma literatura oral popular tradicional – como sucede na obra de um Garrett, nas produções literárias e dramáticas e no Romanceiro (SOBRAL, 2003, p. 1106).

Neste sentido, iremos concentrarmo-nos sobretudo na figura de Alexandre Herculano, um dos maiores, senão mesmo o maior dinamizador do nacionalismo português. Alexandre Herculano de Carvalho Araújo (1810-1877) nasceu em Lisboa, em 28 de Março de 1810. A sua juventude foi marcada pelas lutas liberais, iniciadas em 1828, como reação à dissolução das Cortes e à revogação da Carta Constitucional pelo rei D. Miguel I. Em 1831, na sequência do seu envolvimento na revolta do regimento de cavalaria 4, que as forças miguelistas conseguiram sustentar à custa de muito sangue,

Herculano exilou-se em França, regressando dois anos depois. Integrou o exército liberal que, sob o comando do rei D. Pedro, desembarcou nas praias do Mindelo e marchou para o Porto, onde acabou sitiado pelas forças miguelistas (BONIFÁCIO, 1982; VARGUES, 1989).

Aos 23 anos, em 17 de julho de 1833, Alexandre Herculano é nomeado segundo bibliotecário da Real Biblioteca Pública do Porto, por “ser conhecedor das principais línguas e de Diplomática e também por ter já trabalhado voluntariamente em várias bibliotecas “abandonadas” [...] Como era natural nesse tempo, contava também o passado liberal dos candidatos” (CABRAL, 2013, p. 136). Durante este período desenvolve uma intensa atividade inerente às suas funções, acabando por pedir a demissão em 1836, por, “na sequência da Revolução de Setembro, ter sido chamado a jurar a Constituição de 1822, o que contrariava idêntico ato face à Carta Constitucional, três semanas antes” (CABRAL, 2013, p. 138). Liberal moderado, ou cartista, era contra os liberais radicais, conhecidos como setembristas, de modo que teve uma forte reação à Revolução de Setembro de 1836, recusando-se, portanto, a jurar a Constituição liberal de 1822, que se manteve até Março de 1838, e foi prosseguida pelos setembristas. Desenvolveu uma vasta obra literária, publicando sob anonimato *A voz do profeta* (1836), manifesto político contra as opções radicais dos setembristas. Foi redator principal de *O Panorama: Jornal Litterario e instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis*. Entre janeiro e maio de 1838 acumulou essa função com a de diretor do *Diário do Governo*.

Em 1839, foi nomeado diretor das bibliotecas reais da Ajuda e das Necessidades. Nos anos subsequentes (1840 e 1841) manteve atividade política mais direta. Eleito deputado pelo Partido Cartista, fez parte da “comissão de instrução pública”.

Relegando a atividade política para segundo plano, Alexandre Herculano é assumido como o maior precursor do romance histórico em Portugal. Historiador, político e romancista, desenvolveu toda a sua ação literária e científica em prol da construção e da afirmação de uma comunidade imaginada nacional portuguesa. Como refere Maria Helena da Cruz Coelho (2011, p. 62),

Herculano, um romântico e um liberal, comungava dos ideais de convergência num projecto de educação nacional, travejado pela história,

aliada à literatura e à moral, que visasse formar as gerações no amor da Nação, que se queria assente em bases representativas. Logo, o apelo às origens, buscando a “alma nacional” nos costumes, na cultura popular, nos monumentos, na história, fundamentava o compromisso com um grande movimento nacionalizador.

Alexandre Herculano compôs a primeira *História de Portugal*, em quatro volumes, publicados entre 1846 e 1853, no sentido moderno-científico do termo e introduziu o romance histórico no país, no século XIX. Demonstrava uma preocupação constante com “uma história objectiva, imparcial, descomprometida de preconceitos e ideologias, que lhe exigiam, para alcançar a verdade, o conhecimento e a crítica das fontes, que transformava os ‘monumentos’ em documentos históricos” (COELHO, 2011, p. 63).

Advogando o nascimento da nação portuguesa, em contraste com o reino medieval, no século XIV e na batalha de Aljubarrota, os palcos privilegiados de Herculano situam-se nos mosteiros góticos medievais, de Alcobaça e de Santa Maria da Vitória (mais conhecido por Mosteiro da Batalha), onde ocorreu tal batalha, em 1385. Neste lugar, agora transformado em memória, a vitória dos portugueses sobre os castelhanos marca o nascimento da nação moderna. Da sua atividade como historiador ressaltam ainda *Cartas sobre a história de Portugal* (1842) e *Apontamentos para a história dos bens da Coroa e forais* (1843-1844).

Alexandre Herculano foi um dos maiores símbolos da associação do romance histórico à escrita da história da nação portuguesa. Como refere Anne-Marie Thiesse (1999, p. 136), Herculano, “para além de consagrar numerosos romances aos conflitos políticos e sociais da Idade Média Nacional, redige a primeira grande História de Portugal”. Os seus romances relatam acontecimentos históricos ou mitológicos que tiveram como tela os grandes monumentos portugueses. Neste sentido, Alexandre Herculano constitui um dos principais edificadores e consolidadores da cultura nacional portuguesa, no século XIX. Através dos seus romances produziu imagens icónicas, capazes de incorporar o conceito da comunidade imaginada nacional, com o seu berço nos Mosteiros de Alcobaça, e sobretudo no de Santa Maria da Vitória.

De entre os romances herculanos destacam-se *O bobo*, publicado em 1843, o *Eurico, o presbítero* e *O pároco da aldeia*, que foram dados à estampa em 1844 e 1825, respetivamente, *O monge de Cister*, editado pela primeira vez em 1848, e *Lendas e narrativas*, publicado em dois volumes, em 1851. No romance *O monge de Cister*, Herculano transforma o Mosteiro de Alcobaça no palco do “teatro”, na medida em que o apoio dado ao futuro rei D. João I, de Portugal, de um dos monges que habita este lugar, nas batalhas reais, em particular na batalha de Aljubarrota, contra D. João I de Castela, será determinante para a manutenção da independência do reino de Portugal e o início da construção da nacionalidade portuguesa.

Contextualizando, a ordem de Cister estabeleceu-se em Portugal, pouco depois de ter sido fundada, em 1098, por Alberico, ao qual se juntaram Roberto e Estevão de Harding, que discordando dos excessos e do “desleixo” dos beneditinos da abadia de Molesme, França, “conjuntamente com vinte e um monges abandona Molesme e funda uma nova casa em Citeaux (Cister), perto de Dijon.” (ROSA, 2007, p. 143). Advogando uma “extrema simplicidade tanto na liturgia como no desenho dos seus mosteiros, concebidos segundo uma enorme humildade e austeridade” (ROSA, 2007, p. 143), para que não se desviasse o olhar da oração, esta ordem atinge o seu apogeu com Bernardo de Claraval, que em 1115 mandou fundar o mosteiro de Claraval, que viria a tornar-se o mais importante da ordem. Os primeiros monges cistercienses portugueses vieram de França, da região de Borgonha, no século XII, e tiveram um grande suporte por parte dos diversos reis portugueses, como ilustra Alexandre Herculano em *O monge de Cister*, ao referir que “fora Fr. João d’Ornellas (abade do mosteiro de Alcobaça), quando simples monge de Alcobaça, esmoler d’el rei D. Fernando, e, protegido por este monarca” (HERCULANO, 1851, p. 138), tendo-se constituído numa importante ordem religiosa portuguesa. Foi-lhes incumbida a construção de

um mosteiro, de povoar e explorar os territórios recém-conquistados aos sarracenos, provinham da Borgonha. Naturalmente as técnicas e as práticas, bem avançadas nos domínios da agricultura e da construção, eram decorrentes dos que se praticavam na região destes (ROSA, 2007, p. 147).

As trocas culturais entre povos europeus foram intensas ao longo da Idade Média, tendo as ordens religiosas desempenhado um importante

papel na reconquista portuguesa e na manutenção da independência do reino, legando vastos edifícios monumentais que viriam a constituir a “matéria prima” da fundação da nação, alguns séculos depois.

À medida que os reis iam conquistando o território aos mouros, ofereciam essas terras às ordens religiosas e aos nobres, que ficavam incumbidos do seu povoamento e do estabelecimento nelas de novos comportamentos culturais, desta feita cristãos que propagavam as suas crenças pelo território, reorganizando-o, da mesma forma, sob o ponto de vista económico. O mosteiro dos cistercienses acabaria por ser construído em Alcobaça em 1153. Apesar de possuir algumas diferenças em termos de espaço construído, o Mosteiro de Alcobaça segue as orientações das construções cistercienses inspiradas por Claraval. Fruto das dinâmicas do tempo, da globalização e da emergência dos Estados-nação, este é considerado monumento nacional desde 1910, encontrando-se inscrito na lista de Património da Humanidade desde 1989.

Num quadro em que nobres e clérigos ora apoiam D. João I de Castela, ora se viram para o mestre de Avis, em Portugal, de acordo com os seus interesses, o abade de Alcobaça, que no início tomara o partido do rei de Castela, acaba por se voltar contra ele, apoiando o mestre de Avis, o futuro rei D. João I de Portugal. Como refere Herculano,

Do número dos irresolutos foi a princípio o abade de Alcobaça, que, senhor de quinze vilas e de dois castelos, e fronteiro de quatro portos de mar, seria sem dúvida aliciado por ambos os partidos contendores para se unir a eles. De um documento, mandado exarar em abril de 1385 pelo arcebispo de Braga D. Lourenço, se vê que o reverendo abade favorecera el rei de Castela, prestando-lhe abundantes vitualhas para o seu exército, quando viera sobre Lisboa. É certo, porém, que quando se deu a batalha de Aljubarrota, ele mandou seu irmão Martim d’Ornellas, com um bom troço de gente, em socorro do Mestre de Aviz, pelo qual se havia formalmente declarado nas cortes de Coimbra, celebradas pouco antes, e em que o Mestre fora proclamado rei (HERCULANO, 1859 [1848], p. 115-116).

A partir da ação de um monge cisterciense que habita o mosteiro alcobacense, Alexandre Herculano analisa, portanto, o quadro político e social português do tempo de D. João I e, em particular, as lutas sociais e políticas que se debateram no seu reinado, sendo que o apoio dado pelo

monge de Alcobaça foi determinante para o aumento do prestígio e da importância que a Ordem de Cister já gozava em Portugal.

Desde então este poderoso vassalo da coroa, que antevira o triunfo provável da causa da nacionalidade e da independência portuguesa, ganhou na corte de D. João I notável importância e valia, maior porventura da que tivera como simples abade de Alcobaça, se muitos fidalgos principais não houvessem seguido a bandeira do rei castelhano. Ou fosse que o Mestre de Aviz quisesse cumprir as promessas feitas para tornar D. João d'Ornellas seu parcial, ou fosse, como se diz, que o movesse um sentimento de gratidão, é facto que concedeu a esse homem, a um tempo frade alcaide-mor fronteiro, privilégios extraordinários. Servido por pagens e escudeiros nobres, D. João d'Ornellas convertera a veneranda e tranquila mansão dos monges de Alcobaça em alcaçar de rico-homem. Acompanhavam-no em suas viagens cavaleiros e homens d'armas, cujos foros e regalias corriam parelhas com os d'aqueles que serviam e acompanhavam o próprio D. João I. A grandeza e luxo do sacerdote-cavaleiro era objecto de geral admiração e inveja, a ponto de haver, até, quem dissesse que tal maneira de vida desdizia o que quer que fosse dos preceitos do evangelho, e não se casava exactamente com a regra monástica de S. Bento, patriarca não só dos monges negros ou beneditinos, mas também dos brancos ou cistercienses (HERCULANO, 1859 [1848], p. 116-117).

Este apoio garantiu aos cistercienses um lugar de relevo no quadro político-social do primeiro reinado posterior à restauração da independência. Por outro lado, a vitória de D. João I de Portugal na batalha de Aljubarrota esteve na origem da construção do Mosteiro de Santa Maria da Vitória, da instalação da ordem dominicana na região de Leiria, e na origem do atual concelho da Batalha. Este mosteiro, também classificado como monumento nacional em 1910 e Património da Humanidade em 1983, marca, de facto, nas palavras de Alexandre Herculano, a fundação da nação portuguesa. A ordem Dominicana foi fundada em Toulouse, em França, no ano de 1216, por São Domingos de Gusmão, sacerdote nascido em Caleruega, Castela, a 24 de junho de 1170, tendo-se efetivado a sua chegada a Portugal no início da centúria seguinte. O seu primeiro convento, em terras lusas, foi fundado pelo “Frei Soeiro Gomes, em 1217, discípulo de São Domingos.

Este teria sido enviado com o objetivo de estabelecer o primeiro núcleo da recém formada Ordem. Primeiramente, teriam recebido, por doação da Infanta D. Sancha, em 1218, uma ermida na Serra de Montejunto, perto de Alenquer” (NASCIMENTO, 2014, p. 136-137).

Os dominicanos operaram uma intensa atividade política, sendo a sua proximidade às sucessivas casas reais uma constante; portanto, o destino que o reino de Portugal haveria de tomar, nomeadamente após a batalha de Aljubarrota, em muito fora determinado por esta ordem religiosa. Como refere Saul António Gomes (2009, p. 263-264), os dominicanos assumem, desde os seus primórdios em terra portuguesa, uma clara disponibilidade para a intervenção em matéria política e também para a intermediação de conflitos jurídico-forenses. De forma ainda mais intensa que os cistercienses, os dominicanos assumiram uma posição de apoio ao rei D. João I de Portugal, na batalha de Aljubarrota, facto que acabaria por lhes trazer grandes privilégios e riquezas. É assim de destacar a

enorme relevância histórica as posições [que] os sucessores de S. Domingos [assumiram] na causa do Mestre de Avis. Encontraremos presentes ao auto de eleição e proclamação do Rei D. João I, lavrado em Coimbra, a 6 de Abril de 1385, os pregadores Fr. Lourenço Lampreia e Fr. Domingos de Aveiro, assim se assinalando a activa presença de membros da Ordem na causa portuguesa no contexto da Crise de 1383-1385 (GOMES, 2009, p. 264-265).

O Mosteiro de Santa Maria da Vitória, mais conhecido por Mosteiro da Batalha, “resultou do cumprimento de uma promessa feita pelo rei D. João I, em agradecimento pela vitória em Aljubarrota, batalha travada em 14 de agosto de 1385, que lhe assegurou o trono e garantiu a independência de Portugal” (MOSTEIRO DA BATALHA, 2019). A sua doação à ordem de São Domingos, em finais do século XIV, por D. João I, demonstra não só a influência dos dominicanos junto do rei – como a atribuição àquela ordem de tantos privilégios – mas acaba por contribuir para uma ainda maior ascensão de poder e riqueza por parte dos dominicanos. Como refere Saúl António Gomes (2009):

D. João I, aliás, como liberal senhor que gostava de retribuir serviços e lealdades, cumularia a vigararia portuguesa da Ordem de consideráveis

benefícios, como podemos avaliar muito bem pelo facto deste monarca lhes ter doado o Mosteiro da Batalha e o de Benfica e de, em 1418, se estabelecer canonicamente a Província Portuguesa da Ordem, assistindo-se, desde então e por toda a Centúria de quatrocentos, a uma multiplicação das fundações dos Pregadores dentro do Reino e mesmo em território luso-magrebino.

No preâmbulo da doação aos frades de S. Domingos do Mosteiro de Santa Maria da Vitória, em 4 de Abril de 1388, declara D. João I, num significativo elogio tradutor de uma complexa e sensível adesão à estética própria da liturgia e da espiritualidade dominicanas medievas portuguesas, ter tomado tão generosa opção:

“Por honrra da Virgem Maria nosa defensor e destes regnos consirando as muitas e stremadas graças que do seu Filho bento a rogo della sempre recebemos assy em guarda do nosso corpo como em exalçamento dos dictos regnos e em as guerras e mesteres em que somos poostos specialmente na batalha e campo que ouvemos com os castellâaos dando nos delles victoria maravilhosa mais por a sua misericordia que por os nossos merecimentos, preposemos em relenbrança de beneficios per ella recebidos de edificar e mandar fazer casa de oraçam em a qual honrra e louvor da dicta Senhora se faça serviço a Deus a qual de facto ja mandamos começar a par da Canueira porque segundo Deus e verdade os frades pregadores da hordem de Sam Domingos som mui devotos em ella assy por as suas obras como pollo abito que de suas mãaos receberam e som outrossy merecedores de todo bem e mais que a nosso Senhor e a dicta Senhora sua madre servem em cada huum dia e saberam servir ao diante, rogando a elles por nos e pollos dictos regnos [...]” (GOMES, 2009, p. 265).

A extinção das ordens religiosas em 1834, e a nacionalização dos bens outrora pertença do clero, irão determinar a metamorfose do valor simbólico tanto do Mosteiro de Alcobaça como do de Santa Maria da Vitória. Construídos num tempo em que a religião era a instituição central da sociedade, tiveram um valor de uso, na medida em que eram casas de

Deus, albergando os religiosos que faziam a ponte entre o mundo terreno e o mundo divino. A par de muita destruição e abandono, vários destes mesmos bens materiais acabariam por ser nacionalizados e transformados em ícones materiais da comunidade nacional. No que diz respeito ao Mosteiro de Santa Maria da Vitória, a ação de Alexandre Herculano veio a determinar a sua transformação em património cultural da nação, na medida em que ele será o palco principal da ação retratada nos seus romances históricos, e tido por Herculano como elemento fundamental do nascimento da nação.

O Mosteiro de Santa Maria da Vitória, na Batalha, constituiu o elemento central da obra herculana *Lendas e narrativas*. Constituída por dois volumes compostos por vários textos que abarcam o período histórico português situado entre o século VIII e 1535, é sobretudo no texto “A abóbada” que o autor transforma o valor do Mosteiro de Santa Maria da Vitória, considerando-o símbolo do início da nacionalidade portuguesa.

Os mosteiros de Santa Maria da Vitória (Batalha) e de Alcobaça, ao transformarem-se em palcos da ação literária herculana, são por um lado promovidos a ícones, na formação da consciência nacional, ao mesmo tempo que projetam o estilo gótico como berço dessa mesma nacionalidade. A materialidade dos mosteiros projeta a alma da nação portuguesa. Em “A abóbada”, um dos textos do livro *Lendas e narrativas*, tomo 1, Herculano refere que

para entender o pensamento do Mosteiro de Santa Maria da Vitória, cumpre ser português; cumpre ter vivido com a revolução que pôs no trono o Mestre de Avis; ter tumultuado com o povo defronte dos paços da adúltera [...]; ter pelejado nos muros de Lisboa; ter vencido em Aljubarrota. Não é este edifício obra de reis [...], mas nacional, mas popular, mas de gente portuguesa, que disse: não seremos servos do estrangeiro e que provou seu dito (HERCULANO, 2013 [1851], p. 353).

Referenciado como “o grande monumento da independência e da glória desta terra” (HERCULANO, 2013 [1851], p. 390) ou o “monumento da glória dos nossos” (HERCULANO, 2013 [1851], p. 354) – nós, os cidadãos portugueses, por relação a eles, os castelhanos, aos quais se vendeu a “adúltera”, a rainha D. Leonor Teles (HERCULANO, 2013 [1851]) – emerge assim como um símbolo de materialização do sentimento subjetivo de pertença à comunidade nacional. Por outro lado, neste breve trecho do conto de Herculano

surge outra característica fundamental para a construção da comunidade nacional, que é a ideia de cidadania, tão presente no discurso dos românticos. O romance histórico transforma o monumento num testemunho dos grandes feitos da gente portuguesa e não do rei. À sua sombra, todos os portugueses são iguais (SMITH, 1997).

As lutas contra Castela, na Idade Média, constituem referenciais espaço-temporais no processo de categorização da identidade nacional, referido por José Mattoso (1998). Na sua perspectiva, as guerras contra Castela no século XIV ou já com Espanha, em 1640, envolveram toda a população cidadã, que chegou a ser mais patriota do que muitas vezes a elite minoritária, movida por interesses pessoais. Como referiu Alexandre Herculano:

Chegando à porta do mosteiro, onde o esperava já Frei Lourenço com parte da comunidade, apeou-se de um salto e, com rosto risonho e a mão no barrete, agradeceu sua cortesia e aquelas mostras de amor aos populares, que gritavam, apinhados à roda dele: «Viva D. João I de Portugal; morram os Castelhanos!», grito absurdo, mas semelhante aos vivas de todos os tempos; porque o povo, bem como o tigre, mistura sempre com o rugido de amor o bramido que revela a sua índole sanguinária. Por baixo daquelas soberbas arcadas desapareceu brevemente (HERCULANO, 2013 [1851], p. 358).

Forja-se nas lutas contra Castela, pela manutenção da independência do reino, a ideia do cidadão nacional e da categorização de cidadania, nascidos após a Revolução Francesa, com o romantismo do século XVIII. O “anticastelhanismo” contribuiu, de acordo com investigadores e escritores portugueses, tais como Fernão Lopes, que se refere aos castelhanos, no século XV, como “uma nação contrária”, para o desenvolvimento e a afirmação de sentimentos de pertença comum, no que passou a ser denominado de portugueses, em torno de um território comum – o português.

Alexandre Herculano dedica grande parte da sua obra ao papel heroico de D. João I na restauração da independência do reino, bem como à construção do Mosteiro de Santa Maria da Vitória, seus obreiros e população nacional nele implicada, de tal forma que fabrica a memória do passado, inscrevendo-a na materialidade dos monumentos. Os discursos acerca da nação passam, portanto, pela apropriação dos objetos e pela sua

transformação em herança coletiva nacional, legado dos ancestrais, transformados em heróis fundadores da nação.

Outro historiador romântico, Oliveira Martins, também coloca as raízes históricas da nação na batalha de Aljubarrota, ou melhor, no espaço que compreende o centro litoral do país, entre Lisboa e Coimbra, referindo que enquanto as guerras entre portugueses e castelhanos se prolongaram “pelas províncias afastadas; [...] Lisboa, Coimbra e todo o centro do país eram, já em 1385, pelo Mestre. Os últimos actos da revolução iam consumir-se: as cortes de Coimbra e a batalha de Aljubarrota” (MARTINS, 1882, p. 154).

A ação de Herculano vai para além da sacralização do Mosteiro de Santa Maria da Vitória enquanto berço da nação portuguesa, tanto na sua escrita da *História de Portugal* como nos seus romances históricos. Do seu labor, e inspirado na obra *Monumenta Germaniae Historica*, de Stein, cujo primeiro volume saiu em 1826, Herculano deu origem à obra *Portugaliae Monumenta Historica*, então publicada pela Academia de Ciências de Lisboa entre 1856 e 1917. Esta coletânea, composta por cerca de 21 livros, em 2 volumes e vários fascículos, abrangendo desde o século VIII até o século XVI, resultou do levantamento da documentação histórica e antropológica, que efetuou entre os anos de 1852 e 1853, entre a maior parte das mais importantes instituições religiosas do país, então detentoras de grande parte de documentação respeitante ao Reino medieval. Enquanto bibliotecário no Porto, foi responsável pela incorporação de espólio valioso na Real Biblioteca Pública do Porto, a quando da nacionalização dos bens das ordens religiosas, em 1834. Foram suas funções, de acordo com Luís Cabral (2013, p. 137-138):

- a) Colaboração nos procedimentos não só de incorporação de livrarias de ordens religiosas, como de sequestro de bibliotecas particulares.
- b) Seleção das peças mais importantes para a RBPP (ex. Tibães e Santa Cruz de Coimbra).
- c) Inventariação dos manuscritos, tarefa esta partilhada com o 1º Bibliotecário, como atestam a numeração e rubricas “And.”[Andrade] e “Ar.º” [Araújo]. Terá sido, provavelmente, este estudo que permitiu a Herculano, passados vinte anos, fazer a seleção dos manuscritos que foram chamados à Academia.
- d) Catalogação, não só de impressos como sobretudo de manuscritos, feita em verbetes. Em outubro de 1835, a Biblioteca vai solicitar à

Câmara livros em branco para, de acordo com as grandes classes, se passarem a limpo “os catálogos alphabeticos, que estão prompts na sua 1ª forma de bilhetes”

e) Classificação que permitiu organizar a nova biblioteca de acordo com o sistema de Brunet, como consta do documento inédito aqui hoje exposto. Também neste particular houve a preocupação de compaginar o Porto com o que de melhor se praticava lá fora.

f) A vistoria, efetuada no final do ano de 1832, por ordem do Prefeito do Douro, Manuel Gonçalves de Miranda, ao edifício do Convento de Santo António da Cidade, revestiu-se de grande importância. A comissão era composta por Diogo de Góis Lara de Andrade, por Alexandre Herculano e pelo Arquitecto da Cidade, Joaquim da Costa Lima Sampaio. Desse trabalho resultou a decisão, de larga visão de futuro, de instalar, definitivamente, mas não sem alguma oposição da Câmara, no convento franciscano a Biblioteca Pública e o Museu.

Alexandre Herculano divide a sua *Portugaliae Monumenta Histórica* em 3 grandes divisões: A – Monumentos narrativos, B- Legislação e Jurisprudência e C – Diplomas e Actos públicos privados (HERCULANO, 1857, p. VII, VIII). Trata-se de uma extensa obra que reúne um grande número de narrativas sobre testemunhos da vida cultural portuguesa entre os séculos VIII e XIV, suas produções materiais, mas também imateriais.

A obra *Portugaliae Monumenta Histórica*, por si mesma merece um estudo aprofundado no futuro e a respetiva publicação, visto tratar-se de uma das mais significativas coletâneas de documentos e de testemunhos medievais da história de Portugal.

4 CONCLUSÕES

As condições que propiciaram o aparecimento das nações e dos nacionalismos modernos verificaram-se desde muito cedo no território português. Historiadores, antropólogos e investigadores de várias outras áreas do saber convergem para o século XIV, e seguintes, como períodos em que se começaram a delinear essas condições. A posição geográfica de Portugal, na Europa, a ancestralidade da definição das fronteiras do reino, o cultivo da língua e de costumes próprios, o património cultural de séculos e a

identificação do povo com o seu rei explicam, para as lideranças nacionais, a construção da comunidade nacional portuguesa.

A construção da nação, a definição de um espaço nacional, reunindo milhares de pessoas sobre um mesmo teto, começou por ser uma realização proveniente dos desejos de um corpus de intelectuais de onde se destacou Alexandre Herculano. A escrita da primeira história de Portugal “científica”, a introdução e adaptação ao contexto português do romance histórico, permitindo a divulgação da língua portuguesa, e sobretudo a transformação e nacionalização de certos objectos em património, permitiram construir e expandir na população o sentimento de pertença nacional.

De início restringida a determinadas lideranças, a consciência nacional foi-se ampliando à população em geral, através de um manancial de objetos materiais e imateriais que, tal como o património monumental, foram determinantes para a construção da comunidade nacional portuguesa. Este foi um processo efetivo que conduziu à identificação dos habitantes do território português com os seus monumentos, em particular com os mosteiros de Santa Maria de Alcobaça e de Santa Maria da Vitória, situado na vila da Batalha.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Lisboa: Edições 70, 2005 [1983].

ARMSTRONG, John. *Nations before nationalism*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1982.

BONIFÁCIO, Maria. A revolução de 9 de Setembro de 1836: a lógica dos acontecimentos. *Análise Social*, Lisboa, v. 18, n. 71, p. 331-370, 1982.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

BREUILLY, John. *Nationalism and the state*. Manchester: Manchester University Press, 1982.

CABRAL, Luís. Alexandre Herculano e a Real Biblioteca Pública do Porto: um caso exemplar. In: MARINHO, Maria; AMARAL, Luís; TAVARES, Pedro (Coord.). *Revisitando Herculano no bicentenário do seu nascimento*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2013. p. 125-146.

CHATTERJEE, Partha. *Nationalism thought and the colonial world*. London: Zed Books, 1986.

COELHO, Maria. Alexandre Herculano: a história, os documentos e os arquivos no século XIX. *Revista Portuguesa de História*, Coimbra, n. 42, p. 61-84, 2011.

GELLNER, Ernest. *Nations and nationalism*. Oxford: Blackwell, 1983.

- GELLNER, Ernest. *Nationalism*. London: Phoenix, 1998.
- GOMES, Saúl. Os dominicanos e a cultura em tempos medievais: o caso português. *Biblos*, Coimbra, v. 7, p. 261-294, 2009.
- HERCULANO, Alexandre. *Eurico, o presbytero*. 2. ed. Lisboa: Imp. Nacional, 1847 [1844]. v. 3.
- HERCULANO, Alexandre. *Lendas e narrativas*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1851. t. 1.
- HERCULANO, Alexandre (org.). *Portugaliae Monumenta Histórica*. Lisboa: Academia de Ciências de Lisboa, 1857. v. 1, fasc. 1. Disponível em: http://purl.pt/12270/4/cg-2698-a-13/cg-2698-a-13_item4/cg-2698-a-13_PDF/cg-2698-a-13_PDF_24-C-R0150/cg-2698-a-13_0000_capa-cap_a_t24-C-R0150.pdf. Acessado em: 11 mar. 2019.
- HERCULANO, Alexandre. *Lendas e narrativas*. 2. ed. Lisboa: Casa da Viúva Bertrand, 1858. t. 2.
- HERCULANO, Alexandre. *O monge de Cister*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1859 [1848]. t. 1.
- HERCULANO, Alexandre. *O bobo*. Mem Martins: Europa-América, 1878 [1843].
- HERCULANO, Alexandre. *O monge de Cister*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1977 [1848]. 2v.
- HERCULANO, Alexandre. *O pároco da aldeia: o Galego*. Amadora: Livraria Bertrand, 1978 [1825].
- HERCULANO, Alexandre. *Lendas e narrativas*. Portugal: Luso Livros, 2013 [1851]. t. 1, 2. Disponível em: <https://www.luso-livros.net/wp-content/uploads/2014/05/Lendas-e-Narrativas.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2019.
- HOBBSBAWM, Eric. *Nations and nationalism since 1780*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- HROCH, Miroslav. *Social preconditions of national revival in Europe*. Prague: University of Prague, 1985.
- MAGALHÃES, Fernando. Landscape and regionalism in Portugal: the case of the Leiria region. *Journal of Contemporary European Studies*, Abingdon, v. 20, n. 1, p. 55-76, 2012.
- MAGALHÃES, Fernando. Reequacionando os monumentos: da identidade nacional à regional. In: VARGAS, Giselle Chang (coord.). *Memoria del Congreso Iberoamericano de Patrimonio Cultural: lo material y lo inmaterial en la construcción de nuestra herencia*. San José: Universidad de Costa Rica, 2016. p. 339-352.
- MAGALHÃES, Fernando. Landscape and national identity in Portugal. *Archaeologica Hereditas*, Warsaw, v. 4, p. 223-234, 2017.
- MARTINS, Joaquim. *História de Portugal*. 3. ed. Lisboa: Viúva Bertrand, 1882.
- MATTOSO, José. *Identificação de um país: ensaio sobre as origens de Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1985. v. 2.
- MATTOSO, José. *A identidade nacional*. Lisboa: Gradiva, 1998.
- MEDEIROS, António. Emergent iconographies: regional identity and rural icons in northwestern Iberia. *Etnográfica*, Portugal, v. 9, n. 1, p. 65-80, 2005.

- MEDEIROS, António. *Dois lados de um rio: nacionalismo e etnografias na Galiza e em Portugal*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2006.
- MOSTEIRO DA BATALHA. *Síntese*. Batalha, 2019. Disponível em: http://www.mosteirobatalha.gov.pt/pt/index.php?s=white&pid=172&identificador=bt121_pt. Acesso em: 5 mar. 2019.
- NASCIMENTO, Renata. Os frades dominicanos e o Mosteiro da Batalha: fontes para uma reconstituição histórica. *Revista Territórios & Fronteiras*, Cuiabá, v. 7, n. 2, p. 132-143, 2014.
- RAMOS, Rui. A segunda fundação (1890-1926). In: MATTOSO, José (org.). *História de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, v. VI, 1994.
- ROSA, Isabel. Ordem de Cister: Bernardo de Claraval. *ARTiTEXTOS*, Lisboa, n. 5, p. 143-148, 2007.
- SMITH, Anthony. *The ethnic origins of nations*. Gloucester: Blackwell Publishing, 1986.
- SMITH, Anthony. *A identidade nacional*. Lisboa: Gradiva, 1997.
- SMITH, Anthony. *Nationalism and modernism*. London: Routledge, 1998.
- SMITH, Anthony. *Nações e nacionalismo numa era global*. Oeiras: Celta Editora, 1999 [1995].
- SOBRAL, José. Nações e nacionalismo: algumas teorias recentes sobre a sua génese e persistência na Europa ocidental e o caso português. *Inforgeo*, Alverca do Ribatejo, n. 11, p.13-41, 1996.
- SOBRAL, José. A formação das nações e o nacionalismo: os paradigmas explicativos do caso português. *Análise Social*, Lisboa, v. 37, n. 165, p. 1093-1126, 2003.
- TEYSSIER, Paul. Langues, dialects et parlers comme elements des identités régionales (domaine portugais, galicien, brésilien et luso-africain). In: *L'Identité régionale: l'idée de region dans l'Europe du Sud-Ouest*. Paris: Éditions du CNRS, 1991. p. 17-25.
- THIESSE, Anne-Marie. *La création des identités nationales*. Paris: Seuil, 1999.
- TORGAL, Luís. *Ideologia política e teoria do estado na Restauração*. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade, 1981. v. 1, 2.
- TORGAL, Luís. Acerca do significado sociopolítico da revolução de 1640. *Revista de História das Ideias*, Coimbra, n. 6, p. 301-319, 1984.
- TORGAL, Luís. *História e ideologia*. Coimbra: Livraria Minerva, 1989.
- VARGUES, Isabel. A fé política liberal. *Revista de História das Ideias*, Coimbra, v. 11, p. 277-355, 1989.

ANÁLISE DOS PROJETOS E DAS OBRAS NO PALÁCIO FOZ, EM LISBOA, ENTRE 1887 E 1904:

CONTRIBUTO PARA A RECONSTITUIÇÃO
ARQUITETÓNICA E CONSTRUTIVA DOS ELEMENTOS
NA SUA ENVOLVENTE

ANABELA MENDES MOREIRA, INSTITUTO POLITÉCNICO DE TOMAR, TOMAR,
PORTUGAL.

Doutora em Engenharia Civil pela Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade
de Coimbra. Mestre em Ciências da Construção. Licenciada em Engenharia Civil. É
docente no Instituto Politécnico de Tomar.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9636-1796>

E-mail: anamoreira@ipt.pt

INÊS DOMINGUES SERRANO, INSTITUTO POLITÉCNICO DE TOMAR, TOMAR,
PORTUGAL.

Doutora em História da Arquitectura pela Faculdade de Arquitectura da Universidade de
Lisboa. Mestre em História e Teoria da Arquitectura. Licenciada em Arquitectura. É docente
no Instituto Politécnico de Tomar desde 1998.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-7200-4965>

E-mail: inesserrano@ipt.pt

DOI

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v14i27p58-85>

RECEBIDO

06/07/2018

APROVADO

27/06/2019

ANÁLISE DOS PROJETOS E DAS OBRAS NO PALÁCIO FOZ, EM LISBOA, ENTRE 1887 E 1904: CONTRIBUTO PARA A RECONSTITUIÇÃO ARQUITETÓNICA E CONSTRUTIVA DOS ELEMENTOS NA SUA ENVOLVENTE

ANABELA MENDES MOREIRA, INÊS DOMINGUES SERRANO

RESUMO

A caracterização arquitetónica e construtiva de um edifício é fundamental em qualquer processo de intervenção. A proficiência desses processos depende, em grande medida, do conhecimento profundo do edifício e da correta interpretação das alterações que nele se tenham operado. A reconstituição construtiva, sobretudo de edifícios mais antigos e que foram submetidos a maior número de intervenções no decurso do tempo, nem sempre é possível, dada a inexistência ou a insuficiência de registos escritos do seu projeto inicial, ou das suas sucessivas alterações. Existem, porém, exceções que se referem principalmente a edifícios com maior notabilidade, onde é possível revisitar o processo projetual, através de registos coevos, e, no caso de obras mais recentes, identificar e analisar os estratos referentes às várias intervenções, através da análise documental geralmente depositada em arquivos institucionais. Neste artigo procede-se à possível reconstituição arquitetónica e construtiva dos elementos do envelope (cobertura e paredes exteriores) de um dos edifícios mais distintos da cidade de Lisboa, o Palácio Foz, erigido na sequência do terramoto de 1755. O trabalho de pesquisa realizado focou-se na análise dos requerimentos submetidos pelo Marquês da Foz à Câmara Municipal de Lisboa no período compreendido entre 1887 e 1904. Os referidos requerimentos correspondem a pedidos escritos de alterações, ampliações e renovações construtivas solicitados pelo proprietário. Este estudo pretende identificar e datar as principais alterações arquitetónicas e construtivas realizadas no envelope do edifício, relativamente à construção inicial, enquadrando-as com as alterações urbanísticas da zona envolvente. Pretende-se, assim, contribuir para a caracterização da história arquitetónica e construtiva do edifício, explicitando a relação entre as práticas construtivas e o contexto urbano durante aquele período.

PALAVRAS-CHAVE

Património arquitetónico. Espaço urbano. Arquitetura portuguesa.

ANALYSIS OF THE PROJECTS OF PALÁCIO FOZ BUILDING, IN LISBON, BETWEEN 1887 AND 1904: CONTRIBUTION TO ARCHITECTURAL AND CONSTRUCTIVE RECONSTITUTION OF THE BUILDING ENVELOPE

ANABELA MENDES MOREIRA, INÊS DOMINGUES SERRANO

ABSTRACT

Architectural and constructive characterizations of a building are fundamental in restoration processes. The proficiency of these processes depends, in a great extent, on the deep knowledge of the building and the correct interpretation of the changes that have been made in it. Constructive reconstitution, especially in older cultural heritage buildings which have undergone several changes over time, is not always possible, given the lack of records. However, there are exceptions, e.g. notable buildings, in which it is possible to rebuild the design process through coeval records. This article presents a likely architectural and constructive reenactment of Palácio Foz, one of the most distinguished buildings in Lisbon, built after the earthquake in 1755. The research work focuses on the analysis of some written requests submitted by the owner, Marquis of Foz, to the Lisbon City Council, between 1887 and 1904. The requests refer to project designs concerning modifications, extensions, and constructive renovations. The study intends to identify the main architectural and constructive changes in the building envelope, and frame them with the urban changes of the surrounding area. Hence, the study aims to contribute to an architectural and constructive characterization of the building, emphasizing the relation between constructive practices and urban context during that period in Lisbon.

KEYWORDS

Architectural heritage. Urban space. Portuguese architecture.

1 INTRODUÇÃO¹

Na sequência do terramoto de 1755 que atingiu a cidade de Lisboa, muitos edifícios nobres ficaram reduzidos a ruínas. Numa época de graves dificuldades económicas foram várias as famílias nobilitadas que não os puderam reconstruir, ou que o fizeram mais tarde, sendo uma das exceções o Palácio dos Marquês de Castelo Melhor (FRANÇA, 2004). O edifício foi construído a partir de uma preexistência, localizada numa zona próxima da propriedade original, referindo-se a designação Palácio de Castelo Melhor aos seus promotores iniciais, os marqueses de Castelo Melhor.

No período em que se manteve na propriedade dos marqueses de Castelo Melhor, o edifício foi sendo intervencionado em diversos momentos, resultando na beneficiação e ampliação de algumas dependências.

No final do século XIX, o edifício transitou, por venda, para o Marquês da Foz, advindo daí o nome pelo qual ainda é atualmente conhecido: Palácio Foz.

No início do século XX, o palácio e as suas dependências foram arrendados a Manuel José da Silva, proprietário do Anuário Comercial, e em 1908 hipotecado ao Crédito Predial. Em 1910, com o início do período político da primeira República (1910-1926), o edifício conhece novo proprietário,

1. Este artigo está escrito conforme a norma do Português Europeu (nota do editor).

o Conde de Sucena (1850-1925). Após a revolução de 28 de maio de 1926², que esteve na origem da instauração do Estado Novo (1933-1974), o palácio foi hipotecado pela Caixa Geral de Depósitos, banco estatal, em 1929. Concluído o processo para a sua aquisição³ em 1939, foi um ano depois vendido à Fazenda (ATAÍDE, 2010).

Entre 1941 e 1949, decorreram as obras de restauro e ampliação do palácio pelo arquiteto Luís Benavente (1902-1993). Foi a primeira intervenção no edifício com o objetivo expresso da recuperação, adaptação e ampliação dos seus espaços para a instalação de serviços estatais: o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) no corpo principal, e os Serviços de Inspeção Geral dos Espetáculos e de Censura, num edifício novo construído para o efeito. A intervenção envolveu trabalhos de demolição, restauro e construção nova, desenhada numa linguagem mimética ao edifício existente (FERNANDES, 1999).

Atualmente, estão instalados no piso térreo do palácio uma delegação do Turismo de Portugal e o Museu do Desporto, e no piso nobre, aberto a visitas, ocorrem pequenas exposições e outros eventos culturais.

Desde 1971 o Palácio Foz está classificado como Imóvel de Interesse Público (PORTUGAL, 1971), e incluído na Zona de Proteção Especial (ZEP) do conjunto denominado “Ascensor da Glória e meio urbano que o envolve”, que foi classificado como monumento nacional (MN) ao abrigo do Decreto nº 5/2002 (PORTUGAL, 2002). Esta classificação e inclusão na ZEP explicita várias restrições construtivas, das quais se pode destacar a interdição de transformar a construção ao nível estrutural, permitindo-se, porém, alterações à organização funcional. Ressalva-se que quaisquer modificações,

[...] devem assegurar a manutenção das características essenciais do meio urbano do conjunto classificado ao nível das fachadas e da cobertura preservando a imagem matricial da frente edificada (PORTUGAL, 2018, p. 21733, 21734).

2. Revolta militar que pôs fim à 1ª República e que esteve na origem do Estado Novo.

3. O palácio foi rentabilizado, até esta data, através do fracionamento e arrendamento dos seus espaços. A título de exemplo, funcionaram a pastelaria Foz no rés do chão do palácio, o restaurante Abadia na cave, e o Club Foz no piso nobre.

Este trabalho incide na análise dos projetos de arquitetura e nas alterações construtivas, realizadas pelo Marquês da Foz, no período compreendido entre 1887 e 1904. Apesar do elevado peso da componente construtiva, as obras efetuadas naquele período no edifício, e particularmente as da sua envolvente, encontram-se escassamente documentadas, ao contrário das perspetivas históricas e artísticas, que estão relativamente bem estudadas (ATAÍDE, 2010; FRANÇA, 1999; MATOS, 1999; SILVA, 1999; VALE, 1999).

A caracterização arquitetónica e construtiva de um edifício é importante, no sentido em que pode auxiliar algumas tomadas de decisão nas diversas vertentes de intervenção, designadamente no património edificado com valor histórico, cultural e social (BERKOWSKI, KOSIOR-KAZBERUK, 2016; BERTOLIN, LOLI, 2018). Nesta perspetiva, crê-se que o estudo da evolução construtiva do edifício em análise possa contribuir para a sua melhor compreensão, e, em simultâneo, agregar informação para futuras ações de intervenção. Deste modo, pretende-se analisar do ponto de vista arquitetónico e construtivo as sucessivas alterações introduzidas nos elementos do envelope do edifício (paredes e cobertura) durante aquele período, contextualizando-as no âmbito cronológico e com a prática construtiva vigente. Tais alterações são também avaliadas através do impacto das transformações urbanísticas, na zona circundante ao palácio, durante o mesmo intervalo de tempo.

Para este estudo foram analisados os projetos registados na Câmara Municipal de Lisboa (CML) entre 1887 e 1904, e que estão atualmente depositados no Arquivo Municipal de Lisboa (AML), bem como documentos cartográficos coetâneos. Os referidos projetos correspondem a pedidos formulados pelo então proprietário Marquês da Foz, e consistem, essencialmente, em alterações, ampliações e renovações do edifício.

As reconstituições que fundamentam as descrições das componentes arquitetónica e construtiva do edifício apoiam-se, essencialmente, em registos escritos e imagens coevas, na constituição de edifícios de tipologia similar construídos após o terramoto de 1755 (edifícios pombalinos), bem como nos elementos que constituem a envolvente atualmente existente.

2 A CONSTRUÇÃO E RECONSTRUÇÃO DO PALÁCIO E O CONTEXTO URBANO DA CIDADE DE LISBOA NA ÁREA CIRCUNDANTE

Após o terramoto de 1755, que arruinou grande parte do centro da cidade de Lisboa, foi prontamente desencadeado um plano de recuperação, proposto pelo general e engenheiro-mor do reino Manuel da Maya (1677-1768) e concretizado pelos arquitetos/engenheiros militares Eugénio dos Santos (1711-1760) e Carlos Mardel (1696-1763) (AYRES, 1910). Este plano foi encomendado pelo então ministro do rei D. José I, Sebastião José de Carvalho e Mello⁴.

O plano de reedificação da cidade de Lisboa incluiu não só a reorganização urbanística da cidade destruída, mas também a adoção de técnicas construtivas inovadoras que materializassem edifícios mais seguros perante outras situações de catástrofe sísmica e de incêndio urbano.

Os edifícios de habitação construídos em Lisboa após o sismo ficaram conhecidos por edifícios pombalinos. Estes edifícios integraram maioritariamente prédios de rendimento, mas também, segundo França (2004) algumas escassas casas nobres, entre as quais o Palácio dos Marqueses de Castelo Melhor.

A segurança dos edifícios a (re)edificar, após o terramoto de 1755, foi uma das premissas da construção pombalina. A generalidade das construções pombalinas era constituída por paredes exteriores de alvenaria de pedra que, acima do rés do chão, agregavam uma estrutura tridimensional interna de madeira, a gaiola pombalina, cuja constituição está descrita em Pinho (2000), Ramos e Lourenço (2002), Appleton (2003), Paula e Córias (2006), Lourenço, Vasconcelos e Poletti (2014). Este sistema, concebido para resistir à ação sísmica, incluía “vários elementos que interligam paredes interiores, paredes exteriores, vigamentos de pavimentos e asnas de cobertura formando um sistema *quase perfeito* de solidarização dos diferentes elementos estruturais” (PINHO, 2000, p. 159).

Os tabiques, que também integravam o sistema de gaiola, consistiam numa estrutura ligeira de madeira rebocada que era pregada ao sobrado e ao teto, e que apenas tinha função de compartimentação para as divisões

4. Posteriormente titulado Marquês de Pombal, que tomou conta da pasta do reino português em maio de 1756. Foi Conde de Oeiras em 1759, e Marquês de Pombal em 1770.

de menores dimensões (PINHO, 2000; RAMOS, LOURENÇO, 2002). Um trabalho sobre algumas obras empreendidas no edifício Foz referencia a existência de tabiques, a par de outras soluções construtivas mais recentes (CERDEIRA; PINTO; CORTESÃO, 1999).

Na verdade as paredes das fachadas dos edifícios pombalinos eram realizadas com uma estrutura de madeira denominada frontal que apenas possuía elementos ortogonais entre si. Este conjunto era encaixado inferior e superiormente em vigas paralelas às fachadas denominadas frechais. Era nos frechais que as vigas dos pavimentos se apoiavam. Os elementos diagonais só existiam nas paredes internas perpendiculares às fachadas.

Na construção de edifícios de maior valor, como é o caso do Palácio dos Marquesses de Castelo Melhor, era frequente os pavimentos incluírem, nas suas estruturas principais, arcos e abóbadas de alvenaria, uma solução mais duradoura e segura⁵, mas também mais onerosa, comparativamente aos sistemas construtivos da generalidade dos edifícios. Segundo Appleton (2003), as construções mais importantes erigidas a partir do século XVIII integraram madeira de *pitespaine*⁶ nas estruturas dos pavimentos, e, em casos mais raros, madeiras oriundas do Brasil, da Índia ou de África. Relativamente às madeiras usadas na construção do palácio dos Marquesses de Castelo Melhor, ter-se-ão usado espécies nativas oriundas do Brasil (PALÁCIO..., 1863; ALMEIDA, 1925)⁷.

As coberturas inclinadas, com revestimento de materiais cerâmicos, e as coberturas planas, para conformar terraços, foram as soluções construtivas mais adotadas para os edifícios daquela época construtiva. Nos edifícios de planta retangular, as coberturas inclinadas, com estruturas de madeira, podiam ter duas, três ou quatro vertentes. As coberturas planas baseavam-se em estruturas de arcos e abóbadas que eram preenchidas com materiais de enchimento até ao nível da camada de revestimento aparente,

5. Neste contexto, refere-se o alvará de 15 de junho de 1759, que no parágrafo 8 estabelece a proibição de edificar cavalariças, cocheiras e palheiros à face de ruas principais, e os “*palheiros [devem ser] cobertos de abobedas, para que no caso, em que nelles haja alguns incendios fiquem sempre preservados os edificios principaes*”, (Álvará de 15 de Junho de 1759, p.664).

6. Da espécie *Pinus palustris* (APPLETON, 2003).

7. “*Grande parte das madeiras mandou do Brasil um dos últimos vice-reis d’aquelle estado, Luiz de Vasconcellos e Sousa [...]*” (PALÁCIO..., 1863, p. 255). Refira-se que D. Luís de Vasconcelos e Sousa (1742-1809), 12º Vice-Rei do Brasil entre 1778 e 1790, era filho do 1º Marquês de Castelo Melhor.

num processo construtivo idêntico ao referido para os pavimentos suportados por sistemas de arcos e abóbadas (APPLETON, 2003).

O Palácio dos Marquês de Castelo Melhor foi construído na área central da cidade de Lisboa junto ao Passeio Público (Figura 1), um espaço municipal de lazer, projetado em 1764 pelo arquiteto da cidade Reynaldo Manuel (1731-1791), constituído por um jardim murado que se estendia até a Praça da Alegria, e ao qual se acedia através do Rossio. Este novo espaço público, embora relativamente reservado na sua frequência, criou uma frente urbana desafogada, apresentando no seu esquema original:

[...] uma alameda de 300x90 m constituída por uma rua central; em ambas as faixas laterais desta artéria foram plantadas cinco filas de árvores dispostas regular e simetricamente de modo a formarem ruas secundárias (CUNFE, 2003, p. 180).

FIGURA 1

Excerto da Carta topográfica de Lisboa levantada em 1807, da autoria de Duarte Fava, com a localização do novo palácio dos marqueses de Castelo Melhor assinalada através da linha de cor azul. Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal, cota cc-1067-r. Disponível em: <http://purl.pt/21796>. Acesso em: 10 jul. 2019.



As remodelações do Passeio Público das décadas de 1830 e 1840 resultaram no seu prolongamento/ampliação ocupando parte do largo que precedia a entrada do jardim (MESQUITA, 2008). Outras alterações importantes foram as demolições das construções fronteiras ao limite sul do jardim do Palácio Foz, ainda assinaladas na planta de Duarte Fava (Figura 1), que já não são observáveis no levantamento de Perry Vidal (Figura 2), e que assim libertaram a frente nascente da propriedade dos marqueses de Castelo Melhor.

Não havendo certeza sobre a data da construção do palácio, poder-se-á apontar como período provável o que medeia entre 1785 e 1805. A construção do edifício, pelos marqueses de Castelo Melhor, só ficaria, contudo, concluída em 1858 com a capela privada, como será adiante referido.

O projeto do palácio tem sido atribuído ao arquiteto italiano Francesco Saverio Fabri (1761-1817), persistindo, no entanto, alguma controvérsia sobre a titularidade da sua autoria (ATAÍDE, 2010; CARVALHO, 1979; LEAL, 1996). De acordo com os desenhos de Fabri, a construção teria “uma sobreloja, um andar nobre e um andar de sacadas com um zimbório ao centro e um pequeno torreão em cada extremidade” (PALÁCIO..., 1863, p. 255). No entanto, este plano original teria sido alterado “porque ficaria muito elevado para a estreiteza da rua, com o avançamento que teve o Passeio Público” (PALÁCIO..., 1863, p. 255).

FIGURA 2

Excerto da planta da cidade de Lisboa contendo todos os melhoramentos posteriores a 1843, da autoria de Frederico Perry Vidal, e sobre a qual se identificam, através da linha de cor azul, o palácio dos marqueses de Castelo Melhor e o limite nascente. Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal, cota cc-1071-r. Disponível em: <http://purl.pt/4006>. Acesso em: 10 jul. 2019.



FIGURA 3

Gravura do palácio dos marqueses de Castelo Melhor. Fonte: Palácio... (1863, p. 253).



Na gravura da Figura 3, datada de 1863, a construção apresenta um piso térreo, uma sobreloja e um andar nobre. O edifício central é limitado por dois corpos laterais simétricos, os torreões norte e sul. O torreão norte viria, em meados do século XVIII, a alojar uma faustosa capela⁸, em honra de Nossa Senhora da Pureza do Amor de Deus, com revestimentos de mármore e colunas monolíticas de cantaria, tornando-a “o mais rico santuário particular que tem Lisboa” (PALÁCIO..., 1863, p. 255).

Em 1849, o 4º Marquês de Castelo Melhor (1816-1858) apresentou nos serviços camarários o desenho que configura as instalações das cavaliarias⁹. Entre 1854 e 1856, procedeu-se à construção e ampliação da capela, que foi concluída em 1858¹⁰.

8. A sagração da capela privada do Palácio de Castelo Melhor aconteceu a 27 de junho de 1858 (Palácio..., 1863).

9. O projeto encontra-se no Arquivo Municipal de Lisboa, AML/AH, cota 115, com o título “Prospecto das cavaliarias que o marquês de Castelo Melhor pretende reedificar no seu palácio, sito na rua da Glória”.

10. O desenho que corresponde à alteração e ampliação da capela é da autoria de Giuseppe Cinatti (1808-1879). Os projetos encontram-se no Arquivo Municipal de Lisboa: AML/AH, cota 8383, e AML/AH, cota 8250.

Em requerimentos dirigidos à CML, e separados por dois anos¹¹, foi solicitada autorização para construir, sobre o muro de suporte dos jardins, com frente para o Largo do Passeio Público (atual Praça dos Restauradores) dois pavilhões, destinados a alojar pequenas lojas (SERRANO; MOREIRA, 2017). Como consequência da edificação da ferrovia em 1887, grande parte dos jardins do palácio foram alienados para possibilitar a construção do ramal e do túnel da futura estação do Rossio (A ESTAÇÃO..., 1960).

Em 1889¹², o palácio foi vendido ao Marquês da Foz¹³ (ATAÍDE, 2010; VALE, 1999), que nele terá habitado entre 1887 e 1902. As imagens da Figura 4 ilustram a fachada principal do Palácio Foz, vista da Avenida da Liberdade/ Praça dos Restauradores, em 1891 (Figura 4a) e na atualidade (Figura 4b).

Quando o Marquês da Foz tomou posse do edifício, contratou José António Gaspar (1842-1909), arquiteto e autor dos desenhos do interior do edifício, Leandro Braga (1839-1897), escultor e entalhador, e Simões de Almeida (1844-1926), escultor e autor das estátuas que rematam superiormente os frontões, dos torreões norte e sul (Figura 4).

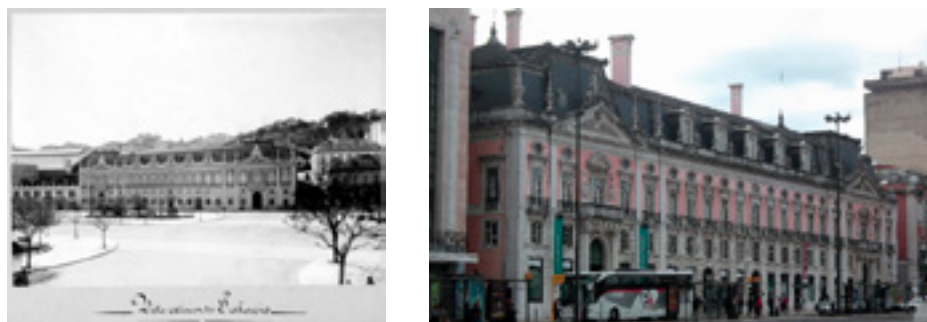
11. Em 1881, o tutor das herdeiras do Marquês de Castelo Melhor, Campos de Andrade, submeteu um requerimento à CML (no AML, este requerimento está identificado por Obra 30040, Proc. 26/1881), no qual manifestava o desejo de construir uma edificação de piso térreo com seis vãos geminados de porta, junto ao limite do passeio. Num processo posterior (no AML, este requerimento está identificado por Obra 30040, Proc. 33/1883), datado de 2 de Março de 1883, o mesmo requerente solicita autorização para edificar “lojas no terreno que possui na Rua Occidental do passeio entre a entrada para os recreios e o palácio Castelo Melhor”.

12. Subsistem, porém, algumas dúvidas relativamente à data da venda do Palácio ao marquês da Foz, já que, segundo o artigo publicado na Gazeta dos Caminhos de Ferro (A ESTAÇÃO..., 1960, p.187), em 1886, o Marquês da Foz, como representante do Conselho de Administração da Companhia Real dos Caminhos-de-Ferro, inicia negociações com o tutor das herdeiras do Palácio, Campos de Andrade, para a sua aquisição.

13. O Marquês da Foz, Tristão Guedes de Queiroz Castelo Branco (1849-1917), obteve o título nobiliárquico em 1901 e era um conhecido capitalista, ligado à finança e à indústria, tendo sido o fundador e acionista maioritário da Companhia Real dos Caminhos-de-Ferro, que dirigiu entre 1884 e 1891. Foi diretor do Banco de Portugal, entre 1888 e 1891, e também manteve atividade política, como deputado pelo Partido Progressista (SANTOS, 2014).

FIGURA 4

Palácio Foz: a) Fotografia da fachada principal do edifício, datada de 1891. Fonte: M. Caetano Portugal (1891); b) Fachada principal do edifício, na atualidade. Fotografia: Autoras.



De acordo com José Fialho de Almeida (1925), as obras empreendidas no edifício, pelo Marquês da Foz, foram de grande dimensão, já que da construção original apenas se aproveitaram as paredes da fachada, e no interior a capela.

Este período correspondeu também a transformações profundas na área circundante ao palácio, que iriam reconfigurar a cidade. A 24 de agosto de 1879, iniciavam-se as obras para a abertura da Avenida da Liberdade, demolindo-se para o efeito o Passeio Público (FRANÇA, 1990). A Avenida da Liberdade, inaugurada após sete anos de trabalhos, abriu um novo espaço urbano, o desejado *boulevard*, que termina numa rotunda distributiva com 200 m de diâmetro, denominada Rotunda do Marquês de Pombal, e da qual irradiam as principais artérias de articulação do centro com o termo da cidade.

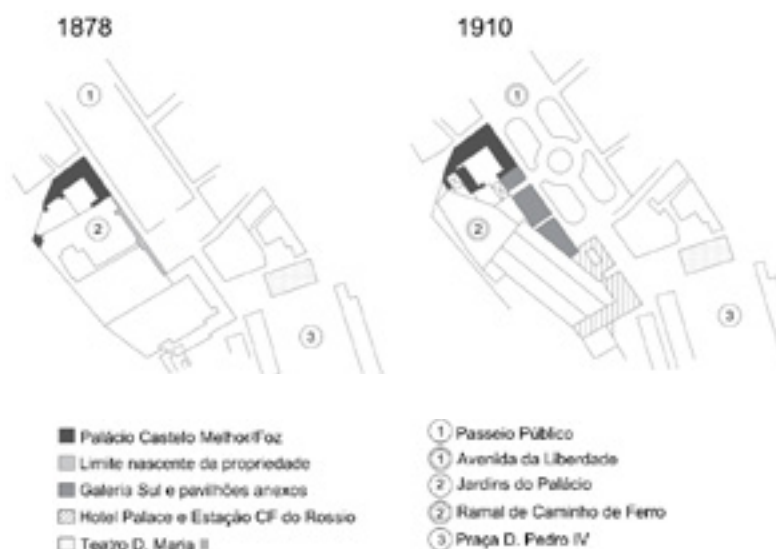
A avenida, construída sob o signo das aparências e das tecnologias modernas, a par dos entretenimentos de lazer, do passeio e do olhar, rapidamente se constituiu como lugar privilegiado da sociabilidade lisboeta:

Mas Lisboa, a foliona, quer vê, das janellas de casa, passar os trens para o Campo Grande. Lisboa quer viver na Avenida, no perímetro da iluminação electrica, com americano á porta e os theatros á mão (DIAS, 1907, p. 279).

A criação de bairros residenciais adjacentes à avenida foi também contemplada neste plano coordenado pela repartição técnica da CML. A urbanização da área oriental adjacente à Avenida da Liberdade desenvolveu-se a partir de 1880,

FIGURA 5

Planta esquemática de reconstituição dos possíveis limites de área ocupada pelo palácio, jardins e pavilhão sul, entre 1878 e 1904, baseada no levantamento topográfico da cidade de Lisboa (realizado entre 1877 e 1879) de Francisco e César Goullard, e na planta topográfica de Lisboa (elaborada entre 1904 e 1911) de Júlio Silva Pinto (as datas das reconstituições correspondem às indicadas nas respectivas folhas).
Desenho: Autoras.



e foi promovida pelo Sindicato dos Terrenos de Santa Marta, representado por Henry Burnay (1838-1909)¹⁴. O projeto desta sociedade imobiliária consistia no “delineamento da rede viária da zona a urbanizar e no acordo para que a CML assegurasse a construção destas ruas, cedendo o Sindicato o terreno necessário” (SILVA, 1996, p. 618). A ocidente, o acordo de cedência de terrenos, entre a CML e Adriano Barata Salgueiro (1814-1895)¹⁵, permitiu o loteamento e urbanização dessa área destinada a uma burguesia abastada.

Na Figura 5 representa-se esquematicamente a planta de reconstituição dos possíveis limites da área ocupada pelo palácio e pelos seus anexos, entre 1877 e 1911. Esta representação foi baseada no levantamento topográfico da cidade de Lisboa (realizado entre 1877 e 1879), da autoria de Francisco e César Goullard, e na planta topográfica de Lisboa (elaborada entre 1904 e 1911) de Júlio Silva Pinto. De acordo com estes registos, a propriedade incluía, naquele período, além do edifício principal, parte do jardim exterior¹⁶ e duas construções independentes adossadas ao limite nascente que confrontava com o Largo do Passeio Público/Praça dos Restauradores (Figura 5, à direita).

14. Henry Burnay, Conde de Burnay, foi um conhecido e influente capitalista. Estabeleceu-se em Lisboa em 1875 com a firma Henry Burnay & C^a.

15. Este advogado cedeu e vendeu à CML alguns terrenos para a prossecução do plano da Avenida da Liberdade e zonas adjacentes.

16. A partir de 1887, uma parcela significativa do jardim foi expropriado para dar lugar ao túnel e ramal da estação ferroviária do Rossio.

Na imagem da Figura 4 à esquerda, é visível o designado pavilhão sul, contíguo ao edifício principal do palácio, construção de planta retangular e cobertura plana que, em diversos documentos, também surge referenciada como galeria ou anexo sul¹⁷.

As reconstituições dos elementos do envelope do edifício anteriormente descritas com base nas fontes e na bibliografia consultadas, e compreendidas pelos marqueses de Castelo Melhor, e pelo Marquês da Foz, são sintetizadas no Quadro 1.

QUADRO 1

Reconstituição dos principais elementos do envelope do edifício, entre finais séc. XVIII e 1891 (as datas indicadas entre parêntesis curvos correspondem ao período/ano de construção).

PALÁCIO CASTELO MELHOR (construção original: 1785-1805)	PALÁCIO FOZ (1889-1891)
Paredes de cantaria (até o nível superior da sobreloja) e de alvenaria de pedra revestida com reboco de argamassa (construção original).	
Piso térreo com 21 vãos de portas e janelas de peito (construção original).	
Cobertura inclinada com revestimento de telha cerâmica, em continuidade sobre o corpo central e os torreões norte e sul.	Cobertura em mansarda sobre o corpo principal do edifício, que inclui cinco janelas de sacada intercaladas por quatro óculos ovais, sobre os torreões norte e sul, com dois óculos ovais em cada torreão. Os vãos introduzidos na cobertura em mansarda correspondem a aberturas sobre a Praça dos Restauradores (1887-1889).
Sobreloja com 19 vãos de janelas de peito (construção original).	
"Andar nobre" com 21 vãos de sacadas alinhadas com os vãos dos pisos inferiores (construção original).	
Torreão norte rematado, ao nível da cobertura, por frontão triangular (construção original). Capela de Nossa Senhora da Pureza integrada no torreão norte (1858).	
	Acréscimo de escultura na zona superior do frontão triangular do torreão norte, da autoria de Simões de Almeida (1889-1891).
Torreão sul rematado, ao nível da cobertura, por frontão triangular (construção original).	
	Acréscimo de escultura na zona superior do frontão triangular do torreão sul, da autoria de Simões de Almeida (1889-1891).
Construção contígua ao edifício principal: pavilhão/galeria/anexo sul (1881-1888).	
	Acréscimo de esculturas, a rematar o terraço do pavilhão sul (1889-1891).

17. O pavilhão sul do Palácio Foz foi demolido nos anos 1930, para aí se construir o edifício Éden.

3 OS REQUERIMENTOS DE OBRAS DO MARQUÊS DA FOZ, ENTRE 1887 E 1904

No período em que o Marquês da Foz e a sua família habitaram o palácio, e a par das obras referenciadas na secção anterior, constatou-se, através da pesquisa realizada, que entraram na CML diversos requerimentos, quer respeitantes a alterações, quer a propostas de reconstrução do palácio. O teor dos requerimentos consultados é apresentado no Quadro 2.

QUADRO 2

Síntese dos requerimentos para obras apresentados pelo Marquês da Foz, na CML, entre 1887 e 1904.

DATA DO REQUERIMENTO	TEOR DO REQUERIMENTO	OBSERVAÇÕES
22-08-1887	Concluir o pavilhão sul.	
12-07-1888	Completar o palácio.	
24-07-1888	Ampliar o pavilhão sul.	As obras no pavilhão sul foram concretizadas.
AQUISIÇÃO DA PROPRIEDADE PELO MARQUÊS DA FOZ (1889)		
25-06-1889	Incluir elementos decorativos em 11 vãos de janelas do piso nobre da fachada principal (sobre a Avenida da Liberdade).	A obra foi concretizada, tendo-se estendido à totalidade de vãos de janela da fachada principal.
22-03-1890	-	Requerimento em falta no processo de obra, e que viria a ser substituído pelo requerimento de 24-09-1890.
24-09-1890	Acrescentar 4 pisos e sótão no prédio da Praça dos Restauradores.	A obra foi concretizada. Atualmente, este edifício não faz parte do Palácio Foz.
10-09-1891	Alterar a fachada posterior referente ao edifício resultante da ampliação.	Não existem dados para confirmar a concretização da obra.
10-03-1899	Abrir vãos de porta, na fachada voltada para a Calçada da Glória.	A obra foi concretizada.
15-01-1902	Construir “cinco grandes casas”, com 5 pisos, no terraço anexo ao edifício principal do palácio.	A obra não foi concretizada.
1904	Abrir 15 vãos de janela na fachada voltada para a Calçada da Glória.	A obra foi concretizada.

O primeiro requerimento do Marquês da Foz, com registo na CML, data de 22 de agosto de 1887 (ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA, 1887, obra 5236, proc. 4770/87), e refere-se ao pedido de conclusão do pavilhão sul, depreendendo-se que, naquela data, o edifício se mantinha inacabado. No requerimento escrito (e cujo anexo desenhado está em falta no AML) lê-se, ainda, que o Marquês da Foz pretendia remodelar o palácio ao nível decorativo, mas que estava impossibilitado de tal por ser arrendatário do imóvel, como se transcreve:

O Marquês da Foz desejando terminar a construção do pavilhão sul da sua propriedade sita na praça dos restauradores, nº 28 a 31 [...] conforme projecto junto, contando seguidamente reconstruir toda a propriedade subordinando-a à decoração da fachada que apresentar, o que não pode fazer desde já, por se achar esta parte cativa de um arrendamento de longo prazo (ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA, 1887, obra 5236, proc. 4770/87, f. 1).

No ano seguinte, a 12 de julho (ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA, 1888a, obra 5236, proc. 4795/88), o Marquês da Foz entrega novo requerimento para completar o palácio.

A 24 de julho de 1888, assinala-se outro pedido (ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA, 1888b, obra 5236, proc. 4798/88), para dar continuidade às obras no pavilhão sul, em substituição do projeto aprovado pela CML em 1887 (ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA, 1887, obra 5236, proc. 4770/87). Este requerimento refere-se à ampliação do pavilhão sul, através da adição de um piso superior. O desenho que acompanha o pedido é escasso em informação, representando a planta do piso nobre do palácio e do pavilhão sul, à escala 1:100 (Figura 6). No mesmo desenho é incluído um corte transversal (A-B) sobre a planta do pavilhão sul que se apresenta na Figura 7. No desenho da planta dos dois edifícios (Figura 6), as paredes da fachada principal do pavilhão sul são representadas de forma análoga às paredes exteriores do palácio, o que leva a crer que a constituição da parede da fachada principal do pavilhão seria semelhante à das paredes exteriores do palácio. No desenho do corte transversal do pavilhão (Figura 7), a parede posterior constitui-se por um muro de suporte de terras, fazendo supor que os jardins do palácio se desenvolveriam ao nível da cota da cobertura plana do pavilhão.

O pavilhão sul, com dois pisos, teria uma área de implantação de aproximadamente 500 m² (39 m comprimento e 13 m de largura), pé direito 4,40 m no primeiro piso, e 3,20 m no segundo, de acordo com o mesmo documento.

FIGURA 6

Extrato do desenho que representa a planta do piso nobre do Palácio Foz, e do piso ao mesmo nível do pavilhão sul; a linha de cor verde representa o contorno das paredes exteriores do palácio; a linha contínua de cor azul representa o contorno das paredes exteriores do pavilhão. Fonte: Arquivo Municipal de Lisboa (1888b, obra 5236, proc. 4798/88, f. 3).

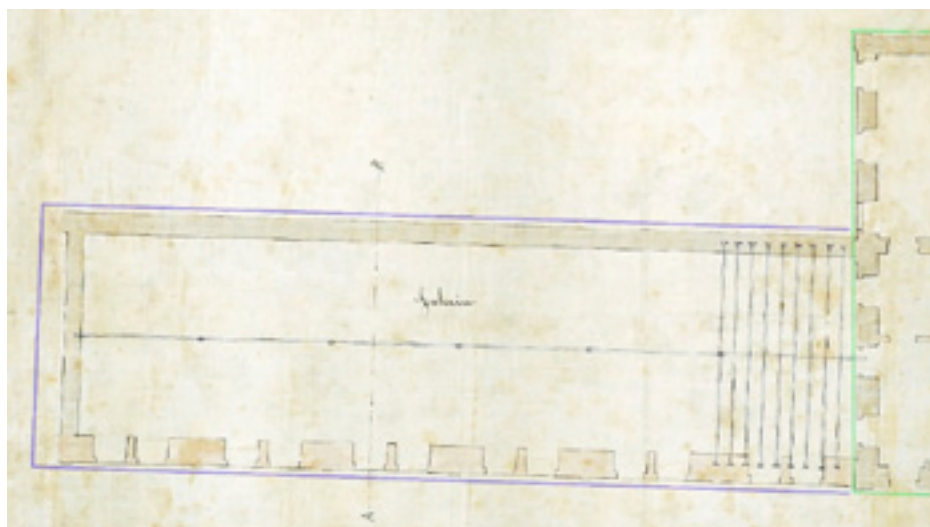


FIGURA 7

Extrato do desenho anexo a que representa o corte transversal do pavilhão sul. Fonte: Arquivo Municipal de Lisboa (1888b, obra 5236, proc. 4798/88, f. 3).

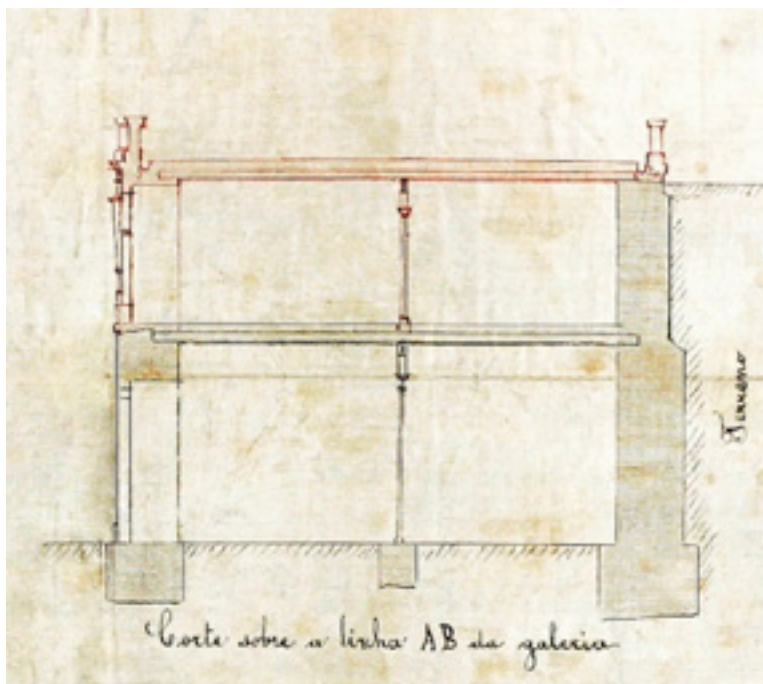


FIGURA 8

Desenho parcial do alçado principal do Palácio Foz, com a proposta de acrescento de elemento decorativo sobre as janelas. Fonte: Arquivo Municipal de Lisboa (1889, obra 5236, proc. 5329/89, f. 2).



Em 1889, a 25 de junho, através de requerimento (ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA, 1889, obra 5236, proc. 5329/89), o Marquês da Foz solicita autorização para acrescentar ornamentos nas 11 janelas da fachada principal do corpo central do palácio¹⁸. No desenho, à escala 1:100, anexo a este requerimento (Figura 8), a fachada é rematada por friso, cornija e platibanda em balaustrada, e limitada lateralmente por pilastra encimada por um pináculo. Apesar do pedido explicitar 11 janelas do corpo central, a decoração acabou por se estender a todas as janelas do piso nobre, tal como hoje as podemos apreciar (Figura 4b). Atendendo ao pormenor da cobertura incluída no mesmo pedido (Figura 8), admite-se que a alteração da cobertura original para mansarda tenha sido realizada entre 1887 e 1889, uma vez que nos processos consultados, no AML, não se encontraram registos relacionados com a substituição da cobertura inclinada original (como sugere a gravura de 1863 apresentada na Figura 3), pela cobertura em mansarda. De acordo com Almeida (1925), a cobertura em mansarda foi realizada a mando do Marquês da Foz, como parte da intervenção atribuída ao arquiteto José António Gaspar, responsável pela direção da construção, e ao escultor Leandro Braga, a quem se imputam as decorações dos frontões.

¹⁸ Esta intenção foi anteriormente expressa (ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA, 1887, obra 5236, proc. 4770/87), mas a sua concretização colidia com o facto do marquês não ser, nessa data, proprietário do palácio.

Em 1890, o Marquês da Foz propõe-se aumentar o número de pisos do pavilhão situado no extremo sul da Praça dos Restauradores¹⁹. No AML existem dois processos (ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA, 1890a, obra 5236, proc. 1899/90, 1890b, proc. 8665/90) correspondentes a este projeto. O primeiro requerimento (ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA, 1890a, obra 5236, proc. 1899/90) encontrava-se em falta no AML, quando foi realizada a consulta para o presente artigo. No requerimento, datado de 24 de setembro de 1890 (ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA, 1890b, obra 5236, proc. 8665/90), refere-se a intenção de acrescentar quatro pisos e um sótão ao pavilhão. Este projeto consistia no aproveitamento parcial do piso térreo do edifício, e de parte do jardim, até o muro da estação ferroviária do Rossio (que se pode ver na representação à direita da Figura 5), para a construção de um prédio de quatro pisos com o aproveitamento da zona sob a cobertura. Tratava-se de um edifício com um acesso central em escadas de dois lanços, e com um único fogo por piso. A fachada principal, voltada para a Praça dos Restauradores, apresentava uma disposição tripartida com um corpo central limitado por pilastras e duas alas simétricas. Face à extensão em comprimento do edifício, foi necessário intercalar três saguões para ventilar e iluminar as divisões meãs. O requerimento foi analisado e aprovado pelo diretor da repartição técnica da CML, engenheiro Frederico Ressano Garcia (1847-1911), que, em nota informativa (ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA, 1890, obra 5236, inf. 14169/CML), advertiu o requerente para o facto de a altura do edifício proposto ser superior à regulamentar²⁰.

Entre 1887 e 1891, o Marquês da Foz empreendeu grandes reformas na sua propriedade, tanto nos pavilhões adjacentes como no edifício principal (PALÁCIO..., 1863; ALMEIDA, 1925), registadas através de várias fotografias (PORTUGAL, 1891) que ilustram alguns aposentos, e o faustoso recheio do edifício, após as obras de renovação.

Os pedidos para alterações no palácio e nas suas dependências foram novamente solicitados pelo Marquês da Foz: um, em 1891, referente

19. Junto ao futuro hotel Avenida Palace que se situava entre a estação do Rossio e a Praça dos Restauradores, tendo ligação directa para a estação. Foi projetado pelo arquiteto José Luiz Monteiro (1848-1942), por encomenda da Companhia Real dos Caminhos-de-Ferro Portugueses, e inaugurado em 1892.

20. A Lei de 2 de julho de 1867 (PORTUGAL, 1867) instituiu como altura máxima dos alçados dos edifícios 20 m, para ruas cuja largura excedesse 7 m.

à modificação da fachada posterior do edifício resultante da ampliação requerida em 1890 (ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA, 1891, obra 5236, proc. 8194/91); e outro em 1899, relativo ao edifício principal do palácio, nomeadamente à abertura de um vão na fachada lateral norte, confinante com a Calçada da Glória²¹.

A crise financeira de 1891 precipitou a falência do Marquês da Foz (SANTOS, 2014), que abandonou a residência da avenida em 1899, sucedendo-se a venda em leilão de todo o seu recheio, em 1901 (ATAÍDE, 2010). No mesmo ano já estavam concluídas a Avenida Fontes Pereira de Melo, que ligava, através da Rotunda do Marquês de Pombal, no topo da Avenida da Liberdade, a zona de Picoas; e parte da Avenida Ressano Garcia (atual Avenida da República), que ampliava a cidade até o Campo Grande. Foi neste contexto que a Avenida da Liberdade ganhou um novo fôlego, tendo-se estabelecido finalmente como eixo de articulação entre o centro pombalino e as novas avenidas da cidade, resultantes do plano de expansão urbana que se iniciara nas últimas décadas do século XIX (SILVA, 1989).

Em 1902, o Marquês da Foz solicitou, através do requerimento de 15 de janeiro (ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA, 1902a, obra 5236, proc. 250/1902), autorização para a construção de um edifício de habitação no local ocupado pelo palácio e galeria sul. Este ambicioso projeto, que substituíra as construções existentes entre a Calçada da Glória e a Praça dos Restauradores, consistia num bloco de cinco prédios contíguos. Era constituído por edifícios de seis pisos com um acesso principal centralizado, e ainda um segundo acesso sobre o alçado tardoz. Cada piso comportaria dois fogos, aproximadamente simétricos. As habitações seriam constituídas por oito a onze compartimentos e uma casa de banho. De acordo com o projeto, na fachada voltada para a Avenida da Liberdade, abrir-se-iam quatro vãos de janela, e para o jardim do palácio, no alçado posterior, três vãos de janela.

21. Trata-se do requerimento datado de 10 de Março de 1899. O Processo não se pode identificar porque a folha está danificada nessa zona. No requerimento lê-se “O Marquez da Foz desejando abrir uma porta na parede da sua propriedade sita na calçada da Glória entre os números 7 e 9 medindo esta porta 2.10x1.80 m e não podendo fazer sem a licença da Exa. Câmara por isso [...] Declaro para todos os efeitos assumir a responsabilidade desta obra nos termos do decreto de 6 de Junho de 1895. Lisboa 10 de Março 1899 Frederico Augusto Ribeiro” (AML, obra 5236, processo não identificável, f. 1).

A iluminação e a ventilação das divisões meãs seriam garantidas por dois saguões, permanecendo, no entanto, duas divisões interiores²².

O parecer sobre este projeto, datado de 14 de fevereiro de 1902 (ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA, 1902b, obra 5236, inf. 2147/CML) e assinado pelo engenheiro Frederico Ressano Garcia, condicionou a sua aprovação à eliminação de um dos pisos nobres, de forma a não se exceder a altura total legalmente estabelecida, 20 m (PORTUGAL, 1867). A mesma informação salientou, ainda, que nenhum dos pisos tivesse menos de 3 m de altura livre. A construção e a demolição do edifício existente foram taxadas com o valor de 430\$00 (quatrocentos e trinta escudos), não tendo sido assinalado qualquer outro impedimento. O projeto não foi, contudo, transposto em obra.

Ainda que possam ter existido razões de índole diversa a fundamentar as últimas propostas de intervenção no complexo Foz²³, julga-se, no âmbito deste trabalho, que para tais decisões também terá contribuído a valorização urbanística decorrente das transformações que ocorreram naquela zona de Lisboa. A cidade adquiriu um valor paisagístico de modernidade que tomou corpo neste cenário, e onde a Avenida da Liberdade,

[...] assume um papel de destaque pois inaugura em Lisboa os novos valores do urbanismo moderno e constitui-se como palco de experiências arquitectónicas pioneiras. Estas oscilam entre os modestos prédios de rendimento destinados à classe média, as moradias que ostentam linguagens exuberantes de teor eclético e os palacetes da alta burguesia que legitimam o estatuto e a dignidade social dos seus proprietários (MESQUITA, 2008, p. 207).

A última alteração de vulto manifestada pelo Marquês da Foz data de 1904, quando solicitou autorização de novo projeto para outras alterações no edifício do palácio: a abertura de quinze vãos na fachada lateral confinante com a Calçada da Glória (Figura 9), e a demolição de paredes interiores que permitissem a construção de uma escada, em substituição de uma (escada)

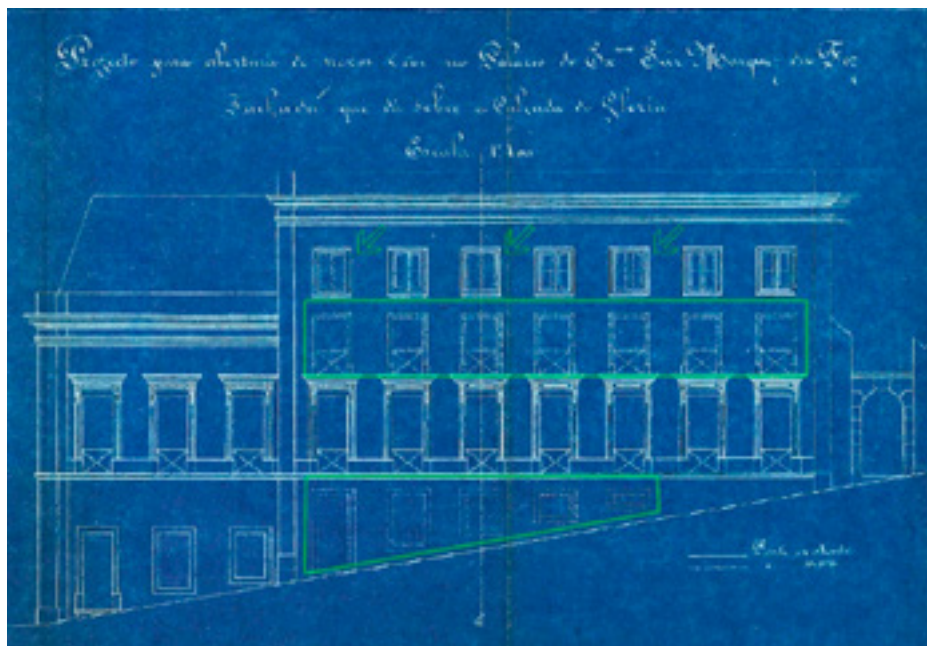
22. Apenas a partir de 1903, através do *Regulamento de Salubridade das Edificações Urbanas*, regulado pelo Decreto de 14 de Fevereiro de 1903, publicado no *Diário do Governo* de 17 de fevereiro de 1903, p. 66-70, existiu obrigatoriedade na iluminação e ventilação de todos os compartimentos, como se depreende da redação dos artigos 11º, 13º, 18º, 19º e 20º do regulamento.

23. Tais como a saída do Marquês da Foz dos cargos públicos que ocupava e o retiro para a sua propriedade rural, em Torres Novas (SANTOS, 2014).

FIGURA 9

Desenho da fachada do palácio sobre a Calçada da Glória com a identificação dos quinze vãos a acrescentar destacados pelas linhas e setas de cor verde.

Fonte: Arquivo Municipal de Lisboa (1904, obra 5236, proc. 822/1904, f. GF2).



existente no lugar da antiga capela, por aquela se encontrar degradada (ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA, 1904, obra 5236, proc. 822/1904). A responsabilidade da obra foi assumida pelo arquiteto Raúl Lino (1879-1974), tendo a mesma sido concretizada, ainda que apenas as obras referentes à abertura dos vãos sobre a Calçada da Glória possam ser comprovadas.

Através da informação contida neste último pedido, infere-se, relativamente à capela do palácio, que entre o ano de publicação do *Álbum do Palácio dos Marquês da Foz*²⁴, em 1891 (PORTUGAL, 1891), e o deste requerimento, 1904, a capela terá desaparecido, pelo menos na função de recinto religioso.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Palácio de Castelo Melhor foi construído pelo 1º Marquês de Castelo Melhor, após o terramoto de Lisboa, ocorrido em 1755, para residência da família. O edifício foi, no final da década de 1880, adquirido pelo Marquês da Foz, que nele habitou e realizou consideráveis obras de reconstrução. Após esta aquisição, o edifício passou a designar-se Palácio Foz, tal como é atualmente conhecido.

24. Onde é exibida uma fotografia do interior da capela (no torreão norte do palácio).

Neste artigo coligiram-se as alterações arquitetônicas e construtivas projetadas no Palácio Foz, através da reconstituição baseada na análise documental dos projetos de obras de alteração submetidos à CML pelo Marquês da Foz entre 1887 e 1904. Nesta abordagem enquadraram-se as perspectivas arquitetônicas e construtivas, com as transformações urbanísticas da envolvente.

Os pedidos de autorização das obras submetidos à CML, durante o intervalo de tempo analisado, incidiram sobre o edifício principal, o palácio, com a fachada sobre a atual Praça dos Restauradores e Avenida da Liberdade, e sobre as construções contíguas a este edifício, designadamente o pavilhão sul. Esse pavilhão constituiu uma construção, de planta retangular com dois pisos e cobertura plana, adjacente ao torreão sul do palácio, no alinhamento da sua fachada principal. Uma parte desta construção foi demolida na década de 1930, e outra, localizada no limite sul da praça dos restauradores, foi, de acordo com o projeto de 1902, ampliada e transformada num edifício de habitação plurifamiliar.

Do processo de análise realizado, no período compreendido entre 1887 e 1904, é possível afirmar que as obras empreendidas pelo Marquês da Foz implicaram algumas alterações no edifício principal, designadamente ao nível da configuração da cobertura, na abertura de vãos para receber portas e janelas e na capela. A tais alterações podem ser imputados períodos cronológicos, com base nos respectivos requerimentos:

- a) 1887-1889: Substituição da estrutura da cobertura inclinada original pela estrutura da cobertura em mansarda;
- b) 1889: Decoração de todos os vãos de janela da fachada principal do palácio (sobre a Avenida da Liberdade);
- c) 1899: Abertura de vão de porta no piso térreo da fachada lateral norte do palácio (voltado para a Calçada da Glória, na zona mais próxima da fachada principal);
- d) 1904: Abertura de 15 vãos de janelas na fachada lateral norte do palácio (sobre a Calçada da Glória): cinco no piso térreo, e os restantes nos pisos superiores.

Os documentos analisados permitem também afirmar que a galeria sul, construção anexa ao edifício principal e projetada entre 1881 e 1883, teria

sido concluída entre 1887 e 1888, e que a capela, inserida no torreão norte do palácio, foi desmantelada no período compreendido entre 1891 e 1904.

Na pesquisa documental realizada não se encontraram registros sobre os materiais usados ou sobre as tecnologias construtivas, ou sobre o seu modo de aplicação. Assim, será importante proceder ao levantamento, análise e caracterização dos materiais existentes na constituição do edifício principal do palácio para, assim, complementar a sua caracterização construtiva.

É possível que alguns dos últimos projetos para o complexo Foz, designadamente os referentes à construção de prédios de rendimento, tenham resultado da tentativa de fazer face às dificuldades económicas que advieram da insolvência do Marquês, através da rentabilização dos seus espaços. Contudo, é igualmente importante referir as transformações urbanas que ocorreram na área circundante ao palácio, designadamente a construção da Avenida da Liberdade e das vias envolventes. Estas alterações urbanas permitiram ampliar e diversificar a oferta de habitação multifamiliar, e também marcar um espaço de transição entre a Baixa da cidade e os espaços de expansão oitocentistas.

As propostas do Marquês da Foz podem, então, ser entendidas como argumento de transformação de uma área urbana, onde a tipologia palaciana se desencontra do seu espaço matricial. Na Avenida da Liberdade, bem como no seu prolongamento a Nordeste e nas zonas adjacentes, irão prevalecer outras tipologias de habitação, sob a forma de prédio de rendimento, ou moradia, por vezes ecléticos palacetes urbanos, já sem a dimensão do Palácio Foz. Este edifício, com a imponente fachada sobre a Praça dos Restauradores e Avenida da Liberdade, cuja propriedade se foi fragmentando desde o final do século XIX, cedeu lugar à ferrovia urbana, a partir da estação do Rossio, e aos espaços de lazer, que marcaram a vida mundana da nova avenida da cidade.

AGRADECIMENTOS

As autoras agradecem a colaboração do dr. Ricardo Máximo, do Palácio Foz e do AML e Fundação Calouste Gulbenkian pela cedência das imagens.

REFERÊNCIAS

- A ESTAÇÃO do Rossio e a linha Urbana de Lisboa. *Gazeta dos Caminhos de Ferro*, Lisboa, n. 1742, p. 183-190, 1960. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm lisboa.pt/OBRAS/GazetaCF/1960/N1742/N1742_master/GazetaCFN1742.pdf. Acesso em: 15 jan. 2018.
- ALMEIDA, José Fialho de. *Vida errante (Livro póstumo)*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1925.
- APPLETON, João. *Reabilitação de edifícios antigos: patologias e tecnologias de intervenção*. Lisboa: Edições Orion, 2003.
- ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA. Obra 5236. *Processo n. 4770/87*. Lisboa: AML, 1887.
- ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA. Obra 5236. *Processo n. 4795/88*. Lisboa: AML, 1888a.
- ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA. Obra 5236. *Processo n. 4798/88b*. Lisboa: AML, 1888b.
- ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA. Obra 5236. *Processo n. 5329/89*. Lisboa: AML, 1889.
- ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA. Obra 5236. *Processo n. 1899/90*. Lisboa: AML, 1890a.
- ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA. Obra 5236. *Processo n. 8665/90*. Lisboa: AML, 1890b.
- ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA. Obra 5236. *Processo n. 8194/91*. Lisboa: AML, 1891.
- ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA. Obra 5236. *Processo n. 250/1902*. Lisboa: AML, 1902a.
- ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA. Obra 5236. *Informação 2147/CML*. Lisboa: AML, 1902b.
- ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA. Obra 5236. *Processo n. 822/1904*. Lisboa: AML, 1904.
- ARQUIVO MUNICIPAL DE LISBOA. Obra 5236. *Informação 14169/CML*. Lisboa: AML, 1890.
- ATAÍDE, Carlos. *Palácio Foz = Foz Palace*. Lisboa: Gabinete para os Meios de Comunicação Social, 2010.
- AYRES, Cristóvão. *Manuel da Maya e os engenheiros militares portugueses no terramoto de 1755*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1910. Disponível em: http://purl.pt/848/6/sa-4322-4-a_PDF/sa-4322-4-a_PDF_24-C-R0150/sa-4322-4-a_0000_capa-60_t24-C-R0150.pdf. Acesso em: 18 jan. 2018.
- BERKOWSKI, Piotr; KOSIOR-KAZBERUK, Marta. Construction history as a part of assessment heritage buildings. *Procedia Engineering*, Amsterdam, n. 161, p. 85-90, 2016.
- BERTOLIN, Chiara; LOLI, Arian. Sustainable interventions in historic buildings: a development decision making tool. *Journal of Cultural Heritage*, Amsterdam, n. 34, p. 291-302, 2018.
- CARVALHO, Armindo Ayres de. *Os três arquitectos da Ajuda do “Rocaille” ao Neoclássico: Manuel Caetano de Sousa (1742-1802), José da Costa e Silva (1747-1819), Francisco Xavier Fabri (1761-1817)*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, Direcção-Geral do Património Cultural, 1979.
- CERDEIRA, António; PINTO, José; CORTESÃO, Luísa. Intervenções recentes da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. *Revista Monumentos*, Lisboa, n. 11, p. 49-57, 1999.

CUNFF, Françoise. Do passeio público ao parque da liberdade. *Revista Camões*, Lisboa, n. 15-16, p. 179-186, 2003. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/revistas-e-periodicos/revista-camoes/revista-no15-16-marques-de-pombal.html>. Acesso em: 12 fev. 2019.

DIAS, Carlos Malheiro. *Cartas de Lisboa (3ª série – 1905-06)*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1907.

FERNANDES, José Manuel. Luís Benavente e o Palácio Foz. *Revista Monumentos*, Lisboa, n. 11, p. 26-28, 1999.

FRANÇA, José-Augusto. *Lisboa: urbanismo e arquitectura*. 2. ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1990. (Biblioteca Breve, v. 53).

FRANÇA, José-Augusto. O Palácio de Castelo Melhor ao Passeio Público. *Revista Monumentos*, Lisboa, n. 11, p. 9-13, 1999.

FRANÇA, José-Augusto. *História da arte em Portugal: o Pombalismo e o Romantismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2004.

LEAL, Joana. *Giuseppe Cinatti (1808-1879): percurso e obra*. 1996. Dissertação (Mestrado em História de Arte Contemporânea) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1996.

LOURENÇO, Paulo; VASCONCELOS, Graça; POLETTI, Elisa. Edifícios pombalinos: comportamento e reforço. In: SEMINÁRIO INTERVIR EM CONSTRUÇÕES EXISTENTES DE MADEIRA, 2014, Guimarães. *Livro de Atas*. Guimarães: Universidade do Minho, 2014. p. 1-10. Disponível em: http://www.hms.civil.uminho.pt/events/intervir_madeira/fulltext_Intervir_madeira.pdf. Acesso em: 4 fev. 2019.

MATOS, José Sarmento. O Palácio Castelo Melhor. *Revista Monumentos*, Lisboa, n. 11, p. 15-19, 1999.

MESQUITA, Marieta Dá. Lisboa no século XIX: intervenções urbanas. *Revista Pós*, São Paulo, v. 15, n. 24, p. 196-212, 2008.

SERRANO, Inês Domingues; MOREIRA, Anabela Mendes. Adaptações dos espaços da Casa Nobre: o Palácio Foz, em Lisboa. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA CASA NOBRE: UM PATRIMÓNIO PARA O FUTURO, 5, 2017, Arcos de Valdevez. *Livro de Atas*. Arcos de Valdevez: Câmara Municipal de Arcos de Valdevez. No prelo

PALÁCIO dos Marquezes de Castello Melhor, ao Passeio Público. *Archivo Pittoresco*, Lisboa, v. 6, n. 32, p. 253-255, 1863. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ArquivoP/1863/TomoVI/N32/N32_master/ArquivoPitoresco1863N32.PDF. Acesso em: 12 jan. 2018.

PAULA, Raquel; CÓIAS, Victor. Rehabilitation of Lisbon's old "seismic resistant" timber framed buildings using innovative techniques. In: INTERNATIONAL WORKSHOP ON EARTHQUAKE ENGINEERING ON TIMBER STRUCTURES, 2006, Coimbra. *Atas* [...]. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2006. p. 33-46. Disponível em: <http://www.enmadera.info/cost/e29/wsh/3%20coimbra/061108%20cost%20seismic%20coimbra.pdf>. Acesso em: 4 fev. 2019.

PINHO, Fernando. *Paredes de edifícios antigos em Portugal*. Lisboa: Laboratório Nacional de Engenharia Civil, 2000.

PORTUGAL, M. Caetano. *Álbum do Palácio dos Marquezes da Foz em Lisboa, anno de 1891*. [S. l.; s. n.], 1891. Disponível em: <http://baimages.gulbenkian.pt/images/winlibimg.aspx?key=&doc=225870&img=70861>. Acesso em: 11 jun. 2018.

PORTUGAL. Legislação Régia. Decreto de 31 de dezembro de 1864. Regulando a construção, conservação e policia das estradas de 1.^a, 2.^a e 3.^a ordens, e das ruas que fazem parte d'ellas no interior das cidades, villas e mais povoações do reino. *Diário de Lisboa*, Lisboa, n. 10, p. 1941-1949, 13 jan. 1865. Disponível em: <http://legislacaoregia.parlamento.pt/V/1/39/96/p1077>. Acesso em: 13 jun. 2018.

PORTUGAL. Legislação Régia. Lei de 2 de julho de 1867. Alterando algumas disposições do decreto de 31 de dezembro do 1864, sobre viação publica. *Diário de Lisboa*, Lisboa, n. 147, p. 438, 5 jul. 1867. Disponível em: <http://legislacaoregia.parlamento.pt/V/1/42/79/p456>. Acesso em: 10 jun. 2018.

PORTUGAL. Ministério da Educação Nacional. Decreto 516/71, de 10 de novembro de 1971. Procede à classificação de vários imóveis como monumentos nacionais, [...] e à classificação de imóveis de interesse público [...]. *Diário do Governo*, Lisboa, n. 274, 22 nov. 1971. Série 1, p. 1798-1799. Disponível em: <https://dre.pt/application/file/631681>. Acesso em: 12 jan. 2019.

PORTUGAL. Ministério da Cultura. Decreto nº 5/2002, de 19 de dezembro de 2001. Procede à classificação de 107 imóveis como monumentos nacionais e imóveis de interesse público. *Diário da República*, Lisboa, n. 42/2002, 19 fev. 2002. Série 1-B, p. 1364-1399. Disponível em: <https://dre.pt/application/conteudo/278071>. Acesso em: 12 jan. 2019.

PORTUGAL. Ministério da Cultura. Portaria nº 394/2018, de 19 de julho de 2018. Fixa a zona especial de proteção e as restrições aplicáveis ao Ascensor da Glória e meio urbano que o envolve [...]. *Diário da República*, Lisboa, n. 15, 9 ago. 2018. Série 2, p. 21733-21734. Disponível em: <https://dre.pt/application/conteudo/115944674>. Acesso em: 12 jan. 2019.

RAMOS, Luís; LOURENÇO, Paulo. Análise da vulnerabilidade sísmica de um quarteirão da Baixa Pombalina. In: CONGRESSO NACIONAL DE ENGENHARIA DE ESTRUTURAS, 2002, Lisboa. *Livro de Atas*. Lisboa: Laboratório Nacional de Engenharia Civil, 2002. p. 479-488. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/239279307_ANALISE_DA_VULNERABILIDADE_SISMICA_DE_UM_QUARTEIRAO_DA_BAIXA_POMBALINA. Acesso em: 12 jun. 2018.

SANTOS, Luís. *Tristão Guedes de Queirós Correia Castelo Branco, 1º. marquês da foz: um capitalista português nos finais do século XIX*. Vila Nova de Gaia: Inovatec, 2014. Disponível em: <http://issuu.com/foztua/docs/marquesdafoz>. Acesso em: 12 fev. 2019.

SILVA, Álvaro Ferreira. A construção residencial em Lisboa: evolução e estrutura empresarial (1860-1930). *Análise Social*, Lisboa, v. 31, n. 136-137, p. 599-629, 1996.

SILVA, Raquel (ed.). *Lisboa de Frederico Ressano Garcia 1874-1909*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1989.

SILVA, Raquel. O Palácio Castelo Melhor: contexto e projecto inici27/06/2019al. *Revista Monumentos*, Lisboa, n. 11, p. 21-25, 1999.

VALE, Teresa. Da sumptuosidade e da ostentação: os interiores do Palácio Foz nos últimos anos de Oitocentos. *Revista Monumentos*, Lisboa, n. 11, p. 31-35, 1999.

A ENTRADA DA REDE FERROVIÁRIA NO CAMPO DA PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO PÚBLICO NACIONAL

LUCINA FERREIRA MATOS, FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ, RIO DE JANEIRO,
RIO DE JANEIRO, BRASIL.

Pós-doutora em História pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

Doutora e mestre em História, Política e Bens Culturais pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas.

Tecnologista em Saúde Pública na Fundação Oswaldo Cruz (2009-).

E-mail: lucina.matos@fiocruz.br

DOI

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v14i27p86-113>

RECEBIDO

03/11/2018

APROVADO

19/06/2019

A ENTRADA DA REDE FERROVIÁRIA NO CAMPO DA PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO PÚBLICO NACIONAL

LUCINA FERREIRA MATOS

RESUMO

Este trabalho trata da preservação dos bens culturais das ferrovias brasileiras, tendo como objeto de reflexão iniciativas do governo federal implantadas no ano de 1980 e que perduraram até metade dos anos 1990. Trata-se do Programa de Preservação do Patrimônio Histórico dos Transportes (Preserve), que em 1986 foi assumido pela Rede Ferroviária Federal S. A. (RFFSA) com a criação do Setor de Preservação do Patrimônio Histórico Ferroviário (Preserfe), se estendendo e se reconfigurando até o ano de 1996. Por meio da estrutura e funcionamento de ambos os programas foi possível observar o percurso de valorização dos bens ferroviários de monumentos históricos a patrimônio cultural. A pesquisa contou com a leitura de trabalhos acadêmicos dedicados à análise da questão. Também contou com o estudo dos documentos oficiais dos dois programas, além da análise de processos de tombamento realizados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) de modo a apresentar a dimensão, as contribuições e o impacto no campo da proteção dos bens nacionais. Observamos que os programas representaram a primeira ação sistêmica voltada para esta tipologia patrimonial, contribuindo para o avanço em termos conceituais e para as práticas existentes no país até aquele momento. Ademais, proporcionaram ao corpo técnico do Iphan, em paralelo a outras demandas da sociedade para com a preservação de bens públicos, um olhar diferenciado e a necessidade de revisões do atual *modus operandi*.

PALAVRAS-CHAVE

Ferrovias. Patrimônio ferroviário. Memória social.

THE ENTRY OF THE RAILWAY NETWORK IN THE FIELD OF THE NATIONAL PUBLIC HERITAGE PRESERVATION

LUCINA FERREIRA MATOS

ABSTRACT

This work deals with the preservation of the cultural assets of the Brazilian railway, to reflect on the initiatives of the federal government implemented in the year 1980 and that lasted until half of the 1990s. This is the Program of Preservation of the Historical Heritage of Transportation (Preserve), which in 1986 was taken over by the Rede Ferroviária Federal S. A. with the creation of the Preservation of Historic Railway Heritage (Preserfe), which was extended and reconfigured until 1996. Through the structure and operation of both programs, it was possible to observe the journey of valuing the railway goods from historical monuments to cultural heritage. The research relies on the reading of scholarly works dedicated to the analysis of the question. It also had the study of the official documents of the two programs, as well as the analysis of the processes of listing by the Institute of National Historical and Artistic Heritage (Iphan) to present the dimension, contributions and impact in the field of protection of national assets. We observed that the programs represented the first systemic action focused on this patrimonial typology, contributing to the advance in conceptual terms and to the existing practices in the country until that moment. In addition, they brought to Iphan's technical staff, in parallel to other demands of the society for the preservation of public goods, a different look and the need for revisions of the current *modus operandi*.

KEYWORDS

Railway. Railway heritage. Social memory.

1 APRESENTAÇÃO

Este artigo¹ trata da questão do passado ferroviário no que se refere a sua concepção como patrimônio histórico e cultural. Desde os fins dos anos de 1960, observa-se uma mudança na forma de tratar os bens materiais das ferrovias brasileiras. A eles passam a ser imputados valores de outra natureza que aqueles que os enquadravam somente como peças do patrimônio econômico e social da empresa/instituição comercial. Iniciou-se um movimento de reconhecimento e valorização desses materiais como detentores de atributos históricos, de referências da identidade e memória de grupos, localidades e regiões. Os deslocamentos, avanços e estratégias que contribuíram para a trajetória de consolidação de uma memória e de um patrimônio cultural ferroviário, como expressado nos dias atuais, têm sido o interesse dos nossos estudos.

Neste trabalho analisaremos o Programa de Preservação do Patrimônio Histórico dos Transportes (Preserve)², – iniciativa implantada pelo Ministério

1. Este texto é resultado da pesquisa de pós-doutorado realizada na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, vinculada ao processo da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), sob o número 2016/15921-2, vigente entre 2016-2019.

2. O Preserve foi implantado em outros segmentos do transporte no Brasil, como: Departamento Nacional de Estradas de Rodagem (DNER), Companhia Brasileira de Trens Urbanos (CBTU), Empresa Brasileira de Transporte Urbano (EBTU), Empresa Brasileira de Planejamento de Transportes (GEIPOT), Empresa de Portos do Brasil S. A. (Portobrás), Cia. Docas da Bahia (Codeba), Cia. Docas do Espírito Santo (Codesa), Administração do Porto de Recife, Administração do Porto de Manaus, Cia. Docas do Rio de Janeiro (CDRJ), Cia. Docas do Pará (CDP), Cia. Docas de Imbituba, Superintendência Nacional da Marinha Mercante (Sunamam), Companhia de Navegação do São Francisco (Franave), Companhia de Navegação Lloyd Brasileiro (Lloydbrasa), Marinha do Brasil, Aeronáutica, Empresa de Engenharia Ferroviária S. A. (Engefer) – subsidiária da Rede Ferroviária Federal S. A. (BRASIL, 1980).

dos Transportes (MT) em 1980 – e sua ramificação no segmento ferroviário, transformado pela Rede Ferroviária Federal S. A. (RFFSA), em 1985, no Setor de Preservação do Patrimônio Histórico Ferroviário, denominado Preserfe. O programa inicial tinha por objetivo promover, recuperar e preservar materiais e construções de valor histórico e artístico que servissem à memória do setor de transportes³. No entanto, podemos observar que se tornou uma importante referência na preservação ferroviária e hoje tem servido de reflexão teórica e tem sido citado como lugar de origem das práticas preservacionistas do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), após este ter assumido o legado das ferrovias em função da Lei nº 11.483/07.

Na primeira parte, apresentaremos as discussões acadêmicas e os principais pesquisadores que vêm se ocupando do tema e se estabelecendo nesse segmento. As abordagens, referenciais, objetos de investigação e, principalmente, seus avanços e lacunas são pontos que pretendemos discutir. Essa seção contará com um levantamento de bibliografias e a leitura dos trabalhos que tratam especificamente do Preserve/Preserfe. Tomamos como parâmetro metodológico e analítico a pesquisa realizada por Correa e Oliveira (2018) sobre dissertações e teses em história ferroviária no Brasil.

Na segunda parte, trataremos com maior detalhe dos programas Preserve/Preserfe, descrevendo propostas, diretrizes, formatos e principais produtos. Além disso, pretendemos refletir sobre o processo de transição do modelo idealizado pelo MT ao operado pela RFFSA.

Por fim, discorreremos sobre a relação dos programas com as práticas de preservação operadas pelo Iphan, tomando por base dados levantados no estudo de quatro processos de tombamentos ferroviários realizados. Verificaremos as referências aos programas no contexto de entrada de uma nova tipologia patrimonial em suposta disputa com políticas públicas já estabelecidas pelo órgão. O objetivo é identificar em que medida a institucionalização e sistematização de procedimentos e normas desenhadas pelo MT e assumidos pela RFFSA se adequaram ou se tornaram uma política pública de cunho federal no campo ferroviário.

3. Estudamos os documentos produzidos pela Secretaria Executiva do Ministério dos Transportes e pela RFFSA, como relatórios de atividade, manuais, catálogos, documentos normativos e boletins (*Passado e Presente*). Parte do material consultado foi emprestado pelo ex-ferroviário e ex-coordenador do Preserve, Rubem Ladeira.

2 O INTERESSE ACADÊMICO PELOS PROGRAMAS DE PRESERVAÇÃO DA DÉCADA DE 1980

O tema da ferrovia é objeto de reflexão ampla pelos pesquisadores brasileiros, como demonstra o levantamento realizado por Correa e Oliveira (2018), que aponta, somente no banco de dados da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), 262 trabalhos, no recorte de 1972 a 2016. No entanto, é recente o interesse pelas questões que se ocupam da reflexão sobre patrimônio e memória. Como apontado pelos autores, somente a partir dos anos 1990 o interesse por outras abordagens sobre ferrovia começa a surgir. Desde então, foram identificadas 41 pesquisas que se ocupam do patrimônio e da memória.

Nessa linha, mais novo é o interesse em relação a programas e práticas de preservação voltadas para o transporte ferroviário. O levantamento que realizamos identificou 16 referências com a palavra-chave “Preserfe”. O Banco de Teses da Capes registra três trabalhos com a mesma expressão (BEMVENUTI, 2016; MATOS, 2015; SILVA, 2017); enquanto no buscador do Google Acadêmico localizamos 31 trabalhos, incluindo os três da Capes. Desse conjunto, alguns utilizam os programas como citações. Assim, definimos trabalhar apenas com os textos que estudam de forma mais específica as referidas iniciativas e que tenham sido resultado de estudos de pós-graduações (*stricto sensu*) ou publicados em periódicos e anais de eventos e congressos. A Tabela 1 representa o levantamento realizado.

Cinara Lewinski reúne o número de seis trabalhos em torno dos programas preservacionistas: três artigos, dois anais, publicados entre 2015 e 2017, e uma dissertação (2017), caracterizando-se como a maior divulgadora do assunto.

TABELA 1

Quadro demonstrativo por tipo de trabalho e ano de publicação.
Fonte: Elaborado pela autora.

TIPO DE TRABALHO	QUANTIDADE	ANO DE PUBLICAÇÃO
Doutorado	2	2015 (2)
Mestrado	4	2017 (2), 2016, 2014
Publicação periódicos	7	2017 (2), 2016 (3)
Publicação eventos	3	2016 (3)

No que se refere ao objeto de pesquisa, o projeto de preservação do Rio Grande do Sul, com citação principal ao Museu de São Leopoldo, congrega o maior número de interesse. As pesquisadoras Cinara Lewinski e Alice Bemvenuti são as responsáveis pela representação da região nesse quadro.

Do conjunto, percebemos aplicações distintas de abordagem, aprofundamento, fontes, métodos e quadro teórico. Em alguns trabalhos, os programas serviram como introdução para outros debates, como a questão dos museus ferroviários e da preservação contemporânea de referentes da ferrovia, como as rotundas, além da questão da atuação do Estado brasileiro na construção de uma memória coletiva. Em outros casos, os programas assumem maior protagonismo nas pesquisas. Neste grupo, as fontes utilizadas, em sua maioria, foram os documentos produzidos pelas instituições (Ministério dos Transportes e RFFSA), além do recurso a entrevistas com personagens que participaram diretamente do desenvolvimento e implantação deles. Esses pesquisadores ocuparam-se da estrutura, formação, histórico, conceitos e noções teóricas, assim como sobre os reflexos no campo da preservação. Também identificamos a conexão com a publicação da Lei nº 11.483/07 e sua aproximação e impacto nas políticas e práticas do Iphan.

Os textos publicados em formato de artigos e anais apresentam, em sua maioria, interesse na formação dos museus e narrativas construídas por meio das exposições e linha museal. As duas principais autoras, Lewinski e Bemvenuti, possuem atuação profissional no campo dos museus; especificamente, trabalharam no Museu do Trem de São Leopoldo/RS, lugar de observação e reflexão de ambas. Em relação aos programas, os trabalhos de Cinara Lewinski (2016a, 2016b, 2016c, 2016d, 2017a, 2017b) ora se ocupam de destacar a estrutura, propósito, composição e teorias utilizadas, ora da leitura deles como espaços políticos a serviço do Estado, na composição de uma narrativa nacional. Nesse sentido, enxerga os programas como instituições políticas, lugares de memórias, divulgadoras de uma memória oficial forjada pelos técnicos do Estado, que introduziram uma ressignificação como patrimônio cultural aos bens da ferrovia.

Os textos, em seu conjunto, são densos, visto que apresentam dados singulares e relevantes que permitem conhecer e entender os objetivos e funcionamentos. Além disso, a autora usa tanto fontes oficiais, produzidas pelas instituições, quanto entrevistas com personagens chave que trabalharam

no desenvolvimento do Preserve/Preserfe. Este ponto pode ser considerado como uma contribuição rica, sobretudo se os dados coletados puderem ser compartilhados a serviço de outras pesquisas. A autora faz uma crítica ao interpretar que os programas não deram conta de todo o acervo da ferrovia. Porém, não avança muito além do começo da década de 1990, desprezando os estudos das estruturas adotadas pela RFFSA nessa época. Um conceito que interessa à autora é o de patrimonialização.

Bemvenuti (2017, 2016), que também estudou o Museu do Trem de São Leopoldo, tem interesse no processo de musealização promovido por meio das instalações da instituição. Também reflete sobre o conceito de patrimonialização, embora não aprofunde a questão. Apresenta histórico e estrutura, além de interpretar a privatização como responsável pelo encerramento das atividades. Da mesma forma, utiliza fontes documentais e orais. Os textos da autora permitem entender que já ocorriam parcerias com prefeituras locais antes da existência dos Preserve/Preserfe.

O artigo de Losnak e Oliveira (2018), cujo foco principal é a análise de políticas públicas de preservação promovidas no estado de São Paulo, faz referência ao Preserve por possuir o Museu Ferroviário Regional Bauru/SP (MFRB) como lugar de observação. O trabalho não reflete especificamente sobre a estrutura e objetivos da iniciativa, mas apresenta informações importantes sobre a relação que se estruturou a partir do surgimento do Preserve. Os autores informam que a criação do MFRB contou com a parceria dos técnicos do Preserve. Porém, a partir de 1986 o Preserfe assume o projeto e a narrativa do MFRB passa a refletir prioritariamente as referências da RFFSA.

As pesquisas de pós-graduação (*stricto sensu*) somam sete. Lucas Neves Prochnow (2014) inaugura a matéria estudando a então recém atribuição dada ao Iphan, sobre a preservação da memória ferroviária. Os pontos de estudo do pesquisador recaíram sobre a Lei nº 11.483/07, o histórico da proteção de bens nacionais, o conceito de memória ferroviária e das práticas de preservação. Seu objeto de estudo é o complexo ferroviário de Jaboatão dos Guararapes/PE, sobre o qual analisa o conflito em torno da valoração realizada pelo Iphan. O autor não se debruça de forma densa sobre os programas: contextualiza, quantifica e localiza os museus e centros de preservação, embora afirme que o modelo operado por eles é replicado na atuação do Iphan, ao trabalhar com o patrimônio ferroviário recentemente adquirido.

A pesquisadora Alice Bemvenuti (2016) dedica ampla investigação sobre os programas, inclusive sua dissertação possui dois subcapítulos para analisar especificamente tal questão: um dedicado ao Preserve e Preserfe, outro ao Programa Ferroviário de Ação Cultural (Profac) e seus Centros Ferroviários de Cultura (Cefecs). A autora, que possui interesse na gestão de museus e estuda em particular o lugar do Museu do Trem de São Leopoldo/RS, apresenta o histórico, a atuação, a estrutura e os resultados. Ela toma a privatização como fator preponderante para o desmonte do Preserfe e das estruturas a ele vinculadas, embora indique a existência de Cefecs em operação ainda à época da sua pesquisa, 2016, quando a RFFSA já estava oficialmente extinta. Outros autores, como Prochnow (2014) e Furtado (2015), também relacionam a extinção da empresa com o desmonte do Preserfe. A pesquisa contou com entrevistas de importantes atores que trabalharam nos programas, como Sergio Morais – arquiteto e primeiro funcionário da RFFSA a trabalhar tanto no Preserve quanto no Preserfe.

Raquel Silva (2017) dedica parte da sua dissertação para descrever a formação e estrutura dos programas, discutindo as apropriações e distribuições dos materiais museológicos. Debate as ações de preservação do patrimônio ferroviário, tendo como lugar de observação também o Museu do Trem de São Leopoldo. A autora destaca os programas como elementos fundamentais à promoção de um estudo sistemático sobre o patrimônio ferroviário, o que teria ampliado o arco de proteção desse patrimônio. Entende as iniciativas como processo de musealização e ressignificação, assim como uma política pública. Também considera o processo de privatização como ameaça a um patrimônio que já teria sido ressignificado. Para a autora, a transferência para o Iphan não mitigou os riscos e vulnerabilidade em torno da preservação dos acervos ferroviários, sobretudo em função da constante descontinuidade de medidas direcionadas para essa tipologia patrimonial. Ao fim, indica que ainda há pontos a serem esclarecidos sobre a história desses programas, principalmente no que se refere ao Preserfe e seus desdobramentos.

Outra autora a dar maior proporção e aprofundamento à questão é Cinara Lewinski (2017b). A sua dissertação toma os programas como objeto central, e nesse sentido identifica e esquadrinha em detalhe a concepção do projeto: história, formação, arquitetura e desempenho, utilizando um olhar crítico a respeito. Interpreta-os como um projeto nacional de ressignificação

do patrimônio ferroviário. Debate o sentido político e as concepções teóricas, defendidas pela autora como uma proposta objetiva incutida pelo Estado na formação de “lugares de memória”, que ainda hoje permaneceria na ideia de uma ferrovia gaúcha. A construção de uma narrativa oficial forjada pelo Estado é um dos pontos de maior interesse da pesquisadora. Nesse sentido, chega a interpretar os programas como a correção de um erro promovido pela desvalorização das ferrovias, representado pelo seu desmonte. Assim como outros pesquisadores, Lewinski também faz uso de entrevistas como recurso à produção de informações para além das fontes produzidas pelas instituições. Completa sua análise com uso de fotografias, uma espécie documental destacada na pesquisa. A autora deduz que a medida de transferência dos acervos ao Iphan, em função da edição da Lei nº 11.483/07, se configuraria como a primeira iniciativa de criação de uma política patrimonial efetiva para o setor. Argumenta, inclusive, que a patrimonialização conduzida pelos programas estariam presentes em tal processo. No entanto, critica a ausência de uma política de preservação voltada particularmente para essa tipologia patrimonial e diz que nem mesmo a medida de transferência mitigou os riscos de perda e a vulnerabilidade delegada a esse patrimônio.

Já no caso das teses, José Geraldo Furtado (2015) inaugura o debate e traz ponto importante ao apresentar a permanência do Preserfe mesmo após a extinção da RFFSA. O autor se dedica a estudar o patrimônio ferroviário, tendo como recorte o processo de patrimonialização e abandono em Além Paraíba/MG, observando o papel e recepção das intervenções pela comunidade. Furtado traz o seu próprio relato, como ex-funcionário da RFFSA e participante da implantação do Cefec na estação de Porto Novo. O autor informa sobre a continuidade das atividades do Cefec até os idos de 2012.

Simultaneamente, Lucina Matos (2015) realizou pesquisa sobre o patrimônio ferroviário, examinando a concepção recente da memória ferroviária e sua proeminência como política pública. O debate coloca em cena três grupos de personagens – a RFFSA, o Iphan e as associações de preservação ferroviárias brasileiras – no processo de ressignificação e objetivação do passado ferroviário desde os idos da década de 1970. A autora trabalha com o Preserve e o Preserfe descrevendo o papel da RFFSA, retratando a idealização, funcionamento, estratégias, concepções e estruturação em centros e núcleos de preservação, com apropriações de debates

nacionais e globais sobre a temática preservacionista e da cultura. Tem como fontes documentos oficiais, periódicos e entrevistas. A autora descreve a dificuldade em localizar fontes documentais sobre o assunto, o que levou à solicitação de empréstimo de acervo particular de um ex-ferroviário que participou da implantação do Preserfe – Rubem Ladeira. De igual modo, concorda com a ideia de um projeto forjado pelo Estado na construção de uma memória ferroviária e da importância do projeto preservacionista na salvaguarda dos bens culturais ferroviários. Além disso, também interpreta que o Iphan tem reproduzido o modelo operado pelos programas no tratamento do acervo ferroviário.

2.1 A preservação dos materiais ferroviários na década de 1980: o Preserve e o Preserfe

Em 1980, o MT criou o Preserve. Era gerenciado diretamente pelo Ministério, sob a coordenação da museóloga Maria Elisa Carrazzoni – que trabalhou no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, entre os anos de 1970 e 1976. Também editou o *Guia dos Museus no Brasil* (1978).

A Rede Ferroviária Federal S. A. integrou de imediato o Preserve, estabelecendo na sua sede, no Rio de Janeiro, um grupo de trabalho responsável pelo desenvolvimento das atividades e diretrizes – padrão exigido pelo projeto macro. Sob a lógica do Preserve, foram instalados cinco Centros de Preservação da História Ferroviária (CPHF): São João del-Rei/MG (1981); Recife/PE (1982); Fortaleza/CE (1982); Curitiba/PR (1982); Rio de Janeiro/RJ (1984).

Os CPHFs eram complexos com multiespaços⁴ expondo móveis, materiais rodantes, documentos e outros objetos com referências históricas. Seguiam a recomendação de estarem vinculados à relação da comunidade com a ferrovia e a de retratar a história ferroviária local (BRASIL, 1981a; REDE FERROVIÁRIA FEDERAL, 1989, p. 15). Para divulgação e registros desses espaços, o Preserve publicou um conjunto de documentos classificados como catálogos, os quais continham as referências do Programa: dados históricos das ferrovias (global, nacional e local) e informações sobre maquinários e materiais ferroviários dispostos no acervo do CPHF, complementados por imagens fotográficas das peças exibidas no local.

4. Os multiespaços contêm núcleos museológicos, bibliotecas, fitotecas e arquivos históricos, por exemplo.

De modo sucinto, descreveremos os espaços do Preserve, que foram posteriormente assumidos pelo Preserfe. *São João del-Rei* foi o primeiro CPHF, inaugurado em 29 de agosto de 1981, em comemoração ao Centenário da Estrada de Ferro Oeste de Minas (EFOM). Sergio Santos Moraes, arquiteto vinculado à equipe da RFFSA, informa que a escolha do local se deu pelo fato de o antigo armazém de carga, onde depois foi instalado o Museu, estar desativado à época. Em 1984, o trajeto, utilizando locomotiva a vapor, foi oficializado como museu. A estação de Tiradentes e a rotunda foram restauradas, complementando o complexo. O museu funciona atualmente sob a responsabilidade da Ferrovia Centro-Atlântica S. A., que integra a organização VLI Multimodal S. A.

Em 1982, três outros CPHFs foram inaugurados: *Pernambuco*, *Ceará* e *Paraná*. O primeiro resultou da remodelagem do Museu do Trem de Recife/PE, existente desde 1972. Estavam dispostos nesses espaços os bens oriundos da Great Western of Brasil Railway Company. O segundo, em Fortaleza/CE, foi inaugurado em 10 de setembro. O antigo prédio da administração das Oficinas de Demóstenes Rockerte, originário da Rede de Viação Cearense, serviu para a instalação. O acervo contava com a locomotiva batizada de “Fortaleza”, a primeira a trafegar no estado, e a locomotiva “Marta-Rocha”, utilizada no período da II Guerra Mundial (BRASIL, 1982). O terceiro, em Curitiba/PR, foi aberto em 15 de dezembro, na Estação Central Ferroviária de Curitiba. Apresentava a história da Rede de Viação Paraná-Santa Catarina, dando destaque ao trecho Paranaguá-Curitiba, no qual existia uma linha turística (BRASIL, 1984).

Em 25 de fevereiro de 1984 foi inaugurado o CPHF do *Rio de Janeiro*, nas Oficinas do Engenho de Dentro, oriundas da Estrada de Ferro Central do Brasil. Algumas peças ganharam destaque no acervo, como a locomotiva “Baroneza”, o carro do Imperador, usado pelo Rei Alberto da Bélgica quando esteve em visita ao Brasil em 1920, e o carro do presidente Getúlio Vargas, utilizado na década de 1930 (BRASIL, 1984). Foi mantido como Museu do Trem até 2007 e reinaugurado em 2013, sob a gestão do Iphan.

O CPHF do *Rio Grande do Sul* foi criado em 9 de março de 1985, alocado na antiga estação da cidade de São Leopoldo. A estação é valorizada como a primeira do estado e foi pré-fabricada na Inglaterra. Assim como nos demais espaços, este também apresentava suas referências ferroviárias

recorrendo a categorias como singular, único e original, ou seja, à fetichização de objetos (BRASIL, 1985b). As narrativas dos centros e núcleos mantinham o padrão de valorizar objetos e personagens, buscando elementos que os distinguíssem no conjunto ferroviário e no campo do patrimônio, visto que algumas concepções foram transcritas quando do pedido de tombamento, como no caso de São João del-Rei.

No mesmo ano, 1985, foi fundado o CPHF de *São Paulo*, que foi alocado na Vila de Paranapiacaba, em Santo André/SP, tendo como determinação a ordenação do MT para que a vila passasse a ser de responsabilidade do Preserve e da RFFSA, conforme Portaria Ministerial nº 312, de 30 de maio de 1985. A vila passava por um processo de degradação e havia denúncias da população sobre isso. Também a Associação Brasileira de Preservação Ferroviária (ABPF) e outras instituições públicas se manifestaram, o que acabou promovendo a formação do Movimento Pró-Paranapiacaba – este transformado em uma organização civil.

Pela leitura dos documentos que apresentavam a configuração dos espaços e as peças escolhidas para composição deles, percebemos que as edificações e instalações das edificações ferroviárias facilitavam a conformação das exposições e a idealização de algumas diretrizes do Preserve, visto que se adequavam ao critério da utilidade, pois atendiam à alocação dos materiais de grande porte e à dinâmica de visitas e instalação de variados tipos de exposições, programas educacionais e demais atividades lúdicas e de preservação. Interpretando os bens ferroviários como patrimônio industrial, encontramos em Françoise Choay (2006) uma referência que explica a lógica de interpretação para construções similares às ferroviárias, visto que se adequam à premissa da reutilização e reapropriação, pela flexibilidade e facilidade características desses bens.

A constituição dos CPHF foi orientada pelo documento *Diretrizes para a instalação de centros de preservação da história ferroviária* (BRASIL, 1981a), que continha um conjunto de requisitos e orientações para a implantação desses lugares.

Inicialmente, a ideia do Preserve consistia no levantamento e recuperação de acervos arquitetônicos, operacionais e documentais para exposição em espaços museológicos que sustentassem as reservas técnicas necessárias. Além de incentivar a pesquisa sobre a ferrovia e a formação técnica/profissional (BRASIL, 1982a).

O resultado é indicado como um projeto que alcançou um resultado importante para o Preserve, inclusive considerando os demais órgãos do MT, como expressado pela coordenadora, Maria Elisa Carrazzoni.

Se a Rede Ferroviária Federal S. A., pelo imenso legado que herdou ao encampar as ferrovias brasileiras para modernizá-las do ponto de vista técnico e administrativo, foi a pioneira no trabalho de preservação, que é a diretriz maior do Preserve, as outras empresas que fazem parte do Ministério dos Transportes seguem os seus passos com interesse e eficiência, como é o caso da Sunaman e das Docas da Bahia, Pernambuco, Manaus e Belém, essas últimas controladas pela Portobrás (BRASIL, 1985a, p. 8).

Para José Emílio de Castro H. Buzelin, ex-ferroviário que atuou por mais de dez anos no Núcleo Histórico de Belo Horizonte, o fato decorre de os bens ferroviários se encontrarem, à época, em bom estado de conservação.

[...] este material estava mais “à mão”, porque alguns dos quais faziam parte de seus ativos operacionais em muitos dos casos, como, por exemplo, o magnífico complexo de São João del-Rei, em Minas Gerais, cuja sobrevivência da emblemática “bitolinha” teve a atenção despertada em todo o mundo por ser uma das últimas a operar com locomotivas a vapor Baldwin em bitola de 0,76m. A tração a vapor na Regional Teresa-Cristina ou carros, vagões e locomotivas ainda em operação em demais regionais, só para citar alguns pontos, garantiam a “reserva técnica” do programa [...] (BUZELIN, 2011).

Segundo José Reginaldo Gonçalves (2005, p. 3), “os objetos que compõem um patrimônio precisam encontrar ‘ressonância’ junto a seu público” para que possam fazer sentido. A possibilidade de visualizar a engrenagem das peças ferroviárias, a apreciação de uma tecnologia operada desde o século XIX e o passeio em uma locomotiva “antiga”, na nossa interpretação, garantiriam a ressonância de uma memória ferroviária, na medida em que acionaria a memória individual e coletiva partilhada nos espaços da família e do trabalho ou mesmo daquela vivenciada a partir de situações de difícil discernimento, o que Michael Pollak (1989) denomina de adquiridas “por tabela”. Esses fatores e concepções podem explicar também o sucesso das medidas preservacionistas na ferrovia.

Em 1986, a RFFSA instituiu uma área específica chamada de Setor de Preservação do Patrimônio Histórico Ferroviário, conhecido como Preserfe. Posteriormente, foi transformado na Gerência de Preservação do Patrimônio Histórico Ferroviário, chefiada pelo arquiteto Cláudio Terêncio Marques Bacalhau (ASSOCIAÇÃO DE ENGENHEIROS FERROVIÁRIOS, 2008). Nesse período a RFFSA manteve os espaços criados pelo Preserve e inaugurou outros CPHF, Núcleos Históricos Ferroviários (NHF), Museus Ferroviários Regionais (MFR) e Centros Ferroviários de Cultura (CFC), como: NHF de Campos/RJ (1985); NHF Juiz de Fora/RJ (1985); CPHF São Leopoldo/RS (1985); CPHF Paranapiacaba/SP (1986); NHF Miguel Pereira/RJ (1987); MFR Bauru/SP (1989); NHF Belo Horizonte/MG (1989); CFC Além Paraíba/MG e Volta Grande/MG (1990).

Entendemos que a perspectiva, no contexto do Preserfe, era forjar um corpo de especialistas, criando uma cultura da preservação que na ferrovia encontrou ressonância, como relatado em alguns documentos. Apesar de a abrangência do Preserfe ter a perspectiva de abarcar o acervo ferroviário de modo mais amplo, percebemos um destaque aos monumentos arquitetônicos (prédios, estações, rotundas etc.). Embora os documentos indiquem que as diretrizes e propostas acompanhavam a agenda e os debates nacionais e internacionais sobre a temática da preservação de bens históricos, como as citações constantes sobre a Carta Patrimonial de Veneza, de 1964, havia ainda uma prevalência dos bens de “pedra e cal”, seguindo um modelo que ainda permanecia no próprio modelo preservacionista do país (CHUVA, 2009).

Em 1987, o Preserfe lançou o catálogo sobre o projeto *Reconstrução da Rotunda de São João del-Rei* (BRASIL, 1987). As rotundas são construções particulares nas tipologias de edifícios ferroviários e o empreendimento de Minas Gerais tornou-se uma citação de destaque no projeto preservacionista. Esse espaço serve ainda hoje ao Museu de São João del-Rei.

Em 1991, o Preserfe editou o *Manual de Preservação de Edificações Ferroviárias Antigas*, uma obra que orientava o trabalho com a arquitetura ferroviária (estações, edifícios, rotundas, prédios, residências, cabines, casas de máquinas, por exemplo). Essa espécie de manual estabelecia um conjunto de procedimentos, mas também, em nossa leitura, fomentava um campo disciplinar, exemplificando o modelo de formação técnica que se estruturou a partir do Preserfe. Ele apresentava uma análise tipológica das

construções ferroviárias, estabelecia nomenclaturas e apresentava, também, uma perspectiva de adaptações dos espaços ferroviários para novos e diferentes usos, com a condição de manter os elementos principais (REDE FERROVIÁRIA FEDERAL, 1991).

A citação desses documentos, para além de apresentar a cronologia e as atividades do Preserfe, serve à afirmação sobre a criação de uma cultura da preservação na ferrovia e também sobre a construção de um campo especializado.

O Preserfe também orientava a execução de atividades lúdicas e educativas, como já era previsto no Preserve. Como exemplo, no começo de 1990 o CPHF Rio de Janeiro editou uma cartilha educativa voltada para o público infantil⁵. Também operou campanhas para doação de materiais e documentos, similar àquelas realizadas no ciclo do Preserve. Peças como uniformes, carteiras de trabalho, ferramentas e álbuns fotográficos foram recolhidas com a colaboração das famílias de ex-ferroviários, ferroviários ativos e aposentados (REDE FERROVIÁRIA FEDERAL, 1987). Editou, nesse período, o informativo *Passado e Presente*, por meio do qual divulgava as atividades e ações do Preserfe. Além disso, identificamos nos documentos pedidos de apoio técnico oriundos de prefeituras e entidades que objetivavam o desenvolvimento de projetos de preservação de materiais locais.

Em 1992, a RFFSA começou a introduzir uma nova conformação de preservação, com a criação do Profac, que funcionava em conjunto com o Preserfe. A partir de então, foram instalados os Cefecs, que, pelo nosso levantamento, existiram até meados da década de 1990. A proposta era assegurar a preservação das estações e espaços ferroviários locais/regionais, assim como garantir a continuidade da instalação de novos Cefecs. Nessa conjuntura, ampliou-se o regime de parceria com prefeituras, que era uma diretriz contida na formação do Profac. Nesse momento, foi reforçada a questão das capacitações técnicas em parceria com o Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (Senai), por meio de um convênio.

Percebemos uma diferença singular entre os dois programas – Preserfe e Profac. Este tinha o objetivo explícito de atender ao processo de privatização no qual a RFFSA tinha acabado de ser inserida, conforme

5. Durante o levantamento de fontes localizamos um conjunto de cartilhas publicadas entre os anos de 1992 e 1994.

regulamentava o Programa Nacional de Desestatização (PND). Como descrito em um dos seus objetivos:

2.5 Viabilizar a participação e o apoio da iniciativa privada nos projetos e atividades culturais da RFFSA, à vista das diretrizes do PND – PROGRAMA NACIONAL DE DESESTATIZAÇÃO (REDE FERROVIÁRIA FEDERAL, 1992a).

A parceria com prefeituras, associações e, agora, com instituições privadas assume destaque no contexto do Profac. Além do objetivo citado acima, podemos ainda destacar dois outros que corroboram a vinculação a essa estratégia e ao horizonte da privatização.

2.3 Colaborar com órgãos e entidades de classe na execução de projetos culturais;

2.4 Propor convênios com Prefeituras Municipais e entidades culturais, visando à participação ou absorção de projetos e atividades culturais desenvolvidas pela RFFSA (REDE FERROVIÁRIA FEDERAL, 1992a).

Houve, ainda, a determinação de criação de um grupo de trabalho cujo objetivo era elaborar uma proposta de viabilidade da participação da iniciativa privada “nos programas, projetos e atividades de natureza cultural promovidos pela RFFSA” (REDE FERROVIÁRIA FEDERAL, 1992b). Como descrito mais explicitamente: “para absorver as atividades do PROGRAMA FERROVIÁRIO DE AÇÃO CULTURAL – PROFAC e do PROGRAMA DE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO FERROVIÁRIO – PRESERFE” (REDE FERROVIÁRIA FEDERAL, 1992b).

Um ponto a destacar se refere à composição da equipe. Configurava como coordenador-geral do Profac o sr. Victor José Ferreira – funcionário da RFFSA, à época, e um dos fundadores do Movimento de Preservação Ferroviária (MPF) em 2007, associação preservacionista que funcionava em regime de Organização Não Governamental (ONG), promovendo o debate e a aglutinação de interessados no assunto da preservação e reativação da ferrovia no país. Pelo estudo realizado em relação às associações, podemos entender que o sr. Victor funcionou como um elo entre os programas da RFFSA e o Iphan, na medida em que mantinha relação próxima com o órgão e promoveu um conjunto de agendas e pressões, por meio dos grupos, quando

o Iphan assumiu o legado da ferrovia, a partir da edição da Lei nº 11.483/07. Nesse sentido, seria possível identificar que o diálogo com esse personagem e demais companheiros “ferroviaristas”⁶, que integravam os movimentos de preservação, teria favorecido o conhecimento do Iphan em relação aos programas e auxiliado na absorção de algumas práticas realizadas pela RFFSA. Vale dizer, com base em observações dos discursos do Iphan, no início da edição da medida legislativa, que não havia citação ao Preserfe, como depois passa a ser identificado. Sobretudo, quando da gestão do coordenador técnico do Patrimônio Ferroviário no Iphan, José Rodrigues Cavalcanti Neto, que mantinha uma relação de parceria com as associações.

O Preserfe e o Profac foram gradualmente descontinuados. Segundo Rubem Ladeira, ex-funcionário da Rede e integrante dos programas enquanto ativo na empresa, teria ocorrido, em grande parte, por causa da desestatização da RFFSA, iniciada em 1992. Conforme relata, “diversos técnicos do Preserfe aderiram ao Programa de Demissão Voluntária, e sem pessoal o Museu entrou em declínio.” (ASSOCIAÇÃO DOS ENGENHEIROS FERROVIÁRIOS, 2009, p. 4-5).

No período de dez anos, os programas preservacionistas promoveram a abertura de centros e núcleos históricos de cunho museológico, que tinham como proposta contar a história e a evolução da tecnologia dos transportes e serviam para preservar e exibir peças e materiais classificados como de interesse histórico. Os resultados são de difícil mensuração, visto que para além dos centros, núcleos e demais espaços museológicos, há um conjunto de propósitos e medidas que podem ser enquadradas na ordem do simbólico e cultural, impossível de materializar, na medida em que os espaços serviram também para imprimir uma memória oficial, forjada sob a lógica e narrativa do Estado brasileiro.

Inicialmente, ainda na década de 1970, as ações voltadas para a proteção do patrimônio histórico e cultural no âmbito da RFFSA eram tímidas. A empresa se ocupava com a manutenção do seu patrimônio comercial e realizava passeios turísticos por ferrovias sem recuperar o valor histórico e/ou cultural como um elemento, destacava a arquitetura (obra de arte) e

6. Ferroviarista é um termo que era empregado pelo sr. Victor José Ferreira para identificar integrantes dos movimentos de preservação que tinham vínculo de trabalho direto com a ferrovia. Incluía museólogos, turismólogos, arquitetos, arquivistas e documentalistas, por exemplo.

a paisagem. Apenas o trecho de São João del-Rei era reconhecido como um “museu a céu aberto” – pelos próprios turistas, como observa Welber Santos (2012). Havia poucos exemplares de museus ferroviários no país e não eram administrados diretamente pela empresa. No entanto, com a entrada do Preserve e continuidade da iniciativa pelo Preserfe e Profac, há uma guinada importante na conduta da instituição. Fato que se conecta com o surgimento de uma noção coletiva em torno do patrimônio cultural como um direito, imprimida sobretudo por movimentos populares de valorização de memórias de grupos sociais, presente inclusive na Constituição brasileira de 1988. Podemos também dizer que nesse mesmo período surge uma lógica de preservação em outras instituições públicas, que passam a se ocupar diretamente com seus patrimônios históricos e culturais, como foi o caso da Fundação Oswaldo Cruz, que criou em 1986 a Casa de Oswaldo Cruz⁷.

Santos (2012) assim entende os programas:

A patrimonialização, ou a museificação, da ferrovia na década de 1980 parece ter um sentido ambíguo, ou ambivalente. Ao contrário do discurso encontrado na documentação oficial sobre a criação dos centros, de que seriam instituições de reconhecimento da importância desses meios de transporte historicamente, me parece mais um esforço institucional do Estado autoritário para se fazer parecer reconhecedor do legado por ele mesmo sucateado e, por outro lado, uma pequena vitória da sociedade civil inconformada com a dilapidação dos bens e as erradicações dos ramais ferroviários desde a década de 1960 (SANTOS, 2012, s/p).

Mesmo considerando tal perspectiva, podemos interpretar o Preserve como a primeira política pública voltada para o patrimônio histórico e cultural das ferrovias brasileiras ao normatizar, orientar e criar um conjunto de procedimentos e diretrizes que regulam o trabalho de proteção e preservação desses bens. Para além da prática propriamente dita de restaurar materiais, criar museus e expor peças ao público, a iniciativa orientou,

7. A Casa de Oswaldo Cruz é uma unidade da Fundação Oswaldo Cruz responsável pela preservação da memória da instituição e da história da saúde pública e das ciências biomédicas do país. Em função disso, realiza atividades de pesquisa, ensino, preservação, restauro e de gestão do acervo histórico, cultural, edificado e documental. Disponível em: <http://www.coc.fiocruz.br/index.php/institucional/quem-somos>. Acesso em: 14 ago. 2018.

educou e criou um sistema de parceria com prefeituras e outras instituições de preservação. Introduziu uma cultura da preservação no meio ferroviário sem referências históricas anteriores. Inclusive, autores como Prochnow (2014) e Matos (2015) concordam que o modelo dos programas foi absorvido pelo Iphan quando este assumiu o acervo ferroviário a partir de 2007. Para Lewinski (2017a) os programas representam uma ação de patrimonialização, reconhecendo apenas o processo de transferência para o Iphan como uma política patrimonial efetiva.

3 A RELAÇÃO DOS PROGRAMAS COM O IPHAN

Com base em estudo anterior (MATOS, 2015), é possível afirmar que o conceito de patrimônio ferroviário e sua acepção como objeto histórico, de cunho social e político, começa a se estruturar, de modo mais regular, a partir da década de 1970. Desde então tem ganhado força, sendo objeto de debate no próprio ambiente da ferrovia, nos diversos segmentos das instituições brasileiras de preservação (federal, estaduais e municipais), assim como na sociedade – em nível amplo, mas também por meio da estruturação de organizações sociais de caráter civil.

É certo que a primeira intervenção em prol do patrimônio ferroviário, mesmo que à época fosse denominado como monumento histórico, deu-se por meio do tombamento de trecho da Estrada de Ferro Mauá, em 1954, realizado pelo Iphan a pedido do então ministro da Viação e Obras Públicas, José Américo de Almeida. Um caso particular que não refletiu em uma prática preservacionista regular. Inclusive, o ato de inscrever o trecho ferroviário no Livro do Tombo Histórico foi questionado em 1967 pelo presidente da RFFSA. Desde então houve intenso debate entre a Rede e o Iphan, estendendo-se até a década de 1980 (MATOS, 2015). A referência ao caso serve de exemplo à mudança do perfil da RFFSA em relação ao seu papel e atitude em prol da preservação dos materiais ferroviários. Se antes percebia o tombamento como algo banal e até obstáculo para a melhoria do sistema, com o Preserve/Preserfe, o Estado e a Rede Ferroviária assumem um protagonismo tanto na proposição de medidas protetivas quanto na elaboração de diretrizes e políticas. Por outro lado, o evento oferece evidência de que o Iphan vem participando, de longa data, do cuidado com os bens da ferrovia, embora sua atuação, no primeiro momento, tenha se restringido

ao ato de inscrever o bem em um dos Livros do Tombo – procedimento que mudará após a edição da Lei nº 11.483/07, quando assumiu a responsabilidade por todo acervo histórico e cultural das ferrovias brasileiras.

Embora não tenha se mantido afastado do tema da ferrovia, como presente no tombamento citado acima, o Iphan só voltou a ser acionado na década de 1970, passando a ser procurado com regularidade por diversos segmentos da sociedade.

Dois casos tratados pelo Iphan, após o tombamento de 1954, apresentam elementos particulares que sustentam o argumento da importância dos programas na preservação do patrimônio ferroviário e também dão conta do seu alcance, se considerarmos a ressonância em dois aspectos: no que se refere à introdução da tipologia ferroviária como categoria importante nas questões preservacionistas do país e o endosso à leitura das medidas como primeira política pública voltada para o segmento.

No primeiro, que trata do tombamento da Estação Ferroviária de Lassance (IPHAN, 1985a), e que representa a primeira inscrição após 1954, há a indicação do estabelecimento de um acordo entre o Iphan e a RFFSA quando da apreciação de bens ferroviários. Segundo o documento emitido pelo Iphan, as análises teriam decisões com pactuação entre os dois órgãos (IPHAN, 1985a, p. 11). O documento que aponta tal situação data de fevereiro de 1985, período em que o Preserve estava em pleno funcionamento.

O segundo, se refere ao pedido de tombamento do Complexo Ferroviário de São João del-Rei (IPHAN, 1985b). O pleito à proteção desse acervo histórico foi encaminhado diretamente pelo Preserve, sob o nome da sua coordenadora, Maria Elisa Carrazzoni. A apreciação do bem transcorreu com cronograma razoável, se considerarmos os demais processos, menos de quatro anos (novembro de 1985 a agosto de 1989). Neste, o debate e os resultados são significativos. Vale citar a disputa entre o Preserve e a ABPF, em função do pedido desta associação encaminhado em 1983, relativo a trecho da mesma estrada de ferro, localizado no município de Ribeirão Vermelho. Em decorrência do possível conflito, o Iphan indicou a formação de um grupo com a participação das três instâncias (RFFSA, ABPF e Iphan).

É possível afirmar que São João del-Rei serviu para reforçar a entrada da tipologia patrimonial no Instituto, se considerarmos que já havia um pacto entre ambos, como demonstrado no caso de Lassance.

O documento escrito por Célia Perdigão Gelio, arquiteta do Iphan, indica que havia dificuldades na apreciação da arquitetura ferroviária por causa da ausência de estudos sobre o assunto e, também, inexistência de outros bens tombados que ampararia possíveis comparações (IPHAN, 1985b, p. 104). Nesse mesmo documento, ao apreciar a rotunda, componente do complexo submetido ao pedido de tombamento, reforça essa condição ao afirmar que:

Acreditamos que é extremamente oportuno promover o tombamento da primeira rotunda no Brasil, o que inclusive incentivará a partir daí estudos mais aprofundados relativos à temática que só agora se iniciam (IPHAN, 1985b, p. 118).

Embora haja uma crítica do conselheiro Max Justo Guedes sobre a atuação do Preserfe – a esta data a RFFSA já havia criado o Setor de Preservação – nas intervenções realizadas no complexo de São João del-Rei (IPHAN, 1985b, p. 180), percebemos a tentativa de trabalho conjunto, pelo pedido de ajustes. Na Ata da 124ª reunião do Conselho Consultivo do Iphan, de 13 de janeiro de 1987, é informado pelo então presidente do Conselho, Angelo Oswaldo de Araújo Santos, que já havia realizado contato com a RFFSA para tomada de providências, além da solicitação direta ao próprio ministro dos Transportes, José Reinaldo Tavares. (IPHAN, 1985b, p. 186). Vale o destaque à proximidade e relação que começa a se estabelecer entre os dois órgãos em prol da preservação e da memória ferroviária. O episódio pode também exemplificar como o Preserve e o Preserfe, cada qual ao seu tempo, ganharam destaque no campo da preservação, tornando-se uma referência no período, citado inclusive em periódicos especializados do segmento à época⁸.

Com base no estudo do trabalho de Nascimento (2016), que aborda o processo de tombamento da cidade de Laguna, em Santa Catarina, não podemos afirmar que os bens ferroviários se configuram como uma novidade ao Iphan ou, ainda, que teriam inaugurado um novo modelo ou tipologia de patrimônio. Segundo a autora, o caso de Laguna, ocorrido em 1984, tem sido assumido nos estudos sobre preservação como o primeiro representante da nova forma de tratar patrimônios diversos dos tradicionalmente assumidos

8. Ver levantamento de matérias da *Revista Ferroviária* e *Revista Ferrovia* (MATOS, 2015).

pelo Instituto ao longo da sua história. Porém, dessa forma, podemos dizer que o tombamento de Lassance, de 1985, e os seguintes, acompanham os novos movimentos assumidos pelo Iphan e pela sociedade brasileira, que passou por uma guinada importante na abertura de novos olhares sobre a memória do país.

Na década de 1980, além das demandas da sociedade civil em favor do patrimônio cultural como direito levando à ampliação e diversificação de atuação, houve um deslocamento de conceitos no Iphan, que redundará em novo pensamento sobre o documento material e a sua relação com a preservação (NASCIMENTO, 2016, p. 128).

Um elemento que pode ser destacado como contribuição da tipologia ferroviária e da inserção dos programas preservacionistas na prática e nas políticas vigentes, por meio do debate decorrente do tombamento de São João del-Rei, é a ideia de conjunto, divergente da prática corriqueira de valorização de bens/prédios e arquiteturas isoladas.

Para além da relação com a prática do tombamento imposta pelo Iphan, é possível destacar o papel do Preserve e do Preserfe na consolidação de um novo padrão de museus, que trouxe uma dinâmica distinta e mais complexa, além de serem, em si, promotores de uma cultura da preservação que estimulava uma relação com o trem, o que estava potencialmente em perda pelo processo de sucateamento e privatização que se instaurava no período. Havia no Brasil alguns museus ferroviários em funcionamento, como o da Estação Central do Recife/PE, inaugurado pela RFFSA em 1972; o de São Leopoldo/RS, inaugurado em 1976; e o de Jundiaí/SP (Museu Ferroviário Barão de Mauá), aberto em 1979. Porém, com a entrada do Preserve, esses museus foram apropriados e readequados a novos requisitos, seguindo documentos normatizadores e objetivos distintos (MATOS, 2015; SILVA, 2017).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho tenta, embora de modo sucinto, apontar um conjunto de dados que podem contribuir ao debate que vem se estabelecendo em torno do movimento de pensar a tipologia do patrimônio ferroviário no bojo de políticas instituídas pelo governo brasileiro em concorrência e contribuição com práticas tradicionais no campo. Não esgota o debate e nem tem tal propósito, levanta questões que devem ser melhor aprofundadas em propostas subsequentes.

Há pouco o patrimônio ferroviário tem sido alvo de atenção no tocante àquilo que entenderíamos como uma prática sistemática de preservação, com a implantação de medidas, rotinas e políticas públicas que respeitassem a história ferroviária e da população do entorno dos diversos remanescentes históricos, artísticos e culturais que ao longo de mais de 160 anos têm formado o sistema ferroviário do país. Também é nova a ideia de perceber o processo de transformação ou ressignificação dos bens históricos da ferrovia como informação acadêmica, servindo à pesquisa e à reflexão coletiva do modo como a sociedade brasileira opera com sua memória e seu patrimônio.

O Preserfe e sua consolidação no campo ferroviário, por meio do Preserfe, representa a primeira iniciativa sistemática de abrangência nacional com foco nos objetos da ferrovia e estruturou um conjunto de orientações e diretrizes que podemos classificar como uma política pública de cunho federal. Tornou-se uma referência importante e conseguiu imprimir mudanças significativas na forma de interpretar o passado ferroviário e, por conseguinte, na própria empresa Rede Ferroviária Federal S.A., a ponto de, ainda hoje, ser citado como uma contribuição importante na preservação de objetos detentores de marcas do passado, como locomotivas e estações. Podemos, ainda, identificar em algumas atitudes de agentes que atualmente operam com a preservação ferroviária elementos que remetem àqueles introduzidos pelos programas. O Preserfe e o Profac sucumbiram às políticas do Estado brasileiro, voltadas para a privatização e concessão da malha operacional sem considerar o legado deixado pelas próprias iniciativas de governos anteriores. Uma dicotomia em si mesma.

Ao estudarmos o reflexo do Preserfe exclusivamente no segmento ferroviário, abrimos potencialidades para que outras investigações reflitam sobre a sua relação e impacto em outros meios do transporte brasileiro – como foi sua acepção e ressonância no portuário, aquaviário e aéreo, por exemplo? Durante o mapeamento realizado para a escrita deste trabalho não identificamos abordagem com tais interesses. Isso deve ser interpretado como um campo de possibilidades, já que o nosso interesse estava restrito.

Outro ponto de ausência diz respeito à extensão das pesquisas sobre os programas. Em todos os trabalhos estudados não há informações para além dos dados disponíveis nos documentos iniciais, com prolongamento

até os Profacs e Cefecs. Possivelmente, isso decorre da dificuldade de localização de fontes documentais sobre a história recente da Rede Ferroviária Federal S. A. O acesso, por vezes, é garantido pela guarda de parcela dos documentos por particulares, pela disponibilidade fragmentada em alguns Cefecs e, também, pelo recurso à história oral. Mas não teríamos muito mais a ser dito se os documentos estivessem disponíveis e organizados? O próprio alcance e as redes de interesse e de poder que se estabeleceram em função do Preserve e do Preserfe são difíceis de identificar em função da lacuna documental.

Considerando esse quadro, podemos também interpretar que a dificuldade de localizar informações a respeito pode configurar o cenário de interesse que tem se apresentado restrito, quase exclusivamente, à região sul do país. Com exceção do texto de Losnak e Oliveira (2018) sobre o Museu Ferroviário de Bauru/SP, as demais pesquisas que têm como objeto de observação espaços museais que foram construídos e/ou remodelados pelo Preserve e Preserfe estão circunscritos ao Museu de São Leopoldo.

A conexão dos programas com o Iphan revela que o órgão esteve envolto em uma dinâmica complexa para atender às especificidades da nova tipologia, tanto por ser um bem de análise recente, pela dimensão do acervo e, também, pela multiplicação de agentes envolvidos (Ministério, Rede Ferroviária, associações, por exemplo). Outrossim, a própria prática de inscrição nos Livros de Tombo parecia não se adequar ao acervo ferroviário, que exigia um olhar mais largo e contemporâneo à apreciação de referentes históricos e artísticos. No que se refere ao diálogo dos programas com o Instituto, podemos dizer que houve um uso circular. Logo que percebeu a complexidade do acervo e dos envolvidos, o Iphan buscou o estabelecimento de parceria e trabalho coletivo, o que em si reflete uma inovação à época. Pelos dados trabalhados, no entanto, não foi possível dimensionar o reflexo desse processo no período mais recente do órgão, quando da atribuição imposta pela medida legislativa estabelecida em 2007, com a edição da Lei nº 11.483. Para tal apreciação se faz necessário um estudo que escapa ao aqui proposto e que possua o objetivo de olhar mais de perto o processo de transferência do modelo de preservação ao Iphan, contribuindo para clarear o desenho que assumiu a tipologia dos bens culturais das ferrovias nos debates da preservação brasileira contemporânea.

REFERÊNCIAS

ASSOCIAÇÃO DE ENGENHEIROS FERROVIÁRIOS. Trabalho apresentado no X seminário sobre preservação e revitalização ferroviária, realizado no dia 28/11/2008. *Jornal AENFER*, ano XII, n 126, nov./dez.p.10, 2008.

ASSOCIAÇÃO DE ENGENHEIROS FERROVIÁRIOS. ENTREVISTA com o engenheiro Rubem Eduardo Ladeira [...]. *Jornal Aenfer*, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 128, abr./maio, p. 4-5, 2009.

BEMVENUTI, Alice. *Gestão de museu: comunicação e público – estudo sobre o Museu do trem*, São Leopoldo, RS (2009-2012). Dissertação (Mestrado em Museologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/103/103131/tde-08062017-112548/pt-br.php>. Acesso em: 22 jun. 2017.

BEMVENUTI, Alice. Aspectos históricos da musealização do patrimônio industrial ferroviário brasileiro. *Revista Faces da História*, Assis, v. 4, n. 1, p. 123-146, 2017. Disponível em: <http://seer.assis.unesp.br/index.php/facesdahistoria/article/view/407>. Acesso em: 22 jun. 2017.

BRASIL. Ministério dos Transportes. Portaria n. 292, de 24 de abril de 1980. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 29 abr. 1980. Seção 2, p. 28.

BRASIL. Ministério dos Transportes. *Diretriz para a instalação de centros de preservação da história ferroviária*. Rio de Janeiro: Preserve/RFFSA, 1981a.

BRASIL. Ministério dos Transportes. *Museu Ferroviário de São João Del-Rei: 1º centenário da Estrada de Ferro Oeste de Minas, 1881-1981*. Rio de Janeiro: Preserve/RFFSA/SR-2, 1981b.

BRASIL. Ministério dos Transportes. *Catálogo Ceará*. [S. l.: s. n.], 1982a.

BRASIL. Ministério dos Transportes. *Catálogo Curitiba*. [S. l.: s. n.], 1982b.

BRASIL. Ministério dos Transportes. *Catálogo Rio*. [S. l.: s. n.], 1984.

BRASIL. Ministério dos Transportes. *Relatório de atividades 1980-1984*. Brasília, DF: Preserve/CCP, 1985a.

BRASIL. Ministério dos Transportes. *Catálogo Rio Grande do Sul*. [S. l.: s. n.], 1985b.

BRASIL. Ministério dos Transportes. Rede Ferroviária Federal. *Reconstrução da Rotunda de São João del-Rei*. Rio de Janeiro: RFFSA, 1987.

BUZELIN, José Emílio de Castro. Dr. Flutt. *Almanaque da RFFSA*, 28 dez. 2011. Disponível em: <http://almanaquedarffsa.blogspot.com/>. Acesso em: 20 jan. 2018.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. 4. ed. São Paulo: Unesp, 2006.

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

CORREA, Lucas Mariani; OLIVEIRA, Eduardo Romero de. História ferroviária e pesquisa: a consolidação da temática nas pesquisas de pós-graduação no Brasil (1972-2016). *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 38, p. 140-168, 2018. Disponível em: <http://revistatopoi.org>. Acesso em: 30 ago. 2018.

FURTADO, José Geraldo Esquerdo. *História e memória entre ruínas: o patrimônio ferroviário de Além Paraíba*. 2015. Tese (Doutorado em Memória Social) – Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <http://www.memoriasocial.pro.br/documentos/Teses/Tese47.pdf>. Acesso em: 18 set. 2017.

GONÇALVES, José Reginaldo. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, vol. 11, n. 23, jan./jun. 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So104-71832005000100002. Acesso em: 20 set. 2017.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Proc. nº 1143-T-85*. Brasília, DF: Iphan, 1985a.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Proc. nº 1185-T-85*. Brasília, DF: Iphan, 1985b.

LEWINSKI, Cinara Isolde Koch. O Programa de Preservação do Patrimônio Histórico Ferroviário do RS na década de 1980. In: SEMINÁRIO NACIONAL HISTÓRIA E PATRIMÔNIO CULTURAL, 1., 2016, Porto Alegre. *Anais [...]*. Porto Alegre: ANPUH, 2016a.

LEWINSKI, Cinara Isolde Koch. O estudo da constituição do patrimônio ferroviário gaúcho através das narrativas não oficializadas. *Aedos*, Porto Alegre, v. 8, n. 19, p. 361-385, 2016b.

LEWINSKI, Cinara Isolde Koch. A constituição do Centro de Preservação da História Ferroviária do Rio Grande do Sul de Oitenta. *História Unicap*, Recife, v. 3, n. 6, p. 482-491, 2016c. DOI: <https://doi.org/10.25247/hu.2016.v3n6.p482-491>.

LEWINSKI, Cinara Isolde Koch. Recordando a inauguração do Centro de Preservação da História Ferroviária do Rio Grande do Sul através das memórias dos seus funcionários. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA ORAL, 13., 2016, Porto Alegre. *Anais [...]*. Porto Alegre: Associação Brasileira de História Oral: UFRGS, 2016d. p. 1-10. Disponível em: http://www.encontro2016.historiaoral.org.br/resources/anais/13/1461970814_ARQUIVO_ecordando-ainauguracaodoCentrodePreservacaodaHistoriaFerroviarianoRioGrandedoSulatravesdasmemoriasdosseusfuncionarios.pdf. Acesso em: 18 set. 2017.

LEWINSKI, Cinara Isolde Koch. O que é o Preserve/fe? E como se constituiu o Centro de Preservação da História Ferroviária do Rio Grande do Sul na década de 1980? *Mosaico*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 12, p. 103-122, 2017a. DOI: 10.12660/rm.v8n12.2017.65462. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/mosaico/article/view/65462>. Acesso em: 20 jan. 2018.

LEWINSKI, Cinara Isolde Koch. *Um lugar de memória da estrada de ferro: o centro de preservação da história ferroviária do Rio Grande do Sul – 1980/1990*. 2017. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2017b.

LOSNAK, Sérgio Ricardo; OLIVEIRA, Eduardo Romero de. Política pública de preservação ferroviária em Bauru (SP): os desdobramentos da criação de programas nacionais e conselhos representativos na década de 1980. *Revista Memória em Rede*, Pelotas, v. 10, n. 19, p. 103-124, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Memoria/article/view/13464/8648>. Acesso em: 3 jan. 2019.

MATOS, Lucina Ferreira. *Memória ferroviária: da mobilização popular à política pública de patrimônio*. 2015. Tese (Doutorado em História, Política e Bens Culturais) – Escola de Ciências Sociais, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2015.

NASCIMENTO, Flávia Brito do. Patrimônio cultural e escrita da história: a hipótese do documento na prática do Iphan nos anos 1980. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 24, n.3, p. 121-147, 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-02672016v24n0305>.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf. Acesso em: 4 jul. 2019.

PROCHNOW, Lucas Neves. *O Iphan e o patrimônio ferroviário: a memória ferroviária como instrumento de preservação*. 2014. Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural) – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Disserta+C2%BA+C3%BAo%2oLucas%2oNeves%2oProchnow.pdf>. Acesso em: 18 set. 2017.

REDE FERROVIÁRIA FEDERAL S. A. *Passado e Presente*, nº 1, dez. 1987.

REDE FERROVIÁRIA FEDERAL S. A. *Relatório de atividades 1980-1989*. Brasília, DF: Preserve/CCP, 1989.

REDE FERROVIÁRIA FEDERAL S. A. *Manual de preservação de edificações ferroviárias antigas*. Rio de Janeiro: RFFSA, 1991.

REDE FERROVIÁRIA FEDERAL S. A. *Resolução do Presidente nº 086*. Rio de Janeiro: RFFSA, 1992a.

REDE FERROVIÁRIA FEDERAL S. A. *Resolução do Presidente nº 241*. Rio de Janeiro: RFFSA, 1992b.

SANTOS, Welber Luiz dos. O complexo ferroviário de São João del-Rei entre a ABPF, o Preserfe e o Iphan. In: COLÓQUIO LATINO-AMERICANO SOBRE RECUPERAÇÃO E PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO INDUSTRIAL, 6., 2012, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: Comitê Brasileiro para a Preservação do Patrimônio Industrial, 2012.

SILVA, Raquel Barbosa da. *O Preserve e os museus: análise da preservação do patrimônio ferroviário musealizado brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu de Astronomia. Rio de Janeiro. 2017. Disponível em: http://ppg-pmus.mast.br/dissertacoes/raquel_barbosa_da_silva.pdf. Acesso em: 18 de set. 2018.

ZAMIN, Frinéia. *Patrimônio cultural do Rio Grande do Sul: a atribuição de valores a uma memória coletiva edificada pelo Estado*. 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/8644/000584908.pdf?sequence=1>. Acesso em: 18 set. 2017.

COMADRES DO NOROESTE PAULISTA, DAS CASAS DE TURMA ÀS ESTAÇÕES:

AS CONSTRUÇÕES SEM DESTINO

EDUARDO BACANI RIBEIRO, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, SÃO PAULO,
SÃO PAULO, BRASIL.

Arquiteto e urbanista, mestrando da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da
Universidade de São Paulo (FAU-USP).

E-mail: eduardoribeiro5@hotmail.com

DOI

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v14i27.p114-143>

RECEBIDO

03/11/2018

APROVADO

19/06/2019

COMADRES DO NOROESTE PAULISTA, DAS CASAS DE TURMA ÀS ESTAÇÕES: AS CONSTRUÇÕES SEM DESTINO

EDUARDO BACANI RIBEIRO

RESUMO

Esta reflexão crítica tem por objetivo discutir o patrimônio ferroviário da Estrada de Ferro Araraquara (EFA) presente na região de São José do Rio Preto, noroeste do estado de São Paulo. Por meio de imagens, tabelas, comparações, relatos orais, levantamentos *in loco* e referências bibliográficas¹, pretende-se compreender a carga histórica e a condição hodierna de estações, casas de turma e armazéns. Instalados em áreas privilegiadas do ambiente citadino, esses signos da memória urbana – que, vinculados à cafeicultura, foram responsáveis por um significativo desenvolvimento regional e estadual – sofreram, ao longo dos anos, uma total inversão em seu valor social, não apresentando, nos dias de hoje, nenhuma função e/ou previsão de novo uso, o que torna alarmante a permanência de tal situação não apenas pela carga histórica desses elementos, como também pela potencialidade de se converterem em áreas que ofereçam uma melhor qualidade de vida aos meios urbanos em que estão inseridos.

PALAVRAS-CHAVE

Cafeicultura. Ferrovias. Patrimônio ferroviário.

1. Esta produção toma por base resultados da iniciação científica “Estações ferroviárias do interior paulista: de Engenheiro Schmitt a Cosmorama” – trabalho classificado entre os cinco melhores avaliados pelo Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (USP) e indicado para o Simpósio Internacional de Iniciação Científica da USP, em 2016 – e alguns avanços já alcançados com a dissertação de mestrado em andamento na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, sob a orientação da prof.^a dr.^a Beatriz Mugayar Kühl.

COMADRES OF THE INTERIOR OF SÃO PAULO, FROM THE HOUSES OF CLASSES TO THE STATIONS: THE BUILDINGS WITHOUT DESTINATION

EDUARDO BACANI RIBEIRO

ABSTRACT

This critical reflection has the objective of discussing the railway assets of the Araraquara Railway (EFA) present in the region of São José do Rio Preto, northwest of the state of São Paulo. Employing images, tables, comparisons, *in loco* surveys and bibliographical references, we seek to understand the historical load and the current condition of stations, classrooms, and warehouses. Installed in privileged areas of the urban environment, these signs of urban memory—who were related to coffee-growing and responsible for significant regional and state development—suffered a complete inversion in their social value over the years, not presenting function and/or forecast of new use, which makes the maintenance of such a situation alarming not only due to the historical load of these elements, but also due to the potential to become areas that offer a better quality of life to the urban environments in which they are inserted.

KEYWORDS

Coffee-growing. Railways. Railway heritage.

1 NOS PARALELOS DA MATRIARCA

Para Azevedo (1950), a estrada de ferro foi uma das maiores conquistas do século XIX, que por meio da máquina a vapor rompeu com a Revolução Industrial no mundo, provocando alterações na vida econômica, social, política e militar, podendo o referido centenário, segundo o autor, ser denominado como o “século do caminho de ferro”.

Ao longo dos anos, muitos estudos se dedicaram a observar as ferrovias paulistas e a relação que elas estabeleceram com o café, produto que, a partir da década de 1870, pela perspectiva de Silva (1995)², ocupou a posição de “centro motor” do desenvolvimento do capitalismo brasileiro, tornando-se o responsável por impulsionar a instalação dos trilhos em boa parte do estado de São Paulo. Assim, de acordo com Soukef Junior (2005), entre 1867 e 1880, várias companhias férreas formaram-se em São Paulo e, em torno delas, pequenas empresas e ramais foram acrescidos, cujas configurações, segundo o autor, denotavam conflitos que envolviam a questão do privilégio de zona, que preservava as áreas de influência das empresas, as bitolas e os traçados, que estavam vinculados às propriedades rurais e, portanto, condicionados ao interesse dos envolvidos.

2. De acordo com Silva (1995), nesse período o café já apresentava uma produção média anual que ultrapassava os 5 milhões de sacas por ano.

Em 1892, quando o transporte ferroviário já era um realidade no estado de São Paulo³, segundo Gerodetti e Cornejo (2003), Carlos Baptista de Magalhães e um grupo de fazendeiros araraquarense se organizaram em torno do projeto de uma companhia ferroviária que, em 17 de setembro de 1895, obteve o privilégio para a construção de uma ferrovia que, partindo de Araraquara e passando por Capela do Matão, alcançasse Ribeirãozinho, atual Taquaritinga — um percurso de cerca de 80 km.

A referida empresa tinha por objetivo dotar as lavouras da região araraquarense de um caminho de ferro capaz de reduzir os altos custos com o transporte do café em carros de boi e foi bem acolhida pelo município de Araraquara, no qual ficou subscrito o capital inicial da companhia, que era de 2 mil contos de réis, divididos em ações de 200 mil réis cada (SILVEIRA, 1915, p. 27).

Todavia, a Estrada de Ferro Araraquara (EFA) inicia seu desenvolvimento em um período delicado para a produção cafeeira. De acordo com Monbeig (1984), na virada do século XX, em consequência da superprodução de café nas fazendas novas, o grão começa a dar sinais de desvalorização no cenário internacional⁴.

Entretanto, apesar das dificuldades financeiras enfrentadas pela companhia, que tinha à sua frente nomes vinculados à produção cafeeira, em 7 de dezembro de 1901 ela inaugurou seu trecho inicial, entre Araraquara e Ribeirãozinho, e em 9 de junho de 1912 atingiu o município de São José do Rio Preto⁵, tornando-o ponta dos trilhos, ou, popularmente: “boca do sertão”⁶.

Pelo que se percebe, a EFA superou em muito seu projeto inicial. Em 1952, já sob a administração do governo do estado de São Paulo⁷, a Companhia fundou a estação de Presidente Vargas, às margens do Rio Paraná, na divisa com o estado do Mato Grosso do Sul, distante mais de

3. Nesse período já havia importantes ferrovias em São Paulo, como São Paulo Railway (1867), Sorocabana (1870), Paulista (1872) e Mogiana (1875).

4. A título de exemplo, de acordo com Araújo Filho (1956), em 1903 o preço do café voltou aos níveis de 1880-1885, a 500 réis por quilo. Essa desvalorização do período, segundo Monbeig (1984), impactou toda a economia brasileira e, imediatamente, desacelerou as novas plantações.

5. Tal município dista cerca de 200 km de Araraquara.

6. A alcunha oferecida à última cidade atingida pela ferrovia nessa conjuntura oferece uma demonstração do entendimento popular com relação à natureza dessas regiões até a chegada dos trilhos.

7. Após passar por diversos problemas financeiros e administrativos, a EFA foi à falência em 1914, sendo adquirida pela Northern Railroad Company em 1916 – o que não resolveu os problemas da empresa, encampada pelo governo do estado em 1919.

400 km de seu ponto de partida, o que a posicionou como a artéria férrea do noroeste paulista.

Por sua extensão, pode-se imaginar o impacto causado por essa ferrovia e os efeitos que ela produziu sobre essa parcela do estado ainda entendida como “sertão” – uma região que, até o advento dos trilhos, não se harmonizava, em termos econômicos e populacionais, com as áreas próximas aos grandes centros e já atingidas pela produção cafeeira.

Em vista disso, os mapas produzidos por Milliet (1982), referentes à cafeicultura (Figura 1), e o apresentado por Saes (1981), relativo à rede ferroviária paulista e aos índices demográficos no ano de 1886 (Figura 2), podem ilustrar essa questão.

FIGURA 1

Percentual da produção cafeeira em São Paulo, 1886. Fonte: Milliet (1982, p. 26).



FIGURA 2

População e rede ferroviária em São Paulo, 1886. Fonte: Adaptado de Saes (1981, p. 48).



Percebe-se, por intermédio das imagens, que no ano de 1886 as áreas que apresentavam a maior produção de café coincidem com as mais adensadas; assim como nas regiões onde o café ainda não havia se desenvolvido, ou se manifestava de maneira discreta, o quadro demográfico acompanhava a mesma ordem. Nesse recorte, portanto, essas características são denotadas como diretamente proporcionais.

A exemplo disso, toma-se como referência a região de São José do Rio Preto (destacada na Figura 2), que na Figura 1 é indicada como responsável por 4% da produção do grão (o segundo menor índice do estado), e na Figura 2 é assinalada com a menor taxa de adensamento populacional: “até 50.000 habitantes”. Ou seja, confirma-se a tese de que a produção cafeeira e o crescimento demográfico eram diretamente proporcionais, e nota-se também a baixa expressividade da região rio-pretense no quadro econômico e populacional⁸ paulista nesse período.

Contudo, da mesma forma, mas em um contexto temporal distinto, comparando-se os mapas produzidos pelos mencionados autores para o ano de 1920 (Figuras 3 e 4), quando o café já havia deslocado sua principal área de produção do vale do Paraíba⁹ e da região do “quadrilátero do açúcar”¹⁰ para o oeste paulista¹¹, e tomando-se novamente como referência a região rio-pretense, nota-se uma inversão substancial nas características dessa área, que passa a sofrer uma variação demográfica crescente, acompanhando o fluxo ascendente da produção cafeeira.

8. Pode-se observar que as áreas com maior índice populacional e de produção cafeeira são justamente aquelas próximas do Vale do Paraíba e do “quadrilátero do açúcar”, na região campineira, que são as primeiras áreas de produção de café no estado de São Paulo – dado que, segundo Lemos (1989), o café atinge São Paulo pelo Vale do Paraíba e, posteriormente, dirige-se para a região do “quadrilátero do açúcar”, que já tinha sua fertilidade comprovada.

9. De acordo com Lemos (1989), as terras dessa área apresentavam desvantagens: eram montanhosas e pouco férteis.

10. O termo “quadrilátero do açúcar” foi utilizado pela primeira vez por Caio Prado Júnior (1956); no entanto, Petrone (1968) retoma essa expressão, ampliando a área até então considerada, que passa a compreender a região entre os municípios de Mogi Guaçu, Jundiaí, Porto Feliz e Sorocaba.

11. Segundo Milliet (1982, p. 19), esse avanço do café para o oeste não se processou de maneira aleatória, mas obedeceu a duas determinantes importantes: “evitar a linha do trópico, abaixo da qual o clima não o favorecia e demandar as grandes florestas de terra virgem e milionária”. De acordo com o autor (MILLIET, 1982), o oeste é o ponto cardeal do agricultor; é para onde ele se dirige e recua até atingir o norte do Paraná.

FIGURA 3

Percentual da produção cafeeira
Situação do café em São Paulo, 1920. Fonte: Milliet (1982, p. 27).



FIGURA 4

População e rede ferroviária em São Paulo, 1920. Fonte: Adaptado de Saes (1981, p. 50). (1982, p. 27).



Assim, nesse ínterim (1886-1920), a região de Rio Preto passa da classificação de “até 50.000 habitantes” (Figura 2) para a de “400.000 a 600.000 habitantes” (Figura 4); e de 4% da produção cafeeira (Figura 1) para o maior índice de produção dessa cultura no estado: “25% e mais” (Figura 3). Ou seja, é possível observar que o café notavelmente adensou essa região e introduziu um elemento que não era notado nesse território no mapa de 1886 (Figura 2): a ferrovia, que, como observado, atingiu São José do Rio Preto em 1912.

Desse modo, observa-se nesse recorte territorial e temporal a importância que o café e a EFA tiveram para o consequente adensamento da região, posto que esses dois elementos, atuando em conjunto, operaram na paisagem de duas maneiras: riscando os horizontes com lavouras cafeeiras, que demandavam braços na zona rural; e levantando edificações que

desenvolviam o entorno urbano existente, como no caso de Rio Preto¹², ou provocavam, direta ou indiretamente, a formação de novas aglomerações. Não por acaso, várias cidades foram fundadas na região nesse período, a exemplo de Bálsamo (1920), Neves Paulista (1922), Macaubal (1924), Palestina (1926), Américo de Campos (1927), Ipiranga (1927), Nhandeara (1928), Monte Aprazível (1929) e Cosmorama (1931).

1.2 Um tombo no trilhar

Ao se desenvolverem, as ferrovias foram responsáveis por promover uma diversidade tipológica que era assentada ao longo de suas extensões, fazendo com que a horizontalidade dos trilhos fosse marcada pela verticalidade de edificações que objetivavam cooperar com o funcionamento desse complexo de teor industrial.

Armazéns, oficinas, pontes, rotundas, caixas d'água, casas de turma, escritórios e estações eram algumas das estruturas desse conjunto, vinculadas ao mais elevado patamar da ideia de tecnologia e progresso. Um pensamento que ofuscava, e ainda ofusca em certa historiografia, o ônus gerado pela expansão cafeeira e pela instalação dos trilhos, como lembra Monbeig (1984), do ponto de vista do desmatamento acelerado e irrestrito; das estratégias violentas e desonestas para domínio das terras por parte de fazendeiros, grileiros e agrimensores, em detrimento de indígenas¹³ e habitantes locais¹⁴; ou das dificuldades enfrentadas pelos imigrantes nas fazendas cafeeiras¹⁵.

12. São José do Rio Preto foi fundada em 19 de março de 1852, 60 anos antes da chegada da ferrovia.

13. Monbeig (1984, p. 132) observa que “a marcha pioneira moderna acabou a obra de destruição dos índios, encetada na época colonial. Nada subsiste dos antigos habitantes, a não ser de modo muito indireto”.

14. Com o final do Ciclo do Ouro em Minas Gerais, muitos mineiros vieram para a região rio-pretense. A própria localidade de Rio Preto já era ocupada por mineiros antes mesmo de sua fundação, em 1852. Ao tratar dessa gente na região, Monbeig (1984, p. 145) indica que eram mal amparados do ponto de vista legal e intelectual, e que assim perderam o direito a suas terras em favor dos cafeicultores: “tratava-se de gente simples, desprovidos de apoio, sem outra riqueza que a vastidão dos seus campos. Podia-se despojá-los e eles bem o perceberam”.

15. Monbeig (1984) sinaliza que inúmeros eram os textos em que os italianos se queixavam das difíceis condições às quais eram submetidos na travessia até Santos e da atitude despota dos cafeicultores. De acordo com o autor, os filhos desses imigrantes não eram alfabetizados e ficavam à margem da sociedade, além de existirem queixas quanto às multas impostas pelos fazendeiros e seus administradores e, também, quanto ao valor abusivo dos armazéns das fazendas.

Talvez essa perspectiva progressista construída em torno das ferroviárias priorizasse, e ainda priorize, a instância econômica e material em detrimento da condição humana e ambiental, uma postura que, de certa forma, pode ser compreendida, mesmo nos dias de hoje, ao se percorrer o noroeste paulista em busca daquilo que ainda subsiste no caminho do trem. É possível encontrar espaços que sobreviveram ao tempo, evidenciando construções resistentes – algumas em tijolos aparentes, ao estilo industrial inglês, contrastam com seu entorno não somente do ponto de vista da arquitetura, mas também pela dimensão de suas áreas livres e ociosas. Isso as enquadra no que Lynch (1997) chamou de *marco*, um elemento singular e único na paisagem que, quando conectado a um significado ou a uma história, vê ampliado seu valor imagético enquanto facilitador no deslocamento e mapeamento territorial por parte do cidadão; de forma que são estruturas que se destacam na paisagem, ou por sua artisticidade ou por seu histórico, tornando-se referências no espaço urbano.

Entretanto, mais do que referenciais materiais, essas edificações ferroviárias são também estruturas responsáveis por reaproximar lembranças de um determinado grupo, caracterizar uma época, referenciar uma região:

Referências são edificações e são paisagens naturais. São também as artes, os ofícios, as formas de expressão e os modos de fazer. São as festas e os lugares a que a memória e a vida social atribuem sentido diferenciado: são as consideradas mais belas, são as mais lembradas, as mais queridas. São fatos, atividades e objetos que mobilizam a gente mais próxima e que reaproximam os que estão longe, para que se reviva o sentimento de participar e de pertencer a um grupo, de possuir um lugar. Em suma, *referências* são objetos, práticas e lugares apropriados pela cultura na construção de sentidos de identidade, são o que popularmente se chama de *raiz* de uma cultura (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2000, p. 29, grifos originais).

Kühl (1998) indica que o patrimônio ferroviário é um importante testemunho histórico do principal produto de exportação paulista, o café, responsável, segundo a autora, pela geração da riqueza que impulsionou todo o desenvolvimento posterior do estado. Nesse sentido, e tomando-se

por base a colocação de Ruskin (2008) ao apontar que algumas pedras empilhadas umas sobre as outras poderiam substituir muitas páginas duvidosas de livros, o patrimônio ferroviário paulista tem um valor documental que comunica uma trajetória de transformações ocorridas a partir de seu advento e que se refletem, como apontou Kühn (1998), na construção de uma configuração futura. Dessa forma, justifica-se a necessidade de discutir sua preservação.

No entanto, a trajetória de proteção e preservação dessas construções é marcada por uma prática tardia e pouco presente, sendo que a primeira ação de proteção de um bem ferroviário no estado de São Paulo só se deu em 1974, com o tombamento da Estação Ferroviária de Bananal¹⁶.

Arantes (1987), ao sinalizar os tombamentos realizados pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) entre 1937 e 1987, observa a ausência nesses processos de estruturas que se relacionassem às grandes transformações urbanas pelas quais passou a cidade de São Paulo nas primeiras décadas do século XX. O autor destaca que não havia referências “às ferrovias, nem aos Guaranis e outros grupos indígenas que habitavam esta parte do Brasil e nem mesmo aos imigrantes” (ARANTES, 1987, p. 51).

No campo atual, Moraes e Oliveira (2017) apontam que a maior parte das proteções paulistas realizadas pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat) é recente. Entre 2010 e 2015 foram reconhecidos 19 bens ferroviários, e esse número corresponde a aproximadamente 23% de todas as proteções feitas pelo conselho no período. Os autores indicam que esse é um valor relativamente alto, já que antes de 2010 os bens ferroviários representavam 5%, e em 2015 passaram a totalizar por volta de 8% dos 442 tombamentos realizados pelo Condephaat.

Contudo, os tombamentos têm evoluído no sentido de não se reconhecer apenas o bem isolado, mas também o arranjo ferroviário do qual ele faz parte¹⁷, a exemplo do tombamento do conjunto de Bauru e de Sorocaba.

16. A Estação Ferroviária de Bananal foi fundada em 1888 e pertencia à Estrada de Ferro de Bananal (EFB), um ramal de Barra Mansa. O tombamento da edificação, desenvolvido pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat), deve-se sobretudo à sua particularidade: é um edifício importado da Bélgica, composto por estruturas de aço desmontáveis e pré-fabricadas, e talvez seja o único exemplar ferroviário desse tipo no Brasil.
17. Essa concepção de se observar o conjunto, e não apenas o bem isolado, vem sendo enfatizada em diversos documentos que orientam quanto à preservação de patrimônio, a exemplo de The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage (TICCIH, 2003), do Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (Icomos, 2011) e da Recomendação de Nairóbi (1976).

É uma questão bastante pertinente, dada a relação operacional existente entre as diferentes tipologias desse complexo – o que, por uma determinação contrária, poderia gerar a perda e/ou a descaracterização de determinada parcela, comprometendo a leitura e o entendimento futuro dessas áreas.

2 “É PAU, É PEDRA, É O FIM DO CAMINHO”

Nos primeiros quartéis do século XX, a atmosfera de desenvolvimento e progresso em torno das instalações ferroviárias altera-se e dá lugar a novos sentidos. Dessa forma, desde de a administração de Washington Luís (1926-1930), o transporte ferroviário começa a perder espaço para o sistema rodoviário, sofrendo sua derrocada durante o governo de Juscelino Kubistchek (1956-1961), quando a economia brasileira sofreu grandes alterações, como a abertura e o incentivo à indústria automobilística e um forte investimento nas rodovias, em detrimento das ferrovias.

De acordo com Borges (2011), o alto emprego de capitais no transporte rodoviário era justificado pelo poder público por ser este um meio mais ágil e econômico de promover a integração do território nacional; quando, na verdade, segundo o autor, esse desenvolvimento das rodovias ia ao encontro, mais uma vez, de interesses de grupos econômicos nacionais e do grande capital internacional, especialmente o norte-americano, que tinha como meta financiar a implantação das rodovias brasileiras e garantir seus lucros no promissor mercado de veículos automotores que passava a se configurar.

Os americanos – enquanto influenciadores, por meio do *American way of life* – até mesmo possuíam exemplos de sucesso nesse processo de substituição dos trilhos pelos pneus. Entre as cidades que já haviam passado por essa transição estava Los Angeles que, conforme apresentada por Banham (2013), possuía uma constituição urbanística particular, com ausência de uma centralidade forte, o que permitiu a instalação das vias expressas com êxito¹⁸.

Somado a esses fatores, o mercado do café, principal produto vinculado ao sistema ferroviário paulista, que desde o início do século XX já

18. No caso brasileiro e de outras cidades sul-americanas que se orientaram pelo modelo americano, além de não possuírem uma condição urbanística favorável ao transporte sobre rodas, não se lhes ofereceu, na instalação do novo sistema de transporte, uma rede sólida e articulada o bastante para garantir sua eficiência.

demonstrava sinais de enfraquecimento, passa a desenvolver uma estrutura comercial cada vez mais política por meio da criação do Instituto do Café do Estado de São Paulo¹⁹ (1924), precursor do Conselho Nacional do Café (1931), que posteriormente se tornou o Departamento Nacional do Café (1933), assinalando a ingerência do governo em transações comerciais dessa cultura.

Dessa forma, o sistema ferroviário paulista que, segundo Monbeig (1984)²⁰, não tinha nenhum caráter articulador que se distanciasse do interesse de uma elite agrícola, paulatinamente perde seu caráter progressista para se filiar à ideia de obsolescência.

Em 1971, as ferrovias paulistas, com exceção da Central do Brasil e da Noroeste do Brasil, passaram à administração do governo do estado e foram incorporadas à Ferrovia Paulista S.A. (Fepasa), integrando o patrimônio de cinco companhias paulistas: Companhia Estrada de Ferro Sorocabana (1870), Companhia Paulista de Estrada de Ferro (1872), Companhia Mogiana de Estrada de Ferro (1875), Companhia Estrada de Ferro Araraquara (1895) e Estrada de Ferro São Paulo-Minas (década de 1890). A Fepasa possuía cerca de 5 mil quilômetros de trilhos e aproximadamente 36 mil funcionários, funcionando por 27 anos, até sua federalização em 1998, quando foi incorporada ao patrimônio da Rede Ferroviária Federal (RFFSA).

Com a extinção da RFFSA em 2007, os bens imóveis não operacionais de valor artístico, histórico e cultural foram transferidos para a União, sob a responsabilidade do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Os demais bens oriundos dessa rede, não reconhecidos com essas particularidades, ficaram sob o encargo da Secretaria do Patrimônio da União (SPU)²¹, órgão vinculado ao Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão – o que gerou um desafio para a administração pública federal, considerando-se o volume de bens a serem arrolados. Segundo Luiz Falcowski

19. A fundação desse organismo visava evitar a crise do início do século XX por meio da organização da exportação do grão. Desse modo, o Instituto gozava de plena liberdade para estocar e vender o café, de modo a regularizar os preços, colocando hábil e oportunamente o produto no mercado. Assim, o órgão praticou uma política de retenção do café, objetivando uma melhoria das cotações (MONBEIG, 1984).

20. Monbeig (1984) indica que as estradas de ferro, ao vascularizarem o interior de São Paulo, tinham seu traçado determinado pelas grandes fazendas produtoras de café; ou seja, os produtores da rubiácea foram os responsáveis, nesse território, por definir o caminho do trem, que, portanto, não tinha como meta principal o deslocamento de pessoas, mas sim integrar e escoar a produção cafeeira.

21. Nos estados, tal órgão é representado pelas Gerências Regionais do Patrimônio da União (GRPU), às quais compete executar as atividades de incorporação e destinação desse patrimônio.

e Jane Falcoski (2010), são 52 mil imóveis, distribuídos em 19 estados brasileiros, que demandam vistoria, avaliação, regularização e incorporação para nova destinação pelo órgão competente.

Distante da função inicial que exercia, como aporte material para a agricultura e como ponto de embarque para passageiros²², o patrimônio ferroviário paulista, preponderantemente, não se resignificou, não foi destinado a um novo uso ou incorporado a uma nova função com o interesse de preservá-lo – o que Viollet-le-Duc (2006) já apontava, no século XIX, como a melhor maneira de se conservar um edifício.

Na atualidade, tais edificações ferroviárias só recebem, cruzando seus trilhos, o concessionado transporte de cargas, que não estabelece nenhum tipo de vínculo com essas construções, tornando-as áreas ociosas nos meios urbanos e esvaziadas do cumprimento de suas funções sociais.

A título de observação, nesse campo de concessão²³, Rocha (2018) lembra que a estrutura ferroviária brasileira utilizada nos dias de hoje atende a um grupo reduzido, geralmente ligado ao agronegócio e à mineração. De acordo com o autor (ROCHA, 2018), o setor rodoviário centraliza maciçamente os deslocamentos terrestres de produtos e é responsável pelo escoamento de 60% de tudo que é transportado no país, entre alimentos, combustíveis e automóveis, o que configura um cenário com desvantagens econômicas²⁴ e distinto do padrão mundial, em que países com grandes extensões territoriais, como os rodoviaristas Estados Unidos, utilizam de participação maior do transporte de cargas via ferrovias.

A questão apontada por Rocha (2018) parece demonstrar que a condição do sistema ferroviário pouco se alterou quanto às suas prioridades: continua atendendo a um grupo reduzido, ligado ao agronegócio e à mineração, diferenciando-se apenas no fato de, preponderantemente, não realizar mais o transporte de passageiros e não ter se atualizado nesse sentido — o que deixa destacado o caráter secundário desse segmento.

22. O trecho Araraquara-São José do Rio Preto operou com trem de passageiros até 2001; entretanto, as estações para além de Rio Preto tiveram trens de passageiros somente até a década de 1980.

23. O trecho da antiga EFA é operado na atualidade pela empresa Rumo, a maior operadora ferroviária do Brasil, que totaliza 12.021 km de linhas férreas, mil locomotivas e 25 mil vagões.

24. Rocha (2018), citando o professor Guilherme Grandi, do Departamento de Economia da USP, aponta que o transporte ferroviário é a melhor alternativa para os deslocamentos terrestres de mercadorias a granel em longas distâncias.

Outro ponto importante a se notar, com base na colocação do mencionado autor (ROCHA, 2018), é a centralização maciça dos deslocamentos terrestres no transporte rodoviário, fato que ficou patente durante a greve dos caminhoneiros de 2018, quando a não circulação de caminhões e o fechamento de várias rodovias pelo país o colocaram sob a iminência de uma espécie de desordem urbana, gerada principalmente pelo não abastecimento de produtos, mercadorias e combustíveis.

Mas este artigo aborda o campo das edificações e, mais do que tentar deduzir sentidos, buscará indicar evidências quanto à transformação que se operou sobre o patrimônio ferroviário do noroeste paulista e a sua condição hodierna.

3 A CORRENTEZA DO RIO PRETO

Ao se percorrer um pequeno trecho de 85,3 km entre Engenheiro Schmitt, distrito de São José do Rio Preto, e a cidade de Cosmorama, tem-se um cenário bastante evidente do significado que o patrimônio ferroviário vem representando nos dias de hoje, não apenas para o poder público e os órgãos competentes, como também para as localidades em que ele está inserido.

Do ponto de vista material, é possível observar, nos diferentes elementos que compõem esse patrimônio, diversos problemas de ordem técnica e estrutural, no piso, no telhado, nas instalações elétricas e hidráulicas, entre outros; o que denota que, há décadas, essas construções não sofrem nenhum tipo de manutenção ou reparo. Na esfera urbanística, vê-se que elas não apresentam uso e não estão incluídas em políticas públicas que visem o seu desenvolvimento ou a promoção de sua função social, embora possuam dimensões e localizações privilegiadas.

Pelo viés histórico e cultural, esse material, que pelo próprio senso comum é destacado como um traço de valor histórico em seus contextos, não recebe proteção em nenhuma esfera, com exceção do patrimônio de São José do Rio Preto que, desde 2009, está presente na Lista do Patrimônio Ferroviário do Iphan²⁵, sendo, assim, tutelado pelo instituto.

25. De acordo com o endereço eletrônico do Iphan, devido à demanda, o órgão instituiu a Lista do Patrimônio Cultural Ferroviário por meio da Portaria Iphan nº 407/2010, que tem por objetivo arrolar os bens ferroviários declarados de valor histórico, artístico e cultural nos termos da Lei nº 11.483/2007. Para inscrição na lista, os bens são avaliados pela equipe técnica da superintendência do estado onde estão localizados e, posteriormente, passam por apreciação da Comissão de Avaliação do Patrimônio Cultural Ferroviário (CAPCF), cuja decisão é homologada pela presidência do Iphan. Segundo a lista disponibilizada (INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, 2015), com dados referentes a 15 de dezembro de 2015, são registrados 639 bens e, destes, estão presentes os bens ferroviários de apenas cinco cidades paulistas: Cruzeiro, Sumaré, São José do Rio Preto, Avaré e Ribeirão Preto.

FIGURA 5

Plataforma da estação de Rio Preto, sustentada por escoras de madeira. Fonte: Foto do autor (2019). (1982, p. 27).



Porém, na prática, tal fato não posiciona a estação ou Rio Preto em uma condição diferente da de suas edificações vizinhas. Subutilizada²⁶, parte de sua grande plataforma em balanço é sustentada por escoras de madeira, como forma de evitar possíveis “acidentes” (Figura 5).

Mas a estação de Rio Preto não se encontra em uma zona periférica, o que poderia dificultar a observação de tal negligência, tampouco está inserida em uma área central que não sofre investimentos. Pelo contrário, localiza-se no centro da maior e mais rica cidade do noroeste paulista, em um ambiente de forte vocação comercial, com abrangência regional²⁷ e que

26. A estação de Rio Preto abriga, em uma de suas salas, a Empresa Municipal de Urbanismo de São José do Rio Preto (Emurb), órgão responsável pela segurança, zeladoria e manutenção de determinados espaços da cidade. Recentemente, a estação também tem sido ocupada, uma vez por mês, para a atividade do “trem caipira”, um passeio realizado entre esta cidade e Engenheiro Schmitt, num percurso de cerca de 10 km.

27. A cidade de Rio Preto e, de forma mais acentuada, a região central, onde se localiza sua estação ferroviária, é frequentada pela população de uma região de amplitude considerável, em busca de serviços diversos. Prova disso é o projeto em andamento para reconhecer a Região Metropolitana de Rio Preto, que abrange 30 municípios e cerca de 877 mil habitantes (números obtidos pelo endereço virtual da prefeitura municipal da cidade e referentes a março de 2019). Disponível em: https://www.riopreto.sp.gov.br/wp-content/uploads/2019/04/167-rio_preto-diario_regiao.pdf. Acesso em: 20 mar 2019.

recebe investimentos na direção de reforçar sua centralidade²⁸, por meio de projetos destinados à concentração dos fluxos de tráfego nesse território.

A edificação está posicionada ao lado da Praça Cívica²⁹, do Parque da Represa³⁰, do calçadão municipal, e entre o antigo terminal rodoviário e a construção de sua nova sede, um projeto que vem sendo desenvolvido desde de 2014 e tem por intenção conectar os dois terminais por intermédio de uma grande passagem elevada, que vence a estação ferroviária, sem desenvolver com esta nenhum tipo de interação³¹.

A cerca de 60 km dali, no Bairro da Estação, em Cosmorama, município com pouco mais de 7 mil habitantes, entre terrenos estreitos e construções simples é possível notar, destacado na paisagem, o grande terreno ferroviário que, com uma área de 48.251 m², é composto por oito casas de turma (com 70 m² cada), um escritório (60 m²), uma estação (834 m²)³² e uma caixa d'água com base em alvenaria de tijolos aparentes, como o são as casas de turma. Um material que, sem uso oficial desde a década de 1980, é contrastante em um bairro que tem a praça e os equipamentos públicos mais próximos a 5 km de distância; em um município que não possui nenhum outro ambiente urbano ocioso ou área pública em uso com essa dimensão e natureza.

Nas outras cidades do trecho percorrido essa condição se repete, independentemente do número de habitantes ou das possibilidades oferecidas pela localização desses materiais, uma vez que, das sete localidades observadas, apenas a estação de Tanabi é rural³³, como se pode ver no Quadro 1:

28. Rio Preto reforça a relevância do centro do município com a construção de um novo terminal rodoviário nesse espaço, enfatizando a necessidade de os usuários do transporte público buscarem a área central da cidade para a conexão de seus deslocamentos, sobrecarregando ainda mais esse território e indo contra alguns estudos que têm apontado a necessidade da descentralização.

29. A maior parte dessa praça foi destruída para dar lugar ao novo terminal rodoviário que está sendo construído no local.

30. Tal parque conta com o único bem tombado pelo Condephaat no município, o antigo prédio da fábrica Swift, cartão postal da cidade.

31. O projeto, de orçamento inicial na casa dos 5 milhões de reais, parece um tanto contraditório, visto que objetiva uma melhor mobilidade para a cidade desconsiderando a participação de um símbolo que foi importante não apenas do ponto de vista dos deslocamentos, mas também do próprio desenvolvimento local e regional.

32. Com exceção das dimensões do terreno ferroviário de Cosmorama, que foram fornecidas pela prefeitura municipal, todos os demais valores de áreas foram levantados *in loco* pelo autor.

33. Tal edificação dista 7 km do perímetro urbano e já se encontra em ruínas, sendo difícil sua localização.

QUADRO 1

Estações ferroviárias
do trecho estudado.
Fonte: Elaboração
do autor (2019).

LOCALIZAÇÃO	POPULAÇÃO ESTIMADA (habitantes) ³⁴	FUNDAÇÃO DA ESTAÇÃO ³⁵	ESTAÇÃO FERROVIÁRIA	USO ATUAL
Engenheiro Schmitt (Distrito de Rio Preto)	18.153	1912		Sem uso ³⁶
São José do Rio Preto (Centro)	456.245	1912		Subutilizada
Mirassol (Centro)	59.333	1933		Sem uso
Bálsamo (Centro)	8.994	1941		Sem uso
Engenheiro Balduino (Distrito de Monte Aprazível)	24.794 ³⁷	1941		Moradia de população sem-teto
Tanabi (zona rural)	25.830	1959		Em ruínas
Cosmorama (bairro periférico)	7.316	1943		Sem uso

34. Valores atualizados e baseados em dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

35. Importante salientar que muitas dessas edificações não são as originais. A estação atual de Rio Preto, por exemplo, é de 1941, e por meio de imagens pôde-se observar que o primeiro prédio era muito semelhante à estação de Engenheiro Schmitt, fundada também em 1912 e que, portanto, deve ser uma construção original. A edificação de Mirassol é a mesma de sua fundação, porém sofreu alterações na proposta estilística e também em sua dimensão, como se pôde perceber por meio de imagens. A primeira edificação de Cosmorama, visualizada em uma fotografia de 1948, era provisória, ainda em madeira, e acredita-se, por meio do relato local, que a construção em alvenaria é do final da década de 1940 ou início da de 1950. Não foi possível constatar se as edificações de Bálsamo e Engenheiro Balduino são originais ou se, assim como em Cosmorama, também tiveram construções provisórias em madeira antes das construções em alvenaria.

36. Embora em bom estado de conservação, a única do trecho nessa condição, a estação de Engenheiro Schmitt não tem uso; apenas uma vez por mês sua plataforma é utilizada para dar acesso ao “trem caipira”. Até o momento, ao que se percebe, o intuito da conservação tem fins contemplativos.

37. População referente à Monte Aprazível.

Ao que se pôde notar, no campo plástico e de soluções arquitetônicas não há uma correspondência entre as edificações, mesmo com relação às estações de Bálamo, Engenheiro Balduino e Cosmorama, que possuem volumetria e dimensões aproximadas, mas apresentam um tratamento distinto. Em seus acessos principais, por exemplo, encontram-se desde uma cobertura sustentada por colunas cilíndricas até um pórtico com emprego de estilemas neocoloniais; os telhados ora são de duas águas, ora são de quatro; as telhas utilizadas ora são francesas, ora são capa e canal; assim como a estrutura de suas plataformas, que também se diferem, sendo elaboradas à mão francesa ou por meio de trilhos adaptados.

Por esse viés comparativo, o material obtido permite traçar paralelos com as tipologias levantadas por Kühl (1998) no trecho entre Santos e Jundiaí³⁸ e entender aspectos apontados pela autora. Por exemplo, diferentemente das estações observadas pela pesquisadora, as estações da região rio-pretense não possuem mais de um pavimento (com exceção da estação de Rio Preto), não apresentam cobertura sobre os trilhos, tampouco colunas com consoles de ferro filigranados. Entretanto, de modo similar, elas também se diferenciam entre si pelas coberturas de acesso ao edifício, pelo abrigo de suas plataformas e pela disposição de seus adornos, pontos de distinção que são indicados por Kühl (1998) como uma característica das estações paulistas.

Objetivando compreender a configuração interna dessas construções e acreditando que elas possuísem composições programáticas e organizacionais análogas, levantou-se a planta da estação de Cosmorama (Figura 6), que se caracteriza por apresentar uma edificação retangular térrea, com entrada principal não central, marcada pela presença de pórtico, assimétrica bilateralmente em sua origem e coberta por telhado de quatro águas com telhas capa e canal.

38. Embora essas construções tenham sido edificadas em um período distinto e pertencessem à São Paulo Railway (que a partir de 1947 é nacionalizada e rebatizada com o nome de Santos-Jundiaí), elas se encontram no mesmo Estado e, portanto, fazem parte de um mesmo processo de desenvolvimento ferroviário; dada, inclusive, a importância que a Santos-Jundiaí, canal de conexão entre o interior e o porto de Santos, teve na garantia do avanço posterior dos trilhos pelo interior do Estado.

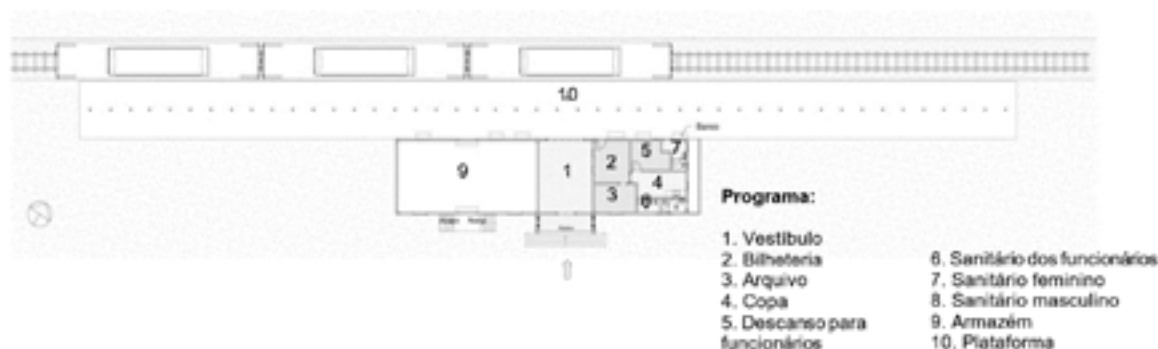


FIGURA 6

Planta baixa da
estação Cosmorama.
Fonte: Elaboração
do autor (2016).

O programa da edificação de Cosmorama contempla: vestíbulo, bilheteria, arquivo, copa, descanso para funcionários, sanitários, armazém e plataforma, configurando um espaço central ladeado por uma ala administrativa e por outra de serviços. A segregação de fluxo acontecia entre produtos e mercadorias, de um lado (com acesso pelo armazém), e funcionários e passageiros de outro (com acesso pelo vestíbulo), objetivando que os usuários e suas bagagens não concorressem, em seu acesso, com o tráfego de carga e descarga que acontecia na estação.

Por meio do Tratado Elementar das Estradas de Ferro (1856) de Auguste Perdonnet, apontado no trabalho de Moreira (2007), pôde-se observar que, muito provavelmente, esse modelo deriva dos Tratados Ferroviários do final do século XIX, que discorriam sobre o material utilizado nessas construções, a disposição e composição das *gares*, entre outras características referentes não apenas às estações, como também a todo o complexo ferroviário.

Na tentativa de assimilar a oralidade em torno dessas construções, reuniu-se um grupo de ex-funcionários³⁹ da EFA, moradores⁴⁰, arquitetos⁴¹,

39. Os três ex-funcionários ouvidos tinham mais de 90 anos de idade (dois deles faleceram no ínterim de 2016 a 2019) e revelaram detalhes sobre a ferrovia, como o alargamento da bitola de 1 m para 1,6 m, que ocorreu em 1955 e facilitou a conexão entre a Paulista e a EFA e a substituição da maria-fumaça.

40. Os moradores revelaram que alguns trabalhadores rurais tomavam o apito do trem como relógio na estruturação de suas atividades.

41. Os arquitetos observaram que o projeto dessas construções, vindo de outros centros, trazia para as localidades do interior informações de adornos e detalhes construtivos que serviam, muitas vezes, segundo eles, como parâmetro para residências e prédios públicos.

jornalistas e historiadores⁴² locais. Embora com alguns discursos passionais e saudosistas, eles revelaram questões operacionais, dados históricos e se sintonizaram ao descrever o elevado volume de pessoas que circulavam por esses ambientes, confirmando as estações ferroviárias desses municípios, muito mais do que as praças, como o espaço do convívio social.

Com relação aos armazéns (Quadro 2), a exemplo de Cosmorama, eles estão preponderantemente inseridos no programa das estações; porém, em Bálamo e Engenheiro Balduino, são estruturas independentes, ao lado do edifício das estações.

QUADRO 2
Armazéns
ferroviários
de Bálamo e
Engenheiro Balduino.
Fonte: Elaboração
do autor (2016).

LOCALIZAÇÃO	FUNDAÇÃO DA ESTAÇÃO	ARMAZÉM	USO ATUAL
Bálamo (Centro)	1941		Sem uso
Engenheiro Balduino (Distrito de Monte Aprazível)	1941		Subutilizado ⁴³

A imagem do armazém de Bálamo, registrada enquanto um grupo de crianças brincava na alça da rua que dá acesso ao armazém e à estação, retrata a alienação social à qual esses bens públicos estão sujeitos e a condição meramente cenográfica a que estão reduzidos em seus contextos.

Pôde-se verificar, também, que uma pequena parcela das casas de turma encontradas ainda mantém sua configuração original (Quadro 3). Ocupadas por moradores sem-teto ou familiares de ex-funcionários do transporte ferroviário, elas sofrem intervenções sem diligência ou respaldo histórico, comprometendo as características industriais e inglesas presentes nesse patrimônio.

42. Os historiadores e jornalistas relataram que a região além de São José do Rio Preto era pouco adensada e economicamente insuficiente (o que já se tentou apresentar por meio de mapas). Segundo eles, isso explica o fato de os trilhos terem ficado por 21 anos estacionados em Rio Preto antes de seguirem para Mirassol e demais cidades desse trecho rumo ao Rio Paraná.

43. A concessionária do trecho, aparentemente, utiliza parte da edificação.

QUADRO 3

Casas de turma do trecho estudado.
Fonte: Elaboração do autor (2019).

LOCALIZAÇÃO	FUNDAÇÃO DA ESTAÇÃO	CASA DE TURMA	CARACTERÍSTICAS	QUANTIDADE
Rio Preto	1912		Casa isolada com porta folha única, telhado de múltiplas águas com telhas francesas, janela de correr com estrutura metálica, e cercamento do terreno com elemento em alvenaria ⁴⁴ .	1
Mirassol (Centro)	1933		Casa isolada com porta folha dupla, telhado de quatro águas com telhas francesas, janela guilhotina, cerca de madeira na divisa do terreno, e recuos frontais e laterais ajardinados.	8
Bálsamo (Centro)	1941		Casa isolada com portas tipo folha única, telhado de múltiplas águas com telhas francesas, janela guilhotina, cerca de madeira na divisa do terreno, e recuos frontais e laterais ajardinados.	4
Engenheiro Balduino	1941		Casa de alvenaria de tijolos aparentes, geminada, telhado de múltiplas águas com telhas francesas, porta folha única, janela guilhotina, cerca de madeira na divisa do terreno, com recuos frontais e laterais ajardinados.	8
Cosmorama	1943 ⁴⁵		Casa de alvenaria de tijolos aparentes, geminada, telhado múltiplas águas com telhas francesas, porta folha única, janela guilhotina, cerca de madeira na divisa do terreno com recuos frontais e laterais ajardinados.	8

Entre as intervenções observadas nessas residências estão: a pintura da alvenaria de tijolos aparentes; a substituição de portas e janelas de madeira; a retirada da chaminé do fogão à lenha, elemento que compõe a volumetria e

44. Esta casa está anexada à estação de Rio Preto e é a única no seu entorno. Provavelmente pertenceu ao chefe da estação, encontrando-se sem uso e tendo sido edificada, acredita-se, em 1941, como a estação atual.

45. As casas de Cosmorama estão datadas na alvenaria e são de 1947.

caracteriza a edificação⁴⁶; a substituição da cerca de madeira por grades metálicas⁴⁷; o fechamento das varandas e a criação de “puxadinhos” para automóvel.

Um traço notado mediante o resultado da perquirição foi que, embora as construções analisadas não possuam uma tipologia padrão ou uma característica arquitetônica que as identifique como pertencentes a determinada empresa férrea, como ocorreu em outras companhias paulistas, há uma comunicação cromática evidenciada por uma tonalidade amarela, presente na pintura de estações, casas de turma e armazéns, reconhecível por meio de imagens antigas e por ainda estar presente em algumas dessas construções. A própria estação de Araraquara, reposta em sua condição original, mantém a característica do amarelo que se verificou no trecho estudado – possivelmente, uma marca da EFA.

4 AS NOVAS BOCAS DO SERTÃO

Diante da situação hodierna do patrimônio ferroviário paulista, importantes são os movimentos, as publicações e os estudos que se esforçam em discutir e encontrar caminhos para tratar desse material.

Desde 2004, o Projeto Memória Ferroviária, coordenado pelo prof. dr. Eduardo Romero de Oliveira da Universidade Estadual Paulista, tem por objetivo realizar um inventário integral do patrimônio industrial em complexos ferroviários paulistas. Com uma metodologia baseada no *logical framework* e na teoria da interdisciplinaridade, foram definidos procedimentos multidisciplinares de registro, recuperação e organização dos dados referentes ao patrimônio ferroviário. Na fase atual, o projeto estuda um antigo trecho de operação ferroviária de Jundiaí a Campinas para sugerir novas metodologias de registro, diretrizes de preservação e mecanismos de ativação sobre esse patrimônio.

Por esse ângulo, Luiz Falcoski e Jane Falcoski (2010) apresentam um plano de inventário com uma metodologia detalhada, que propõe o envolvimento do poder executivo local e demais órgãos competentes na inventariança dos bens patrimoniais pertencentes à RFFSA, bem como a facilitação de

46. Esse detalhe pode ser visto na imagem da casa de Balduino, a qual, diferentemente da de Cosmorama, não possui mais a chaminé.

47. Aspecto questionável, mas que não deixa de alterar um componente encontrado em outras residências dessa natureza – mesmo em trechos distintos, como nas casas de Paranapiacaba.

sua gerência e nova destinação. É indicada, no texto, a inserção de alguns instrumentos urbanísticos para a implementação de planos de ação, projetos estratégicos e gestão de planejamento, com o objetivo de contribuir para a incorporação e regularização do patrimônio imobiliário ferroviário.

Desde 2015, o Governo Federal possui o Programa de Destinação do Patrimônio da Extinta RFFSA para Apoio ao Desenvolvimento Local⁴⁸, que tem por intenção incentivar ações locais nas áreas de desenvolvimento social, urbano e ambiental mediante regularização, cessão ou compartilhamento da gestão de imóveis da União oriundos da extinta RFFSA, objetivando, assim, garantir o cumprimento da função socioambiental desse importante patrimônio público.

Entre as prioridades do programa estão: implantação de projetos de provisão de habitação de interesse social, em especial aqueles financiados com recursos do Governo Federal (Programa Minha Casa, Minha Vida); regularização fundiária de áreas ocupadas por população de baixa renda; viabilização de projetos inseridos no Plano de Aceleração do Crescimento (PAC); preservação e difusão da memória ferroviária, em parceria com o Iphan⁴⁹.

Para utilizar os imóveis, as prefeituras locais precisam, entre outras questões: da disponibilidade do bem não operacional oriundo da RFFSA; possuir um projeto para construção, reforma, restauração e/ou utilização do imóvel; indicar a origem e a disponibilidade dos recursos financeiros para a implantação dos projetos; declarar interesse e disponibilidade de recursos para promoção, proteção e manutenção do bem até a efetivação da sua destinação.

Entre as organizações civis, a Associação Brasileira de Preservação Ferroviária (ABPF), fundada em 1977, reúne interessados na preservação, no resgate, no restauro e na divulgação da história da ferrovia brasileira. Assim, a entidade desenvolve projetos de restauro em vários tipos de locomotivas a vapor, vagões de carga, carros de valor histórico, trechos de vias, utensílios ferroviários e estações, com o objetivo de preservar essa memória material e oferecer passeios turísticos e educacionais. A ABPF conserva museus e mantém trechos

48. Por meio do endereço eletrônico do Ministério do Planejamento são disponibilizadas as informações referentes ao programa e os bens não operacionais oriundos da antiga RFFSA, com uma listagem relativa a cada estado e um modelo de termo de cessão provisória para os municípios interessados na reativação do patrimônio ferroviário local. Disponível em: <http://www.planejamento.gov.br/assuntos/patrimonio-da-uniao/publicacoes/programa-de-destinacao-do-patrimonio-da-extinta>. Acesso em 03 abr. 2019.

49. Disponível em: <http://www.planejamento.gov.br/assuntos/patrimonio-da-uniao/publicacoes/programa-de-destinacao-do-patrimonio-da-extinta>. Acesso em 03 abr. 2019.

recuperados e operados por ela em seis estados brasileiros: Rio de Janeiro, Minas Gerais, São Paulo⁵⁰, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul.

Nesse cenário, é possível observar que o processo de ressignificação de áreas ferroviárias já está em andamento no estado de São Paulo. No município de Campinas e região⁵¹, algumas estações passaram a atender suas localidades com novos usos⁵²:

QUADRO 4
Estações ferroviárias da região de Campinas. Fonte: Elaboração do autor (2019).

LOCALIZAÇÃO	POPULAÇÃO ESTIMADA (habitantes) ⁵³	FUNDAÇÃO DA ESTAÇÃO	ESTAÇÃO FERROVIÁRIA ⁵⁴	USO ATUAL
Campinas	1.194.094	1872		Multiuso
Hortolândia	227.353	1917		Centro de memória
Santa Bárbara D'Oeste	192.536	1917		Museu e centro cultural
Jaguariúna	56.221	1945		Restaurante, museu e trem turístico ⁵⁵ .
Louveira	47.748	1872		Loja de artesanato, ponto de informação turística, posto da Guarda Municipal.

50. Em São Paulo, a ABPF está presente nas cidades de: São Paulo, Paranapiacaba, Rio Claro, Cruzeiro, Guararema, Campinas e Jaguariúna.

51. Nessa região também há estações em condições críticas, a exemplo da de Sumaré.

52. Não foi possível conhecer quais os critérios utilizados ao se definir os novos usos desses espaços, mas se acredita ser importante que eles estejam em conformidade com cada localidade. Com exceção da estação de Hortolândia, que fecha aos finais de semana, as estações do Quadro 4 mostraram-se ativas e requisitadas pela população.

53. Valores atualizados e baseados em dados do IBGE.

54. Essas estações pertenciam à Companhia Paulista, empresa que se comunicava com a EFA na cidade de Araraquara.

55. O passeio de maria-fumaça é feito entre essa localidade e a estação de Anhumas, em Campinas, e ocorre aos finais de semana, em diferentes horários, em trecho operado pela ABPF.

FIGURA 7

Poupatempo no
complexo Fepasa,
em Jundiaí.
Fonte: Foto do
autor (2016).



Em Jundiaí, o complexo Fepasa teve parte de sua área convertida em: Poupatempo (Figura 7), Faculdade de Tecnologia do Estado de São Paulo (Fatec) e museu, tornando-se um ambiente heterogêneo e requisitado pela população em diferentes períodos.

Em São Paulo, tem-se como exemplos de ambientes ferroviários ressignificados a Estação da Luz, que tem em sua área o Museu da Língua Portuguesa, e a Estação Júlio Prestes, que abriga a Sala São Paulo, sede da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp).

Destarte, a ressignificação do patrimônio ferroviário paulista é um processo em desenvolvimento, principalmente próximo aos grandes centros e em edificações que foram representativas para esse tipo de transporte, de modo que se acredita ser de fundamental importância o incentivo de projetos que possam destacar, discutir e alcançar sugestões para o material histórico – sem uso e sem propostas – aparelhado no interior do estado, onde o processo de ressignificação ainda não é uma realidade.

5 UM DEDO DE PROSA NO DESEMBARQUE

Se o histórico paulista é capaz de garantir valores culturais, memoriais e simbólicos ao patrimônio ferroviário, as ações de proteção, na prática, não caminham nesse sentido, como se pôde observar nas colocações de Arantes (1987) e Moraes e Oliveira (2017).

Talvez em detrimento daquilo que se sacralizou como patrimônio na construção histórica, elementos dessa natureza, que remetem ao campo e à produção agrícola, com uma arquitetura pouco afeita à erudição, não são observados por uma ótica desvinculada de padrões que avaliam os bens arquitetônicos a serem tombados a partir de um ponto de vista formal, balizado pelo acadêmico ou pelo moderno e suas conexões, desconsiderando desses núcleos de interesse comum e multidisciplinar seu caráter aglutinador e sua capacidade de comunicar processos.

Mais de um século depois de seu advento, o patrimônio ferroviário paulista, que na virada do século XX estava vinculado à ideia de desenvolvimento e progresso, foi investido por novos sentidos no momento em que perdeu sua função original e não foi amparado por novos usos que o conectassem com suas populações. Isso provocou uma total inversão de seu valor social, tornando essas edificações pontos alienados e, consequentemente, depreciativos de suas cercanias⁵⁶, sendo ocupados por usuários de drogas e moradores sem-teto, ou simplesmente fechados com alvenaria como forma de impedir qualquer tipo de ocupação.

Entretanto, como mencionado, já existem caminhos para a reativação dessas edificações, e os exemplos ressignificados no estado denotam a capacidade desse material de receber novas funções e de se voltar para suas comunidades não somente como “monumentos históricos”, mas também como espaços reinterpretados. E neste ponto está um importante esforço: a definição de critérios que permitam planejar a forma de intervenção e os possíveis usos que poderiam receber essas construções de acordo com cada uma das localidades em que estão inseridas, para que não se corra o risco de oferecer a elas um uso meramente aparente.

Tendo em vista a importância de se considerar, tomando por base as observações de Kühl (2019) quanto ao patrimônio cultural, que esses elementos também pertencem à contemporaneidade e integram-se ao cotidiano das pessoas na medida em que possuem localização urbana, dimensão (livre e construída) e natureza pública, isso os deveria colocar sob uma perspectiva de políticas públicas que os abarcassem dentro de um “projeto de cidade”.

56. Segundo Kühl (1998), a situação do entorno dessas estruturas era bastante distinta, de forma que elas influíam na configuração de ruas, nos meios de transporte urbano e nos arredores por meio da instalação de diversas atividades complementares, o que contribuía para a valorização do perímetro.

Nesse sentido, assinalar o abandono desse material ferroviário não é apenas destacar uma indiferença pelas raízes culturais, mas também indicar uma irresponsável desconexão com o próprio presente, tendo em vista a necessidade cada vez mais urgente de se impulsionar o cumprimento da função social do espaço urbano, um território valorizado e disputado o bastante para tornar injustificável que esses ambientes estejam – há décadas – sem utilização.

Todavia, o desinteresse com relação a esse patrimônio não pode ser atribuído apenas ao poder público. Um bom exemplo disso é pensar que, até 2019, um elemento como a EFA, fundamental no quadro de desenvolvimento do noroeste do estado de São Paulo, não possui um museu⁵⁷ que reúna e preserve seu acervo histórico, um trabalho acadêmico que tenha se dedicado a investigá-la ou um movimento local que tenha se organizado no sentido de promover seus espaços.

Dessa forma, atinge-se o entendimento de que as construções e áreas livres originárias da EFA destacadas nesta reflexão se tornaram espaços invisíveis, tanto do ponto de vista de ações táticas, desenvolvidas por parte da própria população – que, embora reconheça o valor histórico dessas áreas, não está sensibilizada e agenciada com ações que possam retomar e discutir esse espaço público –, como também diante do poder público, que não inclui esses territórios em suas políticas, diretrizes e planos diretores.

Talvez uma medida para reverter esse processo, tendo em conta as sugestões de Choay (2011) com relação ao tratamento de nossas “heranças edificadas”, seja educar, informar e sensibilizar a população quanto à sua produção histórica e artística e quanto à importância de preservá-la e discuti-la.

No caso do patrimônio ferroviário do noroeste paulista, isso se mostra fundamental, uma vez que o valor desses objetos não é assimilado por sua instância potencial e contemporânea, nem por sua dimensão de conjunto.

Destarte, acredita-se que o envolvimento e a participação ativa da sociedade no exercício desse desafio de planejamento, gestão, proteção, intervenção e inventariança em torno do patrimônio ferroviário paulista são um caminho seguro para que esse traço do passado tenha como destino possibilidades no futuro.

57. O Museu Ferroviário Francisco Aureliano de Araújo, em Araraquara, que se localiza no prédio da antiga estação ferroviária, não guarda a documentação da referida empresa.

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

REFERÊNCIAS

- ARANTES, Antonio Augusto. Documentos históricos, documentos de cultura. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 22, p. 48-55, 1987. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat22_m.pdf. Acesso em: 9 ago. 2018.
- ARAÚJO FILHO, José Ribeiro de. O café, riqueza paulista. *Boletim Paulista de Geografia*, São Paulo, n. 23, p. 78-135, 1956.
- AZEVEDO, Fernando de. *Um trem corre para oeste: estudo sobre a noroeste e seu papel na viação nacional*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1950.
- BANHAM, Reyner. *Los Angeles: a cidade de quatro ecologias*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- BORGES, Barsanufio Gomoides. Ferrovia e modernidade. *Revista UFG*, Goiânia, v. 13, n. 11, p. 27-36, 2011.
- CHOAY, Françoise. *O patrimônio em questão*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2011.
- FALCOSKI, Luiz Antonio N.; FALCOSKI, Jane Travassos A. Inventário e destinação de bens patrimoniais culturais da rede ferroviária no estado de São Paulo: conceitos e sistemas de informações cadastrais. In: CONGRESSO PARA O PLANEAMENTO URBANO, REGIONAL, INTEGRADO E SUSTENTÁVEL, 4., 2010, Faro. *Anais...* Faro, Portugal: Pluris, 2010. p. 1-13. Disponível em: <http://pluris2010.civil.uminho.pt/Actas/PDF/Paper179.pdf>. Acesso em: 6 fev. 2016.
- GERODETTI, João Emílio; CORNEJO, Carlos. *Lembranças de São Paulo: o interior paulista nos cartões-postais e álbuns de lembranças*. São Paulo: Solaris, 2003.
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Inventário nacional de referências culturais: manual de aplicação*. Brasília, DF: Iphan, 2000. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Manual_do_INRC.pdf. Acesso em: 6 maio 2017.
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Lista do Patrimônio Cultural Ferroviário (15.12.2015): bens declarados valor histórico, artístico e cultural nos termos da Lei nº 11.483/07 e da Portaria Iphan nº 407/2010*. Brasília, DF: Iphan, 2015. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Lista_patrimonio_cultural_ferrovi%C3%A1rio_dez_2015.pdf. Acesso em: 5 jul. 2019.
- KÜHL, Beatriz Mugayar. *Arquitetura do ferro e arquitetura ferroviária em São Paulo: reflexões sobre a sua preservação*. São Paulo: Ateliê Editorial: Fapesp, 1998.
- KÜHL, Beatriz Mugayar. *O papel do patrimônio arquitetônico no projeto da cidade contemporânea*. Bauru: Anap, 2019. (Coleção Primeiras Aulas).
- LEMOS, Carlos A. C. *Alvenaria burguesa*. São Paulo: Nobel, 1989.
- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- MILLIET, Sérgio. *Roteiro do café e outros ensaios*. São Paulo: Hucitec, 1982.

- MONBEIG, Pierre. *Pioneiros e fazendeiros de São Paulo*. São Paulo: Hucitec Polis, 1984.
- MORAES, Ewerton Henrique de; OLIVEIRA, Eduardo Romero de. O patrimônio ferroviário nos tombamentos do estado de São Paulo. *Revista Memória em Rede*, Pelotas, v. 9, n. 16, p. 18-42, 2017.
- MOREIRA, Danielle Couto. *Arquitetura ferroviária e industrial: o caso das cidades de São João del-Rei e Juiz de Fora (1875-1930)*. 2007. 313 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2007.
- PETRONE, Maria Thereza Schorer. *A lavoura canavieira em São Paulo*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1968.
- PRADO JÚNIOR, Caio. *História econômica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- ROCHA, Camilo. Por que o Brasil abriu mão do trem e ficou dependente do caminhão. *Nexo*, São Paulo, 25 maio 2018. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2018/05/25/Por-que-o-Brasil-abriu-m%C3%A3o-do-trem-e-ficou-dependente-do-caminh%C3%A3o>. Acesso em: 27 maio 2018.
- RUSKIN, John. *A lâmpada da memória*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.
- SAES, Flávio Azevedo Marques de. *As ferrovias de São Paulo 1870-1940*. São Paulo: Hucitec, 1981.
- SILVA, Sérgio. *Expansão cafeeira e origens da indústria no Brasil*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1995.
- SILVEIRA, João (ed.). *Álbum de Araraquara*. Araraquara: [s. n.], 1915.
- SOUKEF JUNIOR, Antônio. *A ferrovia e a cidade: a experiência de Bauru*. Tese (doutorado). São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2005.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Restauração*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

GESTÃO DA PAISAGEM, GESTÃO DA CIDADE:

QUAIS OS LEGADOS DO RIO DE JANEIRO PARA O
PATRIMÔNIO MUNDIAL?

RAFAEL WINTER RIBEIRO, UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO,
RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO, BRASIL.

Doutor em Geografia. Coordenador do Grupo de Estudos e Pesquisas em Política e
Território (Geopol). Professor do Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFRJ
e do Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural (PEP-MP) do Iphan.
International Council on Monuments and Sites (Icomos).

E-mail: rafaelwinter2002@yahoo.com.br

DOI

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v14i27p144-166>

RECEBIDO

16/10/2018

APROVADO

04/06/2019

GESTÃO DA PAISAGEM, GESTÃO DA CIDADE: QUAIS OS LEGADOS DO RIO DE JANEIRO PARA O PATRIMÔNIO MUNDIAL?

RAFAEL WINTER RIBEIRO

RESUMO

Este artigo discute a relação entre a inscrição da cidade do Rio de Janeiro na Lista de Patrimônio Mundial da Unesco, a emergência da paisagem como instrumento de políticas públicas e o processo de constituição de novos espaços políticos de gestão do patrimônio e da cidade. Dividido em duas partes, na primeira discute o contexto e legado do processo de inscrição do Rio de Janeiro na Lista de Patrimônio Mundial para a discussão sobre paisagem e política urbana no Brasil, feita a partir de três temas centrais: a paisagem no centro da atenção pública, a ampliação da noção de paisagem empregada e a necessidade de participação através da construção de espaços políticos da gestão. Na segunda parte, tomando a discussão recente da geografia política sobre as características de espaços políticos, através do acompanhamento das reuniões do Comitê Gestor da Paisagem Carioca, o artigo aponta os desafios ainda existentes para conciliar as necessidades e vontades que a inscrição coloca e os entraves para a apropriação de todo o seu potencial, sobretudo para a constituição de novos modelos de gestão mais democráticos a partir de espaços políticos da gestão da cidade e do patrimônio.

PALAVRAS-CHAVE

Patrimônio mundial. Paisagem cultural. Política urbana.

LANDSCAPE MANAGEMENT, CITY MANAGEMENT: WHAT ARE THE LEGACIES OF WORLD HERITAGE RIO DE JANEIRO?

RAFAEL WINTER RIBEIRO

ABSTRACT

This paper debates the relation among the inscription of Rio de Janeiro city on Unesco World Heritage List, the emergence of landscape as an instrument of public policies and the constitution of new political spaces of heritage, and city management. Presented in two parts, the article first discusses the context and legacy of Rio de Janeiro's nomination process on Unesco World Heritage List for debating urban landscape and policies in Brazil based on three central themes: the landscape at the center of public attention, the widening of the applied notion of landscape, and the need for participation by creating management political spaces. In the second part, taking into account the recent discussion of political geography on the characteristics of political spaces, from the observation of Rio de Janeiro's Landscape Management Committee meetings, the article points out the challenges still existing concerning the needs and wants the inscription brings up, and the obstacles for reaching its full potential, especially for the constitution of new and more democratic models of managing through political spaces of city and heritage management.

KEYWORDS

World heritage. Cultural landscape. Urban policy.

1 INTRODUÇÃO

Nos últimos anos a paisagem tem recebido cada vez mais o interesse de especialistas em patrimônio e em políticas urbanas no Brasil. Nos anos 2000, a paisagem cultural, por influência da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), que havia criado essa tipologia em 1992, ganhou um grande destaque entre especialistas e estudantes no país, apontada naquele momento como o conceito capaz de unir as diferentes políticas de patrimônio pensadas até então de maneira separada: patrimônio natural e cultural, material e imaterial. É verdade que, no nível federal, após esse grande entusiasmo inicial, as discussões arrefeceram durante algum tempo. Em parte, isto se deu em função das dificuldades operacionais e conceituais encontradas pela implementação do instrumento criado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) em 2009, a “Chancela da Paisagem Cultural”, e que até o momento não conseguiu ser completamente aplicado¹. Apesar disso, é inegável que a paisagem, entendida de diferentes formas, tem entrado mais e mais no vocabulário de políticas urbanas de maneira geral e daquelas associadas ao patrimônio cultural em particular. Basta ver como o termo paisagem está muito mais presente em planos diretores de cidades aprovados a partir de 2010 do que aqueles da

1. Para uma análise detalhada de todo o processo, ver Pereira (2018).

década anterior². Da mesma forma, várias cidades brasileiras têm desenvolvido instrumentos de intervenção e participação a partir da discussão da paisagem, como São Paulo e Rio de Janeiro, por exemplo. Além disso, a abordagem criada e difundida pela Unesco a partir de 2011, de Paisagem Urbana Histórica (HUL, na sigla em inglês), começa a ganhar atenção no país, com maior difusão em congressos e seminários.

No meio desse processo, a cidade do Rio de Janeiro obteve sucesso em 2012 na sua tentativa de inscrição na Lista do Patrimônio Mundial como Paisagem Cultural, processo iniciado uma década antes, e a partir de então passa a se autointitular como a primeira paisagem cultural urbana reconhecida pela Unesco.

Anunciada por alguns como uma inscrição óbvia em função das belezas da cidade³, a presença do Rio de Janeiro na Lista do Patrimônio Mundial só foi possível após um longo investimento, tanto financeiro quanto intelectual, das instituições envolvidas. Foi necessário vencer algumas resistências dentro do Estado brasileiro e dentro da própria Unesco e de seus órgãos consultivos. Entre estes últimos, alguns especialistas não viam com bons olhos a utilização da tipologia de paisagem cultural numa área urbana como Rio de Janeiro⁴. Foi somente quando o contexto político e intelectual se tornou mais favorável que a candidatura pôde se tornar viável⁵. Se o Rio de Janeiro abriu uma série de novas perspectivas dentro do Centro do Patrimônio Mundial, como a primeira grande área urbana inscrita como paisagem cultural, dialogando com a recente abordagem de Paisagem Urbana Histórica, e auxiliando na difusão de experiências de políticas baseadas na paisagem, é verdade também que os desafios internos ainda são muitos. Entre eles está a necessidade de novos espaços políticos e instrumentos de gestão do patrimônio da cidade que coloquem em xeque a tradicional forma de trabalho das instituições de patrimônio cultural no país e sua capacidade institucional. É em torno dessas questões que este artigo está organizado.

2. Os dados numéricos dessa expansão serão tratados adiante no texto.

3. Uma campanha publicitária de um banco logo após o anúncio da decisão chegou a ser veiculada com o slogan “Eu já sabia”.

4. Para uma discussão sobre a forma como o conceito de paisagem cultural foi incorporado pela Unesco e os problemas que isso tem acarretado, especialmente para sua aplicação em áreas urbanas, ver Ribeiro (2015).

5. Ver Zamant (2015).

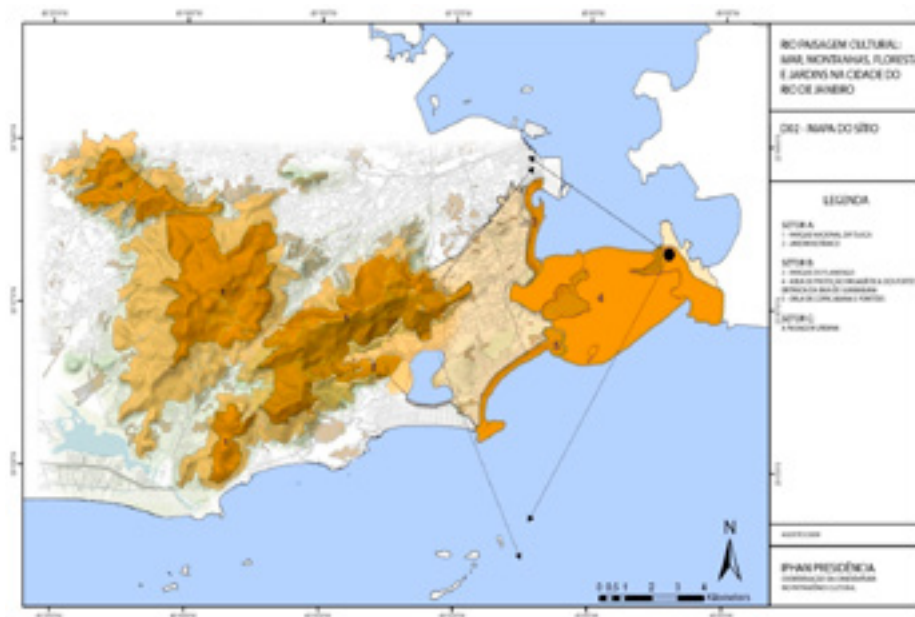
Este texto está dividido em duas partes. A primeira pretende discutir parte do contexto e legado do processo de inscrição do Rio de Janeiro na Lista de Patrimônio Mundial da Unesco para a discussão sobre paisagem e política urbana no Brasil, dividida em três temas centrais: a paisagem no centro da atenção pública, a ampliação da noção de paisagem empregada e a necessidade de participação através da constituição de novos espaços políticos de gestão. Na segunda parte procuro apontar desafios ainda existentes para conciliar as necessidades e vontades que a inscrição coloca e os entraves para a apropriação de todo o seu potencial, sobretudo para a constituição de novos modelos de gestão mais democráticos a partir de espaços políticos da gestão da cidade e do patrimônio.

2 CONTEXTO E IMPACTOS DA INSCRIÇÃO DO RIO DE JANEIRO NA LISTA DE PATRIMÔNIO MUNDIAL

Uma inscrição restrita à área mais abastada da cidade e já privilegiada, tanto em termos de investimentos públicos quanto em renda dos moradores (Figura 1), baseada numa narrativa já hegemônica sobre o que é a cultura da cidade, realizada sem discussão ou participação da população local – são várias as críticas possíveis ao processo de candidatura do Rio de Janeiro à Lista de Patrimônio Mundial. Elas não são pequenas e não devem ser minimizadas. Em grande parte, elas têm relação com as escolhas realizadas para tornar a difícil candidatura viável e adequada dentro das rígidas normas do Centro do Patrimônio Mundial. Se não é nosso objetivo aqui negar as fragilidades encontradas no processo, já analisada alhures (RIBEIRO, 2015; ZAMANT, 2015), também não cabe a este texto discuti-las. O que pretendo aqui é realizar uma avaliação de possíveis impactos do processo para as políticas urbanas no Rio de Janeiro, em particular, e no Brasil em geral.

Pretendo desenvolver aqui três dos principais temas colocados em evidência pela candidatura e inscrição da cidade na Lista de Patrimônio Mundial: o destaque que a paisagem ganha para políticas públicas, o rompimento com abordagens estritamente visuais e ligadas ao projeto da paisagem e a construção de espaços políticos da gestão compartilhada da paisagem. Não se trata de dar ao processo de inscrição do Rio de Janeiro a única responsabilidade pela difusão dessas ideias, mas de colocá-lo no contexto como um dos fatores que tem, ao mesmo tempo, se beneficiado dessas discussões e ajudado a dar maior visibilidade a essa problemática.

Área inscrita como Patrimônio Mundial e zona de amortecimento no Rio de Janeiro. Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (2009).



2.1 A paisagem no centro da atenção pública

A identidade do Rio de Janeiro se constitui em torno de sua paisagem ao longo de todo o processo de ocupação da urbe. Isso é reconhecido no próprio documento de inscrição da cidade na Lista de Patrimônio Mundial e um dos elementos centrais da atribuição de valor apresentada. A relação que a área construída da cidade estabelece com o mar e as montanhas está presente no próprio título da inscrição⁶. As políticas públicas já reconhecem isso faz muito tempo. A disposição do Passeio Público, primeiro parque da cidade, de frente para a Baía e o Pão de Açúcar, como local de usufruto da paisagem e centro de uma sociabilidade ao ar livre, já afirmava esse papel no século XVIII. Sobretudo a partir do século XIX, inúmeros projetos e intervenções urbanas, ao lidarem com a ideia de “embelezamento” da cidade já tinham no centro de sua atenção uma preocupação com a paisagem (TERRA, 2013). A progressiva instalação de mirantes em diversos pontos da cidade também corroborou com a construção de um quadro paisagístico para o Rio de Janeiro que direciona o olhar para determinados objetos espaciais (FERNANDES, 2014; GOMES, 2015).

6. Rio de Janeiro: paisagens cariocas, entre a montanha e o mar.

Entretanto, a partir do final do século XX, mas sobretudo a partir dos anos 2000, no Rio de Janeiro a paisagem passa a ser pensada não apenas do ponto de vista do projeto, mas como um instrumento de gestão para a cidade⁷. A paisagem deixa de ser apenas algo a ser usufruído, e algo fruto de um planejamento para tal, e passa a ser a base para instrumentos de planejamento, gestão e preservação. Isso constitui uma transformação significativa no modo de compreensão da paisagem e na sua aplicação. A ideia de paisagem cultural promovida a partir da candidatura à Unesco valoriza aspectos relacionados à relação entre sociedade e natureza e, portanto, incorpora a preocupação com o desenvolvimento sustentável, tão caro à formulação de políticas públicas notadamente a partir dos anos 1990.

O longo processo de candidatura, iniciado em fins dos anos 1990 e interrompido mais de uma vez, se não promoveu um debate mais geral com a população como deveria, envolveu uma grande quantidade de técnicos de diferentes instituições nos três níveis federativos: prefeitura, governo do estado e federal, órgãos de preservação cultural e ambiental, órgãos ligados à gestão urbana, universidades etc. Isso promoveu uma grande divulgação das ideias de proteção e gestão a partir da paisagem com perspectivas mais integradoras entre aqueles responsáveis pela formulação de políticas públicas. A primeira e mais imediata consequência disso talvez seja melhor vista no Plano Diretor Municipal do Rio de Janeiro, aprovado um ano antes de o título ser oficializado pela Unesco.

O Plano Diretor Municipal do Rio de Janeiro, aprovado em 2011, já reverbera as discussões que aconteciam no processo de candidatura da cidade, uma vez que diferentes técnicos envolvidos nesse processo também participaram das discussões para a construção do Plano. Ele extrapola a preocupação com a paisagem para além do patrimônio e procura torná-la um instrumento importante para a gestão, assumida como “o mais valioso bem da cidade”⁸. Ao afirmar que a política urbana tem que ser pensada a partir da paisagem, o Plano Diretor a coloca como central para promoção de políticas integradas de gestão urbana, tirando-a do mero aspecto identitário ou de contemplação e usufruto. Se o Plano Diretor anterior, de 1992,

7. A Convenção Europeia da Paisagem, de 2000, pode ser considerada um marco nesse sentido, mas ela mesma é uma evolução de uma série de algumas iniciativas nacionais de países europeus.

8. Uma breve análise do papel da paisagem no Plano Diretor de 2011 já foi realizada em Ribeiro (2013).

usava a expressão “paisagem” apenas seis vezes, o novo plano de 2011 o faz 54 vezes, um aumento de quase dez vezes, enquanto o tamanho do plano apenas dobrou (de 76 páginas para 151). Só esse dado isolado já demonstra o ganho de importância para a paisagem, ao menos enquanto constituidora do léxico das políticas urbanas⁹.

Quatro dias após a inscrição em 2012, um decreto municipal criava o Instituto Rio Patrimônio da Humanidade (IRPH), transferindo para ele toda a estrutura de preservação do patrimônio da cidade¹⁰. Além de uma tentativa de capitalização política do recebimento do título, o novo Instituto prometia uma atenção especial em relação à paisagem. Das justificativas para sua criação, constam:

CONSIDERANDO que a Cidade do Rio de Janeiro foi declarada Patrimônio Mundial como Paisagem Cultural Urbana pelo Comitê do Patrimônio Mundial da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura -UNESCO;

CONSIDERANDO que a ideia de patrimônio cultural constitui a consciência que uma comunidade humana possui do próprio viver histórico, e com a qual tende a assegurar a continuidade e desenvolvimento de si mesma;

CONSIDERANDO que os bens culturais são o produto e o testemunho das diferentes tradições e realizações intelectuais produzidas pelo homem e constituem, portanto, um elemento essencial da identidade dos povos;

CONSIDERANDO a importância do acervo do patrimônio natural e cultural da cidade do Rio de Janeiro;

CONSIDERANDO o potencial do patrimônio cultural, da arquitetura, da paisagem cultural urbana e do design como vetores de desenvolvimento da economia criativa na cidade do Rio de Janeiro;

CONSIDERANDO o papel estratégico da municipalidade para a proteção, conservação, valorização e difusão do patrimônio cultural da cidade do Rio de Janeiro;

(RIO DE JANEIRO, 2012, grifo nosso).

9. Este não é um dado exclusivo do Rio de Janeiro, ao contrário, tem acontecido em todas as capitais brasileiras. A título de exemplo, enquanto o Plano Diretor de São Paulo de 2002 mencionava paisagem 27 vezes, o novo plano de 2014 emprega o termo 72 vezes, com um aumento pouco expressivo no tamanho de páginas, de 206 para 229.

10. O IRPH absorve a estrutura da então Subsecretaria do Patrimônio Cultural, Intervenção Urbana, Arquitetura e Design (GP/SUBPC), extinta no mesmo decreto.

O mesmo decreto promete promover a valorização da paisagem em outras áreas da cidade, o que configura uma extrapolação da preocupação com a paisagem cultural para além do sítio inscrito na Unesco, refletindo uma intencionalidade de tornar as discussões iniciadas para a inscrição na Unesco com impacto mais direto para outras áreas da cidade e torná-la menos concentrada.

Capítulo VI, da ampliação do Patrimônio da Humanidade

Art. 16. Caberá ao Poder Executivo a adoção de medidas de ampliação e fortalecimento da proteção da Paisagem Carioca como Patrimônio da Humanidade, de forma a valorizar a paisagem em novas áreas da Cidade, tais como: I – a ampliação do Parque Madureira Rio+20, com a criação de jardim botânico; II – a criação do Parque Nise da Silveira no Bairro de Engenho de Dentro; III – a criação do Parque Fazenda da Baronesa no Bairro da Taquara.

(RIO DE JANEIRO, 2012).

Um “escritório técnico da paisagem” passa a integrar a estrutura e deveria ficar responsável pela gestão da paisagem na área patrimônio mundial. Aos poucos a paisagem vai sendo incorporada em diferentes instrumentos e instituições de políticas urbanas, ganhando cada vez mais centralidade. Entretanto, como já apontado, é importante ressaltar que, ao mesmo tempo em que isso acontece, há um grande deslocamento conceitual da paisagem, que passa a ser tomada muito além do seu caráter visual. Os dois processos, difusão e ampliação conceitual, ocorrem simultaneamente.

2.2 Paisagem além da vista

A inscrição do Rio de Janeiro como paisagem cultural se insere também num contexto de transformação da própria forma como a ideia de paisagem tem sido pensada. É verdade que a ideia de paisagem como panorama, como algo a ser admirado e, por consequência, associada à apreciação estética ainda é muito forte e muito cara a importantes tradições de pensamento sobre a paisagem, como aquela oriunda das Belas Artes e também do Paisagismo e mesmo dentro de algumas perspectivas da Geografia. Entretanto, outras tradições de conceituação da paisagem têm sido incorporadas e é isso que

tem permitido uma ampliação das formas do seu entendimento. A ideia de paisagem cultural tal qual promovida pela Unesco traz com ela de maneira muito forte um realce sobre a relação entre natureza e cultura. A relação entre as intervenções urbanas e o meio ambiente, que incorporam a ideia de desenvolvimento sustentável, tão cara às políticas públicas contemporâneas, passa a ser tratada também através da ideia de paisagem. Também a possibilidade de incorporar dentro de uma mesma reflexão e forma de gestão categorias sempre estruturadas como separadas, tais como patrimônio material e imaterial, tem atraído a atenção para a formulação de políticas a partir da paisagem. Sobretudo, o destaque atual é o caráter holístico da paisagem, para além daquela forma mais tradicional com a qual o paisagismo tem trabalhado, muito preocupado com a ordem colocada a elementos da natureza no projeto arquitetônico ou urbano.

Já na área das políticas de patrimônio cultural, o que a discussão que começa a acontecer e que gera documentos como a Carta de Bagé (2007) ou a portaria da Chancela da Paisagem Cultural (2009) traz à tona é uma interpretação da paisagem totalmente diferente daquela baseada exclusivamente em apreciação estética ou valores históricos, como havia dominado a atuação do Iphan até então para o tombamento de bens paisagísticos (RIBEIRO, 2007). Originalmente pensada para ser um instrumento nacional independente daquele da Unesco, é inegável a influência que este último desempenhou no desenvolvimento da Chancela da Paisagem Cultural no Brasil. Foi a atenção que a paisagem cultural da Unesco começou a despertar ao longo dos anos 2000, com o processo de candidaturas no Rio de Janeiro em primeiro lugar, mas também as tentativas de Paraty, que tornaram este instrumentos mais evidente. Ao definir a paisagem cultural como resultado da interação entre natureza e cultura, a chancela nacional recorre à mesma tradição de entendimento da paisagem que a Unesco. O importante é que, no nível nacional, ela se propõe como algo inteiramente novo e distinto das práticas associadas ao tombamento de sítios paisagísticos empregadas até então. Talvez, a maior inovação desse novo uso da paisagem seja a possibilidade de adoção de uma abordagem territorial para o patrimônio e uma perspectiva relacional, buscando a relação entre diferentes aspectos no espaço e, sobretudo, preocupada com sua aplicação para a gestão territorial. Isso tem um potencial enorme para a forma como gerimos não apenas o

patrimônio, mas a cidade de uma maneira geral. Essa gestão, entretanto, não pode mais ser feita apenas por técnicos iluminados que apontam o que é melhor para a sociedade. Ela precisa ser discutida amplamente e a inscrição do Rio de Janeiro, por seus sucessos e, talvez sobretudo, por suas fragilidades, coloca isso de maneira bem evidente.

2.3 Participação e gestão do patrimônio urbano

A inscrição do Rio de Janeiro na Lista de Patrimônio coloca um ponto-chave tanto para a política de patrimônio cultural como para política urbana de maneira mais geral: a necessidade de incorporação da população na gestão. Ela reflete uma transformação no campo do patrimônio que passa a desejar incorporar a população não apenas na identificação do patrimônio, mas também na sua gestão e se materializa nas exigências que a Unesco passa a estabelecer nessa direção. A necessidade de criação de um espaço de gestão compartilhada da cidade é, muito provavelmente, o principal legado da inscrição no Patrimônio Mundial e foi defendida pelos diferentes atores responsáveis pela inscrição como a principal razão para a decisão de fazê-lo¹¹. As críticas à ausência de discussão com a população para a candidatura demonstram que essas ações não podem mais ser colocadas exclusivamente de cima para baixo. Se o processo de candidatura está concluído e não se pode voltar atrás, a construção da gestão está apenas começando. A obrigação com a Unesco assumida de construção de instrumentos de gestão compartilhada implica o desenvolvimento de instrumentos e de espaços políticos de gestão ainda pouco usados na área de patrimônio urbano. O Brasil é apontado pela bibliografia internacional como um lugar de destaque para experiências participativas, sobretudo a partir dos instrumentos que a Constituição de 1988 permitiu que fossem criados (COELHO; NOBRE, 2004). Os orçamentos participativos aplicados por algumas prefeituras são talvez os exemplos mais famosos, mas o estabelecimento de conselhos municipais e comitês gestores de bacias hidrográficas, entre outros, formam uma gama

11. “A inscrição no Patrimônio Mundial não é um título de beleza, mas o estabelecimento de compromissos para a preservação e o desenvolvimento sustentável”, dizia na época da obtenção do título o então presidente do Iphan, Luís Fernando de Almeida, apoiado por toda a equipe que participou na inscrição, replicando publicamente o espírito central da Convenção do Patrimônio Mundial de 1972. Ver Lodi e Ribeiro (2017).

de espaços políticos, de maior ou menor efetividade em diferentes contextos geográficos, que demonstram experiências importantes acontecendo no país (AVRITZER, 2010), apesar das críticas a como essa ideia de participação é aplicada (AZEVEDO, 2016; PEREIRA, 2015). São inúmeros os instrumentos que estabelecem espaços de gestão compartilhada e espaços de participação. As avaliações de sua eficácia também são bem distintas, mas colocam em evidência a demanda cada vez maior de discussão pública sobre diferentes aspectos da gestão da *res-pública*. Tais instrumentos, para serem de fato colocados em prática a partir de uma gestão participativa, necessitam o desenvolvimento de *espaços políticos*, entendidos como um tipo de espaço de encontro, de debates e acordos sobre interesses conflitantes (CASTRO, 2012). Como um espaço para o encontro dos diferentes, do embate de ideias e solução de conflitos,

o espaço político é então um lugar mobilizado para o confronto, onde os homens agem coletivamente com uma intenção, o lugar da defesa de interesses, da negociação e da disputa de poder sobre acordos em relação às normas necessárias ao convívio pacífico entre diferentes visões de mundo. Há, pois na ação no espaço político uma dimensão instituinte, ou seja, uma conexão com o poder decisório governamental, qualquer que seja a sua escala (CASTRO, 2018, p. 123).

Partindo de três atributos fundamentais do espaço político, escala, métrica e substância (LÉVY, 1999), que indicam sua visibilidade, abrangência e efetividade, Castro (2018) identifica seus três tipos básicos, os quais chama de exclusivos, limitados e abertos. No primeiro grupo estão os parlamentos, assembleias ou câmaras, espaços constituídos e organizados essencialmente para o debate e deliberação política de abrangência para toda a sociedade. Os espaços políticos limitados correspondem a espaços associados à representação de interesses específicos da sociedade e facultados por normas de participação em diferentes modelos de democracia. Nele estão inseridos os diversos tipos de conselhos, fóruns temáticos e associações de moradores, por exemplo. Por fim, os espaços políticos abertos se expressam nas ruas e praças, com características de efemeridade no tempo e constituem espaços de pressão e visibilidade de demandas. Um dado importante relativo a esses espaços é “a sua qualidade de estabelecer nexos entre os interesses que neles se expressam e a produção de normas favoráveis àqueles capazes de se impor aos demais, questão central da política” (CASTRO, 2018, p. 123).

As obrigações assinadas com a Unesco nos últimos planos de gestão apresentados para os sítios inscritos colocam a necessidade de construção de mecanismos participativos também para a gestão dos sítios patrimônio mundial no país. Para tanto, a constituição de espaços políticos limitados, segundo a definição vista anteriormente, se faz necessária. Algumas das últimas inscrições do Brasil na Lista de Patrimônio Mundial apresentam comitês gestores oficialmente instalados: a Praça de São Cristóvão, em Sergipe, o Rio de Janeiro e o Complexo da Pampulha, em Belo Horizonte. Em 2018 um quarto comitê foi instalado, para o Cais do Valongo, também no Rio de Janeiro.

Ao longo de seus pouco mais de 80 anos, o Iphan se consolidou como o principal gestor do patrimônio cultural do país. A partir dos anos 1980 e, sobretudo a partir da Constituição Federal de 1988, um processo de descentralização se intensificou, mas a criação de diferentes órgãos de preservação do patrimônio nos níveis estadual e municipal espalhados pelo país não retirou a centralidade da instituição federal, que segue sendo o modelo para os outros e aquele com políticas mais consolidadas e fortes, apesar de crescentes ataques que vem sofrendo à sua autonomia na política recente. Autoridade esta que foi conquistada pouco a pouco desde o final dos anos 1930, inicialmente com um caráter bastante centralizador em torno de alguns nomes importantes, como Rodrigo Mello Franco de Andrade e Lúcio Costa. A Instituição ganhou assim capital de autoridade, não apenas jurídico, mas legitimado socialmente, para tomar decisões sobre preservação e gestão de bens preservados. Entretanto, desde pelo menos o final dos anos 1970, com Aloisio Magalhães, há um processo de rediscussão dessa autoridade de reconhecimento, quando, a partir da ideia de “referência cultural”, passa-se a assumir que é a população o detentor da autoridade de dizer o que é patrimônio, cabendo ao Estado a tarefa de reconhecer oficialmente aquelas referências da população (FONSECA, 2003).

Embora esse discurso da necessidade de ouvir a população tenha se ampliado enormemente, ao ponto de hoje ninguém negá-la, a prática

nos diferentes níveis de proteção torna a questão muito mais complexa¹². A política de patrimônio imaterial instalada pelo Iphan a partir dos anos 2000 tem conseguido criar instrumentos de participação da população eficientes; porém, o mesmo não tem acontecido com a mesma ênfase nas políticas de patrimônio material e urbano e a ideia da referência cultural tem sido capturada de maneira muito mais eficiente pela política de patrimônio imaterial (MOTTA, 2017). O peso da estrutura montada durante 80 anos ainda é muito forte e tem dificultado essas estratégias. Iniciativas, como os inventários participativos, têm promovido o debate com a população, mas espaços políticos efetivos de gestão compartilhada e participativa do patrimônio urbano ainda esperam por uma aplicação efetiva.

Neste contexto, as obrigações assinadas com a Unesco para formação de comitês gestores são um sinal de mudança, mas precisam ser postas em prática. Ao obrigar o Iphan a compartilhar a gestão de bens protegidos com a sociedade civil (ou pelo menos a discutir com ela, como têm sido ainda as tímidas atuações dos comitês gestores instalados), isso pode sinalizar para uma transformação abissal na forma de gestão do patrimônio urbano no país, mas é preciso que elas deixem de ser apenas boas intenções como agora e passem a ser de fato praticadas. Esse é talvez o principal desafio imposto pela inscrição do Rio de Janeiro no Patrimônio Mundial, tendo em vista que, diferente dos outros sítios com comitês gestores instalados, no caso do Rio temos partes importantes de uma grande área tornadas patrimônio mundial como paisagem cultural numa região metropolitana com mais de 12 milhões de habitantes.

3 DESAFIOS E ENTRAVES PARA A FORMAÇÃO DE ESPAÇOS POLÍTICOS DO PATRIMÔNIO

Se o contexto do qual a inscrição do Rio de Janeiro se aproveita e promove é bastante favorável à absorção da paisagem como um instrumento importante capaz de mudar a forma como lidamos com as cidades de uma maneira

12. No nível das instituições estaduais, Marina Salgado (2017) mostra o hiato existente entre os valores reconhecidos como patrimônio pelos técnicos do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (Iepha) nas cidades tombadas por este órgão e aqueles reconhecidos pela população local. Apesar do reconhecimento de todos de que é necessário ouvir a população, discurso e prática ainda permanecem desconectados.

geral e com o patrimônio cultural e ambiental urbano em particular, não são poucos também os entraves encontrados. Para não dizer que tudo são flores nesse processo, longe disso, o caminho trilhado é bastante tortuoso e cheio de problemas. Elenco aqui alguns dos principais entraves que essa difusão da paisagem como instrumento de gestão compartilhada da cidade tem encontrado. Esses problemas têm se materializado sobretudo na dificuldade de constituição de um espaço político para essa gestão, oriundos, em parte, das dificuldades de entendimento das características necessárias à constituição de espaços políticos efetivos.

Se a gestão compartilhada da cidade a partir da paisagem pode ser o maior legado da inscrição do Rio de Janeiro na Lista de Patrimônio Mundial, ela ainda está longe de se consolidar ou mesmo ganhar uma forma mais estabelecida. A inscrição da cidade em 2012, em função de seu ineditismo e contrariando a praxe atual do Centro do Patrimônio Mundial, foi aceita sem um Plano de Gestão totalmente elaborado. Foram dados dois anos para sua elaboração, e em 2014 este foi apresentado. Mais dois anos se passaram e somente no final de 2016 o Comitê Gestor da Paisagem Cultural foi formalmente instalado¹³. Entretanto, até março de 2017 nenhuma reunião havia sido convocada, e até meados de 2019 seu regimento interno permanece sem aprovação definitiva. Inúmeras causas podem ser apontadas para esse lento processo da inscrição em 2012 até a efetiva realização de uma reunião com o comitê oficialmente instalado em 2017. Entre elas, está a instabilidade política no país, com trocas de direção tanto no comando central do Iphan quanto na superintendência no Rio de Janeiro, mas também a demanda crescente do Iphan em diferentes esferas e os recursos financeiros e humanos cada vez mais escassos.

Entre 2017 e 2018 foram dois anos de reuniões num processo de lenta consolidação da atuação do Comitê, ainda que sem um estatuto aprovado. Em 2018 o Comitê passou a ter uma agenda anual regular de reuniões trimestrais, mas que mais de uma vez tiveram de ser adiadas por parte da Superintendência do Iphan por razões alheias ao Comitê. Os subcomitês, espécie de espaços de trabalho internos, ainda permanecem sem instalação e funcionamento. Não há até o momento qualquer iniciativa de educação patrimonial relacionada ou de comunicação realizada por parte do Iphan, e aquelas realizadas por parte da prefeitura permanecem tímidas. As reuniões são convocadas por

13. Portaria do Iphan n. 454, de 10 de novembro de 2016.

e-mail aos membros já designados, que precisam se identificar na portaria para ter acesso à sala e nenhuma publicidade é dada ao encontro ou aos seus resultados. Nenhum canal oficial de comunicação foi ainda organizado. Os temas têm variado da necessidade de ajustes na delimitação do sítio até a apresentação de ações de algumas das instituições com representação no Comitê. Nesse sentido, existem ainda fragilidades grandes na organização do funcionamento do comitê como um espaço político.

O caso que revela as maiores fragilidades do Comitê Gestor em 2018 é bem caracterizado na forma como tramitou a discussão sobre a construção do Memorial às Vítimas do Holocausto, constituído de um obelisco com 23 metros de altura, equivalente a um prédio de sete andares, dividido em dez partes, com os dez mandamentos em cada uma delas. Em sua base estão um auditório, café e sala de exposições. O projeto tem sido impulsionado a partir da nova administração municipal em 2017, e organizado com apoio financeiro de parte da comunidade judaica e evangélica. Trata-se de um projeto premiado nos anos 1990 pelo Instituto dos Arquitetos do Brasil; originalmente concebido para ser instalado na praia de Botafogo, em escala menor, teve sua construção impedida na época pela legislação de proteção da área. A partir de 2017, a nova administração da prefeitura lança a intenção de levar o monumento para o topo do Morro do Pasmado, a 62 metros de altura do nível do mar, localizado entre o Pão-de-Açúcar e o Corcovado, próximo às margens da enseada de Botafogo, numa área que constitui a Zona de Amortecimento do Sítio Patrimônio Mundial.

Conforme apontado nas atas das reuniões do Comitê Gestor da Paisagem Carioca em 2017 e 2018, a partir dos primeiros anúncios da mídia, o Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (Icomos) e a Federação das Associações de Moradores do Município do Rio de Janeiro (FAM-RIO), ambos com assento no comitê gestor, solicitaram que o tema fosse colocado na pauta da reunião do dia 15 de agosto de 2017 em função do potencial de impacto da estrutura para a paisagem. Entretanto, houve o pedido por parte da Superintendência do Iphan de que o tema fosse retirado da pauta com o argumento de que seria estudado pela instituição e não caberia discussão naquele momento. Em reunião do dia 19 de junho de 2018, após a apresentação de uma moção contrária à construção do memorial sem que os devidos estudos fossem feitos e discutidos com a sociedade, aprovada pelo Icomos-Brasil em

sua assembleia anual, houve o compromisso firmado pelo Iphan de que não haveria decisão sem que o tema fosse discutido pelo Comitê.

A próxima reunião, que seria no dia 18 de setembro, foi remarcada para o dia 16 de outubro e depois para o dia 19. Pouco tempo depois do adiamento, em 15 de outubro de 2018, o jornal *O Globo* noticiou que o Iphan havia liberado a construção do monumento.

O Iphan já autorizou a instalação do memorial às vítimas do Holocausto no Mirante do Pasmado, em Botafogo. De acordo com lei aprovada pela Câmara Municipal, o monumento vai se chamar Gérson Bergher, em homenagem ao seu idealizador, deputado estadual falecido em 2016 (GUIMARÃES, 2018).

Somente no dia 17 de outubro, após, portanto, a aprovação, o tema foi inserido na pauta da reunião que estava marcada para o dia 19 do mesmo mês. A reunião contou então com a participação da secretária de Urbanismo, representando a prefeitura e defendendo o projeto, de membros da Associação Memorial do Holocausto, de uma associação de oito pessoas que ganhou da prefeitura o direito de explorar o morro por 30 anos renováveis por mais dez, e dos arquitetos responsáveis pelo projeto do monumento e pelo paisagismo da área. Diante do fato de a reunião e a apresentação do projeto terem acontecido somente após a autorização ter sido concedida, provocados pelos representantes da sociedade civil, os representantes do Iphan afirmaram que no parecer emitido consta que não há proteção na área e que, portanto, nada poderia ser feito pela Instituição. Contra isso pesa a existência de uma proteção de entorna posta em prática desde os anos 1970, com o qual a Instituição sempre atuou sobre aquela parte da cidade¹⁴. A partir desse ponto, as conversas e tratativas passaram a ser feitas por diferentes instituições e associações fora do comitê gestor, inclusive com a acionamento de processos judiciais, revelando a total inoperância e incapacidade de o comitê gestor mediar conflitos desse tipo no modelo com o qual está sendo gerido no momento.

14. Embora não possua tombamento federal, um documento da década de 1970 demarca o morro do Pasmado como zona de entorno do Morro da Babilônia, esse sim tombado em conjunto com os morros Pão-de-Açúcar, Urca, Corcovado e Pedra da Gávea. No mesmo documento, a área do morro do Pasmado em que se pretende construir o memorial está sob um zoneamento que limita a altura das construções até 50 metros a partir do nível do mar, sendo que o topo do morro em questão possui 62 metros de altura, o que inviabilizaria qualquer construção no local.

Se o desejo é a formação de um espaço político de gestão da paisagem, compartilhado com diferentes setores da sociedade, algumas características são essenciais e comuns a todo espaço político constituído (CASTRO, 2012; AZEVEDO, 2016, MACHADO FILHO, 2017). O primeiro deles é a publicidade. Um espaço político precisa ser público, isso implica características como publicidade das suas reuniões e das suas discussões. Outra característica correlacionada é acessibilidade. As reuniões do comitê gestor precisam ser abertas, em locais de fácil acesso da população e possuir um canal de divulgação para aqueles que desejam assisti-las. Suas reuniões também precisam ser registradas em atas e em meios audiovisuais e tornadas públicas. Entre essas estratégias, apenas as atas têm sido realizadas, com divulgação interna. Um canal de comunicação com a sociedade, simples de ser feito hoje com tecnologias gratuitas, como redes sociais, precisa ser criado. Entretanto, todas essas ações permanecem, até o momento, distantes no caso do Rio de Janeiro.

Em segundo lugar, um espaço político precisa ter representatividade de diferentes setores da sociedade. A formação atual do Comitê Gestor, conforme expressa na portaria que o instala¹⁵, garante uma ampla representatividade de diferentes setores do Estado, mas ainda é tímida em termos de assentos para a sociedade civil para além daquelas organizações que representam interesses técnicos. A presença da FAM-RIO já é um avanço nesse sentido, mas não parece ser suficiente. Devemos lembrar que a questão da diferença é fundadora da política (ARENDT, 2006) e é importante que seja representada em espaços políticos, tendo em vista o fato de que não há política, nem democracia, entre iguais. É fundamental que as instituições

15. A composição do Comitê Gestor do Patrimônio Mundial no Rio de Janeiro, conforme portaria 454 de 16/11/2016, é a seguinte: entre os representantes governamentais: dois representantes da superintendência do Iphan no Rio de Janeiro; um representante do Instituto Chico Mendes; um representante do Instituto de Pesquisa Jardim Botânico; um representante da Diretoria do Patrimônio Histórico e Cultural do Exército; um representante da Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha; um representante da Secretaria Estadual de Cultura – Instituto Estadual do Patrimônio Cultural; um representante da Secretaria do Ambiente – Inea; um representante da Secretaria Estadual de Educação; um representante do Instituto Rio Patrimônio da Humanidade; um representante da Secretaria Municipal de Urbanismo; um representante da Secretaria Municipal de Turismo; um representante da Secretaria Municipal de Conservação; dois representantes da Secretaria Municipal de Meio Ambiente, sendo um deles da Fundação Parques e Jardins. Entre os representantes não governamentais: a) um representante do Icomos-Brasil; um representante da Fundação Roberto Marinho; um representante da Unesco no Brasil; um representante da Associação Brasileira de Arquitetos Paisagistas (Abap); um representante da FAM-RIO.

de gestão urbana percam o medo de discutir com diferentes posições, desde que mecanismos e instrumentos para resolução de conflitos estejam também presentes. Isso só pode acontecer em espaços políticos institucionalizados, normatizados e em amplo funcionamento.

Por fim, outra característica importante de um espaço político é a sua constância e previsibilidade. É preciso um calendário fixo de reuniões amplamente divulgado e o mais longo possível para que todos, membros e possível audiência, possam se programar. Uma estratégia bem conhecida para burlar a participação em experiências não democráticas é a realização de reuniões fechadas ou marcadas de última hora, dificultando a participação de outros agentes. Aqui, novamente, a questão da publicidade é fundamental.

Até o momento, o Comitê Gestor da Paisagem do Rio de Janeiro é apenas uma figura com muitas dificuldades de implantação das características acima destacadas, longe, portanto, de se caracterizar como um espaço político de gestão compartilhada e participativa efetivo da paisagem na cidade. O potencial apresentado é enorme, resta reunir um contexto favorável, capacidade institucional e vontade dos gestores oficiais para construção de um espaço verdadeiramente político para a gestão do patrimônio, que poderia colocar o Rio de Janeiro com lugar de destaque nas práticas de gestão urbana que partem do patrimônio.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Completando sete anos de inscrição em 2019, ainda é cedo para uma avaliação consistente sobre os impactos da inclusão do Rio de Janeiro na Lista de Patrimônio Mundial, mas alguns elementos que foram aqui considerados nos permitem uma reflexão sobre tendências e caminhos sendo trilhados. A paisagem cada vez mais aparece com uma forma de pensar a gestão da cidade, forma esta mais ampla do que a tradicional maneira de atuar sobre a paisagem como vista a ser desfrutada. Uma ideia mais complexa da paisagem e das suas possibilidades, bem como novas formas de geri-la, estão em ampla elaboração nos instrumentos urbanos. Por outro lado, as dificuldades não são poucas e os entraves institucionais e o peso da inércia ainda são muito grandes para tornar mais efetivas as iniciativas que, por enquanto, estão sendo aventadas nos planos. A formação de espaços políticos de gestão do patrimônio e da cidade a partir da paisagem é, ao mesmo

tempo, uma das maiores inovações possíveis e um dos maiores desafios ainda a ser enfrentado. Desnaturalizar o patrimônio e a paisagem, entendendo que estes não possuem valor intrínseco, mas são frutos de valorações diversas por diferentes grupos, com diferentes interesses, é compreender que o patrimônio e a paisagem são, antes de mais nada, políticos em sua essência. A construção de espaços políticos da gestão do patrimônio e da cidade através da paisagem pode representar, portanto, uma transformação significativa na forma como as instituições oficiais de patrimônio lidam com as cidades. Se vamos morrer na praia e tudo virar apenas documentos para constar para avaliadores externos e provas de uma revolução que não aconteceu para os historiadores da gestão urbana do futuro, ou se vamos conseguir de fato por em prática as promessas realizadas, promovendo uma gestão do patrimônio e da paisagem urbana mais democrática e eficiente, o futuro dirá e julgará.

FONTE DE FINANCIAMENTO

Trabalho executado com recursos do CNPq, ligado ao projeto de pesquisa *Direito à paisagem e prática da cidadania no Rio de Janeiro e Recife: política urbana, democracia e formação de espaços políticos em metrópoles brasileiras*.

REFERÊNCIAS

ARENDT, Hannah. *O que é política?* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

AVRITZER, Leonardo. *Experiências nacionais de participação social*. Belo Horizonte: Cortez Editora, 2010.

AZEVEDO, Daniel Abreu de. *A democracia participativa como um sofisma: uma interpretação geográfica da democracia*. 2016. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

CASTRO, Iná Elias de. O espaço político: limites e possibilidades do conceito. In: CASTRO, Iná Elias de.; GOMES, Paulo C. Costa; CORRÊA, Roberto L. (org.). *Olhares geográficos: modos de ver e viver no espaço*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012. p. 43-72.

CASTRO, Iná Elias de. Espaço político. *GEOgraphia*, Niterói, v. 20, n. 42, p. 120-124, 2018.

COELHO, Vera Schattan; NOBRE, Marcos (org.). *Participação e deliberação: teoria democrática e experiências institucionais no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

FERNANDES, Pedro Henrique S. A transformação da cidade e a evolução da paisagem do Rio de Janeiro: as políticas públicas e os mirantes. In: COLÓQUIO IBERO-AMERICANO

PAISAGEM CULTURAL, PATRIMÔNIO E PROJETO – DESAFIOS E PERSPECTIVAS, 3., 2014, Belo Horizonte. *Anais* [...]. Belo Horizonte: IEDS; MACPS; Iphan, 2014. v. 1.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Referências culturais: base para novas políticas de patrimônio. In: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *O registro do patrimônio imaterial: dossiê final de atividades da comissão e do grupo de trabalho patrimônio imaterial*. 2. ed. Brasília: Iphan, 2003. p. 85-97.

GOMES, Paulo Cesar da Costa. Rio de Janeiro, a cidade dos múltiplos mirantes. *Revista Espaço Aberto*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 143-164, 2015.

GUIMARÃES, Ana Cláudia. Iphan autoriza construção de memorial em homenagem às vítimas do holocausto no Pasmado. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 out. 2018. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/iphan-autoriza-construcao-de-memorial-em-homenagem-vitimas-do-holocausto-no-pasmado.html>. Acesso em: 26 jul. 2019.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Rio de Janeiro, paisagens cariocas: entre a montanha e o mar: dossiê de inscrição na Lista de Patrimônio Mundial da Unesco*. Rio de Janeiro: Brasília, DF: Iphan, 2009.

LÉVY, Jacques. *Le tournant géographique*. Paris: Belin, 1999.

LODI, Maria Cristina Vereza; RIBEIRO, Rafael Winter. O processo de candidatura do Rio de Janeiro à Lista de Patrimônio Mundial: uma narrativa de dentro. In: CASTRIOTA, Leonardo Barci; MONGELI, Mônica Medeiros (org.). *Paisagem cultural, patrimônio e projeto*. Brasília, DF: Iphan; Belo Horizonte: IEDS, 2017. p. 383-393. v. 1.

MACHADO FILHO, Guilherme Felix. *Espaços da política: a relação entre o espaço político das assembleias e o espaço político das ruas no contexto das manifestações políticas brasileiras contemporâneas*. 2017. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

MOTTA, Lia. O patrimônio urbanístico e seus usos sociais. In: PAES, Maria T. Duarte; SOTRATTI, Marcelo A. (org.). *Geografia, turismo e patrimônio cultural: identidades, usos e ideologias*. São Paulo: Annablume, 2017. p. 89-113.

PEREIRA, Danilo Celso. *Paisagem como patrimônio: entre potencialidades e desafios para implementação da chancela da Paisagem Cultural Brasileira*. 2018. Dissertação (Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural) – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2018.

PEREIRA, Elson Manoel (org.). *A alegoria da participação: planos diretores participativos pós-estatuto da cidade*. Florianópolis: Insular, 2015.

RIBEIRO, Rafael Winter. *Paisagem cultural e patrimônio*. Rio de Janeiro: Iphan, 2007.

RIBEIRO, Rafael Winter. Paisagem, patrimônio e democracia: novos desafios para políticas públicas. In: CASTRO, Iná Elias de; RODRIGUES, Juliana N.; RIBEIRO, R. W. (org.). *Espaços da democracia: para a agenda da geografia política contemporânea*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013. p. 235-260.

RIBEIRO, Rafael Winter. Paisagem cultural urbana e paisagem histórica urbana: o Rio de Janeiro e os desafios para a Lista do Patrimônio Mundial. *Revista Identidades: território, projeto, patrimônio*, Barcelona, v. 6, p. 235-256, 2015.

RIO DE JANEIRO (município). Decreto n. 35.879, de 5 de julho de 2012. Dispõe sobre o Rio como Patrimônio da Humanidade e dá outras providências. *Diário Oficial do Município do Rio de Janeiro*, n. 75, p. 11, 6 jul. 2012.

SALGADO, Marina. *Olhares sobre o patrimônio: a busca de significados da paisagem*. 2017. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

TERRA, Carlos Gonçalves. *Paisagens construídas: jardins, praças e parques do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2013.

ZAMANT, Véronique. Rio de Janeiro e suas paisagens: entre perspectiva histórica e usos contemporâneos. *Revista Espaço Aberto*, Rio de Janeiro, v. 5, n.2, p. 143-164, 2015.

A TRAJETÓRIA DA CONSERVAÇÃO- RESTAURAÇÃO DE BENS CULTURAIS MÓVEIS E INTEGRADOS NO IPHAN:

DESDOBRAMENTOS DA “ESCOLA EDSON MOTTA” EM
MINAS GERAIS (1946-1976)

ELIS MARINA MOTA, UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA, SALVADOR,
BAHIA, BRASIL.

Conservadora-restauradora de bens culturais móveis, mestre em Preservação do Patrimônio Cultural pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e restauradora no Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (UFBA).
E-mail: elismarinamota@gmail.com

ADRIANA SANAJOTTI NAKAMUTA, INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E
ARTÍSTICO NACIONAL, RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO, BRASIL.

Historiadora da arte, doutora em Artes Visuais, com ênfase em História e Teoria da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), professora do mestrado profissional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e da Faculdade de São Bento do Rio de Janeiro.
E-mail: anakamuta@yahoo.com.br

DOI

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v14i27p167-186>

RECEBIDO

30/03/2019

APROVADO

19/06/2019

A TRAJETÓRIA DA CONSERVAÇÃO-RESTAURAÇÃO DE BENS CULTURAIS MÓVEIS E INTEGRADOS NO IPHAN: DESDOBRAMENTOS DA “ESCOLA EDSON MOTTA” EM MINAS GERAIS (1946-1976)

ELIS MARINA MOTA, ADRIANA SANAJOTTI NAKAMUTA

RESUMO

Este artigo tem o propósito de apresentar o desenvolvimento da vertente do extinto “Setor de Recuperação de Obras de Arte” do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) no estado de Minas Gerais, assim como apresentar a formação dos restauradores que nesse estado trabalharam chefiando localmente as obras de restauração propostas pela instituição sob orientação de Edson Motta, restaurador-chefe do setor. Para tanto, abarcaremos como se organizou e estruturou essa área durante os anos em que o restaurador-chefe esteve à sua frente (de 1946 a 1976), para discorrermos sobre como os desdobramentos da “Escola Edson Motta” de restauração podem ser observados dentro da “academia SPHAN” no segmento dos bens culturais móveis e integrados.

PALAVRAS-CHAVE

Restauração museológica. Patrimônio artístico. Objetos de arte.

THE TRAJECTORY OF CONSERVATION AND RESTORATION OF MOVABLE AND INTEGRATED CULTURAL GOODS IN THE IPHAN: DEVELOPMENTS OF THE “EDSON MOTTA SCHOOL” IN MINAS GERAIS (1946-1976)

ELIS MARINA MOTA, ADRIANA SANAJOTTI NAKAMUTA

ABSTRACT

This article aims to present the development of the extinct sector of IPHAN, in the state of Minas Gerais, “work of art’s restoration”. It also aims to present the formation of the restaurateurs who were the heads of the restoration works in Minas Gerais, as proposed by the institution under Edson Motta’s orientation, main leader of the sector. In this way, the article will cover how it was organized and structured during the time that Edson Motta was ahead of it (1946 to 1976), so it can be discussed how the ramification of “Edson Motta’s School” of restoration can be observed in the “SPHAN academy” on the segment of movable and integrated cultural goods.

KEYWORDS

Museological restoration. Artistic heritage. Objects of art.

1 INTRODUÇÃO

A temática abarcada por este artigo¹ pauta-se em estudar a organização do extinto "Setor de Recuperação de Obras de Arte"² do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan)³ e, assim, por consequência, entender como se desenvolveu a vertente do setor no estado de Minas Gerais e a formação dos restauradores que trabalharam chefiando localmente as obras de restauração propostas pela instituição entre os anos de 1946 a 1976. A intenção é podermos configurar esse formato organizacional como desdobramentos da "Escola Edson Motta", dentro do que se entende por "academia SPHAN" (SANTOS, 1996).

Com a finalidade de traçar uma cronologia das ações dos setores envolvidos com a conservação e a restauração dos bens culturais móveis e integrados dentro do Iphan e mapear os restauradores envolvidos com tal atividade no período de interesse, foram utilizados dados coletados em uma extensa pesquisa documental nos arquivos do Iphan. Trata-se de documentos provenientes do Arquivo Central do Iphan, Seção Rio de Janeiro/RJ (ACI-RJ), de diversas séries documentais, como: Inventário, Arquivo Técnico e Administrativo (ATA), Obras, e a Subsérie Centro de Restauração de Bens Culturais.

Vale destacar que, no que tange às recentes pesquisas sobre o tema, os autores Edson Motta Junior e May Christina Cunha de Paiva (2016), María Sabina Uribarren (2015), Aloísio Arnaldo Nunes de Castro (2013) e Catarine de Nazaré Aquino Moreira (2012) contribuem para a compreensão

1. Este estudo é parte da pesquisa realizada para a dissertação *As práticas de restauração de bens móveis e integrados nas igrejas Matriz de Nossa Senhora do Pilar, Nossa Senhora do Carmo e São Francisco de Assis em São João del-Rei/MG* (1947-1976) (MOTA, 2018), defendida no mestrado profissional do Iphan sob a orientação da prof.^a dr.^a Adriana Nakamuta.

2. Esse setor fora denominado por várias menções distintas ao longo do tempo, sendo alguns dos principais nomes que identificamos na documentação: "Setor de Recuperação de Obras de Arte" (1945); Setor de recuperação de talha e pintura antiga; Setor de recuperação de pintura, escultura e manuscritos (1962); Setor de recuperação de obras de talha, pintura antiga e documentos; Laboratório (1969); Laboratório da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN); Laboratório ateliê; Laboratório de conservação e restauração de pinturas, talhas, códices e impressos do Iphan (1973); e Centro de restauração de bens culturais (1979). Desse modo, neste artigo, o denominaremos de "Setor de Recuperação de Obras de Arte".

3. O Iphan, ao longo dos seus quase 80 anos de existência, já passou por diversas denominações. Para melhor compreensão da leitura nesta pesquisa, padronizamos a nomenclatura para Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) onde coube, e mantivemos a que era utilizada em cada momento quando citada em algum documento.

da criação do "Setor de Recuperação de Obras de Arte" e da formação dos restauradores que nele trabalharam, especialmente a de seu chefe, Edson Motta. Esses autores dão destaque para o momento do ingresso de Motta como conservador-restaurador na instituição para organizar o setor, ponto nodal para entendermos as práticas do Iphan no segmento dos bens culturais que analisamos. Entretanto, os apontamentos e pormenores sobre os desdobramentos desse setor no estado mineiro são limitados.

Artigos produzidos no âmbito da *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*⁴ nos trouxeram conceitos necessários para a compreensão do campo da preservação dos bens móveis e integrados pelo Iphan. "Restauração de bens móveis e integrados: 40 anos", de Orlando Ramos Filho (1987), publicado na revista de número 22, apresenta questionamentos sobre a existência do extinto "Setor de Recuperação de Obras de Arte". Já o artigo "Nasce a Academia SPHAN", de Mariza Veloso Santos, da revista de número 26, nos permitiu a apropriação nessa pesquisa da expressão "academia SPHAN", lançada pela autora para se referir às ações dos membros ligados à instituição para legitimar e difundir as práticas de preservação validadas pelo Iphan. Santos indica, também, que o legado deixado pelos trabalhos de restauração orientados por Edson Motta nesse campo representava uma "verdadeira escola de restauração criada a partir da academia SPHAN" e funcionava como "um processo de transmissão de herança no que se refere às técnicas de restauração, aos procedimentos de pesquisa, etc." (SANTOS, 1996, p. 92).

Diante do que foi exposto, percorreremos, neste artigo, trechos da história institucional, recontados com base em fontes documentais e em referências bibliográficas, com a finalidade de demonstrar as estratégias que propiciaram o entendimento do conceito trazido por Santos (1996) sobre o processo de formação da área de conservação-restauração de bens culturais móveis e integrados, especificamente sobre nosso recorte, dentro do estado de Minas Gerais.

4. Essa revista conta com artigos e ensaios sobre o patrimônio nacional, arte e história, escritos por especialistas da área e colaboradores do Iphan, sendo publicada pela instituição desde 1937.

2 A ESTRUTURAÇÃO DO SETOR DE RECUPERAÇÃO DE OBRAS DE ARTE

A iniciativa de criar um setor destinado aos cuidados dos bens móveis e integrados dentro do Iphan começou em 1945, com o convite de Rodrigo Melo Franco de Andrade a Edson Motta para organizar um setor com esse fim. Com isso, de 1946 a 1947, o chefe do setor vai estudar e realizar um estágio em restauração no Fogg Museum, em Harvard, nos Estados Unidos. Com o retorno ao Brasil, Motta esbarra em várias questões para solucionar, como a falta de materiais e equipamentos para restauração no país e a falta de mão de obra qualificada, além de um problema mais sério e que potencializava as outras complicações: a falta de recursos financeiros do Iphan. Essas condições pouco favoráveis estavam aliadas aos agravantes da extensão do território brasileiro e de que havia um montante enorme de obras de arte e de monumentos necessitando de restauração emergencial, por causa de seu péssimo estado de conservação.

Na análise feita por Ramos Filho (1987) sobre esse setor, o autor, também restaurador, comenta como era aquele momento, descreve a centralidade e a onipresença de Motta nas ações e as soluções para a realização das obras:

Retornemos então a 1947, observando que o professor Edson Motta percebeu logo os dois caminhos em que se dividia a sua área de ação: o dos bens móveis e o dos integrados aos monumentos. Para atender aos dois planos, pensou-se na criação de ateliês para os bens móveis ligados aos diversos museus da SPHAN, e ateliês móveis para os integrados, funcionando dentro dos monumentos em restauração, sendo que todo o sistema se subordinava ao ateliê central da SPHAN no Rio de Janeiro. A postura era realmente a mais adequada e inicialmente funcionou como planejado, na conjuntura da chamada “fase heroica” da SPHAN, com uma logística precária, em que o professor Edson Motta coordenava sozinho e diretamente todos os trabalhos em andamento no país e em que as dificuldades no abastecimento de equipamentos e materiais eram proporcionais ao tamanho do Brasil e às suas carências de transporte e produção. Dentro dessa realidade é óbvio que em certo momento tenha surgido a necessidade de descentralização, que esbarra na inexistência de uma formação sistemática de profissionais (RAMOS FILHO, 1987, p. 154).

Perante as dificuldades apontadas para o desenvolvimento do setor, aliadas à autonomia de Motta e à necessidade de ter mão de obra qualificada para formar sua equipe, uma das iniciativas que ele teve foi a de formar seus próprios colaboradores informalmente, configurando uma verdadeira escola de restauração dentro da “Academia SPHAN” (SANTOS, 1996). A respeito da autonomia de Motta para realizar a formação de sua equipe e das respectivas ações desse setor, Renato Soeiro⁵ (1969, p. 1), enquanto diretor-geral do Iphan em 1969, declara que:

O Setor de Restauração de Obras de Pintura, Talha e Documentos da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional funciona com plena autonomia, sob responsabilidade exclusiva do Conservador Edson Motta a quem cabe determinar as tarefas do pessoal sob sua orientação cuja formação se processa na cadeira sobre a matéria que leciona na Escola Nacional de Belas Artes.

Dispondo de meios limitados para um volume sempre crescente de solicitações, a DPHAN só tem assumido certos encargos superiores àqueles meios, confiando na eficiência do técnico e na dedicação daquele seu colaborador e da equipe que ele criou sem a menor interferência desta Direção Geral.

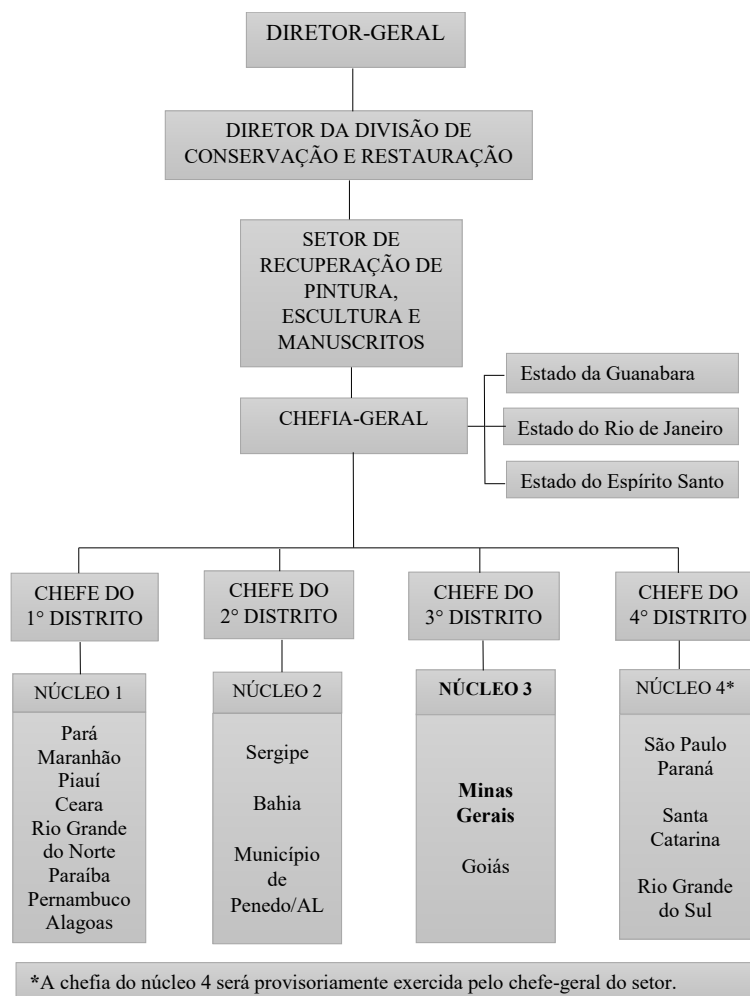
Tal curso de formação de técnicos oferecido pelo “Setor de Recuperação de Obras de Arte” do Iphan, embora tenha ocorrido desde o retorno de Edson Motta ao Brasil até sua saída da instituição, nunca existiu oficialmente como curso. Segundo correspondências de Edson Motta e Renato Soeiro, a proposta era o aprendizado de técnicas de restauração em formato de estágio em tempo integral, por dois anos, no laboratório do Iphan, no qual era exigido que o aluno se matriculasse na disciplina de “Teoria, Conservação e Restauração de Pintura”, ministrada por Motta na Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade do Brasil – hoje Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Caso o aspirante a restaurador já possuisse curso superior, poderia requerer a matrícula em disciplina isolada; caso não possuisse graduação, poderia se matricular como aluno ouvinte (SOEIRO, 1976).

5. Arquiteto, foi chefe da Divisão de Conservação e Restauração (DCR) e diretor-geral do Iphan de 1967 a 1979.

Embora o "Setor de Recuperação de Obras de Arte" do Iphan já viesse realizando serviços desde o final da década de 1940, sua criação oficial, sendo neste momento designado "Setor de Recuperação de Pintura, Escultura e Manuscritos", ficou estabelecida por resolução, definida em reunião convocada por Rodrigo Melo Franco de Andrade, nos dias 3, 4 e 5 de dezembro de 1962, que também previu a divisão deste em quatro núcleos, correspondentes aos distritos da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN), com a finalidade de proporcionar descentralização e ampliar seu atendimento. Essa resolução também estabeleceu que Edson Motta permaneceria na chefia-geral e ficaria responsável pelo estado da Guanabara, do Rio de Janeiro e do Espírito Santo, conforme a Figura 1.

FIGURA 1

Organograma da descentralização do Setor de recuperação de pinturas, esculturas e manuscritos da DPHAN em 1962.
Fonte: Elaborado pelas autoras a partir de documento presente no ACI-RJ (DPHAN, 1962).



Como podemos ver, a estrutura organizacional definida para o setor o vinculava oficialmente à Divisão de Conservação e Restauração (DCR), além de subdividi-lo em quatro núcleos que ficariam responsáveis por localidades específicas. Os chefes dos núcleos possuiriam alguma autonomia com relação a tomadas de decisão, embora devessem subordinação aos chefes dos distritos, à chefia-geral do setor, à direção da DCR e à direção-geral do Iphan. O planejamento de qual restauração realizar e o orçamento deveriam ser aprovados previamente pelos chefes dos distritos e pelo diretor da DCR.

A proposta, então, foi que Jair Afonso Inácio ficasse em Ouro Preto, responsável por Minas Gerais e Goiás; José Rescala⁶ permanecesse em Salvador, responsável pela Bahia, por Sergipe e pela cidade de Penedo, em Alagoas; Fernando Barreto⁷ no Pernambuco; e Ado Malagoli⁸ no Rio Grande do Sul. Contudo os dois últimos, por motivos pessoais, não puderam assumir as regionais, e os trabalhos do setor ficaram a cargo da central no Rio de Janeiro.

Entre as metas definidas para os chefes dos núcleos estavam apresentar um plano de trabalho e atividades para os próximos três anos, preencher fichas de registro para identificação e diagnóstico das obras a serem restauradas, realizar inspeções rotineiras para verificar a conservação do acervo tombado pelo Iphan, estudar métodos de realizar imunização preventiva nos monumentos, procurar se aperfeiçoar em assuntos necessários a um bom desempenho das funções, emitir um boletim anual dos trabalhos realizados, recrutar pessoal necessário para a prestação dos serviços temporários, e emitir os pagamentos de acordo com valor vigente. Os chefes dos núcleos deveriam, ainda, inspecionar obras já realizadas com a finalidade de observar “as condições e reações dos

6. Um dos primeiros alunos de Edson Motta nas aulas práticas de restauração, possivelmente, foi o antigo colega do Núcleo Bernadelli, João José Rescala, que já havia prestado serviços ao Iphan, realizando os inventários artísticos de Ceará e Goiás anos antes, no fim da década de 1930. De 1947 até 1951, realizou o aperfeiçoamento com Edson Motta no ateliê da DPHAN. Entretanto, só foi fazer parte da equipe do órgão de modo oficial no final de 1949, com a vacância de um cargo (BALTIERI, 2012).

7. Fernando Barreto (1929-2014) foi artista plástico, restaurador e professor universitário. Estudou na Escola de Belas Artes da UFRJ e especializou-se em conservação e restauro de obras de arte no Institut Royal du Patrimoine Artistique (IRPA), em Bruxelas, em 1964. Deu aulas de artes e restauro na UFRJ, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Universidade Federal Fluminense (UFF) e Universidade de Brasília (UnB); e também manteve laboratório de restauração de obras de arte em Recife e no Rio de Janeiro, atendendo a colecionadores, museus e ao Iphan (BIOGRAFIA, 2019).

8. Ado Malagoli (1906-1994) foi pintor e professor. Participou da fundação do Núcleo Bernadelli e recebeu, em 1942, o prêmio de viagem ao exterior. Passou três anos nos Estados Unidos estudando história da arte e museologia no Fine Arts Institute, da Universidade de Columbia, e organização de museus no Brooklyn Museum. No Brasil, fundou o Museu de Arte do Rio Grande do Sul na década de 1950 (ADO, 2017).

materiais e a eficácia dos processos empregados”, devidamente anotadas em relatórios enviados ao diretor da DCR (DPHAN, 1962, p. 7).

Posto isso, percebemos que as resoluções dessa reunião consistiam em oficializar o "Setor de Recuperação de Obras de Arte" dentro da instituição, descentralizar as ações para ampliar o atendimento aos monumentos brasileiros, padronizar as práticas que envolvessem conservação e restauração dentro do Iphan, e viabilizar a continuidade de um trabalho de qualidade (pois desejava-se estudar e pesquisar materiais para restauro e os modos de importar os produtos específicos), promovendo a comunicação e reflexão sobre tais atividades (DPHAN, 1962, p. 1). Entretanto, infelizmente, verificamos que quase nenhuma das metas traçadas foi colocada em prática, o que prejudicou nossa análise sobre o funcionamento e as rotinas desse setor.

3 O SETOR DE RECUPERAÇÃO DE OBRAS DE ARTE EM MINAS GERAIS (DE 1945 A 1976)

Como vimos, a tentativa de reorganizar o setor de restauração do Iphan no final de 1962, que propunha a colocação de um restaurador para chefiar os trabalhos locais dos núcleos instalados em cada distrito, estabeleceu que Jair Afonso Inácio ficaria responsável por um ateliê em Ouro Preto, para restaurar bens móveis, e também seria encarregado das atividades de conservação e restauração dos demais bens tombados pelo Iphan em Minas Gerais e Goiás.

A partir da documentação analisada, concluímos que essa proposta foi parcialmente cumprida, pois Jair Inácio instalou-se em Ouro Preto, chefiou algumas obras em Minas Gerais nesse período e se correspondia com o chefe-geral do setor e com os diretores da DCR e do Iphan para se reportar sobre questões, principalmente as administrativas. Edson Motta continuava onipresente e orientando diretamente diversos afazeres nas cidades mineiras, ou designando e indicando outros restauradores para chefiar ou executar os trabalhos localmente.

A ubiquidade de Edson Motta em Minas Gerais, paralela à direção de Jair Afonso Inácio, pode ser apreendida em diversas cartas que Rodrigo Melo Franco de Andrade trocou com Jair a fim de informá-lo sobre os passos de Motta:

O Edson, que terá de passar brevemente por Ouro Preto, em busca de cêra virgem, ficou de conversar com você sobre isso, mas receio que ele não o encontre, apressado como estará. De qualquer maneira, você fique prevenido de que esse nosso companheiro planeja transitar por essa cidade, rumo a Mariana, no próximo domingo, dia 23.

[...] O programa que a Unesco forneceu ao Dr. Coremans inclui uma viagem a Ouro Preto e sugeri a êle, em carta de hoje, passar antes por Sabará, a fim de tomar conhecimento dos trabalhos sob a direção de Edson em proveito da matriz de Sabará. Em Ouro Preto, porém, creio que ele ficará pelo menos dois dias (ANDRADE, 1964a, p. 1).

A partir dessa correspondência podemos interpretar que, nesse período, Edson Motta estava chefiando pessoalmente a obra de restauração da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Sabará e que utilizava o ateliê de Ouro Preto como um ponto de apoio.

QUADRO 1

Relação de trabalhos de restauro realizados entre 1945-1976 pelo Setor de recuperação de obras de arte em Minas Gerais. Fonte: Elaborado pelas autoras a partir de documentos do Iphan (1966, 1979).

No Quadro 1, compilamos os dados presentes em duas listas – encontradas no ACI-RJ, na série Centro de Restauração de Bens Culturais – de trabalhos realizados em Minas Gerais pelo Setor de recuperação de obras de arte do Iphan. A primeira relação, que está incompleta, tem esse dado assinalado no próprio documento (IPHAN, 1966); assim, se apresentam os itens restaurados apenas de 1945 a 1966. A segunda lista foi escrita em 1979 e abrange os anos de 1945 a 1978 (IPHAN, 1979).

PERÍODO	OURO PRETO	MARIANA	CONGONHAS	SÃO JOÃO DEL-REI	TIRADENTES	SABARÁ	OUTRAS CIDADES
1945-1949	Igreja do Rosário (Padre Faria) (total); bens móveis e integrados das igrejas: Matosinhos; Nossa Senhora do Rosário; Santa Efigênia; Nossa Senhora do Pilar; Nossa Senhora do Carmo; Nossa Senhora das Mercês; São Francisco de Assis; e do Museu da Inconfidência.	Fonte do Seminário Menor; Sé de Mariana (para-vento); Igreja de São Francisco (relicário).	Matriz de Nossa Senhora da Conceição (portada); Santuário de Congonhas (estátuas do adro, passos e bens móveis).	Igreja de São Francisco (portada); Igreja Nossa Senhora do Carmo (portada).		Bens integrados da Igreja do Carmo de Sabará.	Cristo de Catas Altas (Santa Bárbara).
1950-1954	Igreja São Francisco de Assis (10 pinturas em tela);						14 telas da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade, (Barbacena).
1955-1959	Matriz Nossa Senhora do Pilar (pinturas).		Santuário do Bom Jesus de Matosinhos (total).	Matriz de Nossa Senhora do Pilar (total).	Matriz de Santo Antônio (total).	Igreja do Ó (total).	Forro de casa e tela da Matriz (Diamantina).
1960-1964		Sé de Mariana (total).		Igreja de São Francisco de Assis; Arquivo do Museu Regional.		Matriz da Conceição (total); Igreja do Carmo; Museu do Ouro (forro).	
1965-1969		Seminário Menor (talhas e pinturas).		Matriz de Nossa Senhora do Pilar.			Telas da 4ª Região militar (Juiz de Fora).
1970-1976	Igreja São Francisco de Assis (retábulo mor, forro da sacristia).		Santuário do Bom Jesus de Matosinhos (painéis sacros e talhas).	Continuação da restauração da Matriz.	Matriz (<i>panneau</i> , altar-mor, sete livros e 120 documentos); Museu de Padre Toledo (tela e três desenhos).		Capela do Rosário (Caeté, cemitério).

Ao analisarmos essa listagem, percebemos que o perfil de atuação do setor confere com o apontado por Ramos Filho (1987) e caracteriza-se por restaurar tanto bens móveis, em ateliê, quanto bens integrados nos próprios monumentos. Dos trabalhos realizados em ateliê no acervo de bens móveis mineiros, há uma parcela enorme de restauração de pinturas sobre tela pertencentes às igrejas e uma parcela bem menor de esculturas, livros, documentos ou obras de arte sobre papel. Já no que se refere à restauração realizada dentro das igrejas, em seus bens integrados, percebemos que essa ação, por vezes, era intitulada como “restauração total”, por ser a tentativa de cobrir a maior parte dos elementos integrados de cada monumento, embora percebamos, também, que várias igrejas tiveram grande parte dos elementos artísticos contemplados e não receberam essa classificação⁹.

A tarefa de organizar a cronologia dos trabalhos realizados pelo Setor de recuperação de obras de arte em Minas Gerais apresenta algumas lacunas. Embora todos os trabalhos fossem recordados por Rodrigo Melo Franco de Andrade, podemos ver, no telegrama que ele envia a Jair Afonso Inácio, em 24 de março de 1964, que faltava documentação escrita sobre algumas ações:

Peço remeter urgente relação serviços executados por você matrizes Antônio Dias Cachoeira Capela Ó Sabará Santuário Congonhas matrizes Pilar São João e Ouro Preto Sé Mariana finalmente Santa Efigênia Museu Inconfidência devendo relação cada monumento ser feita papel separado com data aproximada respectiva execução abraços Rodrigo M. F. Andrade Diretor Patrimônio Histórico Artístico Nacional (ANDRADE, 1964b).

A propósito, na relação dos trabalhos efetuados pelo setor, não aparece a maior parte das obras citadas nessa correspondência pelo diretor, como as realizadas na Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias, em Ouro Preto, e na Matriz de Nossa Senhora de Nazaré, no distrito de

9. Os monumentos mineiros que receberam a classificação “restauração total” foram: Igreja do Rosário (Padre Faria), de Ouro Preto (1945); Igreja do Ó, de Sabará (1955); Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, de Congonhas (1957); Matriz de Nossa Senhora do Pilar, de São João del-Rei (1957); Matriz de Santo Antônio, de Tiradentes (1958); Sé de Mariana (1960); Igreja da Conceição, de Sabará (1962); e Matriz de Sabará (1964).

Cachoeira do Campo. As obras nas Igrejas de Santa Efigênia, Padre Faria e Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, que aparecem listadas, são serviços específicos, que ocorreram antes da entrada de Jair Afonso Inácio na instituição, ou serviços em bens móveis realizados em ateliê.

4 A ESCOLA MINEIRA DE RESTAURAÇÃO DA “ACADEMIA SPHAN”

Em Minas Gerais, percebemos a ação mais constante de dois restauradores formados pela escola de restauração criada a partir da “academia SPHAN”: Jair Afonso Inácio e Geraldo Francisco Xavier Filho (também conhecido por Ládio), que ora trabalharam como membros de equipes de restauração chefiadas por Motta, ora chefiaram eles próprios as equipes locais nos trabalhos. Ambos iniciaram sua prestação de serviços ao Iphan como auxiliares, em obras nas suas cidades natais, e prosseguiram seu aperfeiçoamento em restauro com Edson Motta em estágios no ateliê-laboratório do Rio de Janeiro, praticando nas demais obras em que vieram a trabalhar.

Com base em informações extraídas dos currículos desses restauradores¹⁰ (FUNDEP, 1980), elaboramos o Quadro 2 a fim de expor as ações das quais eles participaram, seja chefiando as equipes ou como membros delas.

Conferimos os dados disponíveis no Quadro 1 para identificar as atividades listadas no Quadro 2. Já sabemos que os trabalhos de restauro intitulados como “totais” foram, com certeza, realizados em ateliês dentro dos próprios templos religiosos; entretanto, dos demais trabalhos de restauro listados anteriormente, não conseguimos precisar exatamente o que foi tratado no local, com a montagem de um ateliê móvel dentro do monumento citado, e o que foi transportado para o ateliê em Ouro Preto ou para o do Rio de Janeiro.

10. Os currículos foram encontrados junto da ementa das disciplinas que ambos os restauradores deram no Curso de especialização de Conservação e restauração da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (Cecor/EBA/UFMG), disponível na Série Arquivo Técnico Administrativo, caixa 54, do ACI-RJ.

11. Os anos em que as obras ocorreram podem estar aproximados, existindo variação, às vezes, de um ano para mais ou para menos, pela dificuldade de se saber sua duração e se a marcação nos currículos corresponde ao ano de início ou de término.

QUADRO 2

Relação dos trabalhos de restauração realizados por Jair Afonso Inácio e Geraldo Francisco Xavier Filho entre 1949 e 1977¹¹.
Fonte: Elaborado pelas autoras com base em documentos de arquivo (FUNDEP, 1980).

	JAIR AFONSO INÁCIO	GERALDO FRANCISCO XAVIER FILHO
1949	Auxiliar de restauração na Igreja de Antônio Dias, em Ouro Preto.	
1952	Chefe da restauração da Igreja de Nossa Senhora de Nazaré, em Cachoeira do Campo, distrito de Ouro Preto; e chefe da restauração da Matriz do Pilar, de Ouro Preto, até 1955.	
1955	Parte de equipe da Igreja de Nossa Senhora do Ó, em Sabará.	
1956	Assiste às aulas de Edson Motta e realiza estágio no ateliê da DPHAN.	
1957	Membro da equipe de restauração em Congonhas do Campo; e restauração do altar-mor da capela episcopal de Diamantina.	Auxiliar de Edson Motta na restauração da Basílica do Senhor Bom Jesus de Matosinhos e da Capela dos Passos, em Congonhas do Campo.
1957-1958	Chefe do restauro (total) da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em São João del-Rei.	Membro da equipe de restauração total da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em São João del-Rei.
1958	Retoma restauro da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, de Ouro Preto; inicia restauração das Igrejas de Santa Efigênia e Padre Faria, ambas em Ouro Preto.	
1959	Chefe do restauro da Sé de Mariana.	Membro de equipe na restauração da Igreja de Nossa Senhora de Duque de Caxias/RJ (talhas do altar-mor); da Sé de Mariana (forro da capela-mor, altar-mor e nave central); e da Matriz de Tiradentes (pintura do forro da capela-mor, talhas, imagens e nave).
1961-1962	Estágio no Institut Royal du Patrimoine Artistique (IRPA), na Bélgica; retoma os trabalhos nas Igrejas de Nossa Senhora do Pilar, Santa Efigênia e Padre Faria (Ouro Preto).	Chefe da restauração da Matriz de Sabará (painéis, altar-mor, altares laterais e nave); e, provavelmente, chefe da restauração na Igreja de São Francisco de Assis, em São João del-Rei.
1965-1966	Trabalha na restauração em: Matriz da Boa Viagem e Igreja de Bom Jesus, ambas em Itabirito; Matriz, Igrejas de São Francisco de Assis e Nossa Senhora do Rosário, em Caeté; Igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Prados; e Igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto.	Membro da equipe de restauração da Capela de Santo Antônio, em São Roque/SP; da Matriz de Itu/SP (forro e sacristia); estágio com Edson Motta no Rio de Janeiro.
1966-1967		Chefe dos trabalhos de restauração dos Passos de São João del-Rei.
1968		Trabalha na restauração dos Passos e da Matriz de Tiradentes (sacristia e tela de Santo Antônio); da Catedral de Nossa Senhora da Vitória, em São Luiz/MA (talha do altar-mor); e da Igreja de Nossa Senhora da Penha, em Bichinho, distrito de Prados (forro da capela-mor e nave).
1969-1971		Chefe dos trabalhos na Matriz de São João del-Rei.
1971	Professor da Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP), até 1982.	
1972		Chefe dos trabalhos de restauro da Basílica do Senhor do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas (figuras dos Passos, painéis, altar e forro da capela-mor).
1974		Trabalha na restauração da Matriz de Matheus Leme (forro da capela-mor); e do hall do Palácio da Liberdade, em Belo Horizonte.
1975		Continua no Palácio da Liberdade de Belo Horizonte (pintura mural do hall).
1976-1977		Coordenação de trabalhos na EBA/UFMG (imagens do Museu do Ouro de Sabará, telas do Arquivo Público mineiro e da coleção brasileira da UFMG).

Com relação ao deslocamento dos restauradores entre uma ação e outra, pudemos perceber que o trabalho deles se concentrou mais perto de suas terras natais. Jair Afonso Inácio trabalhou por diversas vezes em obras em Ouro Preto. Consequentemente, Geraldo Francisco Xavier Filho atuou, principalmente, em Congonhas do Campo e na região das vertentes, próxima de sua cidade, que abarca São João del-Rei e Tiradentes. Contudo, os dois trabalharam em outras cidades de Minas Gerais e até mesmo em outros estados.

Ambos os restauradores atuaram juntos entre 1956 e 1959, em obras em Mariana, Congonhas e São João del-Rei, correspondendo aos anos iniciais em que Geraldo trabalhou para o Iphan e foi membro de equipes dirigidas por Edson Motta e Jair Afonso Inácio. Destacamos a restauração da Matriz de São João del-Rei, na qual Jair chefiou a equipe de que Geraldo fazia parte entre 1957 e 1958 (Figura 2). Por sua vez, este último passou a chefiar obras a partir da década de 1960, sendo ele mesmo o chefe da restauração seguinte nessa Matriz, entre 1969 e 1971.

FIGURA 2

Os restauradores da escola de restauração da "academia SPHAN" em Minas Gerais: Jair Afonso Inácio e Geraldo Francisco Xavier Filho, em restauração total da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em São João del-Rei (1957-1958). Fonte: Amaral (2017).



A partir do estímulo de Rodrigo Melo Franco de Andrade e de Edson Motta, Jair Afonso Inácio recebeu, nos anos de 1961 e 1962, uma bolsa da Fundação Rockefeller para estudar e se aperfeiçoar em restauração e ser estagiário do IRPA¹², na Bélgica, sob orientação de Paul Coremans. Quando retornou ao Brasil, o Setor de recuperação de obras de arte do Iphan estava se reestruturando administrativamente, e sua descentralização estava em discussão, fato que culminou na já citada reunião de dezembro de 1962. Assim, Jair Afonso Inácio instalou-se no núcleo formado em Ouro Preto e retomou as obras que chefiava nessa cidade antes de sua viagem.

O Quadro 2 nos indica, ainda, que a ação de Jair Afonso no Iphan tem um ápice na década de 1950 e culmina com sua ida à Bélgica. Após seu retorno, percebemos progressivamente seu distanciamento dos trabalhos prestados ao Iphan¹³. Assim, o restaurador assume uma nova fase de seu trabalho, pois organiza e coordena o curso técnico de restauro na Fundação de Arte de Ouro Preto (FAOP) e mantém um ateliê particular de restauração em Ouro Preto até sua morte, em 1982 (CURSO..., 1977). Logo, percebemos que o referido período de afastamento de Jair Afonso Inácio coincide com o aumento da autonomia de Geraldo Francisco Xavier Filho nos trabalhos de restauro dentro do Iphan. Aliás, a primeira obra de restauração chefiada localmente por Xavier Filho acontece de 1961 a 1962, período em que Jair Afonso estava em terras belgas – ou seja, à medida que Jair foi se desligando do Iphan, Ládio foi ocupando parte do lugar outrora ocupado pelo restaurador ouro-pretano.

12. O Instituto Real do Patrimônio Artístico de Bruxelas (IRPA) é o antigo Archives Centrales Iconographiques d'Art et Laboratoire Central (ACL). Existe desde 1934, com a chegada do doutor em química Paul Coremans (1908-1965) aos departamentos de documentação de pesquisas físico-químicas do Museu Real. Tornou-se independente do Museu de Arte e História de Bruxelas em 1948 (SERCK-DELWAIDE; RABELO, 2014, p. 145).

13. Segundo Nóbrega (1997), entre os anos de 1965 e 1966, os trabalhos de restauro que Jair Afonso realizou em Baependi, Prados, Itabirito e Caeté foram trabalhos de restauração subsidiados pelas comunidades, portanto não foram realizados a partir de contratação pelo Iphan.

Geraldo Francisco Xavier Filho permaneceu trabalhando para o Iphan formalmente até o ano de 1996, isto é, por mais de 30 anos¹⁴. Nesse período, como vimos no Quadro 2, chefiou equipes de trabalho de diversas restaurações em templos importantes para o estado de Minas Gerais; entretanto, constatamos que seu nome não consta em nenhuma bibliografia relevante sobre a atuação deste setor. Sequer existem maiores informações sobre ele no ACI-RJ, como em documentos presentes nas séries Personalidades, Representantes ou Arquivo Técnico Administrativo, possivelmente devido ao protagonismo de Jair Afonso Inácio em Minas Gerais, que foi reforçado com sua indicação para ser chefe do núcleo 3 e por ele ter estudos um pouco mais formais na área de restauro.

De acordo com o currículo de Geraldo Francisco Xavier Filho, ele só realizou estudos práticos de restauração, e os iniciou com o professor Edson Motta, em 1957. Não identificamos nenhum outro tipo de formação que tenha cursado além do aprendizado prático com o restaurador-chefe do Iphan. Por conseguinte, Motta o indica para orientar os primeiros trabalhos de restauração realizados pela Escola de Belas Artes (EBA), da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em 1976 e 1977¹⁵, ações que vieram a originar, em 1978, a criação do primeiro curso de Especialização de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da UFMG, como também o órgão que hoje é conhecido por Centro de Conservação e Restauração (Cecor) (VELOSO, 1998, p. 41-42).

14. A respeito da comprovação dessa contagem de tempo, Geraldo Xavier Filho conseguiu, perante decisão judicial do Tribunal Regional Federal da 1ª Região (TRF) – apelação cível nº 45757 MG 1999.01.00.045757-3 –, o reconhecimento de vínculo trabalhista no período em que atuou na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição sem contrato formal, a partir de 8 de janeiro de 1962; e sua aposentadoria voluntária e proporcional foi publicada no *Diário Oficial da União* (BRASIL, 1996), que o menciona como portador da matrícula nº 0222715, ocupante do cargo de Restaurador III, Classe “A”, Padrão III.

15. A necessidade da restauração de 13 telas de grande dimensão (29 m² ao todo) da Escola de Música da UFMG, em 1976, fez com que Beatriz Coelho, diretora da EBA/UFMG nessa ocasião, recorresse ao chefe do 3º distrito do Iphan, Roberto Lacerda, pedindo orientações sobre como proceder à restauração. Este pede indicações para Edson Motta, que recomenda Geraldo Francisco Xavier Filho como restaurador apto a orientá-la nos trabalhos. No ano seguinte, a parceria entre o restaurador do Iphan e a EBA/UFMG resulta em outra restauração, na qual os itens contemplados foram peças do Museu do Ouro de Sabará, telas do Arquivo Público Mineiro e a Coleção Brasileira da UFMG, com a participação de professores e alunos orientados por Ládio (VELOSO, 1998).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É muito difícil precisar a atuação do "Setor de Recuperação de Obras de Arte" do Iphan em Minas Gerais e de seus chefes locais, pois percebemos que as duas listas que encontramos no ACI-RJ, arrolando os trabalhos de restauração realizados nesse período pelo setor, possuem dados que não conferem com os citados nos currículos dos restauradores: tanto por algumas datas serem diferentes quanto por alguns trabalhos feitos por eles não constarem nas listas. A não inclusão de dados referentes às obras de restauração em que Jair Afonso Inácio e Geraldo Xavier Filho trabalharam na relação dos trabalhos realizados pelo setor ocorre ou porque essas atividades não foram contratadas pelo Iphan, e sim particularmente pela administração das igrejas ou pela comunidade, ou por desorganização na documentação do setor.

Ainda que a prática institucional envolvesse a orientação da necessidade da elaboração de relatórios documentando os procedimentos realizados nas restaurações, observamos que estes nem sempre foram realizados. A organização desses dados pode ter ficado comprometida pelos seguintes motivos:

- falha na comunicação entre os chefes locais das obras e a direção-geral (tanto do setor quanto da DCR), que era agravada pela distância entre o local onde as obras estavam instaladas e o Rio de Janeiro; Embora o setor tenha sido oficialmente reorganizado em 1962 para que as ações fossem padronizadas, algumas delas continuaram informais e sem seguir ritos administrativos;
- a duração das obras, em muitos casos, era de mais de um ano e, às vezes, se estendia por vários anos, podendo até mesmo ser paralisada no meio e retomada tempos depois, gerando confusão na hora de listar a ação;
- aconteciam várias obras de restauração simultaneamente, o que também pode ter gerado confusão no registro dos trabalhos;
- os restauradores-chefes locais das obras de restauração tinham que, ao mesmo tempo, geri-las e executá-las, pois compravam materiais, pagavam os encarregados, realizavam os procedimentos, escreviam os relatórios e prestavam contas à direção, ficando sobrecarregados. Isso pode ter feito com que fizessem relatórios muito sucintos ou se esquecessem de fazê-los.
- apesar da dificuldade que enfrentamos para precisar as ações desse setor no estado, bem como os trabalhos executados por cada chefe local,

podemos inferir, a partir dos dados analisados, os níveis de subordinação e a autonomia de cada um em relação ao restaurador-chefe e ao diretor-geral do Iphan, como também que ambos os restauradores da escola mineira trabalharam em prol do patrimônio móvel e integrado em Minas Gerais sob os parâmetros da “academia SPHAN”.

REFERÊNCIAS

- ADO Malagoli. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa658/ado-malagoli>. Acesso em: 7 nov. 2017. Verbete da Enciclopédia.
- AMARAL, Rayssa. *85 anos de Jair: uma linha do tempo*. Ouro Preto, 2 ago. 2017. Medium: Marginalia. Disponível em: https://medium.com/@marginalia_/85-anos-de-jair-uma-linha-do-tempo-a4e67f89371. Acesso em: 31 mar. 2019.
- ANDRADE, Rodrigo Melo Franco. [Carta nº 54: visita de Coremans]. Destinatário: Jair Afonso Inácio. Rio de Janeiro, 17 fev. 1964a. 1 f. (Arquivo Central do Iphan, Seção Rio de Janeiro, Série: Representante – Jair Afonso Inácio).
- ANDRADE, Rodrigo Melo Franco. [Telegrama: pedido de relação de serviços executados por Jair]. Destinatário: Jair Afonso Inácio. Rio de Janeiro, 24 mar. 1964b. 1 f. (Arquivo Central do Iphan, Seção Rio de Janeiro, Série Representantes – Jair Afonso Inácio).
- BALTIERI, Rosana Rocha. *João José Rescala: teoria, conservação e restauração da pintura em Salvador (1952-1980)*. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.
- BIOGRAFIA. *Fernando Barreto*, Clapiers, 2019c. Disponível em: <http://fernando-barreto.artmajeur.com/about>. Acesso em: 31 jan. 2019.
- BRASIL. Departamento de Planejamento e Administração. Portarias de 28 de maio de 1996. *Diário Oficial da União*: seção 2, Brasília, DF, n. 105, p. 25, 31 de maio de 1996.
- CASTRO, Aloísio Arnaldo Nunes de. *Do restaurador de quadros ao conservador-restaurador de bens culturais: o corpus operandi na administração pública brasileira de 1855 a 1980*. 2013. 256 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.
- CURSO de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis: campus da UFMG – Belo Horizonte – Minas Gerais: Programa de Cidades Históricas. Belo Horizonte: UFMG, 1977. (Arquivo Central do Iphan, Seção Rio de Janeiro, Série: Arquivo Técnico Administrativo, caixa 54).
- DPHAN. *Temário e resolução da reunião ocorrida em 3, 4 e 5 de dezembro de 1962*. Rio de Janeiro, 1962. (Arquivo Central do Iphan, Seção Rio de Janeiro, Série: Arquivo Técnico Administrativo, Subsérie: Ateliê de Restauração).
- FUNDEP. *Projeto de Implantação do Cedor*. Belo Horizonte, 1980. (Arquivo Central do Iphan, Seção Rio de Janeiro, Série: Arquivo Técnico Administrativo, caixa 54).
- IPHAN. *Lista de trabalhos realizados pelo Setor de recuperação de obras de Arte do Iphan em Minas Gerais (1945-1966)*. Rio de Janeiro, 1966. (Arquivo Central do Iphan, Seção Rio de Janeiro, Série Arquivo Técnico Administrativo, Subsérie: Ateliê de Restauração).

IPHAN. *Relação das restaurações efetuadas pelo Centro de Restauração de Bens Culturais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, durante os anos de 1945 a 1978*. Rio de Janeiro, 1979. (Arquivo Central do Iphan, Seção Rio de Janeiro, Série: Arquivo Técnico Administrativo, Subsérie: Centro de Restauração de Bens Culturais, caixa 1).

MOREIRA, Catarine de Nazaré Aquino. *O ofício do conservador-restaurador: concepções de patrimônio e transformações desde 1937*. 2012. 75 f. Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural) – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2012.

MOTA, Elis Marina. *As práticas de restauração de bens móveis e integrados nas igrejas Matriz de Nossa Senhora do Pilar, Nossa Senhora do Carmo e São Francisco de Assis em São João del-Rei/MG (1947-1976)*. 2018. 189 f. Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural) – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2018.

MOTTA JUNIOR, Edson; PAIVA, May Christina Cunha de. A conservação artística no Brasil entre 1948 e 1976: o restauro honesto e a cera/resina. *Tarea*, San Martín, v. 3, n. 3, p. 56-63, 2016.

NÓBREGA, Isabel Cristina. *Jair Afonso Inácio, um pioneiro na preservação do patrimônio artístico brasileiro*. 1997. 362 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 1997.

RAMOS FILHO, Orlando. Restauração de bens móveis e integrados: 40 anos. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 22, p. 154-157, 1987.

SANTOS, Mariza Veloso Motta. Nasce a Academia SPHAN. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 24, p. 73-85, 1996.

SERCK-DELWAIDE, Myriam; RABELO, Erika Benati. O Instituto Real do Patrimônio Artístico de Bruxelas e o Barroco mineiro. In: STOLS, Eddy; MASCARO, Luciana Pelaes; BUENO, Clodoaldo (org.). *Brasil e Bélgica: cinco séculos de conexões e interações*. São Paulo: Narrativa Um, 2014. p. 145-149.

SOEIRO, Renato. [Carta 256: esclarecimentos sobre o Setor de Restauração de Obras de Pintura, Talha e Documentos da DPHAN]. Destinatário: Ademar Melo Franco Filho. Rio de Janeiro, 28 nov. 1969. 2 f. (Arquivo Central do Iphan, Seção Rio de Janeiro, Série: Arquivo Técnico Administrativo, Subsérie: Centro de Restauração de Bens Culturais, Setor de restauração de pintura I).

SOEIRO, Renato. [Ofício nº 2961/76: estágio de bolsistas bolivianos no Laboratório Ateliê do Iphan]. Destinatário: Francisco de Assis Grieco. Rio de Janeiro, 26 ago. 1976. 1 f. (Arquivo Central do Iphan, Seção Rio de Janeiro, Série: Arquivo Técnico Administrativo, Subsérie: Centro de Restauração de Bens Culturais, Setor de restauração de pintura I).

URIBARREN, María Sabina. *Contatos e intercâmbios americanos no Iphan: o setor de recuperação de obras de arte (1947-1976)*. 2015. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

VELOSO, Bethânia Reis. *A formação do conservador-restaurador na Universidade Federal de Minas Gerais*. 1998. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1998.

OS REGISTROS AUDIOVISUAIS DE OZUALDO CANDEIAS E AS MEMÓRIAS DO CINEMA DA BOCA EM SANTA EFIGÊNIA

HERTA FRANCO, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, SÃO PAULO, SÃO PAULO, BRASIL.
Historiadora pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da
Universidade de São Paulo (USP) e doutora pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
da mesma instituição (FAU-USP).
E-mail: hfnajm@uol.com.br

DOI

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v14i27p187-216>

RECEBIDO

27/02/2018

APROVADO

15/04/2019

OS REGISTROS AUDIOVISUAIS DE OZUALDO CANDEIAS E AS MEMÓRIAS DO CINEMA DA BOCA EM SANTA EFIGÊNIA

HERTA FRANCO

RESUMO

Neste artigo, propomos uma análise da produção do fotógrafo e diretor de cinema Ozualdo Candeias sobre a Rua do Triunfo, no centro de São Paulo, onde estava situado o chamado “Cinema da Boca do Lixo”, entre os anos 1960 e 1980. As obras registram a paisagem e os profissionais engajados na atividade cinematográfica exercida em dezenas de empresas dedicadas à produção, distribuição, locação e exibição de filmes, atraídas para os arredores das estações ferroviárias e rodoviária. As imagens analisadas foram feitas entre os anos 1960 e 2000, período marcado pela refuncionalização do Centro, que incluiu a patrimonialização da região e a formação de um novo polo cultural para a cidade. Assim, além de serem fonte para a história do cinema paulistano, esses registros contribuem para os estudos sobre a história de São Paulo e sobre cultura visual, elucidando aspectos fundamentais para a compreensão das dinâmicas espaciais e sociais existentes na região. Revelam, ainda, uma perspectiva sobre as relações de trabalho ocultada pela narrativa dominante, que estigmatiza a área em razão dos problemas sociais existentes. A partir desses registros, pretende-se identificar elementos recorrentes na construção das memórias do “Cinema da Boca”, uma vez que as obras de Candeias foram frequentemente resgatadas em audiovisuais dedicados ao tema.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema da Boca do Lixo. Fotografia. Paisagem urbana.

OZUALDO CANDEIAS'S AUDIOVISUAL RECORDS AND THE CONSTRUCTION OF THE MEMORIES OF THE "CINEMA DA BOCA" IN THE SANTA EFIGÊNIA DISTRICT

HERTA FRANCO

ABSTRACT

In this article, we propose an analysis of the production of the photographer and film director Ozualdo Candeias about the Triunfo street in the center of São Paulo, where the so-called "Cinema da Boca do Lixo" was located between the 1960s and the 1980s. The work records the landscape and the professionals engaged in the cinematographic activity of dozens of companies dedicated to the production, distribution, rental and exhibition of films, activity which was developed around bus and railway stations. The photographs analyzed were taken between 1960 and 2000, a period marked by the patrimonialization process of the inner city including the listing and a proper appreciation of the historical buildings of the region as well as the formation of a new cultural pole for the city. Also, in addition of being a source for the history of the cinema industry of São Paulo, these records contribute to the study of the urban history of the city and visual culture, elucidating fundamental aspects to understand the existing spatial and social dynamics of the region, revealing a perspective hidden by the dominant narrative which emphasizes the stigmatization of the area, marked by social problems. It is also intended, from these records, to identify recurrent elements in the construction of the memories of "Cinema da Boca", since the works of Candeias have often been rescued in audiovisuals dedicated to the theme.

KEYWORDS

Boca do Lixo cinema. Photography. Urban landscape.

1 UMA APROXIMAÇÃO

A relevância para o cinema nacional do cinema produzido no bairro de Santa Efigênia, entre os anos 1960 e 1980, pode ser considerada um consenso. Dezenas de livros dedicados exclusivamente ao tema, somados aos capítulos de obras de referência sobre a história do cinema brasileiro, evidenciam seu legado, assim como as controvérsias criadas em torno da diversidade de gêneros produzidos, sua periodização e definições. A esta produção bibliográfica profícua somam-se documentários, em sua maioria feitos a posteriori, que se dedicaram a registrar as memórias da “Boca do Cinema”. Contudo, muitos recortes, temas e abordagens pertinentes ao tema ainda podem ser explorados.

Nesse sentido, a obra de Ozualdo Candeias se destaca pois, sendo ele cineasta, fotógrafo e um dos personagens referenciais na produção cinematográfica da Rua do Triunfo, foi também o primeiro a reconhecer a importância documental das experiências vivenciadas naquele espaço, dadas as relações de trabalho e as diversas formas de sociabilidade ali encontradas. Por meio de fotos e curtas-metragens, Candeias foi precursor na construção das memórias da “Boca”, tornando-se referência obrigatória para os que o sucederam.

Assim, interessa-nos aqui compreender como Candeias operou tal construção, quais foram seus propósitos e estratégias, e como seus registros

foram incorporados, posteriormente, nas obras produzidas após o declínio e desaparecimento da “Boca” como polo cinematográfico.

Considerando que diversos imóveis na Rua do Triunfo estão em processo de tombamento e que a rua está inserida na área envoltória da Pinacoteca do Estado e das Estações da Luz e Sorocabana, parece pertinente discutir esses registros audiovisuais e as memórias dessa região no âmbito do patrimônio cultural e da história da cidade de São Paulo. Mesmo considerando que o alcance da preservação proposta pelo processo aberto pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat), em 1986, esteja restrito às edificações (SÃO PAULO, 1986), cabe aqui lembrar a importância dessa rua para a história do cinema no Brasil, tanto do ponto de vista quantitativo (dada a produção massiva de filmes que eram distribuídos por todo o país) quanto qualitativo, quando observamos o modo de produção “artesanal”, independente e fora dos grandes estúdios como esses filmes foram feitos.

Assim, o sentido desta reflexão é atentar para a estreita relação da indústria e do mercado cultural com o espaço urbano em São Paulo, observando que a indústria, particularmente a do cinema, induziu a concentração de atividades correlatas em uma determinada região da cidade em função da proximidade dos equipamentos urbanos de mobilidade.

Cabe ainda ressaltar a importância da produção da indústria cultural (incluindo o “Cinema da Boca”) como manifestação de valores e hábitos, e como construção das identidades de uma sociedade. Logo, faz-se pertinente repensar os conceitos e as práticas patrimonialistas, como aponta Nestor Canclini, sugerindo que:

em verdade o rádio, a TV, o cinema, o vídeo, o disco se tornaram recursos-chave da cultura, além das comunidades locais que a criaram. Por isso eles se tornaram parte de nosso patrimônio de uma maneira distinta das pirâmides, dos centros históricos e do artesanato, mas que são tão significativos quanto os bens tradicionais, sobretudo se considerarmos o papel importante de recursos como a música, o cinema e a TV na consagração, socialização e renovação de certos comportamentos (CANCLINI, 1994, p. 95).

Por isso, estudar a produção de Candeias sobre a Rua do Triunfo e o modo como as imagens foram, posteriormente, reutilizadas apresenta-se como um caminho possível para compreender e reconhecer a importância desse polo cinematográfico, bem como as condições de produção da cultura visual entre os anos 1960 e 1980 (MONTEIRO, 2013).

Por outro lado, deve-se considerar ainda que o recorte temporal abordado por Candeias envolve o final dos anos 1960 e os anos 2000, e coincide com as diversas tentativas de refuncionalização do Centro, com o processo de patrimonialização da região e com os primeiros passos para a consolidação do polo cultural da Luz, o que faz de sua obra uma fonte iconográfica fundamental também para os estudos a respeito da cidade de São Paulo – aspecto pouco explorado na bibliografia produzida sobre seu trabalho, cuja perspectiva tem sido centrada na história do cinema brasileiro. Trata-se, então, de uma reflexão interdisciplinar, entendida aqui como a possibilidade de identificar aspectos, questões e problemas entre as ciências humanas, propondo novas perspectivas para a análise da realidade social (SALGUEIRO, 2016).

2 CANDEIAS

O propósito de inventariar a cultura brasileira, produzindo registros que abarcassem também a experiência de sujeitos sociais invisíveis, norteou o percurso de Candeias, tanto nos trabalhos ficcionais quanto nos documentários. Em sua obra, como aponta Angela Teles (2012), ele evidenciou as articulações possíveis entre o mundo rural e o urbano, permitindo-lhe um posicionamento político e estético em torno do cinema e da realidade brasileira, em um contexto marcado por intenso movimento migratório, pela rápida industrialização e pela metropolização, tendo São Paulo como cenário. Tal engajamento com a realidade local vem de seu percurso pessoal. Antes do cinema, Candeias se dedicou a diversas atividades sem formação técnica/acadêmica específica, trabalhando como militar, operário, motorista de táxi e de caminhão – vivências que lhe permitiram conhecer o interior do país e seus problemas. Nessa fase, comprou uma câmera filmadora e fez registros amadores para venda, o que o estimulou no caminho da profissionalização. Esta se deu primeiro no Estúdio Maristela, onde aprendeu sobre a indústria cinematográfica, e depois no Seminário de Cinema do Museu de Arte de São Paulo (Masp), entre 1955 e 1957, experiência que marcou sua formação profissional.

Criado em 1951, o curso era ministrado por críticos e teóricos de cinema, assim como por técnicos atuantes no mercado, muitos deles provenientes da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949-1954) e da Companhia Cinematográfica Maristela (1950-1958). O objetivo do curso era conciliar o conhecimento teórico e o prático, propondo visitas e aulas práticas em estúdios cinematográficos e laboratórios, e também incentivar a realização de filmes pelos alunos. Muito concorrido, o curso exigia conhecimentos prévios sobre arte e cinema, domínios com os quais Candeias demonstrou familiaridade, uma vez que foi “um dos +- [mais ou menos] 300 candidatos e um dos 70 e poucos aprovados e dos 27 que ‘faturaram’ o ‘canudinho’” (CANDEIAS, 2001)

Nessa época, ainda começou a fazer cinejornais, experiência que lhe rendeu conhecimento sobre todas as etapas da produção fílmica, em um contexto de poucos recursos, induzindo-o ao improviso e à criatividade. Trabalhou também com Primo Carbonari e com a Divulgação Cinematográfica Bandeirantes, que realizava o cinejornal *O Bandeirante na Tela*, entre 1949 e 1956 (TELES, 2012). Foi nesse momento que, trabalhando com as “atualidades”, se familiarizou com a linguagem das reportagens, elemento que se tornou presente em suas obras ficcionais e documentais.

No começo dos anos 1960 atuou em diversas funções, como fotógrafo, montador e produtor, com outros diretores, época em que fez seu primeiro longa de ficção, *A margem* (1967), filme premiado e considerado inaugural do movimento Cinema de Invenção – definição cunhada pelo crítico de cinema Jairo Ferreira. Segundo o autor (FERREIRA, 2012), o Cinema de Invenção ocorreu entre 1967 e 1971, em Santa Efigênia, sendo simultâneo ao cinema independente produzido/pensado no Beco da Fome, no Rio de Janeiro, na Boca do Lixo, em Manaus, e na Boca do Inferno, em Salvador.

O cinema udigrudi, mesmo não tendo uma teoria definida, já tem uma história. Começou em 1967, em SP, na rua do Triunfo, quando um ex-motorista de caminhão, Ozualdo Candeias, deu à luz um filme não identificado de imediato: “A Margem”, que eu ousei considerar “o filme mais deflagrador do cinema brasileiro desde *Limite* (1928), de Mario Pedroso”. Como o filme não era Cinema Novo nem chanchada, passou a ser chamado de Cinema Boca do Lixo, um rótulo ou uma autodenominação que nasceu dos bate-papos entre jovens cineastas que começaram a frequentar o pedaço a partir do ano seguinte: Carlos Reichenbach, João Callegaro, João Batista de Andrade,

João Silvério Trevisan, Sebastião de Souza, José Mojica Marins (sim, o famoso Zé do Caixão), Rogério Sganzerla, Candeias e eu, é claro. O método de produção do Candeias serviu de base. Era o melhor exemplo de como fazer um filme gastando praticamente só o dinheiro do material (negativo, revelação, câmera e nada mais) (FERREIRA, 2012, p. 133).

Já para o crítico Fernão Ramos (1987), entre as expressões “udigrúdi”, “do lixo”, “da boca”, “marginalizado”, “experimental” e “maldito”, Candeias opta por “Cinema Marginal”, por esta definir melhor os propósitos do movimento que, segundo ele, teria ocorrido entre 1968 e 1975.

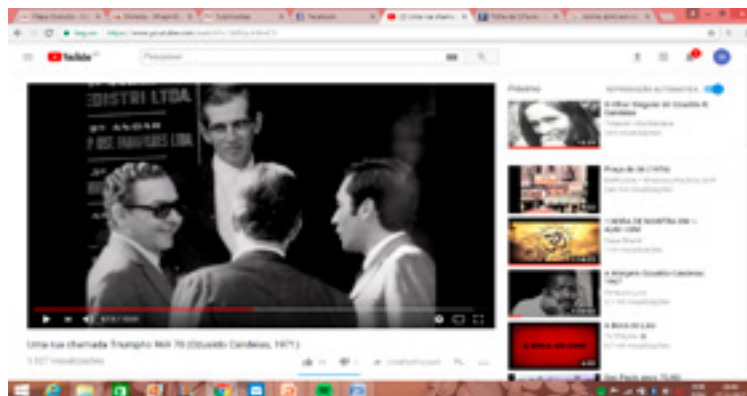
Apesar de haver diferentes abordagens e conceitos para definir o Cinema de Invenção (BERNARDET, 2001), todos ressaltaram que se tratava de um cinema experimental, independente, autoral, fora da narrativa considerada “clássica”, por meio dos quais os cineastas se dedicaram à reflexão sobre a condição periférica do cinema brasileiro e latino-americano, e sobre as possibilidades de criação de uma estética cinematográfica compatível com essa situação. No caso de Candeias, a radicalidade da proposta do filme *A margem* manifesta-se, entre outros elementos, na forma poética e peculiar com que faz da câmera um ator, e também na sua temática, ao mostrar uma população excluída que perambulava às margens do rio Tietê e das vias marginais, apartada do “progresso” propagandeado no discurso dominante. O curta revela as contradições e os limites do projeto modernizador implementado na cidade: projeto periférico e limitado, marcado por um urbanismo rodoviarista, pela verticalização voraz, pela industrialização e pela exclusão social.

Em 1967, Candeias passou a usar uma câmera fotográfica que, a partir de então, se tornou instrumento de estudo para as experimentações que precediam a realização de seus filmes. Começou, então, seu interesse pelo bairro de Santa Efigênia, cujas paisagens e atividades são marcadas pelas estações ferroviárias, mas também pelos grupos sociais presentes na região, caracterizados pelo empobrecimento, pela (i)migração e pela marginalização, aspectos da realidade brasileira sobre os quais já havia manifestado interesse. Além disso, havia décadas que era ali onde se concentravam os negócios ligados ao cinema. Nesse contexto começa o trabalho documental de Candeias sobre a Rua do Triunfo e sobre a comunidade do cinema, que cresce e se diversifica a partir do final dos anos 1960.

Essas atividades estavam distribuídas pelas ruas General Osório, Vitória, Gusmões e Andradas desde o início do século XX, de modo que, entre as décadas de 1950 e 1980, mais de 100 empresas do setor cinematográfico se encontravam ali. Porém, a maior concentração se dava na Rua do Triunfo, onde se situavam a Distar Distribuidora e Produtora, a Difilm, a Pavan Cinematográfica, a Publifilm, a distribuidora Roma Filmes, a Servicine (Serviços Gerais de Cinema), o depósito da Embrafilme e a Warner Bros First National South Films Inc., entre outras. O endereço mais emblemático, contudo, era o prédio número 134 onde se instalaram, no primeiro andar, a Transbrasil Filmes e a Cinedistri (que lá ainda se encontra, Figura 1); no segundo andar, a Fama Filmes Ltda.; no terceiro andar, a Empresa Distribuidora Ômega (ligada ao grupo Hawaí) e a distribuidora da Paramount Films do Brasil; no quarto andar, desde 1950, a Pelmex Películas Mexicanas do Brasil S.A. (o setor de locação), a distribuidora Imperial Films International S.A. e a locadora Nacional Cinematográfica; no quinto andar, a Screen Gems Columbia Pictures of Brazil Inc., que, depois de fusões, se transformou na Columbia Fox – Serviços de Distribuição de Filmes Ltda. e Metro Fox, e a distribuidora Sociedade Cinematográfica de Filmes Brasileiros; no sexto andar, a Brasecan – Distribuidora, Importadora e Exportadora de Filmes e a B. Geniculo & Cia. Ltda.; no oitavo andar, o Sindicato dos Gravadores de Discos; no nono andar, a Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A., a rede exibidora São Luiz e a Price Distribuição de Filmes; e, no décimo andar, a R. S. Prado e a sede do sindicato dos exibidores. Talvez o codinome “Hollywood paulistana”, atribuído à Rua do Triunfo, possa ser explicado por tamanha concentração de empresas, de portes tão variados, dedicadas a diversos ramos da atividade cinematográfica, o que certamente despertou o interesse de Candeias.

FIGURA 1

Oswaldo Massaini (esq.), produtor e distribuidor de filmes nacionais, entrando no edifício número 134, na Rua do Triunfo, onde estava localizada a Cinedistri. Fonte: *Uma rua chamada Triunfo* (1971).



Muitas dessas empresas, sobretudo as nacionais de grande porte e as estrangeiras, tinham filiais no interior do estado, particularmente em Ribeirão Preto e Botucatu. Mas a mais completa rede de distribuição era a da Embrafilme, que também atendia Sorocaba, Bauru, São José dos Campos, Santos e São Paulo, onde tinha um depósito na Rua do Triunfo, nº 95, e escritório na Rua Vitória, nº 28.

Observando esse circuito de cidades, percebe-se que a rede de distribuição cinematográfica tinha estreita relação com a malha ferroviária existente. O que se confirma com a análise de Luciano Ramos, publicada em artigo da revista *Cinema em Close-up*, de 1975:

A área de São Paulo divide-se em 5 “sub-territórios” ou conjunto de cidades chamadas “praças”. São Paulo (controla os cinemas da grande São Paulo), Botucatu (Norte do Paraná, Cuiabá e o resto do Mato Grosso), Rio Preto (Oeste do Estado, zona da ferrovia Paulista), Ribeirão Preto (Norte-noroeste do Estado, zona da Mogiana, Triângulo Mineiro, Goiânia e Brasília) e Taubaté (Vale do Paraíba, estâncias hidro-minerais, interior do Esp Santo e a cidade de Campos, no RJ). [...] Como podemos verificar os “sub-territórios” não obedecem divisões políticas ou geográficas. [...]. É curioso lembrar que as estradas de ferro foram construídas no século passado para permitir o escoamento do café até os portos, e a consequente penetração dos produtos industrializados estrangeiros. As limitações do cinema nacional em relação aos de outros países, bem como a estrutura de distribuição a ele ligada, lembram a fase pré-industrial da economia brasileira. Em matéria de cinema, portanto, o Brasil ainda é colônia (RAMOS, 1975, p. 31).

As limitações do sistema de distribuição da produção cinematográfica brasileira em São Paulo, como também em todo o país, talvez possam explicar a proximidade e a concentração das atividades desse setor na região de Santa Efigênia. Não parece coincidência a proximidade entre o eixo exibidor, situado nos arredores das avenidas São João e Ipiranga, e o eixo das produtoras e distribuidoras, situadas na Rua do Triunfo, ambos distando menos de um quilômetro das principais estações ferroviárias e da antiga rodoviária da cidade. A eficiência, a redução de custos com mobilidade e a otimização de esforços em atividades complementares podem explicar a

formação desse polo cinematográfico que, apesar de muito produtivo e de grande aceitação, se manteve como produção “artesanal”, mesmo sendo beneficiado pela lei de exibição obrigatória de filmes nacionais e pelo adicional de bilheteria. Essa perspectiva pode contribuir para fundamentar a tese de que nunca houve, de fato, uma indústria cinematográfica no Brasil, apesar de inúmeras tentativas (AUTRAN, 2013).

3 UMA RUA CHAMADA TRIUMPHO

Os registros fotográficos feitos por Candeias deram origem ao curta-metragem *Uma rua chamada Triumpho 1969/70* (1971), cujo propósito foi retratar um dia na referida rua, bem como seus frequentadores. O filme começa registrando o período noturno, momento em que predominava a boemia, a prostituição e a repressão policial, realidade que contribuiu para a estigmatização do bairro e para que fosse conhecido como “Boca do Lixo” a partir dos anos 1950, com o fim do confinamento das prostitutas no Bom Retiro (JOANIDES, 1977). O filme prossegue registrando o período da manhã, o despertar dos moradores em seus ofícios cotidianos e a chegada dos primeiros trabalhadores do cinema. Uma narração em voz *over* faz a descrição de cada personagem fotografado, atentando para sua ocupação e para os filmes nos quais trabalhou. Candeias parece não fazer distinção ou hierarquização entre técnicos, atrizes ou diretores, descrevendo igualmente figuras anônimas ou personalidades referenciais da comunidade, como o ator e diretor Anselmo Duarte, premiado em Cannes com seu filme *O pagador de promessas* (1962), diretores como Ody Fraga e Carlos Reichenbach, ou críticos de cinema como Paulo Emílio Salles e Rubens Ewald Filho, entre outros.

Todo o filme foi feito com imagens fixas, a partir de movimentos de câmera (ascendentes, descendentes, laterais e *zoom*) e sem *fade*, com cortes secos entre uma imagem e outra. Pelo fato de serem fotos em preto e branco, existe uma certa unidade visual entre elas, que se soma à trilha sonora do violonista Vidal França.

1. A expressão é usada pelo ator, produtor e diretor David Cardoso, muito ativo no cinema de Santa Efigênia, em depoimento na série *Boca do Lixo: a Bollywood brasileira* (2011), do diretor Daniel Camargo.

Um segundo filme homônimo foi realizado em 1970/1971, com trilha sonora do mesmo compositor/intérprete e a mesma proposta de usar imagens fixas em preto e branco. As imagens e o argumento, porém, são um pouco diferentes. Nesse último, utilizando imagens distorcidas pelo uso de lente grande-angular, Candeias reforça a importância das estações ferroviárias para o bairro e para a distribuição de filmes nacionais e internacionais. Mostra outros personagens da comunidade, conforme anunciado no letreiro final do curta anterior, e encerra o filme contextualizando a “Boca” no âmbito da cidade de São Paulo, com imagens de monumentos e grandes planos da região central.

Os dois documentários foram feitos com o objetivo de atender à lei de obrigatoriedade de exibição de curtas-metragens. Porém, não foram projetados porque o Instituto Nacional de Cinema (INC) não lhes concedeu o certificado de exibição, por considerá-los “muito domésticos” (TELES, 2012, p. 97).

Em 1976, Candeias realizou um terceiro curta-metragem sobre a Rua do Triunfo, o *Bocadolixocinema*, no qual registrou a festa de fim de ano organizada pela comunidade. Com a colaboração da polícia, a rua foi bloqueada para reunir dezenas de pessoas para a distribuição de prêmios simbólicos para os melhores profissionais do ano. Nesse filme Candeias utiliza imagens em movimento: a câmera na mão se desloca entre os participantes, interage com eles, sem preocupação com o enquadramento ideal, sem tripé, em um dinamismo instável, enquanto uma voz em *over* faz a apresentação da pessoa filmada e de suas atividades.

Em nenhum momento há a pretensão de neutralidade e distanciamento do documentarista. Muito pelo contrário. Candeias assume sua subjetividade no trabalho com a câmera, na narração e nos comentários, fazendo do registro uma abordagem pessoal que torna explícita sua perspectiva, mesmo sem aparecer na tela. Tal postura implica também uma certa *mise-en-scène* das pessoas filmadas, que brincam, posam e conversam, o que obriga o espectador a abandonar expectativas quanto a um suposto “naturalismo”, comum quando se trata de documentários. Porém, transparece a impressão de autenticidade do filme, dada a espontaneidade dos personagens e do movimento da câmera, sem marcação prévia, alinhando-se ao pressuposto do documentário como

um “*tratamento criativo* da realidade, e não uma transcrição fiel dela” (NICHOLS, 2016, grifo do autor).

Vistos em conjunto, o filme e as fotos compõem um registro muito particular da Rua do Triunfo, caracterizando-a como um “território do cinema” em São Paulo, ao delimitar seus espaços e personagens. Mas também mostram um esforço sistemático de Candeias de criar e registrar uma outra narrativa sobre a região, centrada no cotidiano e no espaço de trabalho dos profissionais, distanciando-se, assim, do imaginário difundido pela mídia impressa e televisiva.

Esses três filmes são fundamentais para a história do polo cinematográfico de Santa Efigênia por identificar e documentar os profissionais ali atuantes, as relações de trabalho, os laços de sociabilidade entre eles e o modo como aquelas atividades se desenvolviam no espaço público, a rua. Foram os primeiros filmes a criar uma narrativa sobre o Cinema da Boca e sobre sua relação com a cidade, o que fez com que se tornassem referência para outros documentários feitos nas décadas seguintes.

4 O LIVRO

Em 2001, Candeias selecionou parte do material fotográfico que produziu por décadas e publicou, com recursos próprios, o livro *Uma rua chamada Triumpho*. Sobre o projeto, salienta que:

Os presentes retratos devem ser mirados somente como documentais e fazê-lo como foram feitos foi melhor do que não fazê-los, penso. [...].

Uma das “intenções” deste álbum/livro era mostrar e “falar” dos diretores “gestados” e “solados” na “rua chamada TRIUMPHO”, somente, mas... a prioridade teve que ser violada com os visitantes, estrelas, equipes, etc, etc [...]

A maior parte dos “retratos” deste álbum é de gente envolvida com o cinema nacional da produção à exibição ou... querendo se envolver [...] (CANDEIAS, 2001).

Apesar da ênfase dada aos personagens, o projeto também é relevante no que se refere à paisagem. Por isso segue um percurso visual semelhante

ao utilizado por muitos diretores de cinema, no qual se pretende, partindo do geral – utilizando ângulos mais abrangentes, panorâmicas e “voos de pássaro” –, chegar ao particular, reduzindo o quadro ao close. Candeias define como objeto de interesse do livro a Rua do Triunfo por meio de uma foto aérea na qual é possível situar a referida rua e as estações ferroviárias, acentuando a proximidade entre elas e reconhecendo-as como monumentos e equipamentos urbanos fundamentais para a mobilidade. Totalmente fora da glamourização associada ao cinema, Candeias destaca a degradação da paisagem de Santa Efigênia, particularmente da Rua do Triunfo, caracterizada pela existência de construções do final do século XIX e do começo do século XX, antigas e mal conservadas, abandonadas pelas elites e pelo Estado em fluxos constantes desde os anos 1930.

Assim, o Candeias começa com uma análise sobre o bairro e as transformações ocorridas na região, na virada dos anos 2000, após décadas marcadas pela sucessão de programas, projetos e planos voltados para a reabilitação/requalificação da área. Foi nesse momento que se iniciou a implementação de propostas de refuncionalização do Centro por meio da valorização da cultura, particularmente do patrimônio edificado, conforme os princípios preconizados pelo planejamento estratégico (KARA-JOSÉ, 2007). Vale lembrar que o chamado “Conjunto Histórico da Luz”, que compreendia a Pinacoteca do Estado, o Museu de Arte Sacra, as Estações da Luz e Júlio Prestes, o Jardim e o Quartel da Luz, entre outros, foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) em 2000, de modo a qualificar a região para o Programa Monumenta/BID, assinado em 2004, que envolvia o Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) e o Ministério da Cultura. Um desdobramento desse processo, que culminou com a consolidação do polo cultural da Luz, foi a transferência da Secretaria de Estado da Cultura para o prédio da Estação Sorocabana, fato que Candeias destacou e identificou como “ensaios” para reprimir a chamada “Cracolândia”.

Assim, ao debruçar-se sobre fotografias feitas havia quase 30 anos, Candeias se propôs a construir suas memórias a partir do seu presente, no início dos anos 2000, e da realidade que o circundava. A retomada daquele material não significava “uma viagem no tempo” ou um “refúgio

saudosista”, e sim a possibilidade de reconstituir um percurso para a compreensão de um processo histórico (com todas as limitações e possibilidades que a subjetividade impõe), no qual se cruzam políticas sociais (ou a inexistência delas), políticas culturais (ou a fragilidades delas) e políticas urbanas (ou suas limitações).

Essa é a trama sobre a qual Candeias se desloca. Apesar de individuais e subjetivas, suas memórias contribuem para a recuperação da memória da cidade e para a memória coletiva, esta entendida, segundo Maurice Halbwachs (1990, *apud* ABREU, 1998, p.84), como “um conjunto de lembranças construídas socialmente e referenciadas a um conjunto que transcende o indivíduo”. As imagens de Candeias refletem sua estreita relação com a comunidade do cinema e a relação desta com o lugar, a Rua do Triunfo, confirmando os vínculos intensos entre memória e espaço (Figura 2).

Porém, considerando ainda a análise de Halbwachs, pode-se inferir que, ao publicar o livro, Candeias dá um passo além no sentido da produção de uma memória histórica, fixando, a partir de textos e imagens, as vivências da comunidade já dispersa do cinema no final dos anos 1990, garantindo a permanência dessas experiências. Segundo Halbwachs:

Quando a memória de uma sequência de acontecimentos não tem mais por suporte um grupo, aquele mesmo em que esteve engajada ou que dela suportou as consequências, que lhe assistiu ou dela recebeu um relato vivo dos primeiros atores e espectadores, quando ela se dispersa por entre alguns espíritos individuais, perdidos em novas sociedades para as quais esses fatos não interessam mais porque lhe são decididamente exteriores, então o único meio de salvar tais lembranças é fixá-las por escrito em uma narrativa seguida, uma vez que as palavras e os pensamentos morrem, mas os escritos permanecem (HALBWACHS, 1990, p.80-81 *apud* ABREU, 1998, p. 85).

FIGURA 2

Rua do Triunfo e
Estação Sorocabana.
Fonte: Candeias
(2001).



No que diz respeito às pessoas, num primeiro momento, os registros enfocam os frequentadores da rua – moradores em situação de rua, crianças abandonadas, prostitutas, travestis –, pessoas invisíveis nas narrativas dominantes e que demonstravam os profundos problemas sociais existentes na região. No seu entendimento, essas questões se agravaram nas últimas décadas, conforme este relato:

Guris chamados trombadinhas da rua chamada Triumpho na época do cinema da boca chamada pornochanchada. A ocupação destes pivetes era “trombar” alguns eleitos para aliviá-los do “trocado”. O “troco” era

investido na “cola”. Ontem eram poucos, hoje são centenas... ontem, cola, hoje, erva e pedra. Mudaram de nome, não são trombadinhas, são “nóias” e amanhã devem continuar continuando como caso de polícia e não... como incompetência das “gentes” mais lá de “arriba” (CANDEIAS, 2001).

Mesmo considerando que o contato entre a comunidade do cinema e os frequentadores/moradores da região acontecia com “alguma tranquilidade... pelo menos de dia” (CANDEIAS, 2001), os grupos mais próximos eram os dos carregadores de latas, carroceiros que levavam os filmes das distribuidoras e locadoras até as estações ferroviárias e a rodoviária. Tanto nas fotos quanto nas legendas percebe-se certa intimidade entre eles e os profissionais do cinema.

Em cada registro, Candeias apresentava os produtores, os diretores, as atrizes e os atores, os figurantes, os críticos e programadores de sala, entre outros. Observando-se as fotos mais atentamente, percebe-se que muitas delas foram aproveitadas nos documentários anteriores, porém no livro (CANDEIAS, 2001) a legenda tem um papel de destaque. É nela que Candeias tece comentários sobre o percurso profissional de cada personagem – formação, empregos anteriores, produção. Ao final do livro, à guisa de “glossário”, ele apresenta uma lista com nomes e funções de dezenas de profissionais que, de algum modo, atuavam nos diversos ramos da atividade cinematográfica, e indica que “as informações sobre os retratados foram garimpadas, vivenciadas, terceirizadas etc., etc., etc.” (CANDEIAS, 2001), sem se ater com rigor às fontes empregadas.

A partir dessa lista pode-se evidenciar, de um lado, um intenso trânsito dos profissionais ligados às artes cênicas e à comunicação – televisão, teatro, circo, publicidade, rádio e cinema –, o que pode indicar um processo de precarização do trabalho desses profissionais, expostos às instabilidades presentes no campo das artes e do entretenimento, e de pouca especialização na sua formação, havendo sempre sobreposição de funções e improvisos, o que se confirma nos depoimentos feitos pelos profissionais nos documentários sobre o “Cinema da Boca”.

Nesse sentido, deve-se considerar ainda que o período abordado por Candeias foi crucial para o processo de consolidação da indústria cultural no Brasil em seus diversos ramos de atividade. A partir dos anos 1950, atividades como o rádio, o cinema, a imprensa, a televisão e a editoração

tornaram-se empreendimentos culturais empresariais, o que incrementou o processo de mercantilização da cultura. Porém, nas décadas seguintes, se consolidaram “os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação de massa” (ORTIZ, 1988, p. 121), e dentre estes destacaram-se os grupos ligados à televisão. Desde então a TV passou a ter monopólio na articulação do imaginário e da identidade nacional, particularmente a Rede Globo, de modo a desbancar o cinema e o rádio. No mercado de trabalho, isso implicou a preferência dos artistas por esses novos veículos, que passaram a atrair os profissionais de maior visibilidade e prestígio.

No “Cinema da Boca”, essa nova realidade obrigou os produtores a contratar atores/atrizes e roteiristas renomados para valorizar suas produções e aumentar a bilheteria. Por isso diversos atores/atrizes, conhecidos também por seus trabalhos na TV, como Dionísio Azevedo, Jofre Soares, Vera Fischer, John Herbert, Luís Gustavo, Canarinho e Terezinha Sodré, entre outros, figuram no livro, sendo registrados por Candeias enquanto circulavam pela Rua do Triunfo.

Nas legendas, Candeias também se posiciona sobre a atuação do Estado na atividade cinematográfica no Brasil. Apresenta levantamentos e dados das publicações da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) sobre bilheteria de filmes nacionais e estrangeiros, atentando para o crescente interesse do grande público pelo cinema nacional. Mas enxerga as limitações impostas pela ação estatal. Sua crítica aponta a fragilidade da fiscalização no cumprimento da lei de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais e de cobrança do percentual relativo aos bilhetes vendidos. Para tanto, Candeias cita textos jornalísticos e faz um breve levantamento das leis referentes ao cinema nacional desde os anos 1930, quando foi criada a lei de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais. No entanto, ele não se aprofunda no tema nem sistematiza as informações, o que parece indicar um distanciamento do propósito do livro.

Um novo elemento se destaca na versão publicada desse material: o uso de fotomontagens. Feitas a partir do recorte e da sobreposição de imagens, as fotomontagens preenchem espaços vazios na foto original, ocupando-os com informações e/ou figuras. Por meio desse procedimento, Candeias acrescenta personagens e paisagens, reinterpretando o que via e registrava, recriando as vistas da Rua do Triunfo, alterando a relação figura/fundo, a perspectiva e a profundidade, e inventando situações a partir de sua imaginação.

A fotomontagem tornou-se uma prática comum na fotografia e nas artes plásticas a partir do começo do século XX, com os experimentos modernistas, cujos fundamentos Candeias já conhecia desde sua fase como aluno do Seminário de Cinema no Masp. O curso oferecia a disciplina de Estética e História da Arte e propunha exercícios nos quais os alunos faziam filmes a partir de obras do acervo. Esse repertório somou-se ao seu percurso com a realização de cinejornais e à sua proximidade com a imprensa, permitindo-lhe apropriar-se dessa técnica com uma linguagem mais pessoal. Isso porque, enquanto a imprensa aplicava a fotomontagem para corrigir possíveis “imperfeições” nas fotos e para melhor aproveitar o espaço, mantendo a preocupação com a verossimilhança (em uma época em que não havia ainda programas de edição de imagens), Candeias a usava de forma mais livre.

FIGURA 3
Fotomontagem.
Fonte: Candeias
(2001).



Dispondo de áreas maiores para a colagem e deixando evidentes as diferenças de planos e de posições dos elementos fotografados entre a foto original e a colagem, Candeias não se atém ao realismo, explorando certo *nonsense* das imagens criadas. Não comenta nem reflete sobre os procedimentos que utilizava ao produzir essas imagens. Parece ser adepto do princípio que ditava que as fotos deveriam “falar por si mesmas” (Figura 3).

A maioria das fotos são planos gerais que abarcam a rua e seus frequentadores. O mesmo enquadramento é adotado nas fotos tiradas no Bar Soberano e no Bar do Ferreira, únicos espaços fechados retratados no livro. Essa opção de enquadramento possibilitou-lhe registrar a paisagem e as edificações existentes, o que nos permite identificar os usos, os detalhes de ornamentação, as fachadas de edifícios já demolidos e o aspecto de bens que estão em processo de tombamento pelo Condephaat (SÃO PAULO, 1986), como os conjuntos existentes na esquina das ruas Triunfo e Gusmões – com hotel, bar e lojas de equipamentos cinematográficos (Cinetécnica Vitória) –, ou o conjunto da Rua do Triunfo, números 137, 137A, 145, 147 e 153, onde funcionava o Hotel Condeixa e, por algum tempo, nos números 175/173, a Cinematográfica Polifilmes, situada nessa rua desde 1956. O mesmo pode ser dito sobre o edifício nº 166, onde funcionava uma vidraçaria no momento das fotos. Porém, cabe lembrar aqui que os edifícios que concentravam efetivamente a atividade cinematográfica – como o nº 134 (o prédio de dez andares, já citado); o nº 150, onde ficavam a Serviços Gerais em Cinema (Servicine, produtora e distribuidora de Alfredo Palácios e Antonio Galante, uma das mais atuantes na rua), a Luna Filmes e a Program Filmes; o nº 155, onde estava instalado o Bar Soberano; e o Bar do Ferreira, no nº 176, retratados em diversas fotos de Candeias – não foram incluídos no processo de tombamento do bairro de Santa Efigênia.

Aberto em 1986, o processo se ateve ao conjunto arquitetônico contemporâneo de construção das estações ferroviárias, no qual prevalecia a estética do ecletismo, distanciando-se de discussões mais atuais, como a do patrimônio imaterial ou a do patrimônio industrial. As abordagens contemporâneas do patrimônio cultural poderiam abarcar a atividade cinematográfica desenvolvida na Rua do Triunfo e arredores, o que valeria uma atualização do processo sob a perspectiva das discussões, dos conceitos e das práticas patrimonialistas adotadas nos últimos 30 anos (Figura 4).

FIGURA 4

Edifício em processo de tombamento localizado na Rua do Triunfo, nº 137, 137A, 145, 147 e 153. Fonte: Candeias (2001).



Uma série de retratos feitos com lente grande-angular, com diretores e produtores em close fazendo “caretas”, ilustra o espírito de descontração que envolvia a realização desses registros. No livro, as fotos estão organizadas de modo que o começo e o fim da publicação são dedicados ao bairro e ao entorno, e o entremeio é dedicado à comunidade do cinema. Não existem números de identificação das fotos, nem uma narrativa didática e cronológica na sequência das imagens. Mas, entre outros mecanismos, é possível perceber a passagem do tempo pela mudança de nome dos estabelecimentos comerciais situados na rua, como do imóvel localizado na esquina das ruas Triunfo e Gusmões, ora nomeado como Hotel Niterói, ora como Hotel Escala.

Nas legendas, contudo, Candeias sugere uma periodização possível para entender a história da atividade cinematográfica da Rua do Triunfo: o “pré-Boca”, que compreenderia o período que antecede o final dos anos 1960, quando predominavam na região as distribuidoras e locadoras de filmes, além de algumas produtoras, citando a Campos Filmes, que “talvez tenha sido a primeira produtora de longas do espaço-tema rua chamada Triumpho” (CANDEIAS, 2001); o “Cineboca”, quando um grupo de cineastas passou a frequentar a Rua do Triunfo no final dos anos 1960, período de farta produção cinematográfica de diversos gêneros (o “*western* feijoadado”, o regional, as paródias, o terror, a pornochanchada, entre outros) e de grande aceitação do público; e o pós-Boca, a partir dos anos 1980, marcados pela crise da produção cinematográfica da Boca e do cinema nacional, e pela difusão dos filmes pornô e de sexo explícito.

Diferente dos curtas-metragens, o livro procura esboçar explicações para o fim da produção cinematográfica na Boca, e três hipóteses são lançadas. Primeiramente, o esgotamento da “pornochanchada”, comédias eróticas inspiradas em gênero semelhante do cinema italiano que se tornaram o “carro-chefe” da produção da rua na segunda metade dos anos 1970. Apesar de contarem com o apreço do grande público, o gênero não se renovou, deixando de atrair espectadores. Candeias questiona essa hipótese constataando que outros gêneros do cinema nacional também decaíram. De modo velado, ele sugere razões ligadas ao contexto político local e internacional, reconhecendo que, dada a expansão do cinema nacional durante a “democracia relativa de Geisel” e com a redução dos espaços de exibição para o cinema norte-americano, houve uma interferência do “Tiozão” de modo a recuperar e garantir os 30% dos espaços de exibição que detinham anteriormente. Candeias não explica os dados nem os mecanismos dessa operação, mas cabe lembrar que esse é um argumento recorrente² para explicar a crise do cinema nacional nos anos 1980 e 1990, apontando a pressão sobre os exibidores nacionais dos distribuidores estrangeiros (particularmente

2. Em diversos documentários sobre o cinema de Santa Efigênia, os entrevistados apontam a interferência e o imperialismo norte-americanos como responsáveis pela crise local, seja por meio da pressão sobre os exibidores; por meio de suborno de personalidades da imprensa local e pelo uso pejorativo da expressão “pornochanchada”; ou por meio da proliferação das películas de sexo explícito, tal como descrito nos filmes *Galante, o rei da Boca* (2003), de Alexandre Gamo e Luís Rocha Melo, ou na série *Boca do Lixo: a Bollywood Brasileira* (2012), de Daniel Camargo, entre outros.

norte-americanos) que, por meio de medidas judiciais, procuraram a suspensão da lei de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais.

A dinâmica existente entre exibidores e distribuidoras estrangeiras é explicitada por Luciano Ramos, ao apontar que:

Em São Paulo, mais de 80 cinemas já programam fitas nacionais além dos 84 dias obrigatórios. Mas, para os distribuidores que – como a Embrafilme, Cinedistri, Brasecran, Ipanema e ABC – só trabalham com produtos brasileiros, a competição contra as outras 15, ou mais, distribuidoras de filmes internacionais é muito dura. [...] Num cálculo rápido, o cinema que pretende projetar 3 grandes filmes americanos – comprando 3 pacotes – ficará com mais de 30 semanas lotadas. Estará assim fisicamente impossibilitado de exibir filmes nacionais além dos 84 dias de obrigação. Como vemos a liberdade de escolha do exibidor é muito mais limitada pela ação das distribuidoras que trabalham com o cinema estrangeiro do que pela lei de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais (RAMOS, 1975, p. 31).

Candeias assinala o que lhe parece uma contradição, pois, com o processo de redemocratização do país, percebe que foram desmantelados os mecanismos de proteção do cinema nacional existentes no período da ditadura. Esse processo culminou com as medidas adotadas durante o governo Collor, que levaram ao fim da Embrafilme – extinta em 1990 com o Programa Nacional de Desestatização –, da Fundação do Cinema Brasileiro e do Conselho Nacional de Cinema (Concine). Essas medidas foram ainda acentuadas por mudanças nos hábitos de consumo e lazer, a partir de então marcados pela frequência aos shoppings centers e seus cinemas que, segundo Candeias, privilegiavam os filmes estrangeiros, resultando no fechamento dos cinemas de rua e na conversão desses espaços em estacionamentos ou igrejas.

Cabe lembrar que outras questões também contribuíram para o declínio do cinema de Santa Efigênia. O esvaziamento da região central é um deles, como aponta Eduardo Nobre:

Entre as décadas de 1980 e 2000, o esvaziamento da área central foi intensificado pelos grandes investimentos públicos e privados no desenvolvimento de um “novo centro” metropolitano na zona sudoeste da cidade, próximo às margens do Rio Pinheiros [...]. Esses investimentos resultaram em um

grande aumento do estoque de edifícios comerciais (escritórios), vago na área central, que, em função da idade do mesmo, mais de 40 anos, não conseguiu competir com os novos empreendimentos nessas regiões da cidade.

Entre 1990 e 1998, enquanto o estoque comercial vago na cidade cresceu 32%, o estoque comercial vago do centro aumentou em 55%, chegando a quase 600 mil m², cerca de 60% do estoque dos edifícios comerciais vagos da cidade, embora o centro concentre por volta de 40% do estoque construído (NOBRE, 2009, p. 220-221).

Esse processo fez com que parcelas expressivas das empresas que estavam no Centro se deslocassem para o quadrante sudoeste da cidade, particularmente as empresas ligadas à indústria cultural, à economia da cultura ou à chamada “economia criativa”. A partir dos anos 1980, viu-se uma crescente valorização simbólica desses setores, que passaram a desfrutar de um status até então inexistente (LIPOVETSKY; SERROY, 2015). Atividades como publicidade, rádio, TV, cinema, teatro e editoração, que não tinham expressivo prestígio social, passaram a tê-lo a partir de então, fazendo com que fossem deslocadas para bairros mais valorizados, do ponto de vista simbólico e econômico, que o Centro, como Itaim, Vila Leopoldina, Pinheiros, Cerqueira César e, principalmente, Vila Madalena. Desde os anos 1970, a Vila já se destacava nesses setores, e mais ainda no cinema, havendo lá, segundo Candeias, um grupo de cineastas mais intelectualizado e elitizado que também frequentava a “Boca”. Porém, a tendência de deslocamento das empresas ligadas ao mercado da cultura para o quadrante sudoeste se acentuou nas décadas seguintes, tendo em vista a proximidade da Universidade de São Paulo e todos os investimentos feitos na região decorrentes da Operação Urbana Faria Lima (1995).

5 MEMÓRIAS E RELEITURAS

A partir dos anos 2000, uma série de documentários foram feitos em torno das memórias do “Cinema da Boca”. Beneficiados por leis de fomento nacional ou estadual, ou por editais dos governos estadual e municipal, esses filmes se apoiaram em entrevistas com profissionais e em imagens de arquivo. Muitos retomaram as imagens produzidas por Candeias, tanto as fixas quanto as em movimento.

Um exemplo desse conjunto é o filme *Soberano* (2005), dos diretores Ana Paula Orlandi e Kiko Molina, que reconstitui o ambiente do bar e restaurante onde a comunidade cinematográfica se encontrava todos os dias para trabalhar – cujo nome deu título ao curta e que funcionou entre 1961 e 1994. A reconstituição foi possível por meio de entrevistas, principalmente com o antigo proprietário do bar, Serafim Teixeira. A narrativa do documentário é construída a partir do trajeto entre a nova empresa de Serafim e a Rua do Triunfo, enquanto este lembra seu percurso pessoal e o do bar. Ele caminha na calçada, reencontra os amigos e vai ao edifício onde estava o Bar Soberano que, após seu fechamento, foi totalmente modificado para se tornar uma loja de equipamentos eletrônicos. Seguindo sua memória, ele descreve como eram os espaços no interior do restaurante, relato seguido pelas imagens feitas por Candeias. Num esforço retórico e de legitimação da sua narrativa, os diretores utilizaram fotos que registravam a clientela instalada nas mesas e no balcão, fotos da fachada e dos fregueses à porta, além de trechos do filme *Bocadolixocinema* (1976). *Soberano* acompanha a memória do proprietário, que relembra também os filmes que tiveram o bar como cenário, como *O cafetão* (1983), de Francisco Cavalcanti, e outros nos quais participou como figurante, como *O pornógrafo* (1970), de João Calegari, cujas cenas são resgatadas.

As imagens produzidas por Candeias também foram utilizadas no curta-metragem premiado *Minami em close-up: a Boca em revista* (2008), de Thiago Mendonça, que conta a experiência de ex-desenhador de mangá Minami Keize, criador e editor da revista *Cinema em close-up* (1974-1977), dedicada ao “Cinema da Boca”. Estimulado pela expansão do cinema da Rua do Triunfo, Minami ali se instalou, e sua revista se tornou um espaço de discussão sobre o cinema nacional. Era também espaço de divulgação da produção de Santa Efigênia, anunciando o lançamento de filmes, publicando críticas e anúncios de serviços prestados na região.

Destaca-se ainda a atuação da revista como fomentadora do *star system* da Boca, formado pelas atrizes mais carismáticas e requisitadas para os filmes. É evidente a importância da figura feminina na revista, tanto na capa quanto nas matérias e nas cartas dos leitores, mas também em parcela considerável da produção cinematográfica da Boca. O mesmo se percebe nas fotografias de Candeias, que fez montagens com o rosto das atrizes e

também com mulheres nuas circulando pela rua. Algumas dessas fotos são resgatadas no filme durante as falas de Minami e de outros entrevistados (diretores e atrizes), assim como se recuperam cenas dos filmes *Uma rua chamada Triumpho* (1971) e *Bocadolixocinema* (1976).

O filme *Galante, o rei da Boca* (2003), de Alessandro Gamo e Luís Rocha de Melo, também pode ser citado como exemplo. Trata-se de um média-metragem que apresenta o percurso do produtor Antônio Galante, que em 1967 foi sócio da Servicine junto com Alfredo Palácios e, a partir de 1976, foi proprietário da A. P. Galanti Produções Cinematográficas, que funcionaram na Rua do Triunfo, nº 150. Galante começou sua formação prática nos estúdios da Companhia Cinematográfica Maristela, no Jaçanã, onde conheceu Palácios, de quem se tornaria sócio anos depois. Em parceria com circuitos exibidores, e beneficiando-se da lei de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais, as empresas de Galante chegaram a produzir mais de 70 filmes, entre eles *A mulher de todos* (1969), de Rogério Sganzerla, *Anjos do Arrabalde* (1987), de Carlos Riechenbach, e *Lucíola, o anjo pecador* (1975), de Alfredo Sternheim. O documentário percorre toda a trajetória do produtor, utilizando muitos materiais de arquivo, com cenas dos filmes produzidos pelo próprio Galante, mas também entrevistas com seus contemporâneos. As imagens de Candeias aparecem em dois momentos distintos: ou como “testemunhos de época”, servindo como ilustração para a fala dos entrevistados, ou como “fotos de cobertura”, necessárias no intervalo entre um depoimento e outro. Nesse caso, foram utilizadas as fotos gerais da rua, dos diretores e produtores, particularmente as de Palácios e de Galante.

Nesses documentários, as fotografias e os filmes de Candeias foram utilizados para legitimar visualmente os testemunhos de seus entrevistados, como se as fotografias fossem suas lembranças, e não o ponto de vista de Candeias sobre a Rua do Triunfo.

Outra característica desses filmes é o tom nostálgico, particularmente dos que viveram e trabalharam na região nos anos 1970 e 1980, que beira uma certa idealização das relações de trabalho predominantes ali. As tensões decorrentes da precariedade das condições de trabalho e da falta de profissionalismo existente aparecem nas entrelinhas das falas, mesmo quando entremeadas por expressões como “lugar de sonhos”, “camaradagem” e “ambiente familiar”, que estão ausentes nos filmes de Candeias dos anos 1970.

Tal perspectiva pode sugerir que o distanciamento no tempo tenha estimulado a formulação de uma retórica “romantizada” que idealiza o passado. Ou, ainda, pode-se cogitar que os depoentes, expostos à escuta repetida das memórias de outros, acabaram por incorporá-las em seus relatos, fenômeno bastante comum de acordo com Ecléa Bosi (1987). Eles reproduzem, assim, versões consagradas dos acontecimentos da Boca, mecanismo que pode ter sido acionado de modo a escapar dos preconceitos e do estigma que marcava aquele cinema. Esse é um aspecto relevante na construção da memória sobre o cinema de Santa Efigênia nos documentários feitos a partir dos anos 2000.

Diferentemente de Candeias, cuja narrativa sobre o “Cinema da Boca” é entretecida com a rua, seus usos e o entorno, enfatizando a estreita relação entre a cidade e o seu fazer artístico, os documentários que tratam da Boca não aprofundam as questões que envolvem o entorno. Em certos depoimentos há alguma referência aos problemas sociais ou à importância do transporte ferroviário. A cidade é tratada como “pano de fundo”, sendo valorizadas as questões diretamente ligadas ao universo da produção cinematográfica e aos profissionais envolvidos. Nesse sentido, a relação que os entrevistados fazem com a atualidade restringe-se às mudanças nas formas de financiamento (editais e leis de fomento), havendo geralmente uma comparação com o modo como era feito o “Cinema da Boca”, financiado pela iniciativa privada, majoritariamente. Curiosamente, nenhuma referência é feita ao Nova Luz (2005), projeto proposto pela Prefeitura de São Paulo com o objetivo de promover o adensamento populacional na região, via parceria público-privada (PPP). O projeto foi contemporâneo de alguns desses filmes e mobilizou intensas ações repressivas na região, tendo grande repercussão na imprensa.

6 CONCLUSÃO

Atento aos limites e ao caráter excludente e segregador do processo de modernização em São Paulo, Candeias mostra outra face da vida em Santa Efigênia, um lado pouco conhecido, marcado pelo aspecto artesanal do cinema produzido ali. Ele cria outro olhar para aquele local, que não é o dos urbanistas, nem o dos administradores públicos, nem o da polícia, nem o da imprensa (olhar este marcado pelo temor e pelo sensacionalismo). Tira do anonimato e reconhece os profissionais envolvidos com esse

cinema, identificando-os e propondo um lugar para o “Cinema da Boca” na história do cinema brasileiro, já que, por ser estigmatizado, assim como o bairro, ele segue sendo proporcionalmente pouco estudado e desvalorizado, uma vez que é genericamente considerado “comercial” e de má qualidade (BERNARDET, 2001). Esses profissionais, diante da falência dos grandes estúdios da Vera Cruz e da Maristela nos anos 1950, na década seguinte se instalaram na Rua do Triunfo e criaram outro modo de produzir filmes, independente, muito diversificado do ponto de vista estético e utilizando poucos recursos. Esses filmes tinham a rua como ponto central, servindo como espaço de encontro e de trabalho, juntamente com os bares da região. Assim se criou uma alternativa de produção cinematográfica que escapa do modelo dos grandes estúdios hollywoodianos, que se mostraram dispendiosos e inadequados para a nossa realidade e para o mercado brasileiro no período (AUTRAN, 2013).

Com seu olhar e suas imagens, Candeias possibilitou múltiplas abordagens sobre a região de Santa Efigênia, que ora privilegiavam o percurso pessoal, ora a perspectiva da sua comunidade, ora a do bairro, a da cidade e a do país, cujas memórias se sobrepõem e se interpenetram. Com isso, o diretor indica que “lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho” (BOSI, 1987, p. 17).

Seus registros permitem pensar a Rua do Triunfo como um “lugar de memória” (NORA, 1993) do cinema paulistano, dado seu aspecto simbólico, funcional e abstrato, o que se somaria ao caráter memorialístico e histórico que o processo de tombamento aberto pelo Condephaat confere à região.

O caráter simbólico da rua é ainda mais enfatizado nos documentários dedicados ao “Cinema da Boca” feitos depois dos anos 2000, nos quais as fotos e filmes de Candeias são resgatados. Tais documentários servem para legitimar as narrativas construídas pelos diretores sobre as memórias da Boca, que se apoiam nos registros de Candeias e na aplicação de estratégias visuais e sonoras capazes de criar o que Bill Nichols (2016) chama de “discurso de sobriedade” sobre a realidade social. Esse recurso pode fazer esquecer que filmes, documentários e suas imagens são produtos sociais e históricos, cuja retórica visual se desenvolve a partir da escolha de imagens, sons, silêncios e articulações feitas pelos cineastas. Estes, a partir

do conjunto de documentários escolhidos, optaram por privilegiar um certo tom nostálgico no registro, o que os distancia da obra de Candeias, sempre atento para as coisas de seu tempo.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Maurício. Sobre a memória das cidades. *Revista da Faculdade de Letras – Geografia*, Porto, v. XIV, p. 77-97, 1998. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/1609.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2019.
- A MARGEM. Direção: Ozualdo Candeias. São Paulo: Companhia Cinematográfica Franco-Brasileira, 1967. (96 min), son., p&b.
- AUTRAN, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 2013.
- BERNARDET, Jean-Claude. Cinema marginal? In: PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera; ALBUQUERQUE, Heloísa Cavalcanti de (ed.). *Cinema Marginal e suas fronteiras: filmes produzidos nas décadas de 60 e 70*. São Paulo: CCBB, 2001. p. 12-15.
- BOCA do Lixo: a Bollywood brasileira. Direção: Daniel Camargo. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 2011. (127 min), son., color.
- BOCADOLIXOCINEMA 31/12/76. Direção: Ozualdo Candeias. São Paulo: Lynxfilm, 1976. (12 min), son., p&b, 16 mm.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Editora Quero: Edusp, 1987.
- CANDEIAS, Ozualdo. *Uma rua chamada Triumpho*. São Paulo: [s.n.], 2001.
- CANCLINI, Néstor García. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. *Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional*, Brasília, DF, n. 23, p. 94-115, 1994.
- FERREIRA, Jairo. Udigrudi: os marginais do cinemão brasileiro. In: COELHO, Renato (org.). *Mostra Jairo Ferreira: cinema de invenção*. São Paulo: CCBB, 2012.
- GALANTE, o rei da Boca. Direção: Alessandro Gamo e Luís Rocha de Melo. Rio de Janeiro: Inventarte Produções Artísticas, 2003. (50 min), son., color.
- JOANIDES, Hiroito de Moraes. *Boca do Lixo*. São Paulo: Labortexto, 1977.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KARA-JOSÉ, Beatriz. *Políticas culturais e negócios urbanos: a instrumentalização da cultura na valorização do centro de São Paulo (1975-2000)*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2007.
- MINAMI em Close-up: a Boca em revista. Direção: Thiago Mendonça. São Paulo: Politeama Filmes, 2008. (19 min), son., color., 35 mm.
- MONTEIRO, Charles. Pensando sobre história, imagem e cultural visual. *Patrimônio e Memória*, Assis, v. 9, n. 2, p. 3-16, 2013.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução: Mônica Saddi Martins. 6. ed. Campinas: Papirus, 2016.

NOBRE, Eduardo. Políticas urbanas para o Centro de São Paulo: renovação ou reabilitação? Avaliação das propostas da Prefeitura do Município de São Paulo de 1970 a 2004. *Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAU-USP*, São Paulo, v. 16, n. 25, p. 214-231, 2009.

NORA, Pierra. Entre história e memória: a problemática dos lugares. *Revista Projeto História*, São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

RAMOS, Luciano. Cinema nacional, bom investimento. *Cinema em close-up*, São Paulo, n. 1, p. 30-31, 1975.

RAMOS, Fernão. *Cinema marginal (1968/1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SALGUEIRO, Heliana (org.). *Por uma nova história urbana: Bernard Lepetit*. São Paulo: Edusp, 2016.

SÃO PAULO (Estado). Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo. *Processo de tombamento n. 24.507, de 27 de março de 1986*. São Paulo, 1986.

SOBERANO. Direção: Ana Paula Orlandi e Kiko Molina. São Paulo: Km 70, 2005. (15 min), son., color., 35 mm.

TELES, Angela Aparecida. *Ozualdo Candeias na Boca do Lixo: a estética da precariedade no cinema paulista*. São Paulo: Educ: Fapesp, 2012.

UMA RUA chamada Triumpho 1969/70. Direção: Ozualdo Candeias. São Paulo: Cinegeral: Longfilm, 1971. (11 min), son., p&b, 35 mm.

UMA RUA chamada Triumpho. Direção: Ozualdo Candeias. São Paulo: Cinegeral: Longfilm, 1972. (9 min), son., p&b, 35 mm.

O MUSEU COMO ESPAÇO DE INTERAÇÃO:

ARQUITETURA, MUSEOGRAFIA E MUSEOLOGIA

BIANCA MANZON LUPO, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, SÃO PAULO,
SÃO PAULO, BRASIL.

Mestre pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, na área de concentração História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo. Pós-graduada em Museologia, Colecionismo e Curadoria pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Arquiteta e urbanista pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Filiada ao Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus (ICOM-BR).

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-7493-8606>

E-mail: bianca.lupo@usp.br

DOI

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v14i27p217-243>

RECEBIDO

30/03/2019

APROVADO

16/07/2019

O MUSEU COMO ESPAÇO DE INTERAÇÃO: ARQUITETURA, MUSEOGRAFIA E MUSEOLOGIA

BIANCA MANZON LUPO

RESUMO

O conceito de interatividade tem sido amplamente utilizado como premissa para a estruturação institucional de museus, sendo comumente introduzido no espaço museológico nas décadas recentes. A museografia interativa frequentemente aparece como alternativa para a apresentação de acervos formados a partir de bancos de dados digitais, participando ativamente da constituição de museus encarados como centros de referências e da criação das narrativas museais. O artigo pretende analisar a interatividade entendida como diálogo entre arquitetura, museografia e museologia, investigando sua relação com a concepção e recepção do espaço expositivo contemporâneo. Para tanto, possui como foco principal a análise do contexto brasileiro a partir dos casos de referência selecionados: Museu do Futebol (São Paulo, 2008) e Museu do Amanhã (Rio de Janeiro, 2015). Com o estudo proposto, pretende-se aprofundar o entendimento sobre a consolidação do campo da museografia interativa no Brasil, verificando suas implicações para o projeto de arquitetura museal.

PALAVRAS-CHAVE

Arquitetura de museus. Exposições museológicas. Comunicação museológica.

THE MUSEUM AS A SPACE FOR INTERACTION: ARCHITECTURE, MUSEOGRAPHY AND MUSEOLOGY

BIANCA MANZON LUPO

ABSTRACT

The concept of interactivity has been widely used as a premise for the institutional structuring of museums, becoming commonly introduced into museological space in recent decades. Interactive museography often appears as an alternative for presentation of collections formed from digital databases, actively participating in the constitution of museums regarded as a reference center, and in the creation of museum narratives. The article intends to analyze the interactivity understood as a dialogue among museography, museology and architecture, investigating its relation with the conception and reception of the contemporary exhibition space. For this purpose, the article is focused on analyzing the Brazilian context from the selected reference cases: Football Museum (São Paulo, 2008) and Museum of Tomorrow (Rio de Janeiro, 2015). Based on the proposed analysis, we intend to deepen the understanding of interactive museography consolidation in Brazil, by verifying its implications for the museum architectural project.

KEYWORDS

Museum architecture. Museological exhibitions. Museum communication.

1 O MUSEU COMO ESPAÇO DE INTERAÇÃO: ARQUITETURA, MUSEOGRAFIA E MUSEOLOGIA

A discussão proposta para este artigo se origina numa questão colocada frequentemente para grande parte dos museus criados nas décadas recentes: é possível conceber um “museu sem acervo”? A aparente inocência dessa discussão encobre uma complexa rede de transformações que se apresentam para a formação de museus na contemporaneidade, perpassando temas como a ampliação dos anseios preservacionistas e do próprio conceito de patrimônio cultural, o aumento do fenômeno da musealização, a inserção do museu na cultura de massas e a criação de diversas instituições museais desassociadas do colecionismo material. Entender o que é, de fato, um museu sem acervo constitui um enorme desafio a ser enfrentado contemporaneamente, sobretudo porque põe em xeque a concepção tradicional de estruturação das instituições museológicas em torno do chamado “fato museal” (GUARNIERI, 1990), que pressupõe a relação entre acervo, espaço e público como tripé indispensável para a constituição do objeto de interesse da museologia.

O tema “museu sem acervo” é visto com desconfiança por uma série de autores que se debruçam sobre a questão no início dos anos 2000, pontuando veementemente que “eliminar o acervo no horizonte do museu é comprometer uma das possibilidades mais eficazes de consciência e compreensão dessa dimensão visceral de nossas vidas” (MENESES, 2002, p.

2). Entretanto, a descrença sobre a perspectiva de criação de museus sem acervo entra em conflito com a proliferação de instituições que trabalham com propostas dessa natureza nos últimos anos, desenvolvendo ideias, conceitos e problemas a partir do uso de recursos associados às tecnologias da comunicação. A introdução da interatividade em museus emerge em decorrência dessa discussão, explorando o desenvolvimento de estratégias para conectar objeto museológico, público e espaço, e contribuindo para a reelaboração do conceito de “fato museal”.

Embora esse contexto venha se tornando mais complexo nas décadas recentes, o problema teórico do “museu sem acervo” começa a se formular no contexto pós Segunda Guerra Mundial, com a aproximação do museu aos meios de comunicação social. Entretanto, não são observados consensos quanto à assimilação do conceito de interatividade ao espaço expositivo. Por um lado, alguns autores entendem de maneira favorável a incorporação da participação dos visitantes mediada pelo uso das tecnologias da comunicação, aludindo ao anseio pela democratização institucional e pela busca da acessibilidade física, econômica, social e intelectual (LÈVY, 2010; CASTELLS, 2011). Por outro lado, observa-se a vertente crítica em relação à aplicação da interatividade no espaço expositivo – enfatizando a alimentação de um “consumismo desenfreado” (OLIVEIRA *et al.*, 2014, p. 12), as dificuldades técnicas e operacionais de atualização dos conteúdos presentes nos dispositivos digitais (LAPA, 2011, p. 171) e a própria incompreensão do conceito, que leva à “adoção ingênua e acrítica de dispositivos digitais, como se estes automaticamente promovessem relações interativas” (MACHADO, 2015, p. 13).

Se, num primeiro momento, a interatividade parecia ser apropriada especialmente por projetos expográficos em museus de ciência e tecnologia (OLIVEIRA *et al.*, 2014), nas décadas recentes é possível observar sua introdução também em outras tipologias de museus, sobretudo como alternativa para a exposição de manifestações relacionadas ao patrimônio intangível (MOURA, 2012) ou a temas que englobam “história, variedades e assuntos do cotidiano” (MACHADO, 2015). A consolidação da presença da interatividade em museus pode ser observada tanto pela ampla veiculação da expressão “museu interativo” pelos meios de comunicação, quanto pela recorrente utilização de recursos interativos em espaços expositivos –

tais como jogos, objetos manuseáveis, aparatos que se movem sob o comando do visitante, projeções multimídia, telas sensíveis ao toque, monitores que permitem acesso a bancos de dados digitais, entre outras alternativas.

O uso da interatividade em museus é um tema ricamente abordado pela bibliografia de referência consultada. No entanto, é comum a abordagem tecnicista da interatividade como estratégia de mediação no espaço expositivo, focando-se na análise dos dispositivos e de seus modos de relação com o usuário (CSIKSZENTMIHALYI; HEMANSON, 1995; PRIMO; CASSOL, 1999; FALK, 2000). Há uma série de categorias que permitem avaliar as possibilidades de interação de um equipamento, dentre as quais se destacam: manual (*hands on*), mental (*minds on*) e cultural (*hearts on*) (WAGENSBERG, 2006, p. 36-68). Na “interatividade manual”, o visitante é considerado um elemento ativo da exposição, usando suas mãos para provocar resultados e observar a resposta aos estímulos manuais. Por sua vez, a “interatividade mental” possui como foco o estímulo ao engajamento intelectual, instigando os visitantes a empreenderem um exercício mental, formular perguntas e solucionar problemas. Já a “interatividade cultural” pode ser entendida como a criação de elementos de identidade entre exposição, público e objeto museal, mobilizando laços de afetividade e relações de pertencimento. Às categorias observadas, pode-se ainda acrescentar o conceito de “interatividade social” (*social on*) (PAVÃO; LEITÃO apud MASSABKI, 2011, p. 62), considerando a importância da conversação entre os visitantes ou com mediadores do museu.

O estudo proposto buscou ampliar o entendimento sobre os desdobramentos do conceito de interatividade no espaço museal para além da análise do dispositivo museográfico, considerando a importância do diálogo interdisciplinar entre arquitetos, museógrafos e museólogos para os processos de constituição do espaço museal e verificando como as relações observadas a partir desses processos são percebidas pela experiência do visitante. Com efeito, a arquitetura pode ser considerada um fator que estimula a interatividade social nos museus (SANTACANA; PIÑOL, 2010, p. 485), sobretudo no que se refere à ênfase à sua função comunicacional. O edifício é responsável por transmitir ao visitante sua primeira mensagem, de maneira que a arquitetura se configura como elemento fundamental para revelar as relações que a instituição pretende estabelecer com a sociedade.

Desta maneira, assume papel relevante para a configuração do “contrato comunicacional” (DAVALLON apud FIGUEIREDO, 2011, p. 60) por meio do qual o produtor da mostra estabelece relação de confiança com o público, oferecendo a chave de interpretação a respeito do conteúdo apresentado. Nesse sentido, pode-se considerar que “a museografia começa pela fachada do próprio museu” (SANTACANA; PIÑOL, 2010, p. 494, tradução nossa).

Do ponto de vista do projeto arquitetônico, tornam-se evidentes duas perspectivas projetuais relacionadas ao museu contemporâneo: planta livre e planta compartimentada (MONTANER, 2003). A interatividade pode ser relacionada à proposição de fluxos fluidos e condicionados pela vontade do visitante em museus de planta livre, em contraponto ao estabelecimento de esquemas de circulação dirigida em museus de planta compartimentada que, a princípio, não favoreceriam a aplicação do conceito. Tendo em vista a frágil estruturação do referencial teórico que analise a relação entre interatividade e arquitetura de museus, a observação empírica de casos que desenvolvem o tema tornou-se indispensável para viabilizar o estudo proposto. Dessa maneira, delineia-se o objetivo principal buscado para este artigo: investigar de que maneira o conceito de interatividade se relaciona, condiciona e contribui para a produção e a recepção da arquitetura contemporânea de museus, adotando como foco o olhar sobre o contexto brasileiro.

No Brasil, observou-se um período de ampla consolidação e extensão do campo museal no século XXI, sobretudo em face da aprovação da Política Nacional de Museus (PNM), em 2003, do Estatuto de Museus e da criação do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), ambos em 2009. Pode-se destacar, também, a instituição da Lei de Planos Museológicos, nº 11.904/2009, que torna obrigatória a elaboração e atualização de planos museológicos para todos os museus brasileiros. Pode-se verificar a ampliação dos investimentos no cenário museológico nacional, com foco na democratização do acesso público à cultura, apoiando a criação de novos processos de musealização que desenvolvem o conceito de interatividade. Observa-se uma série de instituições recentes criadas a partir desse contexto: Museu da Língua Portuguesa (São Paulo, 2006), Museu do Futebol (São Paulo, 2008), Museu Catavento (São Paulo, 2009), Museu de Arte do Rio (Rio de Janeiro, 2013), Museu do Amanhã (Rio de Janeiro, 2015) e Museu da Imagem e do Som (Rio de Janeiro, iniciado em 2011). Dentre esses casos, foram escolhidos para estudo aprofundado o

Museu do Futebol e o Museu do Amanhã, por apresentarem processos de projeto arquitetônicos muito distintos e explorarem variabilidade temática associada à museografia interativa.

O Museu do Futebol, cujo projeto se iniciou em 2005 a partir do contato entre o então prefeito de São Paulo, José Serra, e a Fundação Roberto Marinho, contou com projeto de arquitetura de Mauro Munhoz, curadoria de Leonel Kaz e projeto museográfico de Daniela Thomas e Felipe Tassara (KAZ, 2014; WENZEL; MUNHOZ, 2012). Está situado sob as arquibancadas do Estádio do Pacaembu, importante lugar de memória esportiva na cidade de São Paulo, tombado em 1988 pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp) e em 1998 pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (Condephaat). Por sua vez, o Museu do Amanhã partiu da articulação entre o prefeito carioca Eduardo Paes e a Fundação Roberto Marinho, tendo sido incorporado ao projeto de revitalização para a área portuária do Rio de Janeiro conhecido como “Porto Maravilha”. O processo de projeto contou com a participação do arquiteto espanhol Santiago Calatrava, detalhamento de projeto gerenciado pelo escritório carioca Ruy Rezende Arquitetura, curadoria de Luiz Alberto Oliveira e museografia do escritório norte-americano Ralph Appelbaum e detalhada por Vasco Caldeira (ROSENFELD, 2015).

Este artigo se propõe confrontar fundamentações teóricas sobre o uso da interatividade no espaço expositivo contemporâneo a experiências práticas, enfocando três questões principais que estruturarão o estudo proposto: arquitetura, museografia e museologia. A pesquisa investigará tanto os processos de concepção, quanto a recepção dos projetos executados. Do ponto de vista metodológico, o estudo da concepção analisará plano museológico institucional (ARAÚJO; BRUNO; FELIPINI, 2007; BRUNO; ARRUDA; FIGOLS, 2010; MUSEU DO AMANHÃ, 2015, 2016), projeto de arquitetura e projeto museográfico, além de entrevistas e depoimentos de profissionais relacionados aos projetos (ALFONSI, 2017; CALDEIRA, 2018;

1. O referido projeto foi proposto pela Prefeitura do Município do Rio de Janeiro, em 2009, por meio da Lei Municipal Complementar nº 101/2009, estando de acordo com as diretrizes do Plano de Recuperação e Revitalização da Região Portuária (2001).

CLERICI, 2018; KAZ, 2015; MUNHOZ, 2015; TASSARA, 2018). Para o estudo da recepção, executou-se o mapeamento de fluxos de visitação a partir da metodologia de pesquisa conhecida como *tracking and timing*² (AUSTRALIAN MUSEUM, 2009; YALOWITZ, 2009), acompanhada da elaboração de entrevistas não-dirigidas com os visitantes³. Deste modo, este artigo pretende investigar a interação entre os projetos de arquitetura, museografia e museologia nos casos selecionados, avaliando suas implicações para a concepção do espaço museal a partir de novas formas de configuração de acervos, propondo refletir sobre as possibilidades de entendimento acerca do museu concebido como espaço de interação.

2 A INTERAÇÃO NOS PROCESSOS DE PROJETO: DISCUSSÕES E SOLUÇÕES EM CONJUNTO?

A bibliografia de referência consultada sugere, como situação ideal a ser buscada durante a concepção do espaço museal, o estabelecimento de diálogo constante entre os projetos de arquitetura, museografia e museologia como forma de potencializar a produção de significados institucionais, contribuindo para a configuração de processos de concepção integrada do espaço museológico – seja a partir da criação de edifícios novos ou de intervenção no patrimônio edificado. O estudo proposto pretende analisar criticamente em que medida os processos de projeto desenvolvidos nos estudos de caso em questão se aproximam do ideal de integração projetual, avaliando de que maneira a interação nos processos de projeto reverbera nos modos de recepção do público.

2. O método contempla uma grande variedade de elementos que influenciam a experiência de visitação, considerando fatores museográficos (recursos expositivos, objetos, legendas etc.), fatores ambientais (condições e características do espaço) e fatores sociais (interação com visitantes de seu grupo ou com demais visitantes ou funcionários do museu). Para tanto, parte da elaboração de fichas de observação para guiar a anotação dos dados a partir de quatro aspectos principais: variáveis situacionais, demográficas, comportamento, paradas dos visitantes, tempo de parada em cada dispositivo museográfico, tempo gasto com outras atividades e percurso elaborado pelos visitantes. Em cada museu, foram observados 150 visitantes. No Museu do Futebol, a coleta de dados em campo ocorreu entre 28/03-07/04/17 e 18/11-07/12/17. No Museu do Amanhã, os dados foram coletados entre 08/09-14/09/17. Os visitantes não sabiam que estavam sendo observados.

3. As entrevistas não dirigidas são consideradas um procedimento metodológico complementar ao *tracking and timing*. Foram entrevistados 115 visitantes em cada museu. No Museu do Futebol, as entrevistas foram realizadas entre os dias 13 e 19/12/17. No Museu do Amanhã, entre os dias 9 e 10/09/17.

As fontes documentais analisadas permitem observar que a integração projetual se configura como premissa desejável para o desenvolvimento da concepção institucional. Destaca-se, nesse sentido, o discurso enunciado pela Fundação Roberto Marinho, que exerce papel fundamental para orquestrar os projetos concebidos em parceria com o Estado a partir da procura de parceiros e viabilização técnico-financeira dos projetos culturais (LOPES; NASRA; SANTOS, 2015). Para tanto, contribui com o processo de escolha do tema a ser desenvolvido pelas instituições, em parceria com o Estado; de seleção dos profissionais para atuar nos projetos de arquitetura, museografia e museologia; e de escolha do lugar para a implantação do museu, em conjunto com a equipe de arquitetos responsável pelo projeto e com representantes do governo. A atuação da Fundação busca o estabelecimento de processos interdisciplinares, integrados e colaborativos, conforme indica o depoimento de seus representantes:

Começamos a sistematizar a ideia e imaginamos sempre três polos a serem trabalhados: o mundo físico, da arquitetura, o conteúdo e, por fim, a museografia, que trata da forma de colocar o conteúdo no espaço. Não adianta fazer um projeto e depois pensar em algo para colocar ali. Pensamos que a articulação entre esses três mundos deve ser simultânea – pois um enriquece o outro – e, idealmente, nada pode prevalecer. Em um momento, a arquitetura dá ideias que alimentam o conteúdo e vice-versa, de forma contínua (BASTO, 2011).

Ainda que esteja declarado o objetivo de desenvolvimento de um processo projetual colaborativo baseado no trabalho interdisciplinar conjunto, este estudo pretende ponderar em que medida esses objetivos foram alcançados com base nos casos analisados. A ideia de integração projetual está presente em grande parte dos relatos que dizem respeito à concepção do Museu do Futebol. Como indica o depoimento de Mauro Munhoz (2015), os projetos de “arquitetura, expografia e os conteúdos foram trabalhados conjuntamente desde o início”. Já nas palavras de Leonel Kaz (2015): “Não houve predominância da curadoria ao projeto de arquitetura ou de cenografia – foi concebido tudo junto. O encontro multidisciplinar foi muito enriquecedor. Várias personalidades se juntaram pelo propósito de criação do Museu. A integração ocorreu em todo o projeto”.

Por outro lado, os depoimentos que se referem à concepção do Museu do Amanhã indicam que a criação desse museu sofreu uma série de entraves para o estabelecimento dessas relações. Como fator relevante para analisar esse contexto, emerge a fragmentação empreendida nos processos de projeto, que envolveu a participação colaborativa de escritórios internacionais e nacionais. Foram executados em duas etapas tanto o projeto de arquitetura (Santiago Calatrava – Ruy Rezende), como o projeto de museografia (Ralph Appelbaum – Vasco Caldeira). As dificuldades para a articulação entre esses profissionais ficam explícitas pela aparente falta de diálogo entre as esferas de concepção projetual e pelo complicado processo de desenvolvimento de ideias concebidas por outros profissionais, conforme demonstram os seguintes depoimentos:

O Museu do Amanhã foi projetado para ser um espaço vazio. A recomendação era: façam o que quiserem, mas não estraguem a arquitetura com a museografia. O Ralph com o Calatrava... talvez eles tenham tido algum contato. Nós, nenhum. A museografia recebeu o prédio pronto, definido. Foi resultado de uma elucubração arquitetônica. Não sei dizer se o Calatrava em algum momento recebeu algum *input* da curadoria ou do conteúdo museográfico. O Ruy Rezende Arquitetura é um escritório grande. Outras pessoas tocaram o negócio. (CALDEIRA, 2018)

O Ralph [Appelbaum] não seguiu até o fim. Desenvolveu contrato com alguém local. É muito caro o projeto. É mais uma questão de grife. Com isso, acaba-se perdendo muito do conceito original. Não houve conversa. Eles entregaram o caderno e foram embora. Além disso, passamos por desafios técnicos para o desenvolvimento do projeto do Museu do Amanhã proposto pelo Ralph Appelbaum, e isso gerou a necessidade de muitas mudanças no conceito original. (CALDEIRA, 2018)

Analisados sob um olhar panorâmico, ambos os processos apresentam situações antagônicas no que diz respeito à articulação entre os processos de projeto. Os depoimentos acerca do Museu do Futebol, comparados aos do Museu do Amanhã, indicam o desenvolvimento de um processo mais participativo, fluido e integrado. Como a análise dos casos indicou, os processos de interação projetual podem ser inferidos a partir da observação dos visitantes.

No que diz respeito aos fluxos de visitação, o Museu do Futebol apresentou menos pontos críticos⁴ do que os observados no Museu do Amanhã. No primeiro caso, verificou-se boa adaptabilidade do esquema de circulação dirigida à compartimentação da planta do Estádio do Pacaembu, sendo que os poucos pontos críticos identificados se devem, sobretudo, a fatores relacionados ao *design* expográfico e à disposição dos conteúdos.

Por outro lado, no Museu do Amanhã, alguns fatores podem estar relacionados aos problemas mais complexos de circulação observados⁵: a incompatibilidade entre a criação de um espaço arquitetônico pavilhonar e a concepção de uma narrativa linear e sequencial, as características do *design* expográfico associado à museografia interativa e o descompasso entre o dimensionamento dos dispositivos expográficos e o grande número de visitantes recebidos. Os aspectos críticos observados também aparecem nos depoimentos dos visitantes: “Estava falando sobre a arquitetura do museu. Essas passagens na lateral não funcionam”⁶; ou “Senti falta de orientação para saber como aproveitar melhor o museu. Vejo que não tem muita indicação para seguir o percurso. Me senti um pouco perdido, desorientado”⁷.

Entretanto, em ambos os museus foi possível observar momentos singulares que escancaram as potencialidades de articulação projetual, considerando que a integração entre museologia, museografia e arquitetura propiciaram

4. Observou-se certa dificuldade para o fluxo de visitação nos “Gols” e “Rádio”. A repetição de várias cabines com o mesmo design expográfico criou dúvidas em alguns visitantes. O segundo ocorre em “Rito de Passagem”, no qual há um bloqueio físico à entrada dos visitantes, que por vezes não entendem a indicação para entrar no contêiner. Na seção “Copas do Mundo”, a forma circular dos totens dificulta sua observação em ordem cronológica. O dispositivo “Chute a Gol” só permite interação com apenas um visitante por vez, gerando filas na seção “Jogo de Corpo”.

5. O planetário “Cosmos” gera grandes filas, pois a entrada é restrita a um grupo de visitantes por vez. A vazão desse dispositivo é demorada, sendo que a projeção audiovisual dura oito minutos. Há três possibilidades de acesso à seção “Horizontes Cósmicos”, gerando confusão. As portas que dão acesso aos cubos são muito estreitas e criam pontos de aglomeração. A proximidade excessiva da saída do cubo “Matéria” em relação à entrada de “Vida” faz com que poucos visitantes parem nas mesas interativas posicionadas nesse local. O fato de a saída de “Vida” estar mais próxima à saída de “Pensamento” do que de sua entrada também gera problemas. Em “Antropoceno”, a grande confluência de pessoas nesse dispositivo entra em conflito com alguns visitantes que querem passar direto pela instalação, mas não conseguem. A passagem por dentro das cavernas mostrou-se estreita. Em “Amanhãs”, o design do dispositivo encaminha os visitantes para o corredor lateral depois de passar pela segunda mesa interativa. Várias pessoas observadas perceberam que o percurso estava errado e retornaram à nave principal do museu. Em “Nós”, os visitantes são obrigados a contornar a parede antes de chegarem à vista para a baía de Guanabara, o que também gera problemas de fluxos.

6. Depoimento de visitante.

7. Depoimento de visitante.

mudanças no projeto dos museus, com o intuito de potencializar a utilização dos espaços e a produção de significados. Destaca-se a “Exaltação” no Museu do Futebol e a vista para a Baía de Guanabara no Museu do Amanhã. Os estudos iniciais elaborados para o Museu do Futebol previam o posicionamento da “Exaltação” logo no início do percurso (TASSARA, 2018). Entretanto, a concepção do *hall* de entrada com pé direito triplo fez com que essa ideia fosse abandonada, sendo retomada apenas em decorrência da descoberta do ponto em que as arquibancadas do Estádio do Pacaembu se destacam do talude, local onde é possível observar as fundações do edifício. A integração entre os projetos propiciou uma mudança substancial na narrativa museal, conforme demonstra o trecho a seguir:

O conjunto de decisões no âmbito do projeto de arquitetura – que resultou na abertura total dessa câmara, com todo seu aspecto surreal e sombrio, ao público – criou as condições objetivas para que surgisse ali a Sala da Exaltação, uma instalação multimídia para a qual ainda não se havia encontrado o lugar ideal. A decisão para que esta sala visceral fosse deslocada para este espaço surpreendente foi tomada depois de uma intensa reflexão e diálogo entre a equipe de arquitetura e os responsáveis pela museografia, Daniela Thomas e Felipe Tassara, e contou também com a participação do curador, Leonel Kaz, e da equipe gestora da Fundação Roberto Marinho. (WENZEL; MUNHOZ, 2012, p. 152)

Por sua vez, situação análoga pode ser vista no projeto do Museu do Amanhã. Os estudos iniciais sugeriam que os visitantes deveriam iniciar seu percurso pelas rampas laterais, encontrar a vista para a Baía de Guanabara e finalizar descendo a escadas, em direção à Praça Mauá. Porém, a criação da narrativa museal considerou a importância de se concluir o percurso com a mirada para a baía, de modo a suscitar no visitante a reflexão sobre o amanhã. Por essa razão, procedeu-se à inversão dos fluxos de visitação originalmente previstos para o edifício. Como pontua o trecho a seguir:

Invertemos a circulação. No projeto original, a experiência começava no sentido contrário. Agora, você sai pela rampa, sobe a escada, olha para a Baía. Gostávamos da ideia de que o final do percurso fosse com uma mirada para a baía. Em vez de começar com isso, acabar com essa vista. Era uma questão de operação e de narrativa.

Como começamos com o Cosmos, um ponto de energia concentrada, não tinha sentido finalizar com outra experiência fechada. (CLERICI, 2018)

Ainda que seja possível observar a emergência de momentos singulares em que a concepção de soluções de caráter interdisciplinar enriquece o processo de significação empreendido pela instituição museal a partir da criação de verdadeiros espaços-síntese, que assumem importância para o desenvolvimento da narrativa, faz-se necessário pontuar que essas situações configuram casos específicos, de caráter excepcional, no projeto de ambos os museus. O ideal de integração projetual, na prática, apresenta-se de forma restrita ou parcial, sendo que a articulação (ou não) dos processos acarreta consequências perceptíveis pelo público e que interferem fundamentalmente na fruição do espaço expositivo.

3 PROJETO INTERDISCIPLINAR E ACERVO MUSEAL: NOVAS POSSIBILIDADES DE ARTICULAÇÃO?

As experiências analisadas parecem elucidar o debate teórico sobre o tema do museu sem acervo na contemporaneidade. Parece claro que os casos em questão indicam respostas positivas à possibilidade de criação de museus desassociados de coleções materiais, e para tanto mobilizam uma série de recursos museográficos interativos. Entretanto, o tensionamento suscitado por essa discussão pode ser vislumbrado pelo fato de que o processo de afastamento dos museus em relação ao colecionismo material não se delineia em sua plenitude. Há resquícios de coleções materiais no Museu do Futebol, originários de seu próprio processo de formação (o exemplo maior é a camisa do Pelé, em exibição), assim como objetos do cotidiano⁸ expostos em vitrines. No Museu do Amanhã, observa-se a presença de alguns objetos de arte contemporânea⁹ e há também a perspectiva de o museu incorporar esse tipo de acervo – embora ainda careça esclarecer procedimentos metodológicos relativos ao tratamento de acervos artísticos no plano museológico (MUSEU DO AMANHÃ, 2015, 2016).

8. Como acervos materiais apresentados pelo Museu do Futebol, destaca-se a camisa vestida por Pelé no primeiro tempo da partida final da Copa do Mundo de 1970, e vitrines com objetos cotidianos expostas na seção “Números e Curiosidades”.

9. Como acervos artísticos exibidos no Museu do Amanhã, figura a instalação do artista Daniel Wurtzel no cubo “Matéria” e a obra *Puffed Star*, de Frank Stella.

A proposição de museus a partir de temas geradores traz situações peculiares em seu processo de concepção; justamente por não se saber previamente o que o museu vai abrigar, tampouco como será estruturada sua narrativa. As múltiplas possibilidades de articulação temática suscitada por museus que partem da formulação de perguntas (O que é o futebol no Brasil? – O que é o amanhã?) permitem grande liberdade projetual. Nesses casos, dado o baixo grau de definição do escopo institucional e do programa de necessidades relacionados aos projetos, enfatiza-se a importância do papel assumido pela interação entre arquitetura, museografia e museologia no sentido de contribuir para a configuração do projeto institucional.

Entretanto, há de se ponderar que as possibilidades de articulação projetual apresentam limitações – que se relacionam ao fato de que os projetos de arquitetura, museografia e museologia não ocorrem concomitantemente durante todo o processo, mas assumem temporalidades distintas. A concepção do Museu do Futebol teve seu início em 2005, o projeto de arquitetura começou dois anos antes em relação ao de museografia, o primeiro plano museológico foi publicado em 2007, e o museu apenas inaugurado em 2008. Por sua vez, o Museu do Amanhã foi iniciado em 2009, o projeto de arquitetura começou antes em relação ao de museografia, e o primeiro plano museológico foi publicado em 2015, ano de sua inauguração.

O projeto de arquitetura – o primeiro a ser elaborado em ambos os museus – partiu da premissa de interpretar os temas geradores institucionais, atrelando simbólica e esteticamente o edifício a seu potencial de significação. Justifica-se, dessa maneira, tanto a escolha do avesso das arquibancadas do Estádio do Pacaembu para receber o Museu do Futebol (WENZEL; MUNHOZ, 2012), como a proposição de um edifício cujas soluções formais remetem à esteticidade de uma “arquitetura do futuro” (LEFAIVRE; TZONIS, 2011, p. 75), dotada de um conjunto de características projetuais que incitam a reflexão sobre o tema da sustentabilidade. Dentre elas, destaca-se a implantação de sistema de reuso de água e captação de energia solar (MUSEU DO AMANHÃ, 2015). Desta maneira, pode-se ver que o significado atribuído aos edifícios se configurou como objeto de reflexão arquitetônica.

No entanto, ambos os projetos enfrentaram dificuldades no que diz respeito ao programa de necessidades a ser elaborado para um museu sem acervo. No Museu do Futebol, “o programa de necessidades amadureceu

enquanto o projeto de arquitetura já caminhava” (WENZEL; MUNHOZ, 2012, p. 117). Em paralelo, no Museu do Amanhã, a ausência de definições levou à adoção de soluções que desenvolvem o tema da flexibilidade do espaço (LEFAIVRE, 2011). Segundo o arquiteto, “o interior é muito simples. Há um pouco da estrutura de uma catedral em dois níveis. [...] Nada é fixo” (CALATRAVA apud ROSENFELD, 2015, tradução nossa).

As incertezas que se colocam a princípio sobre o conteúdo a ser desenvolvido pelos museus associam-se à concepção da arquitetura como invólucro funcional ou envelope neutro, entendida como suporte para infinitas museografias. Considerou-se, como se trata de uma exibição multimídia desassociada de acervos materiais, que “a área destinada à reserva técnica não precisa ser extensa” (WENZEL; MUNHOZ, 2012, p. 116) e o projeto pode se concentrar no desenvolvimento da exposição principal. A proporção de áreas visualizada no projeto final do Museu do Futebol reflete essa concepção, sendo que a área ocupada pela exposição principal é de cerca de 2.655m²; enquanto as áreas técnicas ocupam aproximadamente 578m². Proporção equivalente pode ser observada no Museu do Amanhã, no qual a exposição principal ocupa aproximadamente 2.238m², enquanto as áreas das galerias técnicas giram em torno de 596m².

O projeto de museografia, cujas diretrizes se vinculam ao espaço arquitetônico e à narrativa museal, foi elaborado paralelamente à produção de conteúdos e ao estabelecimento de definições quanto aos processos de formação de acervos digitais.

A reflexão multidisciplinar a respeito das características dos objetos culturais fundamentou a consolidação dos planos museológicos – último item a ser apresentado nos dois museus – sendo que o do Museu do Futebol data de 2007 e o do Museu do Amanhã, de 2015. As questões que foram sendo elaboradas durante o funcionamento dos museus subsidiaram as revisões dos referidos planos museológicos, publicados em 2010 e 2016 respectivamente.

Os processos de revisão apontaram para dificuldades comuns enfrentadas pelos museus – sobretudo no que diz respeito à rigidez das narrativas elaboradas a partir de projetos museográficos que apresentam pouca flexibilidade para compor novos arranjos espaciais. Outro aspecto questionado é a restrita temporalidade pensada para a museografia; a qual, ao ser projetada

para tempos de média duração, corre riscos de inserir-se na lógica da obsolescência programada. Conforme apontam os depoimentos de Mauro Munhoz e Andrés Clerici: “Ao se completar dez anos de museu, talvez seja o caso de se repensar as áreas expositivas” (MUNHOZ, 2015), e “Chega um momento em que não dá mais, e ligam para a gente fazer de novo [...] [A expografia possui] mais ou menos dez anos de duração” (CLERICI, 2018).

Uma segunda questão a ser pontuada foi a dificuldade de atualização de conteúdos na exposição principal (ALFONSI, 2017; CLERICI, 2018). A manutenção de acervos digitais demanda mobilização de recursos humanos para trabalho nas áreas de tecnologia da informação e edição audiovisual. Para tanto, necessita da implantação de políticas sistemáticas de seleção e descarte da informação a partir dos objetivos definidos pela curadoria. Nesse contexto, dada a dificuldade de atualização das exposições principais, observa-se que as exposições temporárias emergem como alternativa interessante para a exploração de novos temas e perspectivas complementares à narrativa principal.

Para além dos aspectos críticos, as revisões dos planos museológicos também contribuíram com o desenvolvimento de novos caminhos para as duas instituições. No Museu do Futebol, a revisão do plano museológico assumiu caráter determinante para a criação do Centro de Referência do Futebol Brasileiro (CRFB), em 2011, órgão responsável pela pesquisa e gestão de acervos, e que possui o objetivo de formar um banco de dados para retroalimentar os conteúdos apresentados pelas exposições do Museu. Em 2015, o CRFB subsidiou um processo consolidado de atualização museográfica voltado para a incorporação de novos acervos à narrativa principal, que passou a incluir o tema do futebol feminino. A revisão do plano museológico, entretanto, pontuou problemas referentes à arquitetura museal, aludindo à necessidade de incorporar soluções energéticas ao projeto, já que o museu depende de energia elétrica e refrigeração adequada para o funcionamento da exposição principal (BRUNO; ARRUDA; FIGOLS, 2010, p. 52). Além disso, há demanda de ampliação das áreas técnicas, administrativas, de guarda e manutenção (BRUNO; ARRUDA; FIGOLS, 2010, p. 67).

De maneira análoga, pode-se analisar as implicações da revisão do plano museológico do Museu do Amanhã – embora o plano original já previsse a criação do Observatório do Amanhã, órgão focado na captação de informações de centros produtores de tecnologia para armazenar e

atualizar dados exibidos pelo Museu, cujas funções se articulam em torno do Sistema Cérebro, responsável pela coleta e armazenamento de dados, e do Sistema Íris, desenvolvido para personalizar a experiência interativa do visitante por meio de um cartão de identificação de radiofrequência vinculado à sua conta de e-mail. A revisão do plano museológico subsidiou a criação do Sistema *Íris+*, em 2017, que é um desenvolvimento do Sistema Íris. Por meio da inteligência artificial, esse sistema é capaz de responder e formular perguntas em diálogo com o visitante sobre os temas da “sustentabilidade” e da “convivência” em totens de autoatendimento situados ao final do percurso. No que diz respeito à arquitetura, a revisão do plano museológico não permitiu identificar necessidades a serem incorporadas ao projeto. Entretanto, a observação *in loco* apontou para problemas relacionados aos de fluxos de visitação, dificuldades de funcionamento no sistema de captação de energia solar e ruptura de vidros nos caixilhos externos do Museu – elementos esses que carecem de reelaboração sob o ponto de vista projetual e construtivo.

A sequência inicialmente delineada antes da inauguração de ambos os casos (arquitetura – museografia – museologia) parece assumir ordem contrária por ocasião do amadurecimento e da própria autoanálise de desempenho que os museus desenvolveram no decorrer do tempo, apontando para uma sequência de revisões que ocorre inversamente (museologia – museografia – arquitetura). A autorreflexão do museu sobre seu próprio caráter e dinâmicas de funcionamento influencia no pensamento sobre a arquitetura museal, sobretudo ao se pontuarem aspectos a respeito do programa de necessidades e esquemas de configuração espacial de cada edifício. Os órgãos que desenvolvem função central para a constituição dos acervos museais – CRFB e Observatório do Amanhã – não possuem o mesmo protagonismo na concepção arquitetônica do museu, assumindo posições quase periféricas nos respectivos projetos. Em museus que se configuram a partir de acervos digitais, é comum a necessidade de adotar soluções arquitetônicas particulares, demandando infraestrutura administrativa ampliada, espaços abertos ao público para consulta do acervo, terminais de pesquisa, áreas externas à sede da instituição para a armazenagem de cópias de segurança do acervo dotadas de gerador próprio e sistema de condicionamento de ar. Começam, então, a ser delineadas novas perspectivas para o pensamento da arquitetura de museus concebidos a partir de acervos digitais.

4 O ESPAÇO INTERATIVO: APROXIMAÇÕES E NOVAS POSSIBILIDADES

A pesquisa proposta buscou aproximar-se das relações entre arquitetura, museografia e museologia, visando ao entendimento dos processos de concepção museal a partir de seu confronto com a recepção do público (SANTANA, 2016). Os resultados alcançados apontam para o desenvolvimento de processos multifacetados, que vão além do estímulo à postura ativa do indivíduo ou da possibilidade de acesso a conteúdos digitais. Buscou-se analisar as questões enunciadas pela bibliografia de referência consultada a aspectos referentes à percepção dos visitantes, com base na observação sistemática de campo baseada na metodologia de pesquisa conhecida como *tracking and timing*. De modo geral, vê-se que a interatividade – tema mais citado pelos visitantes em seus depoimentos¹⁰ – parece gerar tanto expectativa quanto frustração no público, como demonstram os trechos: “Achei muito fraquinho [o museu]. Comparado com outros lugares, com a tecnologia que eles têm, deixa muito a desejar”¹¹; “Achei que podia ter mais coisas interativas”¹²; ou “Esperava a exposição bem mais interativa”¹³.

O tema da interatividade no espaço expositivo, como pontuam os autores consultados, mobiliza uma série de preconceitos, sendo comum a denúncia do afastamento institucional em relação à pesquisa devido à ênfase em sua função comunicativa e à acentuação de seu aspecto lúdico e pedagógico. A associação da interatividade a museus infantis é vista de modo controverso, podendo ser considerada positivamente, como demonstra: “É bem interativo para as crianças. A gente acaba virando criança também”¹⁴; ou sob o viés da crítica à banalização e superficialidade dos conteúdos, como indica: “É um museu de ciência básico, para crianças. Legal, mas muito básico, interativo”¹⁵. No entanto, é preciso ponderar a ideia de que a ênfase no aspecto educativo atrofia a pesquisa institucional. No Museu do Futebol, o CRFB vem desenvolvendo pesquisas consolidadas que buscam dar voz a

10. Dos visitantes entrevistados, 24% (Museu do Futebol) e 17% (Museu do Amanhã) citaram o tema interatividade.

11. Depoimento de visitante.

12. Depoimento de visitante.

13. Depoimento de visitante.

14. Depoimento de visitante.

15. Depoimento de visitante.

diferentes formas de manifestação da prática esportiva, com ênfase para as linhas de pesquisa Memória Viva e Na Rede. Essa pesquisa vem contribuindo para a formação de rico acervo digital, disponível para consulta on-line e em terminais situados na midiateca do Museu. Já no Museu do Amanhã, a coleta de informações dos próprios visitantes pelos Sistemas Cérebro, Íris e Íris+ apresentam potencial de desenvolvimento investigativo institucional, voltado para a conformação de acervos digitais.

A relação interatividade-museografia parece consolidada do ponto de vista teórico e projetual, ainda que possam ser observadas dificuldades em seu entendimento e interpretação. O estudo elaborado permitiu avaliar que a interatividade propicia diversas formas de acesso ao conteúdo (abrangendo nível informativo, tipo de conteúdo, mensagem e linguagem), podendo destinar-se a diversos públicos e suscitar várias modalidades de aprendizagem (SANTACANA; PIÑOL, 2010). Alguns fatores, por sua vez, influenciam diretamente na apropriação dos módulos pelo público, dentre os quais se destaca o aspecto visual e a disposição espacial. A grande quantidade de estímulos sensoriais presente em ambos os casos parece, num primeiro momento, distrair os visitantes da apreensão de conteúdos, o que confirmaria a crítica à interatividade manual (*hands on*) ao gerar certa ansiedade psicomotora e não incentivar o aprofundamento do raciocínio. Embora no Museu do Amanhã os baixos tempos médios de interação coletados e a dispersão dos fluxos de visitação pareçam confirmar essa hipótese, os elevados tempos observados no Museu do Futebol contradizem essa questão¹⁶, pois indicam justamente um contexto em que o visitante se apropria do conteúdo com grande interesse e por longos períodos.

A capacidade de emocionar e a ênfase na interatividade cultural parecem favorecer a predisposição do visitante a interagir com os temas propostos no Museu do Futebol. Seu público apresenta forte engajamento emocional com o futebol, sendo comum que o visitante vá ao museu para recordar informações sobre um assunto habitual e cotidiano.

16. Em relação aos tempos médios de interação, adotou-se como categoria *baixo*: o a 1min, *médio*: 1 a 3min, e *elevado*: mais de 3min. No Museu do Futebol, 58% das paradas tiveram tempo baixo de interação, 28% médio, e 14% elevado. No Museu do Amanhã, observou-se: 79% alto; 17% médio e 4% elevado. Esses dados podem ser influenciados pelo menor grau de lotação apresentado no Museu do Futebol. Com base em cálculos executados em 2018, o Museu do Futebol apresenta grau de lotação de 137 pessoas/m2/ano, e o Museu do Amanhã 581 pessoas/m2/ano.

Muitos depoimentos aludiram à emoção trazida por trechos da exposição, por exemplo: “A parte mais emocionante é a do Mundial de 1950”¹⁷; ou “Eu revivi quando o Brasil perdeu em 2014... o 7 × 1”¹⁸. Por outro lado, reflexões abstratas sobre temas gerais e a acentuação da interatividade mental não atingem os mesmos resultados em relação aos temas anteriores. O público do Museu do Amanhã não parece saber bem o que esperar e deseja ser surpreendido – como demonstram falas que aludem à frustração de expectativas: “Achei que devia ter mais coisas sobre o futuro. Faltou falar do futuro, porque é um museu do Amanhã, não é?”¹⁹.

Conforme observado, a interatividade pode contemplar múltiplas modalidades de configuração, estando presente na evocação de memórias afetivas do visitante, em sua relação com o espaço, no estímulo ao diálogo com outras pessoas, no incentivo à execução de atividades pós-visita ou outras ações decorrentes da experiência museal. Em “Exaltação” e “Cosmos”, por exemplo, estão presentes dispositivos que não suscitam ação ativa do visitante, mas mobilizam a interatividade do ponto de vista emocional e sensorial, estabelecendo outros tipos de conexões do indivíduo com seu meio a partir da relação com o espaço. Ambos os casos demandaram altos tempos máximos de interação e elevado grau de incidência nas entrevistas²⁰.

Ainda, a observação empírica indicou que algumas soluções adotadas amplificam ou reduzem o interesse do indivíduo pela proposta apresentada. A manutenção do suspense acaba sendo uma questão muito importante para garantir o interesse do indivíduo pelo dispositivo, sendo que descobrir num momento inicial a chave interpretativa para compreender a narrativa faz com que se reduza a capacidade de a exposição instigar o visitante. Observa-se, também, que a repetição excessiva de soluções é algo que reduz o tempo de interação com os equipamentos. Um exemplo claro é a interação dos visitantes na seção “Amanhãs”, composta por três mesas sensíveis ao

17. Depoimento de visitante.

18. Depoimento de visitante.

19. Depoimento de visitante.

20. Na “Exaltação”, cantos das torcidas são projetados em telões e na estrutura do Estádio. Em “Cosmos”, o visitante é envolvido pela projeção de um vídeo dentro de um domo esférico. Os dois casos de interatividade sensorial são muito atrativos, demandando altos tempos médios de interação (Exaltação: 17min40s – Cosmos: 8min) e elevado grau de incidência nas entrevistas dos visitantes (Exaltação: 7% – Cosmos: 24%).

toque. Na primeira delas, o tempo médio de interação observado foi de 3min37s, que caiu para 2min32s na segunda e foi reduzido para 1min02s na terceira.

Outro fator de entrave para a comunicação é a dificuldade de se compreender a relação entre solução museográfica e conteúdo. Ter que testar vários dispositivos para descobrir se o conteúdo é o mesmo em relação ao anterior também se associa à perda de interesse dos visitantes. Na seção “Gols/Rádio” do Museu do Futebol, as primeiras cabines são as mais visitadas, apresentando tempo médio de interação de 2min11s, e as demais são consultadas brevemente, em geral, apenas para aferir se o dispositivo apresenta o mesmo conteúdo que o anterior ou caso as outras cabines estejam ocupadas.

A relação entre interatividade-arquitetura aparece timidamente tanto do ponto de vista teórico, como a partir dos depoimentos do público. O desafio de criação de um museu desassociado de coleções materiais enfrenta o baixo grau de definição sobre seu próprio tema e programa de necessidades. Essas incertezas, que vão se definindo aos poucos no decorrer do processo de projeto, podem guiar a constituição de um caminho interpretativo para encarar a arquitetura como invólucro para museografias cambiantes, considerando a necessidade de o edifício garantir a infraestrutura técnica e funcional para viabilizar a apresentação da exposição audiovisual ao público.

As características assumidas pelo processo de projeto garantem uma condição particular no que se refere à possibilidade de se encarar a arquitetura como elemento de significação para a constituição da narrativa museal, aproveitando-se de aspectos simbólicos relacionados aos edifícios como estratégia de desenvolvimento temático do museu e que contribuem para garantir unidade e coerência ao percurso. A parte interna do Museu do Futebol revela o avesso das arquibancadas, assim como o interior do Museu do Amanhã permite a visualização íntegra do pavilhão concebido. Ademais, situações pontuais podem potencializar o significado de determinados espaços – como a vista para o Estádio do Pacaembu e a vista para a Baía de Guanabara. Essas perspectivas, fundamentais para a criação do espaço de imersão do visitante na narrativa museal, aparecem também nos discursos dos visitantes. Sobre o Museu do Futebol, destacam-se os seguintes depoimentos: “Acho que é uma excelente implantação no Estádio

do Pacaembu”²¹; e “Eu, que comecei a ver futebol aqui neste Estádio, achei o museu muito completo”²². Já sobre o Museu do Amanhã, pode-se citar: “Achei que esse final te endereça para o infinito, para o espaço da água, traz um impacto positivo”²³; ou “A beleza dele, a vista é espetacular. você vê toda essa beleza e o que está fazendo para manter?”²⁴.

Por fim, analisaremos a relação estabelecida entre museologia-interatividade. Do ponto de vista narrativo, os dois museus encontram-se no limite entre os conceitos de “museologia do conhecimento” e “museologia do ponto de vista” (DAVALLON, 1999, p. 19). Os casos analisados propõem uma representação ficcional na qual o visitante é o ator principal, composta por microsequências desenvolvidas a partir dos pontos de parada do visitante e que se encadeiam segundo um cenário que corresponde ao desenvolvimento da visita. Não se observa ruptura total quanto ao conceito de “museologia do objeto”, sendo que ambos os museus estabelecem relações ambíguas com a entrada de alguns itens materiais em seus acervos. A carência de acervo material foi um aspecto criticado em algumas entrevistas, como: “Faltaram camisas. No acrílico, poderia ter um quadro de camisas”²⁵; ou “Faltaram camisas, talvez de jogadores”²⁶.

Se no Museu do Futebol a interatividade não parece assumir papel definido para a criação do percurso, no Museu do Amanhã seu uso focou-se no aprofundamento das seções narrativas, contribuindo para ampliar o entendimento dos temas centrais desenvolvidos pelas seções. A única exceção concentra-se em “Amanhãs”, onde as mesas interativas possuem papel central no desenvolvimento da narrativa museal, explorando a possibilidade de o visitante participar ativamente do processo de geração de acervo ao fornecer dados a respeito de seus padrões comportamentais que são coletados pelo “Sistema Cérebro” e permitir o monitoramento e registro de tendências e padrões de vida contemporâneos. Trata-se de um dispositivo que ultrapassa a utilização da interatividade como elemento mediador entre museografia-conteúdo, abrindo novas perspectivas no que se refere à produção de acervos a partir da participação do visitante.

21. Depoimento de visitante.

22. Depoimento de visitante.

23. Depoimento de visitante.

24. Depoimento de visitante.

25. Depoimento de visitante.

26. Depoimento de visitante.

A articulação museografia-arquitetura assume papel relevante, agregando significado à experiência espacial e conferindo especificidade ao percurso museal. Entretanto, em ambos os casos, há margens do ponto de vista narrativo para que o papel da arquitetura para a criação da narrativa museal se revele mais claramente aos olhos do visitante. No Museu do Futebol, a exposição de fotos que mostram aspectos relacionados à construção do Estádio do Pacaembu é apresentada ao visitante num momento residual, posterior à sua última experiência na seção “Jogo de Corpo” e num espaço que não se associa diretamente à criação de lugares que enaltecem a exposição da própria arquitetura – como a vista para o gramado, por exemplo. Já no Museu do Amanhã, as soluções técnicas de captação de energia solar, reuso e tratamento de águas passam despercebidas ao visitante em toda a narrativa apresentada pelo museu, sendo apenas mencionadas superficialmente em um dos folhetos explicativos de divulgação institucional.

Além disso, pode-se pontuar que a iluminação constitui uma condicionante arquitetônica importante para a elaboração do projeto museográfico. A criação de ambientes escuros, como é o caso do Museu do Futebol, confere melhor destaque visual para os dispositivos museográficos. No Museu do Amanhã, o espaço pavilhonar amplamente iluminado implicou um projeto museográfico centrado em unidades autocontidas de grandes dimensões. Conforme pontua Andrés Clerici, “A iluminação no Museu do Amanhã é um problema. Por isso, várias das instalações são *self contained*. O prédio, na verdade, foi pensado assim: diáfano, aberto, mais como um pavilhão” (CLERICI, 2018). Por sua vez, a criação da última seção do percurso, “Nós”, demonstra as dificuldades de implantação de um projeto de museografia audiovisual num edifício amplamente dotado de iluminação natural. Numa tentativa de bloquear a entrada de luz para permitir a visualização da mudança de cores prevista para a estrutura em forma de oca, inseriu-se uma parede ao final do percurso que bloqueia a vista para a Baía de Guanabara, de modo a causar problemas para o fluxo de visitação e enfraquecer o potencial significativo da seção. Essa situação não passou despercebida pelos depoimentos de visitantes, como demonstra: “Ficou faltando encerrar a última parte. A iluminação [do dispositivo] *não está funcionando*”²⁷; ou “Entra muita luminosidade, não dá pra ver direito”²⁸.

27. Depoimento de visitante.

28. Depoimento de visitante.

Por fim, o principal aspecto crítico identificado por ocasião da análise de ambos os museus se refere à relação estabelecida entre a narrativa linear e as duas soluções arquitetônicas apresentadas: o esquema de circulação dirigida inserido na planta compartimentada do Estádio do Pacaembu e a planta livre do Museu do Amanhã (MONTANER, 2003). A rigidez das narrativas desenvolvidas por ambos os projetos museográficos pareceu adequar-se de maneira mais consistente à compartimentação da planta do Museu do Futebol, em relação à planta livre do Museu do Amanhã. Jean Davallon (1999) já indicava a crítica da ideia de planta livre associada à concepção de exposições como dispositivos de comunicação. Para o autor, a planta livre se relaciona à possibilidade de apreensão total do interior do edifício, e portanto, prejudica o processo de descobrimento esperado em exposições que assumem esse caráter. A planta livre se coloca como um limite à ideia de “envelope”, “invólucro” ou “contenedor”, sendo que o desenvolvimento de narrativas lineares, dirigidas e marcadas pelo suspense efetivamente se associa melhor à ideia de compartimentação.

Desta maneira, o presente artigo buscou contribuir para o entendimento do desafio de constituição do museu como espaço de interação, o qual extrapola a inserção de tecnologias da comunicação no projeto museográfico. A proposição de dinâmicas que sugiram a interação da museologia, museografia e arquitetura no processo de projeto possui potencial para a geração de significados no museu contemporâneo, considerando o processo de desassociação do colecionismo material. Nesse sentido, este trabalho pretendeu avançar no entendimento das relações que ocorrem independentemente entre interatividade-arquitetura, interatividade-museografia e interatividade-museologia, contribuindo para a reflexão acerca do museu como espaço de interação na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

ALFONSI, D. [Entrevista cedida a] Bianca Manzon Lupo. São Paulo, mar. 2017.

AUSTRALIAN MUSEUM. *Tracking and observation studies*. Sydney, 2009. Disponível em: https://media.australianmuseum.net.au/media/dd/Uploads/Documents/9301/tracking_studies.b8f3c5f.pdf. Acesso em: 17 out. 2016.

ARAÚJO, M. M.; BRUNO, Maria C. Oliveira; FELIPINI, Kátia. *Planejamento museológico*: Museu do Futebol. São Paulo: ADM Museologia e Educação, 2007.

BASTO, Lucia. A superintendente da Fundação Roberto Marinho fala sobre a implantação do MIS, do Museu do Amanhã e do Museu de Arte do Rio de Janeiro. *Revista Projeto Design*, São Paulo, 15 abr. 2011. Disponível em: <https://www.arcoweb.com.br/projetodesign-assinantes/entrevista/lucia-basto-a-superintendente-15-04-2011#>. Acesso em: 18 jun. 2018.

BRUNO, Maria C. Oliveira; ARRUDA, Beatriz Cavalcanti; FIGOLS, Francisca A. Barboza. *Museu do Futebol: plano museológico: diagnóstico institucional e linhas de ação*. São Paulo: [s. n.], 2010.

CALDEIRA, Vasco. [Entrevista cedida a] Bianca Manzon Lupo. São Paulo, mai. 2018.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

CLERICI, Andrés. [Entrevista cedida a] Bianca Manzon Lupo. São Paulo, jun. 2018.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly; HEMANSON, K. Intrinsic motivation in museums: why does one want to learn? In: FALK, John H.; DIERKING, Lynn D. (org.). *Public institutions for personal learning*. Washington: American Association of Museums, 1995. p. 67-77.

DAVALLON, Jean. *L'exposition à l'oeuvre: stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris: L'Harmattan, 1999.

FALK, John H.; DIERKING, Lynn D. *Learning from museums: visitor experiences and the making of meaning*. Lanhan: Altamira Press, 2000.

FIGUEIREDO, Renata D. Gouvea. *Exposição contemporânea no Brasil: a sedução das exposições cenográficas*. São Paulo, 2011.

FUNDAÇÃO ROBERTO MARINHO (coord.). *Plano museológico resumido: Museu do Amanhã*. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, [2015?]. Disponível em: <https://portomavilha.com.br/conteudo/licitacoes/anexo-2cp3.pdf>. Acesso em: 24 jul. 2019.

GUARNIERI, Waldisa Rússio C. *Conceito de cultura e sua interrelação com o patrimônio cultural e a preservação*. Rio de Janeiro: IBCP, 1990.

KAZ, Leonel. [Entrevista cedida a] Bianca Manzon Lupo. São Paulo, mar. 2015.

KAZ, Leonel (org.). *Museu do Futebol: um museu-experiência*. São Paulo: ID Brasil Cultura, Educação e Esporte, 2014.

LAPA, Rodrigo Amaral. *Museu, arte e tecnologia: as transformações dos museus contemporâneos influenciadas pelas TICs*. 2011. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2011.

LEFAIVRE, Liane; TZONIS, Alexander. *Santiago Calatrava*. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2011.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 2010.

LOPES, J. R.; NASRA, L.; SANTOS, S. *Quem são os donos da educação e da cultura no Rio de Janeiro? Os contratos entre a fundação Roberto Marinho e a prefeitura*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

MACHADO, Tatiana Gentil. *Projeto expográfico interativo: da adoção do dispositivo à construção do campo da interatividade*. 2015. Tese (Doutorado em Projeto, Espaço e Cultura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

MASSABKI, Paulo Henrique. *Centros e museus de ciência e tecnologia*. 2011. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. O museu e o problema do conhecimento. In: SEMINÁRIO SOBRE MUSEUS-CASAS: PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO, 4., 2000, Rio de Janeiro. *Anais* [...]. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2002. p. 17-48.
- MONTANER, Josep Maria. *Museus para o século XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- MOURA, Elton Alissom. *Os novos museus e exposições científicas e culturais interativas no Brasil*. 2012. Dissertação (Mestrado em Divulgação Científica e Cultural) – Instituto de Estudos da Linguagem, Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.
- MUNHOZ, Mauro. [Entrevista cedida a] Bianca Manzon Lupo. São Paulo, mar. 2015.
- MUSEU DO AMANHÃ. *Plano museológico*. Rio de Janeiro: Expomus, 2015.
- MUSEU DO AMANHÃ. *O Amanhã é hoje: um giro pelos primeiros 365 dias*. Rio de Janeiro: Museu do Amanhã, 2016. Disponível em: <https://museudoamanha.org.br/sites/default/files/O%20Amanh%C3%A3%20%C3%A9%20hoje.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2017.
- OLIVEIRA, Bernardo J.; CAMPOS, Verona S.; REIS, Debora; LOMMEZ, Rene. O fetiche da interatividade em dispositivos museais: eficácia ou frustração na difusão do conhecimento científico. *Revista Museologia e Patrimônio*, v. 7, n. 1, p. 21-32, 2014. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/273/267>. Acesso em: 18 nov. 2015.
- PRIMO, Alex; CASSOL, Márcio. Explorando o conceito de interatividade: definições e taxonomias. *Informática na Educação: teoria & prática*, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 65-80, 1999. DOI: <https://doi.org/10.22456/1982-1654.6286>.
- ROSENFELD, Karissa. Santiago's Calatrava Museum of Tomorrow opens in Rio de Janeiro. *Archdaily*, 17 dez. 2015. Disponível em: https://www.archdaily.com/778998/santiago-calatrava-museum-of-tomorrow-opens-in-rio-de-janeiro#_=_. Acesso em: 26 abr. 2017.
- SANTACANA, Joan; PIÑOL, Carolina M. (coord.). *Manual de museografia interactiva*. Gijón: Trea, 2010.
- SANTANA, Cristiane Batista. *De(legando) o futuro: mediações e educomunicações nas relações entre museus e público*. 2016. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- TASSARA, Felipe. [Entrevista cedida a] Bianca Manzon Lupo. São Paulo, ago. 2018.
- WAGENSBERG, Jorge. *Cosmocaixa. The total museum. Through conversation between architects and museologists*. Barcelona: Sacyr, 2006.
- WENZEL, Marianne; MUNHOZ, Mauro. *Museu do Futebol: arquitetura e requalificação no Estádio do Pacaembu*. São Paulo: Romano Guerra, 2012.
- YALOWITZ, Steven; BRONNENKANT, Kerry. Timing and tracking: unlocking visitor behavior. *Visitor Studies*, Abingdon, v. 12, n. 1, p. 47-64, 2009.

POLÍTICAS DE AQUISIÇÃO DE ACERVO:

INSTRUMENTOS DE GESTÃO
E DE MEMÓRIA INSTITUCIONAL

LEONARDO DA SILVA VIEIRA, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, SÃO PAULO,
SÃO PAULO, BRASIL.

Graduado em História pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Mestre em Museologia pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da USP. Atualmente desenvolve e coordena projetos culturais ligados à memória, cultura e patrimônio em bairros da zona leste da cidade de São Paulo, por meio do Coletivo Memória e Resistência. Foi estagiário do Serviço de Objetos do Museu Paulista da USP e bolsista do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (Pibid), pela Capes. Bolsista de Iniciação Científica pela Fapesp e do Programa Aprender com Cultura e Extensão, da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da USP, no Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP).

E-mail: leonardo.silva.vieira@usp.br

DOI

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v14i27p244-266>

RECEBIDO

15/03/2019

APROVADO

24/06/2019

POLÍTICAS DE AQUISIÇÃO DE ACERVO: INSTRUMENTOS DE GESTÃO E DE MEMÓRIA INSTITUCIONAL

LEONARDO DA SILVA VIEIRA

RESUMO

Este artigo trata da importância de documentos relativos à gestão de acervos museológicos, em especial acerca dos padrões e métodos de aquisição de acervo, para a racionalização e a memória das práticas institucionais. Também compartilhamos alguns dados obtidos durante a pesquisa de mestrado intitulada *Apontamentos acerca da política de aquisição de acervo no Museu Paulista (1990-2015)*, defendida pelo autor deste artigo no Programa de Pós-graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo.

PALAVRAS-CHAVE

Museus de história. Acervo museológico. Administração de museus.

COLLECTION ACQUISITION POLICIES: INSTRUMENTS OF MANAGEMENT AND INSTITUTIONAL MEMORY

LEONARDO DA SILVA VIEIRA

ABSTRACT

This article discusses the importance of documents related to the management of museum collections, especially in what concerns the patterns and methods of its acquisitions for rationalization and the memory of institutional practices. Finally, we share some data obtained during the master's thesis entitled *Notes on the collection acquisition policy at Museu Paulista (1990–2015)*, defended by the author of this paper at the Graduate Program in Museology between units of University of São Paulo.

KEYWORDS

History museums. Museum collection. Museum management.

1 INTRODUÇÃO

A preocupação com a gestão dos acervos museológicos tem sido objeto de debate entre os profissionais deste campo desde o momento em que os museus surgiram. Afinal, tais instituições devem sua especificidade à relação instituída historicamente entre si com o patrimônio cultural que possuem.

No museu nos defrontamos com *objetos enquanto objetos*, em suas múltiplas significações e funções – ao contrário, por exemplo, do que ocorre num supermercado. Objetos de nosso cotidiano (mas fora desse contexto e, portanto, capazes de atrair a observação) ou estranhos à vida corrente (capazes, por isso, de incorporar à minha as experiências alheias). Doutra parte, é a função documental do museu (por via de um acervo, completado por bancos de dados) que garante não só a democratização da experiência e do conhecimento humanos e da fruição diferencial de bens, como, ainda, a possibilidade de fazer com que a mudança – atributo capital de toda realidade humana – deixe de ser um salto do escuro para o vazio e passe a ser inteligível (MENESES, 1994, p. 12).

Dessa forma, questões envolvendo a aquisição de acervo, sua documentação e conservação, sempre foram temas presentes no cenário museológico. A forma com que cada instituição empreende as atividades relacionadas à gestão de acervo é geralmente estabelecida a partir do

programa de acervo do museu:

O Programa de Acervo ocupa-se de questões relacionadas à aquisição, à documentação, à conservação, à guarda, à restauração e ao descarte. O programa apresenta, em linhas gerais, as bases que definem o acervo do museu, tendo em vista sua diversidade tipológica, sua temática central e as formas e possibilidades de expansão (PADILHA, 2014, p. 26).

Nem sempre tal documento irá possuir esta denominação específica, podendo em certos casos estes direcionamentos estarem no bojo do plano museológico da instituição. Independentemente da denominação, tal documento constitui item indispensável por proporcionar a racionalização do trabalho institucional e, conseqüentemente, maior eficácia em suas ações.

Um item muito importante para o programa de acervo de qualquer museu é a política de aquisição de acervo estabelecida pela instituição. Este é um item de fundamental importância, pois, de acordo com pressupostos contemporâneos, será ele que irá direcionar as atividades de coleta e recebimento de coleções conforme o propósito de cada museu:

No que tange aos procedimentos da política de gestão de acervo, destaca-se a política de aquisição e descarte, ação que constrói critérios para determinar qual objeto deve ser incorporado ao acervo museológico e qual deve ser dado baixa da instituição. Para tais definições, é necessário o reconhecimento do objeto ou da coleção com a finalidade e a missão do museu que pretende incorporá-lo (PADILHA, 2014, p. 27).

Outras justificativas contribuem para a importância da política de aquisição de acervos para além do âmbito gerencial, tais como a transparência dos critérios e posturas institucionais e a possibilidade de constituírem importante material para a memória institucional e dos processos museológicos.

Neste texto apresentaremos um breve histórico do processo de surgimento e valorização desta documentação por organismos profissionais e instituições museológicas, além de demonstrarmos seu potencial para pesquisas realizadas no campo da museologia e do estudo de museus e coleções.

2 O SURGIMENTO DA PREOCUPAÇÃO COM NORMATIVAS RELACIONADAS À AQUISIÇÃO DE ACERVO

O campo científico e profissional da Museologia, durante a segunda metade do século XX, foi alvo de um amplo movimento de renovação e de incentivo à racionalização e profissionalização de suas práticas. Tal movimento foi resultado de uma série de fatores que proporcionaram uma reflexão acerca das posturas conceituais e técnicas até então empreendidas no campo.

A criação do Conselho Internacional de Museus (Icom), em 1946, contribuiu enormemente para a profissionalização e uniformização das práticas de instituições museológicas. O Icom, mesmo não sendo uma instituição acadêmica, empreendeu uma série de esforços visando uma melhor explicitação conceitual da definição da Museologia enquanto ciência e também a implantação de uma série de instrumentos de gestão das instituições.

Dentre tais instrumentos destacamos neste texto dois documentos de importância fundamental para o gerenciamento das instituições museológicas e, especificamente, das coleções museológicas sob sua guarda: tratam-se do Plano Museológico e da Política de Aquisição de Acervo. O Icom tem incentivado formalmente a criação destes documentos por parte dos museus desde os anos de 1970 através, essencialmente, de suas normativas oficiais.

Em 1970, o Icom publicou a primeira versão do *Ethics of Acquisition*, um dos primeiros documentos normativos do Conselho e que se propunha a ser um norte para as instituições no que concerne às questões éticas relacionadas à aquisição de acervo:

Whatever the subject matter or discipline of the museum and wherever it may be situated in the world, certain principles of ethics and professional integrity in relation to acquisition can be presumed to be applicable. Briefly, this means there must be a full, clear and satisfactory documentation in relation to the origin of any object to be acquired.

*This is quite as important for an object generally classified in the category of art as for an object of archaeology, of ethnology, or of national and natural history*¹ (ICOM, 1970, p. 1).

Como percebido a partir da leitura do trecho acima, o *Ethics of Acquisition* dá grande ênfase para a importância da documentação do item a ser adquirido pelos museus, o que se justifica devido a um esforço internacional de combate ao tráfico de obras de arte e bens culturais. Neste âmbito, cabe citarmos a *Convention on the Means of Prohibiting and Preventing the Illicit Import, Export and Transfer of Ownership of Cultural Property*, editada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) no ano de 1970, que proporcionou o estabelecimento de uma série de medidas padrão para que profissionais e instituições museológicas contribuíssem para a diminuição do tráfico internacional de bens culturais.

*The Convention came at a time when public appreciation of the damage caused by unlawful trade was beginning to emerge. For example, Coggins had begun her exposé of the market for pre-Columbian antiquities; Meyer was to publish his seminal work, *The Plundered Past: The Traffic in Art Treasures*, a few years later. Colonialism was disappearing and the newly independent states of Africa and Asia were experiencing destruction of sites and monuments through clandestine excavation and subsequent export of what was found. Museums, and dedicated professionals within them, realized that they had not only an obligation not to benefit from unlawful trade but also to set a standard in their acquisitions. The Convention gave them a public means of doing this even when governments did nothing*² (O'KEEFE, 1998, p. 20).

1. Tradução livre: “Qualquer que seja o assunto ou disciplina do museu e onde quer que ele esteja situado no mundo, certos princípios de ética e integridade profissional em relação à aquisição podem ser presumidos como aplicáveis. Resumidamente, isso significa que deve haver uma documentação completa, clara e satisfatória em relação à origem de qualquer objeto a ser adquirido. Isso é tão importante para um objeto geralmente classificado na categoria de arte quanto para um objeto de arqueologia, de etnologia ou de história nacional e natural”.

2. Tradução livre: “A Convenção aconteceu em um momento em que a apreciação pública dos danos causados pelo comércio ilegal estava começando a surgir. Por exemplo, Coggins começou sua exposição do mercado de antiguidades pré-colombianas; Meyer publicará seu trabalho seminal, *The Plundered Past: The Traffic in Art Treasures*, alguns anos depois. O colonialismo estava desaparecendo e os estados recém-independentes da África e da Ásia estavam experimentando a destruição de locais e monumentos através de escavações clandestinas e subsequente exportação do que foi encontrado. Os museus, e profissionais dedicados dentro deles, perceberam que tinham não apenas a obrigação de não se beneficiar do comércio ilegal, mas também de estabelecer um padrão em suas aquisições. A Convenção deu a eles um meio público de fazer isso, mesmo quando os governos não fizeram nada”.

É importante citarmos que a ocorrência da Segunda Guerra Mundial contribuiu decisivamente para que organismos internacionais, países e museus direcionassem suas atenções para a criação de instrumentos de controle de coleções:

The Second World War confronted museums with fundamental problems like the repatriation of looted, or otherwise misappropriated, museum collections and cultural property. In reaction to these emerging problems, conventions like “The Hague Convention” of 1954, for the protection of cultural centres in case of an armed conflict, and the “UNESCO Convention on the Means of Prohibiting and Preventing the Illicit Import, Export and Transfer of Cultural Property” were adopted. In addition, ethical codes were developed and adopted [...]³ (SCHMIDT, 1992, p. 257).

O Icom, desde seu primeiro encontro em 1947, na Cidade do México, tem expressado sua preocupação com relação a escavações e exportações ilegais de bens culturais. Porém, a partir de 1970 o Conselho empreendeu uma campanha internacional de conscientização dos profissionais de museus no que concerne às questões éticas da aquisição de acervo. De acordo com O’Keefe, “*The 1986 code of ethics thus should be seen as the culmination of a long process of debate and study of desirable practice*”⁴ (O’KEEFE, 1998, p. 22).

O *Code of Professional Ethics*, mencionado por O’Keefe, constitui o primeiro documento do gênero publicado pelo Conselho e foi adotado durante a XV Conferência Geral do Icom em 1986, na cidade de Buenos Aires, Argentina. O código se propõe a ser uma referência para os profissionais e instituições do campo museológico no que se refere a questões como gestão museológica, definição da missão da instituição, de sua política educacional, financeira e de acervo. Sobre este último item, que mais nos interessa neste texto, o Icom afirma:

3. Tradução livre: “A Segunda Guerra Mundial fez com que os museus enfrentassem problemas fundamentais, como a repatriação de coleções de museus e bens culturais saqueados ou apropriadamente desviados. Em reação a esses problemas emergentes, convenções como a ‘Convenção de Haia’ de 1954, para a proteção de centros culturais em caso de conflito armado, e a ‘Convenção da UNESCO sobre os Meios de Proibição e Prevenção da Importação, Exportação e Transferência Ilícita de Propriedade Cultural’ foram adotadas. Além disso, códigos de ética foram desenvolvidos e adotados”.

4. Tradução livre: “O código de ética de 1986 deve, portanto, ser visto como a culminação de um longo processo de debate e estudo da prática desejável”.

*Each museum should have a written constitution or another document setting out clearly its legal status and permanent, non-profit nature, drawn up in accordance with appropriate national laws in relation to museums, the cultural heritage, and non-profit institutions. The governing body or other controlling authority of a museum should prepare and publicize a clear statement of the aims, objectives and policies of the museum [incluindo a política de aquisição de acervo], and of the role and composition of the governing body itself*⁵ (ICOM, 1987, p. 17).

Podemos afirmar, portanto, que o surgimento de políticas de aquisição de acervo formalmente estabelecidas pelas instituições museológicas deu-se essencialmente a partir da busca de padrões profissionais e éticos para o gerenciamento das instituições e de seus acervos. É interessante comentarmos sobre a experiência do instituto *Smithsonian* na elaboração de critérios para a gestão de acervo. Steven Lubar afirma que tais normativas surgiram como fruto de ações que visavam a despersonalização na tomada de decisões relativas à aquisição de acervo (LUBAR, 2015).

O *Smithsonian*, até meados da década de 1970, delegava a responsabilidade por suas ações de pesquisa exclusivamente aos curadores, fazendo com que eles fossem os únicos responsáveis pela aquisição de coleções – sendo estas o ponto de partida para a pesquisa desenvolvida na instituição. Porém, as décadas de 1970 e 1980 presenciaram o crescimento pelo interesse na chamada história social e em objetos de pesquisa que abarcassem as mais variadas populações e questões constituintes do tecido social. Tal fato proporcionará um questionamento profundo acerca dos padrões de aquisição de acervo na instituição:

The curators' collecting logic went something like this: The Smithsonian must focus on research; museum research relied on collections; collections were for research; and the curator was the person who did that work. And he (or, very infrequently, she) should do it without much oversight.

5. Tradução livre: “Cada museu deve ter uma constituição escrita ou outro documento estabelecendo claramente seu status legal e permanente, sem fins lucrativos, elaborado de acordo com a legislação nacional relacionada aos museus, à herança cultural e às instituições sem fins lucrativos. A direção ou outra autoridade controladora de um museu deve preparar e divulgar uma declaração clara dos propósitos, objetivos e políticas do museu, e do papel e composição da própria equipe gestora”.

*And while that might have made sense for natural history collections, it never worked very well for history and technology: curatorial research collections were, generally, too narrow to answer big historical questions or support exhibitions of interest to the general public*⁶ (LUBAR, 2015, p. 86).

Devemos pontuar, porém, que outras questões também propiciaram o surgimento destas normativas em meados da segunda metade do século XX, dentre elas a mudança de foco dos museus com relação às suas atividades e a preocupação com o crescimento dos acervos institucionais: *“Concerns about the value of collections, lack of space, new controls, and especially new approaches to history, led curators to develop a new kind of collecting”* (LUBAR, 2015, p. 93).

Como também pontuado por Stephen Weil, os museus ao longo da segunda metade do século XX redirecionaram seus esforços institucionais das atividades de gestão e conservação de acervos para as atividades de extroversão das coleções e do conhecimento gerado pelos museus, sendo estas últimas empreendidas considerando as novas questões colocadas pela história social.

[...] the nature of institutional collecting has changed almost completely during the years that I’ve been involved with museums.

Three factors, I think, primarily account for that change: First, it was only since the ‘1960s and with the introduction of more modern management methods that museums began to recognize the exponential rate at which their collections were tending to grow and the enormous economic burden represented by those collections [...]. Second, during the same period, the legal rules applicable to a variety of objects – particularly objects of foreign origin – proliferated enormously [...] Third, and most important, the very

6. Tradução livre: “A lógica de colecionamento dos curadores foi mais ou menos assim: o Smithsonian deve se concentrar na pesquisa; a pesquisa em museus dependia de coleções; as coleções eram para pesquisa; e o curador foi a pessoa que fez esse trabalho. E ele (ou, muito raramente, ela) deveria fazê-lo sem muita supervisão. E embora isso possa ter feito sentido para coleções de história natural, nunca funcionou muito bem para coleções históricas e tecnológicas: as coleções resultantes de pesquisas curatoriais eram, em geral, limitadas demais para responder a grandes questões históricas ou apoiar exposições de interesse do público em geral”.

7. Tradução livre: “Preocupações sobre o valor das coleções, falta de espaço, novos controles e, especialmente, novas abordagens para a história, levaram os curadores a desenvolver um novo tipo de colecionamento”.

*nature of museums themselves underwent an almost complete transformation, in which their focus changed from an inward concentration on their collection to a newly articulated outward concentration on the various publics and communities that they served*⁸ (WEIL, 2002, p. 141-142).

Nas palavras de Lubar,

*Collections remained important, but beginning in the 1970s they no longer seemed as useful as they once had. Demands for social inclusion and for new kinds of exhibits challenged the centrality of collections to the museum's work*⁹ (LUBAR, 2015, p. 89).

Para além das questões de ordem conceitual, a racionalização dos processos de aquisição de acervo foi empreendida objetivando também uma melhor gestão dos recursos financeiros e espaciais das instituições museológicas, tendo em vista o alto custo demandado para aquisição e manutenção dos acervos e a falta de espaço característico de boa parte das reservas técnicas institucionais.

Cabe citarmos o estudo de Lord e Nicks, no qual os autores demonstram que a taxa de crescimento médio dos acervos museológicos oscilava em torno de 1,5% ao ano, o que possibilitaria que as coleções pudessem dobrar de tamanho a cada cinquenta anos. Como resposta a esta situação, os museus iniciaram um maior controle acerca da aquisição de acervo e, principalmente, preocupando-se com a relação existente entre as coleções a serem incorporadas e os propósitos institucionais (LORD; NICKS apud WEIL, 2002).

8. Tradução livre: “[...] a natureza do colecionamento institucional mudou quase completamente durante os anos em que estive envolvido com os museus. Três fatores, eu acho, essencialmente explicam essa mudança: primeiro, foi somente a partir dos anos 1960 e com a introdução de métodos de gestão mais modernos que os museus começaram a reconhecer a tendência de crescimento exponencial de suas coleções e o enorme encargo econômico por ela representado [...]. Segundo, durante o mesmo período, as regras legais aplicáveis a uma variedade de objetos – particularmente objetos de origem estrangeira – proliferaram enormemente [...] Terceiro, e mais importante, a própria natureza dos museus sofreu uma transformação quase completa, na qual seu foco mudou de uma concentração interna em sua coleção para uma concentração externa recém-articulada nos vários públicos e comunidades que serviam”.

9. Tradução livre: “As coleções continuaram importantes, mas a partir da década de 1970 elas não pareciam mais tão úteis quanto antes. Demandas por inclusão social e por novos tipos de exposições desafiaram a centralidade das coleções para o trabalho do museu”.

3 DOCUMENTOS DE GESTÃO DE ACERVO HOJE: IMPORTÂNCIA GERENCIAL E DOCUMENTAL

Ao longo das últimas décadas do século XX e primeiras do século XXI tem se dado cada vez mais ênfase à importância de documentos que estabeleçam os critérios institucionais para a aquisição de acervo tendo em vista diversos propósitos, relacionados, em grande medida, a práticas gerenciais otimizadas. Esta ênfase tem se traduzido em uma série de publicações e normativas de órgãos do campo museológico que discutem a elaboração e implementação destes documentos.

No cenário nacional, a Lei 11.904/2009, que institui o Estatuto Brasileiro de Museus, define que

Art. 38. Os museus deverão formular, aprovar ou, quando cabível, propor, para aprovação da entidade de que dependa, uma política de aquisições e descartes de bens culturais, atualizada periodicamente (BRASIL, 2009).

A Lei disserta também sobre a relação indissociável entre aquisição de acervo e as atividades de pesquisa empreendidas pela instituição.

Art. 28. O estudo e a pesquisa fundamentam as ações desenvolvidas em todas as áreas dos museus, no cumprimento das suas múltiplas competências.

§ 1º O estudo e a pesquisa nortearão a política de aquisições e descartes, a identificação e caracterização dos bens culturais incorporados ou incorporáveis e as atividades com fins de documentação, de conservação, de interpretação e exposição e de educação (BRASIL, 2009).

Na dissertação *Políticas de gestão de acervos, instrumentos auxiliares na tomada de decisão: análises de documentos disponibilizados por museus brasileiros na web*, Raquel França Garcia Augustin, como explicitado no título, empreende uma análise da documentação normativa relacionada à gestão de acervos das seguintes instituições museológicas: o Museu de Astronomia e Ciências Afins, o Museu Paraense Emílio Goeldi, a Casa de Oswaldo Cruz e a Fundação Joaquim Nabuco (AUGUSTIN, 2017).

Em seu texto, Augustin reforça a importância de tais documentos para a tomada de decisão em âmbito institucional, para a memória dos padrões e procedimentos basilares das instituições museológicas e para a

transparência das práticas institucionais com relação à sociedade. Devemos salientar que a preocupação principal da autora foi a de compreender como tais documentos versavam sobre as etapas constituintes do processo de gestão de acervos, como apresentação do acervo, aquisição e alienação, documentação, conservação e empréstimo dos itens musealizados.

Do trabalho de Augustin cabe salientar, de acordo com o propósito deste artigo, a discussão que a autora desenvolve com relação à noção dos documentos normativos da gestão de acervos como fonte de informação e de memória institucional.

Esse afinal é um dos objetivos das políticas de gestão de acervos: constituírem-se enquanto fontes de informação ativas na instituição, com uso efetivo pelos funcionários para apoio à tomada de decisão. Como fontes primárias, impessoais, formais e internas, as políticas se constituem documentos confiáveis aos indivíduos, apresentando as diretrizes referentes aos processos de aquisição, documentação, conservação, empréstimo e alienação dos acervos da instituição. Dessa forma, são relevantes à elaboração de protocolos de procedimentos referentes a esses processos e à execução de tais processos, devendo ser geridas para que sejam disseminadas aos indivíduos que delas necessitem (AUGUSTIN, 2017, p. 30).

Para além do caráter gerencial, gostaríamos de chamar atenção também para o caráter informacional que tais documentos possuem e a possibilidade extraordinária de constituírem fontes para a construção do conhecimento acerca dos processos museológicos e das práticas institucionais. É necessário também pontuar, para o cumprimento de tais objetivos, que em conjunto às políticas de aquisição formalmente estabelecidas encontram-se os documentos que atestam as decisões e escolhas tomadas durante os processos de aquisição de acervo pelas instituições.

Ainda que a bibliografia nacional a respeito deste tema seja escassa, podemos apontar alguns autores e trabalhos recentes que se destacam. José Neves Bittencourt talvez seja o pesquisador brasileiro que mais tem explorado o potencial informativo de tal documentação e tem se empenhado na sistematização de categorias analíticas.

No artigo “Examinando a Política de Aquisição do Museu Histórico Nacional”, Bittencourt, em conjunto com as pesquisadoras Lia Silvia P.

Fernandes e Vera Lúcia Bottrel Tostes, analisa a prática de aquisição de acervo da instituição em questão ao longo de sua fundação até os anos 1990. Tal investigação foi realizada, essencialmente, a partir da documentação constituinte dos processos de aquisição de acervo do museu (BITTENCOURT; FERNANDES; TOSTES, 1995).

Os autores estabelecem as principais características das coleções incorporadas pelo Museu Histórico Nacional (MHN), relacionando-as com as posturas intelectuais e museológicas balizadoras do trabalho institucional: os autores afirmam que desde a sua fundação até as décadas finais do século XX a política de aquisição de acervo da instituição permaneceu essencialmente a mesma, a qual estava alinhada à temática institucional: centrada nos grandes vultos e acontecimentos históricos. É interessante pontuarmos que tal fato se observa tanto a partir das aquisições por compra quanto por doações, sendo estas oriundas de doadores ilustres e anônimos:

O caráter dos objetos doados é o mesmo daqueles relacionados nas “grandes doações”: objetos entendidos como “históricos”, ou seja, ligados de alguma forma a fatos ou figuras “históricas”, ou que, mesmo não tendo ligação perceptível com um destes dois eixos, expressassem a “erudição” e o “bom gosto” do doador e/ou de seus antepassados. Podemos dizer que, até recentemente, eram estes os dois eixos sobre os quais caminhava a política de aquisição: os objetos ou eram históricos ou preciosos. Via de regra, eram as duas coisas (BITTENCOURT; FERNANDES; TOSTES, 1995, p. 69-70).

Será somente a partir de meados da década de 1980 que tal situação se alterará significativamente, como consequência da reforma institucional pela qual passou o MHN em 1984. Sobre esta reforma, os autores afirmam:

Tratava-se de uma ampla reorganização de todos os setores da Instituição, que visava sobretudo à reforma da exposição permanente. O circuito planejado implicava profunda mudança de concepção, a primeira pensada para o Museu Histórico Nacional, desde sua fundação. Optou-se por abandonar a noção de história como produto da ação de grandes personagens, cristalizada em eventos destacados. Buscou-se uma abordagem histórica onde as noções de estrutura e de movimento histórico orientassem a construção do circuito de exposição (BITTENCOURT; FERNANDES; TOSTES, 1995, p. 72-73).

Consequentemente, o acervo incorporado pela instituição pós 1984 começa a apresentar significativas divergências com relação ao acervo adquirido nos anos anteriores:

Cabe aqui apontar dois fatos significativos. O primeiro é a entrada de objetos que, pelos critérios até então adotados pela Instituição, não caberiam nela. É o caso, por exemplo, de uma coleção de ferramentas para trabalho em madeira, comprada em 1986, de uma coleção de equipamentos para beneficiamento de café, depositada no museu por uma instituição paulista, com o fim de figurar na exposição permanente, e de objetos de imigrantes europeus e japoneses. São itens ligados ao trabalho e à vida cotidiana e, até então, os registros de aquisição por compra, por doação e por transferência não registram qualquer caso precedente. Também começam a ser registrados no acervo objetos como brinquedos, itens ligados ao lazer, instrumentos de comunicação e de transportes e de uso doméstico (alguns são comprados pelo Museu) (BITTENCOURT; FERNANDES; TOSTES, 1995, p. 73).

Cabe citarmos também o texto “Belo Horizonte: o museu histórico da cidade e sua atual política de acervo”, no qual Bittencourt, ao lado de Thaís Velloso Cougo Pimentel e Luciana Maria Abdalla Ferron, empreende uma análise metodologicamente similar, tendo desta vez, porém, o Museu Histórico Abílio Barreto como objeto de estudo (PIMENTEL; BITTENCOURT; FERRON, 2010).

Outros pesquisadores brasileiros têm empreendido discussões e análises acerca das políticas de aquisição de acervo de diversas outras instituições museológicas. Cabe destacar os recentes trabalhos de Carlos Henrique Gomes da Silva e Poliana Ferreira Rocha.

A dissertação de Carlos Henrique Gomes da Silva, intitulada *O Estado Novo (1937-1945) e a política de aquisição de acervo do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA)*, apresenta uma análise descritiva e crítica da aquisição de acervo do MNBA, relacionando-a com a política cultural e ideologia do governo varguista (SILVA, 2013).

Em sua dissertação, Silva utiliza fontes escritas constituintes dos processos de aquisição de acervo e do setor de documentação da instituição-objeto da pesquisa: propostas de aquisição, pareceres institucionais,

cartas entre funcionários do museu e entre instâncias superiores, o Livro de Entrada de obras de arte, o Livro de Inventário, o Livro de Registro e a base de dados DONATO 3.0.

A análise da documentação delineada acima permitiu ao pesquisador reconhecer padrões na prática de aquisição de acervo da instituição: de acordo com os dados expostos na dissertação, o MNBA privilegiou a aquisição de acervo artístico nacional durante os anos de 1937 a 1939, e durante os anos de 1940 a 1945, de obras de artistas estrangeiros. O pesquisador, porém, destaca que mesmo com o predomínio da arte estrangeira na primeira metade da década de 1940, “quando dispostos os dados no conjunto total, o maior volume fica com a arte brasileira” (SILVA, 2013, p. 92).

Para o autor tais fatos demonstram o caráter nacionalista das políticas governamentais durante o período abordado:

[durante o período de 1937 a 1939] O objetivo era privilegiar os valores artísticos, sugerindo a existência de uma política de aquisição no período, voltada à arte e ao artista nacional [...].

Quando nos voltamos para as aquisições dos anos de 1940 a 1945, o conteúdo artístico torna-se mais diversificado, em comparação aos anos anteriores (1937-39). O período marca o momento de equilíbrio entre arte brasileira, ainda com volume um pouco maior, e arte estrangeira. Esse resultado é decorrência da cautela na avaliação, efeito do conflito mundial e das prováveis ofertas de obras de arte de origem duvidosa, a contar pelos processos indeferidos (SILVA, 2013, p. 94).

É interessante salientarmos que em sua análise Silva se utiliza também da documentação dos processos de aquisição de acervo que foram indeferidos pela instituição. Ao abordar analiticamente os processos indeferidos, o pesquisador demonstra a importância para a instituição das informações de proveniência e autenticidade do item a ser adquirido. Tal situação se deve, em grande medida, à delicada circunstância dos bens culturais imposta pela Segunda Guerra Mundial, como explicado em momento anterior deste texto.

Poliana Ferreira Rocha contribuiu para área de estudos relacionados à gestão de acervo a partir de sua monografia do curso de Museologia da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília, intitulada

Coleção Stella Maris da Casa da Cultura da América Latina: análise da aquisição e do descarte (2001-2013) (ROCHA, 2013).

Em seu trabalho, a museóloga, utilizando-se de metodologia qualitativa – revisão bibliográfica, entrevistas e levantamento documental e de dados sobre o acervo –, empreende uma descrição do processo de criação da Casa da Cultura da América Latina (CAL) e focaliza suas análises nas concepções teóricas acerca da aquisição de acervos em instituições museológicas e da prática empreendida na CAL, principalmente no que concerne ao processo de aquisição da coleção Stella Maris.

O trabalho de Rocha destaca-se por valer-se de um amplo referencial teórico, no qual a autora apresenta e discute inúmeros conceitos de autores importantes do campo da museologia e daqueles que, em especial, trabalham o tema da aquisição de acervo em suas obras. O trabalho também se destaca por constituir uma análise descritiva minuciosa a respeito do processo de doação de uma coleção específica.

4 MUSEU PAULISTA: REORGANIZAÇÃO CONCEITUAL E AQUISIÇÃO DE ACERVO

As questões esboçadas até o momento neste texto foram maturadas durante a pesquisa intitulada *Apontamentos acerca da política de aquisição de acervo no Museu Paulista (1990-2015)* (VIEIRA, 2018). O objetivo desta pesquisa foi analisar a política de aquisição de acervo do museu, tanto em seu aspecto formal, a partir da análise da documentação normativa institucional, quanto em seu aspecto prático, com base nos processos de aquisição de acervo, nas cartas de doações e nos relatórios anuais do museu. O recorte cronológico da pesquisa refere-se ao período de 1990 a 2015.

Cabe informar que tal política foi implementada a partir do desenvolvimento do Plano Diretor da instituição, em 1990, por seu então diretor o professor Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses. Tal documento foi responsável por delinear a atuação institucional a partir de conceitos e metodologias contemporâneas à elaboração do documento¹⁰.

A pesquisa demonstrou que o Plano Diretor do Museu Paulista, em paralelo com processos similares ocorridos em outras instituições

10. Para uma análise detalhada do Plano Diretor do Museu Paulista, cf. Vieira (2017).

museológicas nacionais, como apresentado até o momento, consistiu em uma racionalização das práticas institucionais e uma “reorganização conceitual” do museu (BARBUY; ORNSTEIN, 2015, p. 256). Tendo como ponto de partida a Resolução GR-3.560, de 11/08/89, que determinou a transferência do Museu Paulista para o novo Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, do acervo, pessoal técnico-científico, projetos etc., de natureza antropológica, o documento de 1990 consistiu na etapa final do processo de especialização iniciado no museu nas primeiras décadas do século XX¹¹.

Além de delimitar a atuação institucional no campo da História, o Plano Diretor incorpora uma série de posturas oriundas de discussões do campo historiográfico e museológico que dizem respeito à ampliação dos objetos e das fontes de estudo para a pesquisa histórica. Dentre tais posturas podemos citar a noção de processo histórico e de uma história coletiva:

Seus compromissos fundamentais, portanto, devem dizer respeito a questões históricas (isto é, relativas ao fenômeno da mudança), especificamente aquelas que a curadoria puder cobrir e, como óbvio, centradas na sociedade brasileira (e seu segmento paulista), sem preconceitos cronológicos (MENESES, 1990, p. 2).

Outro ponto estabelecido pelo Plano Diretor, que reflete muito bem a nova política institucional, refere-se à tipologia de acervo a ser incorporado pela instituição:

A especificidade do museu deriva do acervo, mas a especificidade do acervo deve derivar não de qualquer propósito taxonômico, mas de uma determinada problemática científica (no caso, histórica), que tal acervo permite cobrir. Por esta razão, o acervo tem que ter organicidade, coerência e amplitude e incluir não “objetos históricos”, obrigatoriamente marcados por atributos particulares, mas quaisquer suportes materiais de informação pertinentes aos problemas históricos em causa. Daí porque a ampliação do acervo do Museu Paulista deverá ser desenvolvida apenas nos quadros da pesquisa em torno dos três eixos propostos (item 3) e terá que assumir postura ativa, quer na coleta de campo, quer na indução de doações (com a caracterização explícita das categorias de interesses institucional) (MENESES, 1990, p. 3-4).

11. Sobre este tópico, cf. os trabalhos de Alves (2001) e Brefe (1999).

Ao considerar a aquisição de qualquer suporte material de informação, a instituição abre suas portas para as mais diversas tipologias de objetos, contribuindo para que objetos presentes no cotidiano de boa parcela dos grupos sociais sejam musealizados e empregados nas atividades de pesquisa e exposição do museu. Sobre tal tópico, Heloisa Barbuy afirma:

Quanto aos acervos, esses movimentos [da Nova Museologia e da Nova História] promoveram a inserção, nos museus, de novos tipos de objetos. Nos museus de história, estes movimentos, associados à difusão também intensa da Nova História, dentro e fora dos meios acadêmicos, fizeram com que objetos do cotidiano, antes considerados desinteressantes, passassem a ser peças de museu em potencial, exatamente por sua representatividade cultural, detectada pelo desenvolvimento de pesquisas com novos objetivos e novos universos (BARBUY, 2010, s/p).

Além disso, a instituição das linhas de pesquisa a seguir foi fundamental para tal propósito:

- I. Quotidiano e sociedade (papéis sexuais, etários e enculturação)
- II. Universo do trabalho (pré e protoindustrial)
- III. Imaginário (os vetores materiais do sentido) (MENESES, 1990, p. 3).

A análise da documentação relativa aos processos de aquisição de acervo do período estudado, empreendidos tanto por compra direta quanto por doação, demonstra que uma ampla gama de tipologias documentais foi acrescentada ao acervo da instituição. Dentre tais tipologias destacam-se as diversas coleções de fotografias, cartões postais e objetos de cunho doméstico.

Aproximadamente metade das coleções incorporadas pelo Museu Paulista possuem fotografias de diversos formatos ou cartões postais, em sua totalidade ou em parte, fazendo com que o museu se tornasse dono de uma das maiores coleções públicas do gênero no país. Tematicamente, em tais objetos são representados aspectos da urbanização da cidade de São Paulo e arredores, retratos de figuras proeminentes da sociedade paulistana e também de anônimos, a importância do Parque e do Monumento da Independência – prédio que abriga o Museu Paulista – para a dinâmica recreativa da cidade, entre muitos outros.

É importante citarmos que o projeto “Banco de Dados Iconográficos”, financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e

Tecnológico (CNPq) e desenvolvido na instituição paulista entre os anos de 1992 e 1995, foi responsável por impulsionar e justificar de maneira decisiva as aquisições de coleções fotográficas:

Seu objetivo central era a formatação de um banco de dados, que referenciasse coleções dispersas em inúmeras instituições, segundo recortes cronológicos e tipológicos, e que propiciasse o desenvolvimento de problemáticas ligadas às linhas de pesquisa da instituição: Iconografia Publicitária (espaço doméstico); Iconografia Fotográfica Urbana (álbuns de família e cartões postais) e Iconografia Impressa (caricatura) (MAKINO *et al.*, 2003, p. 266).

Cabe destacar também que a instituição recebeu importantes coleções relacionadas à linha de pesquisa “Universo do Trabalho”, ainda que em bem menor número do que as coleções relacionadas às outras duas linhas de pesquisa da instituição¹². Neste âmbito, destaco as coleções de bordados e insígnias da empresa Flieg e de material fotográfico e impresso sobre a construção da Estrada de Ferro Madeira e Mamoré. Esta última possui aproximadamente 210 fotografias da construção da Estrada e um impresso denominado *Souvenir – Re-Union of Survivors of the Madeira-Mamoré Amazon Jungle Expedition of 30 Years Ago at the New York World’s Fair. September 1, 1939*, que comemora o reencontro, ocorrido em 1939, dos americanos que participaram da construção da referida ferrovia:

Documentar obras de arquitetura e engenharia foi uma das atividades vigorosas da fotografia no século XIX e início do século XX. Este “gênero” fotográfico no acervo do Museu Paulista sofreu incrementos importantes, podendo-se destacar as fotografias da S.Paulo Railway (Santos-Jundiaí/1867) de Militão Augusto de Azevedo, da construção do Reservatório de Água da Cantareira (1893) de P. Doumet e da construção do edifício que abriga o Museu Paulista (1890) de G. Gaensly (Processo 2001.1.55.33.9, p. 7/SVDHICO-MP).

A coleção da empresa Flieg abarca 4.617 bordados de distintivos militares e policiais e emblemas de empresas e organizações diversas,

12. As aquisições relacionadas à linha de pesquisa “Cotidiano e Sociedade” e “História do Imaginário” correspondem, respectivamente, ao valor de 44% e 28% de todas as aquisições. A linha “Universo do Trabalho” corresponde a 11% do total, sendo que o restante corresponde a acervos incorporados por sua relação com projetos de pesquisa específicos desenvolvidos na instituição.

constituindo um rico material para que se possa discutir questões relacionadas à hierarquização dos cargos e funções e as diferenciações de gênero a partir da comunicação visual proporcionada por símbolos presentes na indumentária profissional (Processo 2014.1.462.33.6/SVDHICO-MP).

Por fim, gostaríamos de ressaltar novamente que os resultados da pesquisa demonstraram uma intensa relação das atividades empreendidas no Museu Paulista com processos ocorridos em diversas instituições similares nacionais e internacionais, como a busca pela padronização das atividades institucionais e o alargamento dos objetos e fontes de estudo para a pesquisa acadêmica.

Tais constatações puderam ser desenvolvidas, de maneira especial, a partir da análise da política de aquisição de acervo do museu, tanto em seu aspecto formal quanto cotidiano. Esta documentação mostrou-se essencial para a definição do percurso institucional na construção de um acervo que se propõe a caracterizar processos históricos relativos à população brasileira, paulista em especial. Reforça, dessa forma, os argumentos de valorização desta documentação expostos ao longo deste texto.

REFERÊNCIAS

ALVES, Ana Maria de Alencar. *O Ipiranga apropriado: ciência, política e poder: o Museu Paulista, 1893-1922*. São Paulo: Humanitas, 2001.

AUGUSTIN, Raquel F. Garcia. *Políticas de gestão de acervos, instrumentos auxiliares na tomada de decisão: análises de documentos disponibilizados por museus brasileiros na web*. 2017. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Escola de Ciência da Informação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/BUBD-AP2GWR>. Acesso em: 14 mar. 2019.

BARBUY, Heloisa. Resposta ao parecer exarado pela MD. Procuradora Dra. Christianne de Carvalho Stroppa e que fundamentou a aquisição de bens culturais pelo Museu Paulista em Processo MP n. 2009.1.355.33.0. [S. l.: s. n.], 2010. São Paulo: Museu Paulista, 2009.

BARBUY, Heloisa; ORNSTEIN, Sheila Walbe. Museu Paulista: contribuições acadêmicas e políticas públicas. In: GOLDEMBERG, José. (coord.). *USP 80 anos*. São Paulo: Edusp, 2015. p. 263-274.

BITTENCOURT, José N.; FERNANDES, Lia Silvia P.; TOSTES, Vera Lúcia B. Examinando a política de aquisição do Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 27, p. 61-77, 1995. Disponível em: <https://politicadeacervos.files.wordpress.com/2015/08/anais-mhn-1995.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2019.

BRASIL. Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, p. 1, 15 jan. 2009.

BREFFÉ, Ana Claudia F. *Um lugar de memória para a nação: o Museu Paulista reinventado por Affonso d'Escragnoille Taunay (1917-1945)*. 1999. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. *Ethics of acquisition*. Paris, 1970. Disponível em: <http://archives.icom.museum/acquisition.html#1>. Acesso em: 14 mar. 2019.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. *ICOM Statutes: Code of Professional Ethics*. Paris: Icom, 1987.

LUBAR, Steven. Fifty years of collecting: curatorial philosophy at the National Museum of American History. *Federal History*, Washington, DC, n. 7, p. 82-99, 2015. Disponível em: [http://www.shfg.org/resources/Documents/FH%207%20\(2015\)%20Lubar.pdf](http://www.shfg.org/resources/Documents/FH%207%20(2015)%20Lubar.pdf). Acesso em: 14 mar. 2019.

MAKINO, Miyoko; SILVA, Shirley R.; LIMA, Solange F.; CARVALHO, Vânia C. O Serviço de Documentação Textual e Iconografia do Museu Paulista. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 10, n. 1, p. 258-304, 2003. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5390>. Acesso em: 14 mar. 2019.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Plano Diretor do Museu Paulista da USP*. São Paulo: Museu Paulista, 1990.

MENESES, Ulpiano. T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 9-42, 1994. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v2n1/ao2v2n1.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2019.

MUSEU PAULISTA. Processo nº 2014.1.462.33.6. São Paulo: Museu Paulista, 2014.

MUSEU PAULISTA. Processo 2001.1.55.33.9. São Paulo: Museu Paulista, 2001.

O'KEEFE, Patrick. J. Museum acquisitions policies and the 1970 Unesco Convention. *Museum International*, Abingdon, v. 50, n. 1, p. 20-24, 1998. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1111/1468-0033.00131>. Acesso em: 14 mar. 2019.

PADILHA, Renata. *Documentação museológica e gestão de acervos*. Florianópolis: FCC Edições, 2014. Coleção Estudos Museológicos, v. 2. Disponível em: <http://samapa.com.br/samapa/wp-content/uploads/2018/03/documentacao-museologica-e-gestao-de-acervo.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2019.

PIMENTEL, Thaís Velloso C.; BITTENCOURT, José N.; FERRON, Luciana Maria A. Belo Horizonte: o museu histórico da cidade e sua atual política de acervo. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, v. 50, p. 165-178, 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/download/34654/37392/>. Acesso em: 14 mar. 2019.

ROCHA, Poliana F. *Coleção Stella Maris da Casa da Cultura da América Latina: análise da aquisição e do descarte (2001-2013)*. 2013. Monografia (Bacharelado em Museologia) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em: <http://bdm.unb.br/handle/10483/6725>. Acesso em: 14 mar. 2019.

SCHMIDT, Fenna. Codes of museum ethics and the financial pressures on museums. *Museum Management and Curatorship*, Amsterdam, v. 11, n. 3, p. 257-268, 1992. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/0964777592900376>. Acesso em: 14 mar. 2019.

SILVA, Carlos H. Gomes da. *O Estado Novo (1937-1945) e a política de aquisição de acervo do Museu Nacional de Belas Artes*. 2013. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio)

– Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: http://ppg-p-mus.mast.br/dissertacoes/carlos_henrique_gomes_da_silva.pdf. Acesso em: 14 mar. 2019.

VIEIRA, Leonardo da Silva. O plano diretor do Museu Paulista: definição de um museu histórico e de uma política de aquisição de acervo. *Ventilando Acervos*, Florianópolis, v. 5, n. 2, p. 78-95, 2017. Disponível em: <http://ventilandoacervos.museus.gov.br/wp-content/uploads/2017/11/05.2.Artigo05.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2019.

VIEIRA, Leonardo da Silva. *Apontamentos acerca da política de aquisição de acervo no Museu Paulista (1990-2015)*. 2018. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Interunidades em Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/103/103131/tde-01102018-094720/>. Acesso em: 5 jul. 2019.

WEIL, Stephen E. *Making Museums Matter*. Washington, DC: Smithsonian Books, 2002, p. 143.

ACERVOS MUSEOLÓGICOS E A CIDADE:

PENSANDO O ACESSO
AO PATRIMÔNIO ARTÍSTICO E CULTURAL

PABLO GOBIRA, UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS, BELO HORIZONTE,
MINAS GERAIS, BRASIL.

Professor doutor da Escola Guignard e do Programa de Pós-Graduação em Artes, da
Universidade do Estado de Minas Gerais. Pesquisador CNPq e coordenador do grupo
de pesquisa Laboratório de Poéticas Fronteiriças (<http://labfront.tk>).

E-mail: pablo.o.gobira@gmail.com

FERNANDA CORRÊA, UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS, BELO HORIZONTE,
MINAS GERAIS, BRASIL.

Mestre em Artes pela Universidade do Estado de Minas Gerais.

E-mail: fernandalcorrea@gmail.com

KARLA DANITZA DE ALMEIDA, UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS,
BELO HORIZONTE, MINAS GERAIS, BRASIL.

Graduação em Gestão do Terceiro Setor pela Universidade do Estado de Minas Gerais.

E-mail: karladalmeida@gmail.com

DOI

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v14i27p267-286>

RECEBIDO

26/09/2017

APROVADO

19/06/2019

ACERVOS MUSEOLÓGICOS E A CIDADE: PENSANDO O ACESSO AO PATRIMÔNIO ARTÍSTICO E CULTURAL

PABLO GOBIRA, FERNANDA CORRÊA, KARLA DANITZA DE ALMEIDA

RESUMO

Discutimos, neste trabalho, os acervos artísticos em instituições públicas na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. Buscamos compreender como tais espaços têm (ou não têm) desenvolvido políticas de acesso ao seu patrimônio artístico e cultural voltadas para contextos locais (município, estado e país) e internacionais. Procuramos amparo no debate internacional sobre políticas de cultura voltadas para os acervos, bem como analisamos a política local impactada pela relativamente recente preocupação na cidade com as características museológicas de seus equipamentos, como a Política Nacional de Museus (PNM), o Sistema Brasileiro de Museus (SBM) e a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). O enfoque em Belo Horizonte se dá objetivamente na escolha de três acervos: o Acervo Artístico Museológico da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), o acervo do Museu de Arte da Pampulha (MAP) e o acervo da Academia Mineira de Letras (AML).

PALAVRAS-CHAVE

Patrimônio cultural. Acervo museológico. Memória social.

MUSEOLOGICAL COLLECTIONS AND THE CITY: THINKING ABOUT ACCESS TO THE ARTISTIC AND CULTURAL HERITAGE

PABLO GOBIRA, FERNANDA CORRÊA, KARLA DANITZA DE ALMEIDA

ABSTRACT

We discuss, in this paper, the art collections in public institutions in the city of Belo Horizonte, Minas Gerais, Brazil. We seek to comprehend how these spaces have (or have not) developed policies for cultural access in local (municipality, state, and country) and international contexts. We base our reflections on the international debate on culture policies geared to collections, as well as to analyze the local politics impacted by the relatively recent concern in the city with the museological characteristics of its cultural equipment such as the National Museum Policy (PNM), the Brazilian Museum System (SBM) and United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (Unesco). The focus in Belo Horizonte is objectively on the selection of three collections: the Museological Art Collection of the State University of Minas Gerais (UEMG), the collection of the Pampulha Art Museum (MAP) and the collection of the Minas Gerais Academy of Letters (AML).

KEYWORDS

Cultural heritage. Museum collection. Social memory.

1 INTRODUÇÃO

Ao mesmo tempo em que preserva, um acervo pode apartar o seu conteúdo do mundo exterior. Pensar o acervo numa instituição pública é pensá-lo como uma abertura necessária ao mundo ao seu redor, já que pode propiciar a diminuição da distância que os objetos arquivados tendem a conservar. O acervo também pode guardar e gerar conhecimento cultural de um povo e sua identidade, e com isso se abre a intervenções variadas, permitindo novas configurações e gerando novos questionamentos.

Este trabalho tem como base uma pesquisa iniciada no Laboratório de Poéticas Fronteiriças¹ e aborda questões sobre as políticas públicas voltadas para acervos artísticos em instituições públicas na cidade de Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais, Brasil. Buscamos averiguar como (e se) tais espaços têm desenvolvido políticas de acesso em contextos locais e internacionais em relação ao seu patrimônio artístico (das artes visuais, da literatura etc.) e cultural.

Entre os espaços de memória escolhidos para o estudo estão o Acervo Artístico Museológico da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), o acervo do Museu de Arte da Pampulha (MAP) e o acervo da Academia Mineira de Letras (AML).

1. Cf. <http://labfront.tk>.

Neste trabalho estamos considerando como Acervo Artístico Museológico da UEMG o Acervo da Escola Guignard e o Acervo Alberto e Priscila Freire. O Acervo da Escola Guignard surgiu a partir de um projeto concebido e coordenado pela professora Zenir Amorim em 2007, em que foi estabelecido o processo de organização do acervo artístico e documental da Escola Guignard, fundada pelo artista Alberto da Veiga Guignard. Já o Acervo Alberto e Priscila Freire, doado pela colecionadora Priscila Freire para a UEMG em fevereiro de 2014, abarca uma coleção com telas de Alberto da Veiga Guignard, Tarsila do Amaral, José Pancetti, cerâmicas do Vale do Jequitinhonha, gravuras, esculturas e tapeçarias de outros artistas renomados. A doação também inclui uma chácara no bairro São Bernardo (Belo Horizonte), onde a artista ainda reside (GOBIRA; CORRÊA; ALMEIDA, 2015). Em 2015, o espaço foi aberto para um primeiro encontro com uma aula aberta de desenho de paisagem e uma visita à coleção. O espaço poderá abarcar, no futuro, o Memorial Alberto e Priscila Freire, o Núcleo de Experimentação e Pesquisa em Arte da Escola Guignard (UEMG), uma reserva ambiental e projetos de inclusão social.

O MAP é parte integrante do Conjunto Arquitetônico da Pampulha, que recebeu o título de Patrimônio Cultural da Humanidade em julho de 2016. O acervo do museu é composto de obras de artistas como: Sara Ávila, Jarbas Juarez, Miguel Gontijo, Iberê Camargo, Amílcar de Castro, Cildo Meireles, Cao Guimarães, Alberto da Veiga Guignard, Vik Muniz, Nuno Ramos, Tomie Ohtake, entre outros. No entanto, apesar do recente título de Patrimônio Cultural da Humanidade, o MAP passou por restauração em 2016 (BUZATTI, 2016), mas ainda aguarda por reformas.

Outro espaço tratado é a AML e seu acervo, que a partir de 2016 passou a compor o Circuito Cultural da Praça da Liberdade. Apesar de a AML integrar o circuito de eventos culturais da cidade com debates, palestras, performances, oficinas de escrita criativa e outros, seu acervo se encontra disponível apenas para pesquisa acadêmica mediante agendamento prévio. No entanto, no *Plano Anual* da AML (2016), disponibilizado pelo Sistema de Apoio às Leis de Incentivo à Cultura (Salic), vemos um objetivo específico voltado para a questão acervística para o ano de 2016 que chama atenção: “perpetuar e difundir o acervo literário por meio da disponibilização do acervo em ambiente digital e de projetos expositivos específicos”

(ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS, 2016b). Todavia, até o momento não foi divulgado nada acerca da execução de tal objetivo.

Este artigo se estrutura em quatro partes, sendo a primeira, esta introdução, seguida de uma seção sobre a cidade, o patrimônio e a política cultural, em que discutimos os planos de cultura e refletimos sobre o contexto atual pós-Plano Nacional de Cultura (PNC). Na terceira seção apresentaremos os acervos a serem analisados em diálogo com o público através de suas leis, planos e documentos do poder público. Ao final, apresentamos as nossas considerações sobre as políticas culturais de acesso relacionadas ao espaço da cidade e dos acervos, pensando sobre a realidade encontrada.

2 CIDADE, PATRIMÔNIO E POLÍTICA CULTURAL

2.1 A cidade e o patrimônio

A cidade pensada como “um artefato que pulsa, que vive, que permanentemente se transforma, se autodevora e expande em novos tecidos recriados para atender a outras demandas sucessivas de programas em permanente renovação” (LEMOS, 1981, p. 29) parece ser oposta à ideia de preservação. A cidade de outrora, ao ser tratada como figura museológica, se torna um objeto frágil e singular, como as obras conservadas nos museus, sendo colocada fora do circuito da vida (CHOAY, 1999).

Vemos a cidade de outrora em centros históricos, bairros e edificações que são simultaneamente monumento e tecido vivo, como sugere Françoise Choay (1999) em *A alegoria do patrimônio*. A autora também afirma que as formações antigas apenas alcançaram suas identidades de patrimônio ao obstruírem a reorganização do espaço urbano, transformando a cidade material em objeto do saber. A relação entre preservação, patrimônio e cidade incorpora a ideia de cenário. Mas podemos perguntar: somente a conservação de cenários da cidade, “pois nunca soubemos preservar outros documentos de nossas antigas populações urbanizadas” (LEMOS, 1981, p. 35), seria suficiente para caracterizar os tempos continuamente fundados, os lugares em expansão, o urbano, a falta de lugar, a descentralização, a mobilidade? O conceito de patrimônio cultural universal, instituído pela *Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura* (UNESCO, 1972), basta para pensar a cidade para além dos seus cenários usualmente preservados?

A cidade, além de ser em si um artefato, se compõe de múltiplos artefatos que se interligam (LEMOS, 1981). Seus artefatos, ora institucionais, ora particulares, são suas identidades. Com isso, a cidade perdura além dos cenários: ela está nos espaços ocupados por sua identidade. Entendemos que museus, acervos, arquivos e coleções são em si artefatos da cidade que, por sua vez, são constituídos de outros artefatos (documentos institucionais e pessoais, livros, obras de arte, arquivos pessoais, arquivos audiovisuais) que se estendem para além das meras descrições e imagens objetivas da cidade.

Concebemos, então, que a preservação da cidade se encontra além da conservação de cenários e que a preservação de artefatos, tais como documentos institucionais e pessoais, livros, obras de arte, coleções, acervos e arquivos, pode contribuir para se caracterizar a cidade de uma forma relativamente contemporizada.

2.2 A política cultural para a cidade

Nos últimos anos o Brasil manteve diálogos constantes com a sociedade civil para a criação e implementação de planos, políticas, programas e projetos que mantivessem consonância com o previsto na Constituição Federal de 1988 (CF/88), um período de intensos debates e de resultados que têm dado contornos às políticas públicas para a cultura. Os artigos 215 e 216 da CF/88 são as balizas para tal construção e correspondem às aspirações deste texto:

Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais. [...]

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira [...] (BRASIL, 2016).

Com diretrizes clarificadas após uma gama de debates, o estado brasileiro criou e vem executando políticas com vistas à proteção de sua história cultural, de seu patrimônio e consequentemente de seus acervos. Entre as propostas encontramos o PNC, a Política Nacional de Museus (PNM), o Sistema Brasileiro de Museus (SBM) e os instrumentos orçamentários

e gerenciais que orientam suas criações – Plano Plurianual (PPA), Lei de Diretrizes Orçamentária (LDO), e Lei Orçamentária Anual (LOA). Atuando de maneira integrada, os entes federados, ou seja, União, Distrito Federal, estados e municípios, criam de maneira local e autônoma suas políticas de cultura.

Em nosso trabalho, que pretende analisar a relação entre o público (entendido de maneira ampla) e os acervos artísticos, buscamos considerar os planos e outras políticas que são desenvolvidas em Belo Horizonte. Na cidade, o Plano Municipal de Cultura (PMC) é também o resultado de um amplo processo de diálogo entre o poder público e os representantes da sociedade civil, seja ela organizada ou representada por indivíduos pertencentes às diversas áreas que integram a discussão sobre a cultura. Com decreto do ano de 2015, o plano trata de linhas mestras para a definição dos contornos da política pública no município. Carregado de desafios, o PMC decreta:

Art. 1º – Fica instituído o Plano Municipal de Cultura de Belo Horizonte para o período de 2015 a 2025, conforme especificado no Anexo Único desta lei.

Parágrafo único – O Plano Municipal de Cultura de Belo Horizonte é um instrumento de gestão em médio e longo prazo, no qual o poder público assume a responsabilidade de implantar políticas culturais que ultrapassem os limites de uma única gestão de governo (BELO HORIZONTE, 2015a).

Temas como *promoção e difusão, valorização da história, da memória e do patrimônio cultural* do município estão presentes nos objetivos do Plano Municipal de Cultura. Estreitamente os itens XIII e XIV do artigo 1º do capítulo IV do Plano darão conta das discussões sobre patrimônio e acervos. Esses itens apresentam, no discurso, aquilo que o município pretende sobre suas ações de proteção, acesso e difusão. Ainda que haja pontuações para as discussões, cabe a cada equipamento cultural a definição de seu funcionamento, com a criação de planos museológicos, regimentos internos e/ou normas de funcionamento.

2.3 A Política Nacional de Museus

A PNM, ativa desde 2003, tem em seu eixo programático nº 2 implicações diretas sobre nossa proposta de entendimento do diálogo possível entre o público e os acervos. Tal eixo apresenta perspectivas sobre as ações a serem executadas pelos museus no intuito de fortalecer tal encontro. São elas:

1. Criação de redes de informação entre os museus;
 2. Desenvolvimento de processos e metodologias de gestão participativos;
 3. Mecanismos para informatização e disponibilização de acervos;
 4. Inserção do patrimônio cultural musealizado na vida social contemporânea;
 5. Eventos e circulação de exposições;
 6. Publicação da produção intelectual e científica;
 7. Ações de democratização do acesso aos museus;
 8. Cooperação técnica e socialização de experiências
- (BRASIL, 2003, p. 2).

No total, a PNM propõe sete eixos que perpassam pela garantia de difusão e acesso aos acervos conservados em museus: 1) gestão e configuração do campo museológico; 2) democratização e acesso aos bens culturais; 3) formação e capacitação de recursos humanos; 4) informatização de museus; 5) modernização de infraestruturas museológicas; 6) financiamento e fomento para museus; 7) aquisição e gerenciamento de acervos museológicos.

A PNM foi o ponto de partida para a criação do Sistema Brasileiro de Museus, instituído por meio do Decreto nº 5.264, de 5 de novembro de 2004, que tem por finalidade:

promover a interação entre os museus brasileiros; o registro e disseminação dos conhecimentos do campo museológico; a gestão integrada e o desenvolvimento das instituições, acervos e processos museológicos; e o desenvolvimento de ações de capacitação, documentação, pesquisa, conservação e difusão entre as unidades museológicas que integram o Sistema (TOLENTINO, 2007, p. 7).

Tendo esses documentos em vista é possível pensar, nas próximas páginas, as instituições em foco e as suas políticas próprias de constituição acervísticas. Para isso, nosso ponto de partida são as décadas de debates

e políticas (desde a CF/88 até programas, sistemas, leis e decretos diversos) que legitimam o direito ao acesso ao patrimônio artístico e cultural. Analisaremos a constituição dos acervos em foco e as suas políticas (caso existam) de acesso ao patrimônio artístico e cultural.

3 ACERVOS EM DIÁLOGO COM O PÚBLICO

Propomos aqui apresentar e analisar acervos localizados na cidade de Belo Horizonte. Com isso, objetivamos apontar o que tem sido realizado em termos de políticas públicas de acesso e, principalmente, conjecturar como essas instituições dão visibilidade aos seus acervos.

3.1 Academia Mineira de Letras

A sede da AML está situada no Palacete Borges da Costa, tombado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico (Iepha) de Minas Gerais desde 1988. Ela é composta por duas construções, o palacete e um anexo (também tombado pelo Iepha). A AML é um dos equipamentos culturais do Circuito Cultural da Praça da Liberdade, sendo que se mantém por meio de parcerias público-privadas e parcerias com instituições públicas federais. Para compreendermos as políticas de acesso da AML, fundamentamos nossa análise no seu site (ACADEMIA..., 2019), nas *Efemérides da Academia Mineira de Letras* (OILIAM, 2009), nos projetos *Casa da Palavra* (ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS, 2016a) e *Plano anual* (ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS, 2016b), aprovados pela Lei de Incentivo à Cultura no ano de 2016 e disponibilizados on-line pelo Salic, além de visitas ao acervo.

Foi possível identificar inicialmente em nossa análise três importantes lugares de memória na AML: seu acervo, sua revista e suas *Efemérides*, que serão apresentados a seguir para melhor entendimento sobre as políticas de acesso da instituição. A *Revista da Academia* possui periodicidade trimestral e traz textos tanto de seus membros quanto de outros autores, além de oferecer ao leitor textos diversos, que vão desde crítica até poesia. Já as *Efemérides da Academia Mineira de Letras*, cuja primeira edição surgiu em 1980, remontam à memória documental dos seus eventos, das suas dificuldades e realizações, dos seus membros, das suas publicações e das suas relações com a cidade. Sua última edição abarca o período de 1909 a 2008. Tal publicação apresenta, assim, as políticas públicas até então realizadas pela instituição.

Outro lugar de memória da Academia é o seu acervo que, segundo a publicação *Plano anual* (ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS, 2016b), possui 28.200 livros, 3.800 periódicos cadastrados na base de dados e 5.000 cartas e correspondências sem catalogação. Ele foi organizado em nove coleções, estabelecidas a partir da origem das doações, além da biblioteca que contém as produções dos membros da Academia e da biblioteca de doações de diversos autores. A Academia também abriga a Coleção Carlos Drummond de Andrade, composta dos originais de mais de 400 crônicas do poeta.

Durante as visitas à sede da Academia, foi observada a existência de problemas de manutenção do espaço físico, uma vez que a casa, por ser antiga, não pode suportar determinada quantidade de peso no segundo andar, local onde se encontra grande parte do acervo. Outro problema verificado é que outra parte da coleção se encontra no antigo porão da casa. Apesar de estar organizada, a coleção se encontra sob uma forma pouco favorável de armazenamento, pois não há luz nem circulação de ar no local. As inúmeras doações de autores que enviam suas publicações não encontram um lugar específico na casa, sendo armazenadas em local provisório e, muitas vezes, sendo doadas para campanhas de arrecadação de livros.

Ao analisarmos as *Efemérides* (OILIAM, 2009), foram verificadas algumas políticas de acesso iniciais em contextos locais em relação ao patrimônio artístico e cultural da instituição. Percebemos também que a formação acervística da instituição tem como principal fundamento as doações feitas pelos próprios membros da Academia e por seus familiares, sendo que a única aquisição da Academia, o Acervo Eduardo Frieiro, ocorreu em 1981 através de subsídio. Esse acervo foi também o único a ser exposto, no ano de 2008.

No que se refere ao acervo da instituição (conforme constatado na consulta às *Efemérides*), houve a aprovação, em 2004, através de lei de incentivos fiscais, de uma proposta para reorganização e informatização das bibliotecas da instituição, seguida de uma afirmação acerca de um projeto da diretoria para *abrir* o acervo para o público (OILIAM, 2009). Foi observado, durante uma visita técnica realizada em 2016, que o acervo bibliográfico se encontra cadastrado em uma base de dados gerenciada pelo

programa Sophia; no entanto, o acesso se restringe a uma consulta local por meio de um computador que tem outras finalidades além da consulta ao acervo. O acervo arquivístico/documental, por outro lado, foi mencionado no *Plano anual* (ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS, 2016b) no que tange à “carência de instrumentos de descrição e indexação”. Além disso, consta nesse plano (ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS, 2016b) que 40% do acervo da AML precisa de algum tipo de restauração.

No ano de 2006, segundo as *Efemérides* (OILIAM, 2009), a AML assinaria um protocolo com o Ministério da Educação sobre compartilhamento de arquivos digitais que permitiria a inclusão do acervo de autores mineiros da biblioteca da AML no domínio público. Todavia não há qualquer outra menção ao protocolo nos anos seguintes, e as obras dos autores ainda não se encontram disponíveis em domínio público.

A questão acervística é um dos objetivos específicos tratados no *Plano anual* da AML (2016b): “Perpetuar e difundir o acervo literário por meio da disponibilização do acervo em ambiente digital e de projetos expositivos específicos”. Ao analisarmos o *Plano anual* (ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS, 2016b), verifica-se que a ação de conservação do acervo iria recuperar 30% do acervo em 2016 e que o tratamento de 100% dele seria garantido até o ano de 2019. Entretanto, essa é apenas uma das ações que propõe a AML, entre as quais se encontram: manutenção e conservação patrimonial, ação educativa (Dia de Visita – literatura e memória), ações integradas (residência literária e divulgação de vídeos na *web*) e ação de comunicação. Ao final do texto do projeto *Plano anual* (ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS, 2016b), a disponibilização do acervo em ambiente digital e os projetos expositivos específicos não estavam integrados nas descrições pormenorizadas das ações propostas.

Observamos que a AML tem conservado sua identidade, seu passado e o passado da cidade com as *Efemérides* (OILIAM, 2009), mas também os preserva ao abrigar as coleções de escritores mineiros recebidas por meio de doações. Perguntamo-nos: a AML estaria perpetuando restos de outro tempo? Seu acervo possui uma abertura necessária, que se propõe a diminuir a distância do objeto conservado? Seu acervo gera conhecimento da produção cultural da cidade? Ou estaria a AML atuando apenas como um centro cultural?

A ideia de continuidade que sugere o verbo “perpetuar” requer um desenho de possibilidades para o acesso ao acervo da instituição. Acreditamos que: seria importante a AML insistir na aquisição de novos acervos selecionados pela própria instituição através de projetos de subsídio; se houve a exposição de apenas uma das coleções, há a necessidade de propor projetos específicos e parcerias com outras instituições para a exposição constante de seu acervo (ou itens/curadorias específicas de seu acervo); e que a elaboração de um projeto cujo objetivo seja a adequação do acervo a um espaço virtual seria coerente, pois assim seu alcance abarcaria tanto o âmbito nacional quanto o internacional e permitiria o início de uma plenitude do acesso ao acervo.

Tal projeto poderia ter a universidade como parceira. Promover-se-ia, com isso, uma colaboração interinstitucional que poderia acarretar o estabelecimento de determinada aproximação para estudos da produção cultural da cidade de Belo Horizonte na comunidade acadêmica.

3.2 Acervo Artístico Museológico da UEMG

A UEMG é uma instituição multicampi que possui cinco unidades em Belo Horizonte (Escola de Design, Escola Guignard, Escola de Música, Faculdade de Educação, e Faculdade de Políticas Públicas “Tancredo Neves”) e outras unidades em 15 cidades no interior do estado de Minas Gerais. O Acervo Artístico Museológico da UEMG se constitui de dois espaços distintos localizados na cidade de Belo Horizonte: o Acervo Alberto e Priscila Freire e o Acervo Artístico e Documental da Escola Guignard.

A Escola Guignard, fundada em 1944 pelo artista Alberto da Veiga Guignard, oferece hoje os cursos de bacharelado e licenciatura em Artes Plásticas e abriga o seu acervo artístico e documental, que teve um projeto de organização e preservação promovido e coordenado pela professora Zenir Amorim em 2007. O acervo permaneceu inacessível ao longo dos anos devido à fragilidade do seu estado de conservação. Entre as peças recuperadas do acervo estão documentos, objetos, desenhos, pinturas, mobiliário, fotografias e cadernos de estudos de Guignard, documentos e mobiliário da Escola Guignard, além de peças de outros artistas brasileiros.

Ao final do projeto foram contabilizadas 903 peças, que estariam disponíveis na Escola Guignard para pesquisa. Desde a conclusão de sua organização, em 2009, o acervo teve apenas duas exposições, a primeira

justamente quando finalizado o projeto, e a seguinte como forma de celebração dos 70 anos da Escola Guignard, em 2014. A publicação do *Catálogo do Acervo Artístico e Museológico Escola Guignard*, em 2009, nos permite visualizar somente parte dos objetos, documentos e obras que compõem o acervo, não apresentando o seu inventário.

Atualmente o acervo não está disponível à comunidade interna e externa para acesso de forma periódica, e também não realiza exposições, o que impede, de certo modo, o acesso a sua produção cultural e artística. Em outra ocasião (GOBIRA; CORRÊA; ALMEIDA, 2015) já apontamos a necessidade de haver promoção do acesso ao acervo através de exposições e do estabelecimento de horários fixos de visitação ao local. Também seria importante considerar a possibilidade de disponibilização do acervo ao público por meio digital, favorecendo não somente a difusão de um patrimônio artístico e cultural da cidade de Belo Horizonte, mas também a pesquisa em arte e cultura no Brasil.

O Acervo Alberto e Priscila Freire foi recebido pela UEMG em 2014 e é composto de uma coleção de cerâmica, tapeçaria, esculturas, gravuras e telas de diversos artistas consagrados, incluindo Alberto da Veiga Guignard. O acervo se encontra na chácara Santa Eulália, em Belo Horizonte (que também foi doada para a instituição), residência atual da colecionadora Priscila Freire. Dois anos após a doação ainda não há projeto definitivo para o acervo. Somente houve abertura do espaço uma vez, em 2015, para um primeiro encontro, que consistiu em uma aula aberta de desenho de paisagem e uma visitação à coleção.

A última notícia acerca do acervo foi divulgada em outubro de 2015, após a aula aberta, e alude ao projeto de institucionalização do espaço como fundamentado em quatro ações. A primeira delas será a futura abertura do memorial ao público, seguida da instauração de um Núcleo de Experimentação Artística para os alunos da Escola Guignard e para a comunidade. A terceira ação consistiria na elaboração de um inventário da flora e fauna locais por ilustradores botânicos convidados. A quarta ação seria a realização de um projeto de inserção da comunidade local no espaço. Ainda foi divulgado que desde a doação, em 2014, está sendo realizada a catalogação do acervo artístico pela colecionadora Priscila Freire e pelo atual diretor da Escola Guignard, o professor Adriano Gomide.

Foi anunciado também que estão sendo desenvolvidas pesquisas e visitas a outros locais que possam servir de modelo para a administração do memorial (UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS, 2015).

Entendemos que a UEMG precisa ainda articular e implementar políticas culturais que abarquem o acesso tanto da comunidade interna (estudantes, professores, servidores técnico-administrativos) quanto da comunidade externa à universidade, a fim de gerar pesquisa e de permitir que a universidade, a comunidade em seu entorno e a cidade possam constituir e compreender sua identidade cultural.

A UEMG vem sendo reestruturada desde que o Supremo Tribunal Federal (STF) do Brasil julgou inconstitucional a Lei Complementar nº 100 de 2007, por meio da qual o Governo de Minas Gerais havia efetivado (sem concurso) servidores do estado. A partir desse resultado do julgamento e de seu impacto no corpo docente da UEMG, a universidade tem procurado se reestruturar por meio da abertura de concursos (Universidade do Estado de Minas Gerais, 2016).

Tendo em vista essa condição, que se iniciou em 2014 – por ser multicampi, ter por volta de 19 mil estudantes e a maioria do seu corpo docente atualmente ser composta por professores em vínculo precário –, é compreensível a dificuldade em se estruturar um plano de cultura. Espera-se que através de concursos e da efetivação de docentes essa reestruturação se acelere e facilite a construção de um plano que englobe debates acerca dos acervos da universidade.

3.3 MAP: Conjunto Arquitetônico da Pampulha

Marco na arquitetura moderna brasileira, o MAP nasceu para fazer parte de um complexo de lazer idealizado por Juscelino Kubitschek, então prefeito da cidade de Belo Horizonte. Projetada por Oscar Niemeyer, à época ainda pouco conhecido por seus trabalhos, a edificação iniciou sua história como cassino: o Cassino da Pampulha (1942-1944). Com vida curta, pouco mais de três anos, o espaço deixou de ser local para jogos (proibidos no Brasil em 1946) e ficou fechado durante alguns anos. Somente em 1957 a edificação se tornou o MAP, local de realização do Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte, um dos principais responsáveis por alimentar o acervo do museu.

Em 2010 a administração pública, através da Fundação Municipal de Cultura, entregou à cidade o inventário sistematizado do acervo do MAP. Nas palavras do então prefeito, “a Prefeitura de Belo Horizonte cumpre a importante missão de preservar e difundir a cultura brasileira. Democratizando as informações que permaneciam restritas, o livro abre as portas do MAP” (ASSOCIAÇÃO CULTURAL DOS AMIGOS DO MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, 2010, p. 1). Com um acervo à época de 1.665 peças, entre pinturas, esculturas, gravuras, desenhos, e outros, o entendimento disseminado pela administração pública é o de que, a partir daquele momento, o MAP apresentaria aquilo que possui, garantindo acesso aos “pesquisadores”, aos “diálogos estéticos” e à “aproximação com o público” (ASSOCIAÇÃO CULTURAL DOS AMIGOS DO MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, 2010, p. 1).

Para os fins desta pesquisa, realizamos contatos com a direção de museus da Fundação Municipal de Cultura, com a coordenação de restauro e acervos do MAP, e buscamos documentos e arquivos públicos. A publicação *Entre salões*, lançada em 2010, foi um projeto idealizado por Luciana Bonadio e Janaína Melo, cujo propósito foi o levantamento do acervo encontrado no MAP.

Ao reunir a equipe do Museu da Pampulha, como também críticos de origens variadas na tentativa de selecionar as obras representativas daqueles períodos, os concursos promovidos pelos salões na capital mineira conseguiram cumprir importante papel de incentivar e difundir a produção cultural do país. O resultado do processo motivou a formação de boa parte do atual acervo de cerca de 1.400 obras do MAP e ainda gerou grande conhecimento no decorrer dos concursos (BELO HORIZONTE, 2010).

De maneira geral, há discrepância entre o que se propõe em documentos desenvolvidos em parceria com a sociedade civil (desde as políticas públicas/documentos) e o que se pratica na gestão. Não há ainda, por parte da gestão dos equipamentos, transparência e diretrizes claras sobre como se dão ou se darão os acessos aos acervos.

Atualmente o MAP possui acervo próprio de mais de 1.600 peças que não estão acessíveis ao público, seja para pesquisa ou para visita.

Fontes nos informaram que a criação de uma política de acesso está em andamento, sem difusão e/ou previsão de conclusão. A AML, o Acervo da Escola Guignard e o Acervo Alberto e Priscila Freire, como vimos, também não possuem suas políticas de acesso propagadas.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cidade se torna múltipla no acervo que acumula seus tempos, seus lugares, suas “urbanidades”, e se desvincula da ideia de que patrimônio e cidade estão associados a cenários. O acervo é o lugar em que a cidade se torna um artefato de seus artefatos. No entanto ela pode ser colocada fora do circuito da vida caso o acervo se torne um espaço inacessível. Ao ser reservado em uma instituição pública, o acervo deve ser pensado principalmente a partir da abertura em seu entorno, o que permitiria diminuir a distância de seus objetos para com o público. A abertura dos acervos requer, todavia, novas configurações, como a criação de políticas de acesso efetivas e a disponibilização do acervo em meio digital, que precisam ir além da divulgação das suas intenções futuras.

Com base nas políticas públicas voltadas para a cultura e para os museus, vimos que há um caminho sendo percorrido. Essas recentes políticas (em geral da última década) podem inspirar políticas particulares de acervos artísticos como os enfocados aqui neste trabalho. Reconhecemos as dificuldades encontradas pela gestão desses espaços, sobretudo calcadas na escassez de recursos. Também temos consciência de que com a difusão cada vez maior dos documentos supracitados para a população se tornará mais fácil para os cidadãos demandar do poder público a reserva de recursos em seus orçamentos para cumprimento do acesso ao patrimônio artístico disponível em suas cidades.

Em nosso estudo torna-se claro que os acervos artísticos estudados são patrimônio cultural. A partir de sua localização na cidade de Belo Horizonte pudemos, aqui, provocar uma aproximação entre cidade e acervos. Os acervos em si são aproximados neste início de nossa pesquisa primeiro com base em sua localização em uma mesma cidade. Em um segundo momento, nós os aproximamos a partir das relações entre as instâncias do poder público responsáveis.

O Acervo Artístico e Museológico da UEMG é de responsabilidade da UEMG (AMORIM, 2009), vinculada à Secretaria de Ciência, Tecnologia

e Ensino Superior (SECTES). A AML é vinculada à Secretaria de Cultura (SEC), também do Governo do Estado de Minas Gerais (ACADEMIA..., 2019). Já o MAP é vinculado à Fundação Municipal de Cultura da Prefeitura de Belo Horizonte (BELO HORIZONTE, 2015b). Mesmo que estejam sob secretarias ou instâncias diferentes do poder público, todos compartilham problemas aos quais o patrimônio cultural está sujeito quando sob a responsabilidade pública.

Como vimos na introdução deste trabalho, o nosso objetivo foi averiguar como (e se) os espaços acervísticos desenvolvem ou têm desenvolvido políticas de acesso em contextos locais (e também nacionais ou internacionais). Para alcançar tal objetivo, trouxemos três casos para estudo que até então não haviam sido analisados lado a lado. Se no início do artigo poderíamos ser questionados sobre o motivo de aproximarmos acervos com características museológicas tão diversas, agora fica claro que os problemas comuns que enfrentam possibilitam o seu estudo comparado. Os três acervos (da UEMG, do MAP e da AML) têm décadas de existência, mas ainda assim não praticam uma política clara e ampla de acesso.

Esperamos, com este início do trabalho e a continuidade da pesquisa, vislumbrar iniciativas de acesso aos acervos, bem como encontrar gestores e outros pesquisadores preocupados com esse acesso. Sabemos das limitações e reconhecemos que o período atual de transição das políticas no campo da cultura (não apenas no Brasil, mas na América Latina) tornam o nosso objeto particularmente móvel, em metamorfose. Isso apenas prova que – tal como a cidade onde se encontram – os acervos não deveriam ser “estátuas” ou monumentos estáticos na composição de cenários citadinos imóveis, ainda que não estejam plenamente à disposição do público, como nos casos aqui estudados. Os acervos são parte integrante da cidade e, ao mesmo tempo, compartilham de alguns dos seus aspectos, como o dinamismo.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é um dos resultados de pesquisa desenvolvida no Laboratório de Poéticas Fronteiriças, que foi apoiada pela Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (PROPPG) da UEMG, pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig) e pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), a quem agradecemos.

REFERÊNCIAS

ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS. *Casa da Palavra: ocupação da Academia Mineira de Letras*. Belo Horizonte, 2016a. Disponível em: <http://novosalic.cultura.gov.br/cidadao/dados-projeto?idPronac=501eac548e7d4fa987034573abc6e179MTkxNzkzZUA3NWVmUiEzNDUwb3RT>. Acesso em: 31 ago. 2016.

ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS. *Plano anual*. Belo Horizonte, 2016b. Disponível em: <http://novosalic.cultura.gov.br/cidadao/dados-projeto?idPronac=501eac548e7d4fa987034573abc6e179MTk4ODQ4ZUA3NWVmUiEzNDUwb3RT>. Acesso em: 31 ago. 2016.

ACADEMIA Mineira de Letras. Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <http://academiamineiradeletras.org.br/>. Acesso em: 3 jun. 2019.

AMORIM, Zenir. *Projeto acervo artístico museológico Escola Guignard*. Belo Horizonte: Rona, 2009.

ASSOCIAÇÃO CULTURAL DOS AMIGOS DO MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA. *Inventário*: Museu de Arte da Pampulha. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2010.

BELO HORIZONTE. Entre Salões é a nova publicação do Museu de Arte da Pampulha. *Prefeitura de Belo Horizonte*, Belo Horizonte, 2010. Disponível em: <http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/contents.do?evento=conteudo&idConteudo=42719&chPlc=42719>. Acesso em: 31 jul. 2016.

BELO HORIZONTE. Lei nº 10.854, de 16 de outubro de 2015. Institui o Plano Municipal de Cultura de Belo Horizonte para o período de 2015 a 2025. *Diário Oficial do Município de Belo Horizonte*, Belo Horizonte, ano 21, n. 4909, 17 out. 2015a. Disponível em: <http://portal6.pbh.gov.br/dom/iniciaEdicao.do?method=DetalheArtigo&pk=1151469>. Acesso em: 29 ago. 2016.

BELO HORIZONTE. Museu de arte da Pampulha (MAP). *Belo Horizonte surpreende*, Belo Horizonte, 8 out. 2015b. Disponível em: <http://belohorizonte.mg.gov.br/local/atrativos-turisticos/culturais-lazer/museu-de-arte-da-pampulha>. Acesso em: 3 jun. 2019.

BRASIL. Ministério da Cultura. Secretaria do Patrimônio, Museu e Artes Plásticas. *Política Nacional de Museus: memória e cidadania*. Brasília, DF, 2003.

BRASIL. [Constituição (1988)]. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília, DF: Presidência da República, [2016]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocompilado.htm. Acesso em: 29 ago. 2016.

BUZATTI, Lucas. MAP fechado para restauração. *O Tempo*, Contagem, 24 fev. 2016. Disponível em: <http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/map-fechado-para-restaurar%C3%A7%C3%A3o-1.1241632>. Acesso em: 31 jul. 2016.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. Lisboa: Edições 70, 1999.

FESP. UEMG reafirma regularidade de credenciamento em audiência pública na ALMG. *Central de Notícias e eventos*, Passos, 4 mar. 2016. Disponível em: <http://www.fespemacao.fespmg.edu.br/post/2016/03/04/UEMG-reafirma-regularidade-de-credenciamento-em-Audiencia-publica-na-ALMG.aspx>. Acesso em: 31 jul. 2016.

GOBIRA, Pablo; CORRÊA, Fernanda; ALMEIDA, Karla Danitza de. Espaços da memória e política cultural na Universidade do Estado de Minas Gerais. *Perspectivas em Políticas Públicas*, Belo Horizonte, v. 8, n. 16, p. 101-120, 2015.

LEMOS, Carlos. *O que é patrimônio*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1981.

OILIAM, José. *Efemérides da Academia Mineira de Letras*. Belo Horizonte: Academia Mineira de Letras, 2009.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS. Aula Aberta marca início de atividades da Escola Guignard na Chácara Santa Eulália. *Escola Guignard*, Belo Horizonte, 6 out. 2015. Disponível em: <http://www.guignard.uemg.br/noticia-detalle.php?id=7067>. Acesso em: 31 jul. 2016.

UNESCO. *Convenção para a proteção do património mundial, cultural e natural*. Paris, 1972. Disponível em: <http://whc.unesco.org/archive/convention-pt.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2016.

RESENHA: *DOMESTICIDADE, GÊNERO E CULTURA MATERIAL*

NASCIMENTO, FLÁVIA BRITO DO; LIRA, JOSÉ
TAVARES CORREIA DE; RUBINO, SILVANA BARBOSA;
SILVA, JOANA MELLO DE CARVALHO E (ORG.). SÃO
PAULO: CPC: EDUSP, 2017. 432 P. (ESTUDOS CPC, 5).

ROGÉRIO RICCILUCA MATIELLO FÉLIX, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO,
SÃO PAULO, BRASIL.

Mestre em História Social pela Universidade de São Paulo (USP).

E-mail: rogerio.felix@usp.br

DOI

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v14i27p287-296>

RECEBIDO

27/11/2018

APROVADO

30/11/2018

RESENHA:

DOMESTICIDADE, GÊNERO E CULTURA MATERIAL.
NASCIMENTO, FLÁVIA BRITO DO; LIRA, JOSÉ TAVARES
CORREIA DE; RUBINO, SILVANA BARBOSA; SILVA,
JOANA MELLO DE CARVALHO E (ORG.). SÃO PAULO:
CPC: EDUSP, 2017. 432 P. (ESTUDOS CPC, 5).

ROGÉRIO RICCILUCA MATIELLO FÉLIX

PALAVRAS-CHAVE

Edifícios residenciais. Habitação. Relações de gênero.

Resultado da publicação das comunicações apresentadas no Simpósio Domesticidade, Gênero e Cultura Material, realizado no Centro de Preservação Cultural da Universidade de São Paulo (CPC-USP) em maio de 2014, o quinto Caderno de Estudos desse centro, organizado por Flávia Brito do Nascimento, Joana Mello de Carvalho e Silva, José Tavares Correia de Lira e Silvana Barbosa Rubino, traz como tema a inter-relação dessa trinca de categorias que dão nome à obra. Se individualmente essas temáticas são ainda raras entre publicações brasileiras, tanto mais preciosas são em conjunção, revelando um esforço atualizado e de peso de todos os autores em conjugar essas categorias de estudo.

Interdisciplinar e polissêmico, o livro toma como básica a noção de habitação enquanto artefato de cultura, e a domesticidade como eixo central, pensada neste volume não só como algo móvel, pelas infindáveis variações nas dimensões físicas que qualquer espaço construído e habitado pode assumir, mas também pelas variações de representações, práticas, subjetividades e negociações as quais os mesmos espaços imprimiram e imprimem no utilizador, em uma via de mão dupla entre a cultura material e a pessoa, seja esta moradora, conviva ou mesmo o expectador externo. Assim, na interação entre indivíduos e espaço construído pode haver extremos: há tanto o espaço adaptado para o confinamento feminino, como a Casa de Dona Yayá, quanto o projetado para a abertura aos convivas e chamariz das ideias vanguardistas e vivências iconoclastas, como a Casa Capuava de Flávio de Carvalho. Os textos sublinham, desta forma, os objetos domésticos enquanto silenciosos vetores de poderes simbólicos entre os próprios habitantes e também entre seus visitantes.

Do eixo comum, e mesmo da louvável reincidência de estudos de mais de um autor sobre o mesmo espaço ou fonte – como os pares de artigos sobre a Casa de Dona Yayá e os que se utilizam da revista *Claudia* –, temos a rica possibilidade de notar como o espaço doméstico é tratado sob múltiplos pontos de vista, seja ele privado ou coletivo, rotineiro ou experimental, empírico ou representado.

Entre os autores, na sua maioria arquitetos e urbanistas, bem como historiadores, cientistas sociais e antropólogos, encontramos convergência de entendimento sobre as categorias privilegiadas e o tratamento das fontes de maneiras específicas, ajustadas às suas perspectivas metodológicas e à amplitude do tipo de documento angariado para os estudos. Os artigos, em sua maioria tratando de pesquisas sobre o espaço doméstico brasileiro, também receberam importantes contribuições estrangeiras – francesas e argentinas, além de estudo sobre os EUA –, que permitem diálogos e comparativos, sendo de uma diversidade enriquecedora.

Uma vez que a obra é dividida em quatro seções temáticas, bastante dinâmicas e propiciadoras de outros arranjos de leituras, revela-se um excelente material de aprendizado e motivador de reflexões pela intersecção de categorias analíticas, também coroadas pelos excelentes artigos iniciais feitos pelos organizadores, que fazem um apanhado historiográfico das vertentes de estudos

de gênero e domesticidade, bastante consolidadas, por exemplo, na França e nos EUA. Estes estudos tiveram como pioneiras, durante os anos 1970, Nancy Cott, Gwendolyn Wright e Dolores Hayden, mas ainda necessitam de maior ampliação no Brasil. O que há são ainda ecos de pesquisas pioneiras, no Brasil, dos estudos de gênero em intersecção com a cultura material, como a obra de Gilda de Mello e Souza, o *Espírito das roupas: a moda no século XIX*, de 1951.

O primeiro bloco do livro, “Domesticidade, patrimônio e cidade”, inicia-se com o artigo de Paulo César Garcez Marins, que faz um estudo de caso da surpreendente trajetória de Ana Rosa de Araújo, falecida em 1872, e de sua vida mediada pelo sobrado de sacadas de rótula de sua família – seguindo tradicionais formas de habitar presentes no Brasil até o final dos Oitocentos, em um jogo no qual se revela não apenas a cristalizada visão de submissão da mulher na sociedade patriarcal, mas, pelo contrário, se mostra a sua agência e mesmo ousadia enquanto divorciada – em 1816 – e responsável por seus próprios negócios. Apesar de atípico, esse não era um caso isolado, pois Garcez nota que quase metade dos fogos (ou seja, a concentração em um domicílio dos membros de uma família – geralmente estendendo-se aos agregados) da cidade de São Paulo tinha mulheres sozinhas no comando da família. O artigo, decerto, abre margem para que outros casos sejam estudados de forma a repensar as concepções pasteurizadas sobre os espaços domésticos coloniais e sobre as famílias tradicionais brasileiras, inclusive para discernir padrões e especificidades.

Marly Rodrigues e Sabrina Studart Fontenele Costa trazem estudos sobre uma habitação em comum: a Casa de Dona Yayá. No primeiro artigo, temos uma pequena biografia sobre Dona Sebastiana de Mello Freire, nascida em 1887 e falecida em 1961, e minuciosa averiguação das mudanças que transformaram o palacete, de caráter tradicional, em hospício particular, como também dos objetos demandados pelos tutores da rica herdeira, segundo suas variações de comportamento e os ditames clínicos da psiquiatria da época. Visto que Dona Sebastiana faleceu sem herdeiros, a casa foi transferida para a USP na década de 1960 e, sob camadas de alterações na arquitetura da casa, puderam ser dissecadas com minúcia por Sabrina Costa desde a estrutura inicial de chalé de tijolos, feita no século XIX, passando pelas ampliações feitas pelos vários proprietários, até o seu uso como espaço de cultura público gerido pela universidade, que ainda mantém os traços das domesticidades passadas.

Sendo essa primeira parte do livro composta de pesquisas voltadas especialmente para casas, os artigos revelam não só trajetórias individuais e as interações psicológicas dos moradores com seus lares, como a primeira trinca, mas também, em escala ampliada, as inter-relações entre os moradores de todo um bairro, como o popular Bixiga, em São Paulo, esmiuçado por Ana Lúcia Duarte Lanna. Dada a grande presença de imigrantes de comum origem italiana, o bairro passou por uma conformação de sua identidade e paisagem com a permanência de famílias, formas de sociabilidade entre vizinhos e trabalho artesanal de modo mais orgânico e resistente do que outras localidades da cidade, não obstante enfrentar igualmente tensões contra outras forças urbanas e imobiliárias.

Marca-se também, conforme pesquisado por Luciana Alem Gennari, o contraste das formas populares de viver com as moradias tradicionais durante a *belle époque* carioca, que foram rechaçadas pelos construtores e autoridades – não sem a continuidade de práticas domésticas passadas, como os puxadinhos para os filhos e hortas – durante a construção de novas habitações urbanas para o proletariado, como as vilas operárias e os prédios residenciais de uso misto, com grande variedade de formas, que a legislação municipal buscava controlar e fiscalizar para evitar o “encortiçamento”.

A segunda parte, “Moradias modernas e dispositivos de conforto”, igualmente traz artigos que transitam entre análises em variadas escalas de observação: primeiro, sobre os processos gerais de domesticidade abordados pelo decano Carlos Lemos, tratando da comum sobreposição de funções exercidas nos cômodos dos espaços domésticos no Brasil, desde o período colonial, marcante por ser o programa arquitetônico comumente resolvido em um só pavimento. O autor mostra como tal justaposição assume representações diferentes, variando de acordo com a posição social do indivíduo, e sofre modificações diante das demandas de uso, sejam práticas ou simbólicas.

Por sua vez, o artigo de Jorge Francisco Liernur, ao tratar da Argentina entre 1876 e 1930, encurta a escala para o ambiente da cozinha e de seus equipamentos, mostrando como a transição entre os artefatos usados para o aquecimento e o processamento alimentício, do fogareiro aos fogões, revelou transformações tecnológicas em articulação com processos econômicos, sociais e culturais mais complexos, trazendo modificações não só na materialidade dos objetos, mas também na articulação arquitetônica das cozinhas e das casas.

Monique Eleb também aborda as mudanças nas noções de conforto e domesticidade por meio da racionalização das plantas e dos equipamentos das habitações na França, na longa duração do século XX, privilegiando novamente o espaço da cozinha e seus aparatos, que passam a definir as ideias de dona do lar, bem-estar e higiene, bem como as próprias práticas e performances corporais, que se automatizam, seguindo os próprios desenvolvimentos tecnológicos dos eletrodomésticos.

Tanto Flávia Brito do Nascimento quanto Fernando Atique abordam casos de habitações coletivas, mas de locais, projetos e concepções diferentes. Flávia do Nascimento revela como as propostas do casal de arquitetos Fernando Reidy e Carmem Portinho sobre moradia compartilhada e aplicação das noções modernistas que privilegiavam espaços de encontro foram, com grande luta, concretizadas no conjunto habitacional de Pedregulho, e até mesmo em sua casa de Jacarepaguá, projetada nos anos 1940 e 1950, no âmbito do programa do Departamento de Habitação Popular. São residências construídas não sem grande polêmica, descaminhos e choques interpretativos sobre as formas de habitar e as práticas domésticas das classes populares do Rio de Janeiro. Outro espaço de atritos foi o Edifício Esther, inovador prédio paulistano da década de 1930, que trazia proposta inovadora de vida coletiva, dentro do utilitarismo burguês, revelando não só diálogos de encomendas e ocupação, mas também de atrito entre as formas de morar e o controle do uso dos imóveis pela construtora.

Os artigos do terceiro bloco trazem estudos sobre temática ainda mais rara no universo editorial brasileiro: “Corpo, gênero e domesticidade” trazem o esforço de articular não só a pesquisa sobre os artefatos de cultura material, mas também as interações e representações corporificadas no uso e na exibição dos objetos nos lares, revelando intrincados jogos nos papéis dos gêneros, como revelado pela minuciosa análise de Vânia Carneiro de Carvalho sobre a coleção de esculturas de porcelana de *fêtes galantes* do Museu Paulista, adquirida em antiquários paulistanos. Revela-se o esforço de reflexividade do objeto com o seu possuidor e seu entorno doméstico, ainda que essa interação guarde em si o contraste entre os padrões ideais e nostálgicos veiculados, como bucólicas encenações aristocráticas do século XVIII, em choque com os interiores domésticos urbanos burgueses, e mesmo proletários, que os exibiam, e ainda exibem, geralmente nas salas de visita, para fascinação e cooptação do corpo e dos sentidos de seus possuidores e convivas.

Também tratando da articulação da cultura material construída segundo codificações extremamente pessoais e das representações mentais de seus proprietários e convivas, José Tavares Correia de Lira faz um esmiuçado estudo da Casa Capuava, do artista Flávio de Carvalho, localizada em Valinhos, no interior de São Paulo. Projetada e utilizada para potencializar novas sociabilidades, eivadas de desejo de ruptura com padrões morais de comportamento tradicionais, o espaço construído se revela como artefato cultural desnudado em seus programas de conduta e agenciamentos pelo artista provocador, que reinterpreta modernamente o habitar e insere novos significados pessoais, na contramão do pensamento modernista da casa enquanto “máquina de morar”. Profundamente pessoal em sua incomum solução arquitetônica, a casa é caracterizada pelos grandes espaços de acomodação e recepção de convidados e, apesar de não contar com grandes aberturas externas que permitam visualização do interior, possui monumentalidade observável de longe e potencializada por aparatos como bandeiras, cortinado e lâmpadas coloridas, que comunicavam aos olhares externos as práticas, especialmente as sexuais, do proprietário e de seus convivas.

Heloisa Pontes, por sua vez, traz as inter-relações entre os artistas e o espaço doméstico, porém no universo das representações sobre as casas, encenadas nas peças de teatro *A moratória* (1955), de Jorge Andrade, *Fala baixo senão eu grito* (1969), de Leilah Assumpção, e *À flor da pele* (1969), de Consuelo de Castro, nas quais se expunham as transformações e os conflitos das metrópoles e suas formas de vida, seja nas mudanças das famílias, seja nas renovações de costumes e dos lugares dos lares nas cidades, que se apresentam como materialização das representações das relações de gênero, classe e família. Igualmente, Silvana Barbosa Rubino trabalha as questões de gênero valendo-se da produção artística, porém em meios como o cinema, a televisão e a literatura dos EUA da segunda metade do século XX, revelando como as personagens encenadas, por exemplo, no livro e no filme *Stepford wives* (o primeiro, de 1972; este último, de 1975) reproduzem questões de opressão e exploração feminina nos espaços das casas de subúrbio, que passam de locais ideais para que as *housewives* exercessem suas atividades rotineiras, aprisionadas em gaiolas de ouro, a locais onde a mulher moderna, já ciente das exigências feministas, buscaria refúgio e apaziguamento, sem utopias.

No bloco final de trabalhos, “Representações femininas do habitar”, os quatro artigos compartilham o recurso às publicações periódicas, seja nas revistas ou colunas de jornal, para não só explorar as potencialidades desse tipo de fonte, mas também revelar as intrincadas imagens das mulheres veiculadas na grande mídia, por exemplo na revista argentina *Claudia*, nos anos 1970, analisada por Anahi Ballent – sendo a mesma publicação abordada, em sua versão brasileira, por Mina Warchavchick Hughert. Se, no Brasil, observaram-se os conteúdos que se buscava veicular às mulheres pelos escritos de Georgia Hauner e pela empresa Mobilinea, de seu marido, divulgando os projetos de interiores por eles produzidos, em sintonia com as noções de modernização dos modos de vida; no país vizinho, a autora aborda as “casas jovens” veiculadas pelo periódico, principalmente com uma vereda consumista, revelando e propagandeando alterações nas imagens de modernização do lar e o impacto exercido especialmente sobre as leitoras.

Novamente rompendo barreiras disciplinares, o artigo de Joana Mello de Carvalho e Silva traz a compreensão de gênero e das escolhas domésticas entre o propagandeado “sucesso” do modernismo brasileiro e as demandas do habitar no cotidiano por meio das colunas femininas de jornais cariocas escritas por Clarice Lispector. A célebre escritora, valendo-se de pseudônimos, veiculava guias para práticas cotidianas trazendo visões contrastantes, tanto de posições femininas dóceis e não emancipatórias, reafirmando papéis clássicos que a mulher deveria desempenhar nos lares, quanto de posturas desafiadoras, geralmente nas entrelinhas de seu texto, questionando o *status quo* e buscando desmanchar clichês e levar reflexividade às suas leitoras sobre seus papéis, casas, aquisições, vidas e aspirações.

Marinês Ribeiro dos Santos aborda, ainda, a questão de gênero na sua faceta de “feminismo popular”, conforme divulgada na revista *Casa & Jardim* para o público das classes médias brasileiras, especialmente o da cultura jovem, associada e representada na publicação por meio do *design pop* e de modelos femininas, que veiculavam modos de morar e ser, desafiando tanto as figuras das “feministas” quanto as das “donas de casa” ao trazer, mediante fotografias de móveis e de ambientes domésticos, posturas descontraídas. Os móveis e ambientes *pop* serviam, assim, como veículos materiais que permitiam o tensionamento das normas de gênero relacionadas aos padrões de comportamento esperados para as mulheres.

Nota-se, portanto, como todos os artigos, em sua multiplicidade, têm transversalmente o objetivo de aprofundar o diálogo entre a arquitetura, as ciências sociais e a história, de forma a relacionar as permanências e as transformações nos modos de morar com os processos sociais mais amplos, não só econômicos e políticos, mas também nos seus aspectos espaciais, técnicos, estéticos e morais, que fornecem riqueza de dados culturais, tão caros aos estudos mais recentes. Assim, a interdisciplinaridade dessas três categorias é potencializada quando estas são associadas, permitindo a aproximação de leitores, a circulação de ideias e o diálogo de saberes essenciais ao universo acadêmico.

São trabalhos que, se decerto trazem continuidade com os estudos de história da vida privada, não se restringem a essa categoria – tanto que por isso se elegeu a categoria mais ampla de domesticidade, ainda que guarde limites de aplicação, por exemplo, para contextos pré-industriais ou fora dos grandes centros europeus e para a compreensão das práticas e representações que se buscam exteriorizar, como já apontara Henri Lefebvre, referência de diversos artigos.

A associação de temáticas é de grande importância, por exemplo, por trazer os estudos de gênero não só sobre o foro público de discussão e representatividade da mulher – espaços preferenciais dos estudos –, mas também para os voltados aos interiores e aos cenários provados, locais onde também operam micropoderes silenciosos – e silenciados –, permeados de diferenças cristalizadas na materialidade cotidiana dos objetos e hábitos. Tais configurações foram desconstruídas por estudos como os de Jean Baudrillard, Michel de Certeau e Pierre Bourdieu, que trazem contribuições e interconexões com a antropologia, remetendo a seus precursores, como Marcel Mauss e Norbert Elias.

Igualmente enriquecedor é o fato de que, se os estudos de gênero são, muitas vezes, associados a pesquisas sobre mulheres ou gêneros não binários, há na obra também a preocupação com a masculinidade e a virilidade na sua produção histórica e cultural, desnudando sua pretensa rigidez. É o caso do singular estudo de José de Lira sobre a casa de Flávio de Carvalho.

Cabe também dizer que os artigos são largamente baseados em pesquisas em acervos de museus, centros de memória e arquivos, que não só fornecem inspiração e caminhos para futuros pesquisadores, mas também

proveem recursos para que mais museus e instituições culturais pensem em seus acervos e projetos expositivos, como o próprio CPC o faz reflexivamente com o simpósio e a publicação, de maneira a enriquecer os processos curatoriais e dar criatividade às exposições.

Certamente, a associação das categorias trabalhadas pelos autores merece ser expandida e aprofundada também para outros momentos e espaços históricos, como a época colonial mais remota, ainda que tratada em longa duração por Carlos Lemos e Paulo Garcez, uma vez que os artigos se debruçam especialmente sobre o século XX. Igualmente, outros espaços domésticos podem ser contemplados em futuros estudos, como os do mundo rural, posto que os autores tratam principalmente de lares citadinos, independentemente de serem aristocráticos ou populares, individuais ou coletivos.

Por fim, é especialmente importante marcar o contributo desses artigos ao sublinhar as questões de gênero, que hoje em dia estão em voga nas discussões públicas e educacionais brasileiras, não sem grande desconhecimento, desinformação e querela. Reforça-se, assim, a especial importância de haver estudos desse caráter sendo divulgados e potencializando o seu tratamento nos espaços de pesquisa e de exposição para o público em geral.

Assim, pelo valor e pela atualidade de seus estudos de caso, e pela riqueza de autores, *Domesticidade, gênero e cultura material* é uma publicação que não apenas deve ser vivamente recomendada e utilizada por pesquisadores e alunos, mas também celebrada.

A REDE BRASILEIRA DE COLEÇÕES E MUSEUS UNIVERSITÁRIOS:

PROPOSIÇÃO, PESQUISA, COLABORAÇÃO
E MANIFESTAÇÃO DE APOIO AO MUSEU NACIONAL
DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
E AO INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS

MAURICIO CANDIDO DA SILVA, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, SÃO PAULO,
SÃO PAULO, BRASIL.

Bacharelado e licenciatura em História pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas e pela Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. Especialização em Museologia pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. Mestrado e doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Pós-doutorado em Museologia no Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, com pesquisa sobre “Coleções e Museus Universitários Brasileiros”. Atualmente é Especialista em Projetos de Exposição e Coordenador Técnico do Museu de Anatomia Veterinária da Faculdade de Medicina Veterinária e Zootecnia da USP.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9306-2136>

E-mail: maumal@usp.br

DOI

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v14i27p297-309>

RECEBIDO

30/11/2018

APROVADO

16/01/2019

A REDE BRASILEIRA DE COLEÇÕES E MUSEUS UNIVERSITÁRIOS: PROPOSIÇÃO, PESQUISA, COLABORAÇÃO E MANIFESTAÇÃO DE APOIO AO MUSEU NACIONAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO E AO INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS

MAURICIO CANDIDO DA SILVA

RESUMO

A Rede Brasileira de Coleções e Museus Universitários surgiu em abril de 2017, a partir de necessidade de articulação entre estudantes, professores, pesquisadores e profissionais que atuam nos museus universitários brasileiros. Seu maior objetivo é a preservação e divulgação do acervo museológico universitário. A Rede funciona cotidianamente por meio de um grupo de e-mail e periodicamente organiza reuniões paralelas dentro de encontros acadêmicos no campo da museologia, em diferentes regiões do Brasil. Após o trágico incêndio ocorrido no Museu Nacional da UFRJ e a publicação da Medida Provisória 850/18, que propõe o fim do Instituto Brasileiro de Museus, a Rede se transformou num importante canal de articulação e manifestação entre diferentes profissionais e pesquisadores envolvidos com a preservação e promoção do patrimônio museológico universitário. O presente trabalho relata e aponta a importância das redes de cooperação como importantes instrumentos estratégicos e operacionais de luta para o processo contínuo e perene característico da preservação e promoção do patrimônio museológico universitário.

PALAVRAS-CHAVE

Museus universitários. Redes de cooperação. Coleções museológicas.

THE BRAZILIAN NETWORK OF UNIVERSITY COLLECTIONS AND MUSEUMS: PROPOSAL, RESEARCH, COLLABORATION AND DEMONSTRATION OF SUPPORT TO THE NATIONAL MUSEUM OF THE FEDERAL UNIVERSITY OF RIO DE JANEIRO AND THE BRAZILIAN INSTITUTE OF MUSEUMS

MAURICIO CANDIDO DA SILVA

ABSTRACT

The Brazilian Network of Collections and University Museums appeared in April 2017, based on the need for articulation among students, professors, researchers and professionals who work in Brazilian university museums. Its main objective is the preservation and dissemination of university museological collections. The Network operates daily through an e-mail group and occasionally organizes parallel reunions within academic meetings in the field of museology in different regions of Brazil. After the tragic fire at the UFRJ National Museum and the publication of Act 850/18, which proposes the end of the Brazilian Institute of Museums, the Network has become an important channel for articulation and manifestation among different professionals and researchers involved in the preservation and promotion of university museological heritage. The present work reports and points out the importance of cooperation networks as important strategic and operational instruments to fight for the continuous and perennial process characteristic of the preservation and promotion of university museological patrimony.

KEYWORDS

University museums. Cooperation networks. Museological collections.

1 APRESENTAÇÃO

A proposta de criação da Rede Brasileira de Coleções e Museus Universitários (RBCMUI) nasceu em abril de 2017, durante a Assembleia Anual do Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus. Apresentada por Mauricio Candido da Silva, membro e conselheiro do Icom Brasil, seu objetivo maior, desde que foi criada, tem sido a ativação de uma rede composta por profissionais, pesquisadores, professores e alunos interessados e envolvidos com a preservação e divulgação do patrimônio museológico universitário. Sem vínculos institucionais, sua organização é espontânea e colaborativa, articulada inicialmente por meio do sistema de *e-mails* Google Groups. A Rede Brasileira de Coleções e Museus Universitários possui três objetivos basais, sendo eles:

- I) Estabelecimento de um campo de diálogos que sirva também como fórum de debates sobre o tema;
- II) Criação de uma base de dados aberta que reúna informações sobre pessoas e instituições relacionadas às coleções e museus universitários;
- III) Diagnóstico e proposições de recomendações e de políticas públicas para o setor.

O patrimônio histórico, artístico, natural, tecnológico e científico brasileiro é notadamente representado em boa parte pelas coleções universitárias. De inestimável valor, as coleções abrigadas pelas instituições de

ensino superior são preservadas para pesquisa e ensino e disponibilizadas de diferentes formas para a realização da extensão universitária. No entanto, não há uma base de dados com informações gerais sobre a quantidade de coleções e museus universitários existentes no Brasil que demonstre, mesmo parcialmente, o perfil dessa tipologia de museu, seu contexto, sua potencialidade e suas demandas. Recentemente, com o crescimento da área museológica a partir da implantação da Política Nacional de Museus (PNM – 2003), a criação do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM – 2009), o estabelecimento de diferentes Sistemas Estaduais de Museus, assim como a criação de vários cursos de Museologia, é perceptível o aumento de estudos e publicações sobre esse tema (ISOLAN, 2017)¹. Contudo, sem uma plataforma de dados segura, sem a sistematização das informações, seu crescimento é fragmentado e limitado. Isso vale tanto para a consolidação do conhecimento acadêmico no campo das ciências sociais aplicadas como para a proposição de políticas públicas para o setor.

Nesse contexto introdutório, vale ressaltar que a razão da criação de uma Rede Brasileira de Coleções e Museus Universitários é norteadas pela busca de definições conceituais e pela construção de novos parâmetros para os museus e coleções universitários no Brasil.

2 HISTÓRICO E DESDOBRAMENTOS

Após sua criação, a proposta da Rede Brasileira de Coleções e Museus Universitários prosseguiu em dois caminhos complementares: 1) Sua divulgação *online* e em reuniões paralelas realizadas dentro de eventos sobre museus; 2) Estruturação de uma base de dados como parte da minha pesquisa de pós-doutorado².

De abril de 2017 até novembro de 2018, a RBCMU participou de oito eventos – excluída a Assembleia do Icom Brasil. Foram encontros bastante produtivos, que se tornaram oportunidades de debates sobre diferentes aspectos da formação de coleções, salvaguarda, comunicação, educação e

1. Essa percepção é mensurável pelo alto número de eventos, dissertações e publicações sobre os Museus Universitários nos últimos anos.

2. Iniciado em agosto de 2017 e com previsão de término em dezembro de 2018, desenvolvido dentro do programa de pesquisa do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, sob a supervisão da Profa. Dra. Maria Cristina Oliveira Bruno, com o tema “Coleções e Museus Universitários no Brasil: novos parâmetros e definições”.

gestão dos museus universitários, além de agregar e cadastrar novos membros para a Rede. Foram eles:

- junho de 2017: reunião paralela dentro do Fórum Nacional de Museus, ocorrido em Porto Alegre/RS;
- agosto de 2017: reunião aberta com a presidente do Comitê Internacional de Coleções e Museus Universitários do ICOM, Marta Lourenço, no Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo/SP;
- novembro de 2017: reunião paralela dentro do Seminário Brasileiro de Museologia (Sebramus), realizado pela Universidade Federal do Pará;
- junho de 2018: painel realizado dentro do Encontro Paulista de Museus (EPM);
- setembro de 2018: realização da oficina “Coleções e Museus Universitários”, dentro do 3º Encontro Nacional da Associação Brasileira de Centros e Museus de Ciências (ABCMC). Essa oficina ocorreu na Casa da Ciência da UFRJ, com grande impacto no rumo da RBCMU, a ser detalhada um pouco mais adiante;
- setembro de 2018: apresentação da RBCMU no evento “O Museu da Educação e do Brinquedo na 12ª Primavera dos Museus”, realizado na Faculdade de Educação da USP;
- outubro de 2018: apresentação do Painel “Patrimônio Universitário no Brasil: desafios e experiências” dentro do V Fórum de Museus Universitários, realizado pela Universidade Federal de Minas Gerais;
- novembro de 2018: apresentação da RBCMU no “I Encontro das Coleções Didáticas e Científicas da Universidade Federal do Oeste do Pará”.

A pesquisa de pós-doutorado está sendo desenvolvida concomitantemente à realização desses eventos, num processo de retroalimentação. No que concerne à Rede Brasileira de Coleções e Museus Universitários, o pós-doutorado contribui tanto com a constituição de um referencial teórico como com a constituição de uma base de dados, em fase de implantação. A partir dessa perspectiva, o objeto de análise da pesquisa do *pós-doc* abrange as coleções e os museus universitários brasileiros, tomando a Universidade de São Paulo como ponto de partida, não só por ser a base que sedia esse conjunto de ações, mas também pela sua relevância no cenário nacional. A meta desse trabalho é a de desenvolver uma pesquisa acadêmica que possibilite ampliar a compreensão

histórica, organizacional e de funcionamento dessa categoria de museu, como das coleções existentes nas instituições de ensino superior. Busca-se, com isso, problematizar as relações institucionais com base em ações museológicas estruturadas em coleções de pesquisa. Isso tem sido feito com a construção de novos parâmetros e definições por meio da sistematização de dados para a constituição de uma narrativa interpretativa das relações entre pesquisas acadêmicas, ensino superior e extensão universitária na contemporaneidade. O desenvolvimento metodológico está estruturado em três pilares, sendo eles: a organização de referências bibliográficas comentadas e atualizadas sobre o tema do projeto de pesquisa; organização e disponibilização de dados por meio da sua coleta, pesquisas de campo (visitas técnicas e participação em encontros sobre coleções e museus universitários) e criação de um sistema interativo de informações para contribuições e consultas; e constituição de um campo de conhecimento que promova o desenvolvimento teórico da museologia (processos museológicos em instituições de ensino superior) baseado no compartilhamento de informações. Cabe ressaltar que a elaboração desse sistema de dados será desenvolvida a partir da análise de ações já realizadas no âmbito da Museologia, tal como o Diagnóstico das Potencialidades Museológicas de Órgãos e Unidades da USP (elaborado entre 1999 e 2000). Objetiva-se, assim, a atualização, organização e compartilhamento de um conjunto de conhecimentos relacionados às coleções e museus universitários em âmbito nacional, contextualizado pela experiência internacional, referenciada pelo Conselho Internacional dos Museus (ICOM).

É nesse contexto que chegamos ao tema central do presente depoimento: como a Rede Brasileira de Coleções e Museus Universitários se tornou um importante meio de articulação de manifestações relacionadas a duas grandes catástrofes vivenciadas recentemente pela comunidade museológica brasileira e mundial: o incêndio no Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro e a publicação da Medida Provisória 850/18, que cria a Agência Brasileira de Museus (Abram) e decreta o fim do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram).

3 APOIO AO MUSEU NACIONAL DA UFRJ E REPÚDIO AO FIM DO IBRAM

Na noite do dia 2 de setembro de 2018, o Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro foi severamente danificado por um incêndio de grandes proporções, que destruiu a quase totalidade dos cerca de vinte

milhões de itens catalogados do acervo histórico e científico, construído ao longo de duzentos anos. O edifício que abriga o Museu também foi extremamente danificado com rachaduras, desabamento de sua cobertura, além da queda de lajes internas. A gravidade dessa tragédia foi ampliada pelas consequências da perda do referencial patrimonial para a população da Quinta da Boa Vista do Rio de Janeiro, assim como de todo o território nacional. Para o presente relato, cabe enfatizar o tamanho dessa catástrofe para os pesquisadores, professores, alunos e profissionais que atuam no Museu Nacional que perderam seu objeto de trabalho e, em muitos casos, a dedicação e razão de muitos anos de suas vidas. Até o presente momento, é impossível calcular a dimensão dessa perda para o patrimônio histórico, artístico e científico nacional, assim como para o desenvolvimento da pesquisa científica no Brasil e no mundo.

A oficina “Coleções e Museus Universitários”, programada para acontecer no dia 10 de setembro, dentro do 3º Encontro Nacional da ABCMC, uma semana após o trágico incêndio, tinha como proposta discutir e trocar experiências sobre os desafios e principais questões pertinentes aos museus e coleções no âmbito universitário, com ênfase ao tema relacionado às “redes de cooperação”. Com a perspectiva de promover debates e propor ações em prol de políticas dedicadas aos museus universitários, a oficina contaria com apresentações seguidas por rodas de conversa temáticas. No entanto, não só o incêndio ocorrido no Museu Nacional interferiu no planejamento e realização dessa oficina, como também a publicação da MP 850/18, que ocorreu exatamente no dia 10 de setembro. Tal Medida Provisória instituiu a Agência Brasileira de Museus, com a finalidade de gerir instituições museológicas e seus acervos e promover o desenvolvimento do setor cultural e museal, em detrimento do Instituto Brasileiro de Museus, conforme explicitado no seu Capítulo VI (BRASIL, 2018):

CAPÍTULO VI

DISPOSIÇÕES FINAIS

Art. 20. O Poder Executivo federal fica autorizado a promover, a partir da data de instituição da Abram, a extinção do Instituto Brasileiro de Museus – Ibram, criado pela Lei n. 11.906, de 20 de janeiro de 2009.

Nessa complexa e tensa inter-relação de circunstâncias políticas, o caráter da oficina foi alterado para a realização de um fórum aberto coordenado pela RBCMU, com vistas a mobilizar amplo apoio aos profissionais do Museu Nacional da UFRJ e rejeitar o fim do Ibram, conforme previsto pela MP 850/18. A oficina/fórum aconteceu na data programada, em período integral, na Casa da Ciência da UFRJ e contou com a participação de mais de sessenta pessoas, entre professores, pesquisadores, estudantes e diferentes profissionais de museus. Foi uma atividade política, com muitas falas emotivas em função dos fatos ocorridos com o Museu Nacional e vários discursos contestatórios sobre a Medida Provisória, que simplesmente não considerou os longos anos de construção participativa da comunidade museológica da Política Nacional de Museus, gerida pelo Ibram. Ao final do evento, no fim da tarde do mesmo dia, foi realizada uma plenária, redigida e publicada uma manifestação de apoio à UFRJ, à direção e à comunidade do Museu Nacional e ao Instituto Brasileiro de Museus. A partir dessa carta, uma série de manifestações foi publicada por diferentes órgãos museais e em diferentes partes do território nacional. O papel da Rede Brasileira de Coleções e Museus Universitários nesse processo foi extremamente importante, pois impulsionou, catalisou politicamente e deu espaço às diferentes vozes que partiam de dentro dos museus universitários brasileiros.

Entre os dias 10 de setembro e 25 de outubro, a RBCMU reuniu 48 documentos publicados, com manifestações alinhadas ao teor político resultante da plenária que encerrou a oficina/fórum ocorrida na Casa da Ciência e coordenada pela Rede. Todas essas manifestações foram reunidas em um só documento entregue às coordenações tanto do Museu Nacional da UFRJ como do Ibram.

FIGURA 1

Filipeta eletrônica da chamada para participação da oficina/fórum. Fonte: Elaborada por Mauricio Candido da Silva.



FIGURA 2

Momento de intervenção durante a plenária da oficina/fórum sobre Coleções e Museus Universitários na Casa da Ciência. Fonte: Mauricio Candido da Silva.



Outra dimensão da oficina/fórum foi a articulação entre diferentes instituições universitárias promovida pela RBCMU, que também acabou se tornando uma central de informações sobre dados disponíveis referentes aos museus universitários brasileiros. Como exemplo, vale ressaltar a contribuição da Rede na construção da pauta da reunião da Associação Nacional dos Dirigentes de Instituições Federais de Ensino Superior (Andifes), ocorrida em setembro de 2018, principalmente no que se refere às características, importância, demandas e potencialidades dos museus universitários. O objetivo dessa interlocução foi o de promover o debate a respeito do fomento financeiro desses museus, com vistas a avançar da política proporcionada pelos editais específicos e pontuais para um fomento contínuo e planejado. Ressalto que a RBCMU também contribuiu com as discussões estruturantes do contraponto ao rebaixamento do *status* do Ibram para Abram, principalmente no que se refere à mudança de um Instituto para uma Agência, ou seja, de um órgão de pesquisa, formação e gestão para um órgão que se restringe à regulamentação e fiscalização dos museus.

Nesse sentido, a Rede assumiu o papel de multiplicador das vozes e visões dos profissionais da Universidade Federal do Rio de Janeiro e do Instituto Brasileiro de Museus, preocupados com a recuperação do Museu Nacional e com a continuidade da Política Nacional de Museus. Trata-se de um importante momento de manifestação propositiva para os profissionais que atuam na formação de coleções, salvaguarda, comunicação e gestão das inúmeras coleções e museus existentes nas instituições de ensino superior espalhadas pelos diferentes *campi* em território brasileiro.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em outubro de 2018, a Rede Brasileira de Coleções e Museus Universitários foi publicamente reconhecida pela comunidade museológica, em plenária final, durante a realização do V Fórum de Museus Universitários, promovido pela Universidade Federal de Minas Gerais – além do reconhecimento já referendado pelo 3º Sebramus, em novembro de 2017. Para a sua participação no referido V Fórum de Museus Universitários, foi organizado um grupo de trabalho de caráter colaborativo e representativo das cinco regiões do território brasileiro. Formado por profissionais, professores e alunos vinculados a diferentes universidades, esse grupo foi incumbido de iniciar o mapeamento detalhado dos museus universitários brasileiros, que resultou no levantamento de 365 instituições desse gênero, o que corresponde a cerca de 10% dos museus brasileiros. Esse número tende a crescer, pois esse levantamento ainda não é conclusivo, dada a complexidade da própria definição do que seja uma coleção e um museu universitário, sua localização dentro dos complexos universitários e da metamorfose característica desses museus, que cotidianamente surgem, fundem-se e desaparecem, para reaparecerem transfigurados em outra formação e/ou núcleo museológico. Esse levantamento quantitativo é a base para a análise qualitativa dessa tipologia de museus e demonstra a relevância desse trabalho de caráter perene.

A Rede Brasileira de Coleções e Museus Universitários conta, atualmente, com 270 membros espontâneos cadastrados, representados por 115 instituições. Seu objetivo, nesse momento, é atualizar dados, propor definições e estabelecer novos parâmetros aos museus universitários no Brasil. De forma geral, como já dito anteriormente, é possível afirmar que seu foco central é atuar na preservação e promoção do acervo universitário,

dedicado ao ensino, pesquisa e extensão universitária. Espera-se que tal objetivo possa estimular e alimentar necessárias políticas públicas para esse setor museal. De forma mais específica, objetiva-se com esse projeto a contribuição para o desenvolvimento do pensamento museológico focado na análise de processos desse conjunto patrimonial.

Conjuntamente ao trabalho de mapeamento, compreensão e proposta de integração das coleções e museus universitários brasileiros, a RBCMU atua na construção de um importante canal de articulação diante dos desafios enfrentados pela comunidade museológica universitária. Isso demonstra que uma rede de cooperação organizada é um importante instrumento estratégico e operacional de luta para o processo contínuo e ininterrupto característico da preservação e da promoção do patrimônio museológico universitário.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Adriana Mortara. *Museus e coleções universitários: por que museus de arte na Universidade de São Paulo*. São Paulo, 2001. 226 p. Tese (Doutorado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2001.

ALMEIDA, Adriana Mortara. Os públicos de museus universitários. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*. São Paulo, 12, p. 205-217, 2002.

BENNETT, Tony. *The birth of museum: history, theory, politics*. Londres: Routledge, 1995.

BRANDÃO, C. R. F.; COSTA, C. Uma crônica da integração dos museus estatutários à USP. *Anais do Museu Paulista*, v. 15, p. 207-217, 2007.

BRASIL. Presidência da República. *Medida provisória nº 850, de 10 de setembro de 2018*. Autoriza o Poder Executivo federal a instituir a Agência Brasileira de Museus – Abram e dá outras providências. Brasília, DF: Congresso Nacional, 2018. Disponível em: <https://goo.gl/SMWBdC>. Acesso em: 25 nov. 2018.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Museu Universitário Hoje. Painel: “as pesquisas nos Museus”. *Ciências em Museus*. I Encontro Nacional de Museus Universitários. Coord. Regina Márcia Moura Tavares e Edna Luisa de Melo Taveira. v. 4, out. 1992.

CASTELLS, M. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

Ciências em Museus. I Encontro Nacional de Museus Universitários. Coord. Regina Márcia Moura Tavares e Edna Luisa de Melo Taveira. v. 4, out. 1992.

CLERCQ, Steven W. G. de; LOURENÇO, Marta C. A globe is just another tool: understanding the role of objects in university collections. *Study Series of ICOM*, 11, 2003, Belgique.

GIRAUDY, Danièle. *O museu e a vida*. Trad. Jeanne France Filiatre Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória; Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro; Belo Horizonte: UFMG, 1990.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. *Cadernos Museológicos*. Rio de Janeiro: IBPC, 1990, p. 7-11.

ISOLAN, Fiorela Bugatt. *A formação em Museologia nas universidades brasileiras: reflexões sobre o ensino da gestão e do planejamento sob a ótica da Museologia*. 2017. 311 fls. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2017.

LEON, Aurora. *El museo: teoría, praxis e utopia*. 7. ed. Madrid: Catedra, 2000.

LOPES, Maria Margaret. *O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.

LOURENÇO, M. C. *Between two worlds: the distinct nature and contemporary significance of university museums and collections in Europe*. 2005. 432 fls. 2 v. Tese (Doutorado) – Conservatoire National des Arts et Métiers, Paris, 2005.

MENDONÇA, Lúcia Glicério. *Museus universitários e modernidade líquida: compromissos, desafios e tendências* (Um estudo sob a perspectiva da Teoria Ator-Rede, Brasil e Portugal). Porto, 2017. 347 p. Tese (Doutorado): Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2017.

POULOT, Dominique. *Museu e museologia*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013 (Coleção Ensaio Geral).

SANZ & S. BERGAN (eds.). *The heritage of European universities*. Council of Europe Publishing, Strasbourg, 2002.

SILVA, M. C. da. *Musealização da natureza: exposições em museu de história natural como representação cultural*. 2013. 377 fls. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

SILVA, M. C. da. *Christiano Stockler das Neves e o Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo*. 2006. 274 fls. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

STANBURY, Peter. University museums and collections. *Museum International*, UNESCO, Paris, v. 52, n. 2, p. 4-9, 2000.

ZANINI, Walter. *Situação dos museus e coleções da Universidade de São Paulo: levantamento realizado entre agosto e novembro de 1982*. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. Orientação do prof. Walter Zanini. São Paulo: ECA/USP, 1982.

NUVEM DE PONTOS DO MUSEU PAULISTA DA USP:

WORKSHOP ENTRE O DIAPREM
(UNIVERSIDADE DE FERRARA) E A FAU-USP

BEATRIZ MUGAYAR KÜHL, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, SÃO PAULO,
SÃO PAULO, BRASIL.

É arquiteta formada pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), com especialização e mestrado em preservação de bens culturais pela Katholieke Universiteit Leuven e doutorado pela FAU-USP, onde é professora titular do Departamento de História da Arquitetura e Estética do projeto.

E-mail: bmk@usp.br

MARCELLO BALZANI, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FERRARA, FERRARA, ITÁLIA.

Arquiteto, diretor e responsável científico pelo Development of Integrated Automatic Procedures for Restoration of Monuments (DIAPReM), do Departamento de Arquitetura da Universidade de Ferrara, onde é professor titular.

E-mail: marcello.balzani@unife.it

RENATA CIMA CAMPIOTTO, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, SÃO PAULO,
SÃO PAULO, BRASIL.

Arquiteta formada pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) e estudante de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da mesma instituição.

E-mail: renata.campiotto@usp.br

DOI

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.1980-4466.v14i27p310-323>

RECEBIDO

03/12/2018

APROVADO

07/12/2018

NUVEM DE PONTOS DO MUSEU PAULISTA DA USP: WORKSHOP ENTRE O DIAPREM (UNIVERSIDADE DE FERRARA) E A FAU-USP

BEATRIZ MUGAYAR KÜHL, MARCELLO BALZANI, RENATA CIMA CAMPIOTTO

RESUMO

Esta notícia apresenta atividades de cooperação entre o laboratório de pesquisa da Universidade de Ferrara – Development of Integrated Automatic Procedures for Restoration of Monuments (DIAPReM) – e a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) sobre o Museu Paulista da USP. As atividades, realizadas na sede da própria FAU-USP, na Cidade Universitária, e no Museu Paulista da USP entre 29 de agosto e 8 de setembro de 2018, foram estruturadas em: reuniões de trabalho; apresentações voltadas ao público em geral; e seminário voltado à formação de equipe de estudantes da FAU-USP para trabalhar com a nuvem de pontos do Museu Paulista. A nuvem foi obtida a partir do escaneamento a *laser* em três dimensões de todo o edifício do museu, executado pelo DIAPReM, que permite obter a geometria precisa da construção e a morfologia de degradações. Todo o processo foi acompanhado de discussões de questões teóricas e metodológicas, análises críticas do processo de escaneamento, suas características, resultados, aplicações, limites e potencialidades.

PALAVRAS-CHAVE

Escaneamento 3D *laser*. Levantamento tridimensional. Patrimônio arquitetônico.

POINT CLOUD OF THE MUSEU PAULISTA DA USP: WORKSHOP BETWEEN DIAPREM (UNIVERSITY OF FERRARA) AND FAU-USP

BEATRIZ MUGAYAR KÜHL, MARCELLO BALZANI, RENATA CIMA CAMPIOTTO

ABSTRACT

This text presents the joint activities between the research laboratory of the University of Ferrara – Development of Integrated Automatic Procedures for Restoration of Monuments (DIAPReM) and FAU-USP (*Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo*) regarding the *Museu Paulista da USP*. The activities were carried out at FAU-USP's own headquarters, in the Campus, and at *Museu Paulista* between August 29 and September 8, 2018, being structured as: work meetings; presentations aimed at the general public; and seminar focused on the formation of FAU-USP team to work with the point cloud of *Museu Paulista*. The cloud was acquired by means of 3D laser scanning of the whole museum made with DIAPReM, allowing to obtain the precise geometry of the building and the morphology of its degradations. The whole process was associated with discussion on theoretical and methodological matters, critical analyzes of the scanning process, its characteristics, results, applications, limits and potential.

KEYWORDS

3D laser scanning. Three-dimensional survey. Architecture heritage.

1 INTRODUÇÃO

Como parte das atividades ligadas ao Grupo de Trabalho Museu Paulista 2022 (GTMP2022), criado pelo reitor da Universidade de São Paulo (USP), foi dada continuidade aos trabalhos de colaboração com o laboratório de pesquisa da Universidade de Ferrara – Development of Integrated Automatic Procedures for Restoration of Monuments (DIAPReM) –, cujo diretor é Marcello Balzani, também responsável científico pelo laboratório e pelo projeto. A USP, pelo Centro de Preservação Cultural (CPC-USP), tem acordo de cooperação acadêmica com o DIAPReM desde 2015, além de pesquisas conjuntas em andamento com a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU-USP), coordenadas por Beatriz Mugayar Kühl. O coordenador do projeto por parte do DIAPReM foi Luca Rossato.

O intuito da colaboração com o GTMP2022 foi elaborar o escaneamento a *laser* em três dimensões de todo o edifício do Museu Paulista, de modo a obter a geometria precisa da construção, que permite controlar suas deformações e, ainda, a morfologia da degradação de suas superfícies. A aquisição da nuvem de pontos foi realizada em trabalho de campo em agosto de 2017, com coordenação de Guido Galvani e participação de Daniele Sasso. Em seguida, o material foi tratado no Laboratório do DIAPReM, em Ferrara, e enviado em fases à USP, até a entrega final e o encerramento dos trabalhos, entre agosto e setembro de 2018.

Como parte do processo, foi prevista a realização de um seminário em São Paulo, tema desta notícia, com a presença de três membros da equipe de Ferrara: o diretor do laboratório, Marcello Balzani, e os professores Federica Maietti e Guido Galvani. As atividades foram estruturadas em reuniões de trabalho, apresentações voltadas ao público em geral e seminário voltado à formação específica de equipe de estudantes da FAU-USP para trabalhar com a nuvem de pontos do Museu Paulista.

As apresentações abertas ao público tiveram por objetivo: discutir as características metodológicas do levantamento arquitetônico integrado e da tecnologia do escaneamento a *laser* em três dimensões; analisar casos de estudo; apresentar conceitos básicos de nuvem de pontos; mostrar tipos de *rendering* possíveis e como é feita a geração de plantas, cortes e maquetes; exemplificar a análise macroscópica das morfologias de degradação; apresentar conceitos teóricos relacionados ao levantamento integrado nas estratégias de conservação; e discutir os resultados obtidos a partir da nuvem de pontos do Museu Paulista (Figura 1). Desse modo, puderam usufruir da análise dos resultados não apenas os estudantes de graduação e pós-graduação da FAU-USP, mas também profissionais da área, muitos ligados a órgãos públicos de preservação, e interessados em geral.

FIGURA 1

Nuvem de pontos elaborada pelo DIAPReM sendo apresentada na FAU-USP. Foto: Beatriz Mugayar Kühl.



O conjunto das atividades foi estratégico tanto para debater metodologia e resultados obtidos para o Museu Paulista com o público em geral quanto para formar a equipe local para continuar o trabalho com a nuvem de pontos. As atividades foram estruturadas segundo o seguinte cronograma:

29 de agosto (quarta-feira)

Reunião de organização, discussão da logística

Verificação dos equipamentos e das salas a serem utilizados

Entrega da nuvem de pontos global do Museu Paulista

30 de agosto (quinta-feira)

9h às 12h30: seminário sobre a nuvem de pontos para a equipe FAU-USP.

14h30 às 18h30: apresentação aberta ao público: “Escaneamento a laser em três dimensões: teoria e método”.

31 de agosto (sexta-feira)

9h às 12h30: seminário sobre a nuvem de pontos para a equipe FAU-USP.

14h30 às 18h30: seminário sobre a nuvem de pontos para a equipe FAU-USP. Preparação para o trabalho de campo. Diagnóstico.

1º de setembro (sábado)

9h30 às 18h30: trabalho de campo no Museu Paulista para a equipe FAU-USP: visita ao edifício; verificação das fachadas externas, apontando principais patologias; realização de *eidotipo* (eidos = aspecto/ forma + tipo), representação a mão livre do edifício, devidamente trabalhado em suas proporções; registro e análise das patologias de trechos das fachadas.

3 de setembro (segunda-feira)

9h às 12h30: seminário sobre a nuvem de pontos para a equipe FAU-USP.

14h30 às 18h30: seminário sobre a nuvem de pontos para a equipe FAU-USP.

4 de setembro (terça-feira)

9h30 às 12h30: apresentação aberta ao público: Diagnóstico integrado. Teoria e método.

14h30 às 18h30: seminário sobre a nuvem de pontos para a equipe FAU-USP. Conclusões.

5 de setembro (quarta-feira)

9h30 às 12h30: reunião de trabalho entre a equipe DIAPReM e Beatriz Mugayar Kühl. Balanços.

14h30 às 17h30: apresentação pública dos resultados da nuvem de pontos do Museu Paulista. Local: Museu Paulista, auditório da Avenida Nazaré.

6 de setembro (quinta-feira)

9h30 às 12h30: reunião de trabalho entre a equipe FAU-USP e DIAPReM.

Apresentação pública da nuvem de pontos no Circolo Italiano.

7 de setembro (sexta-feira)

9h30: participação da Cerimônia de Abertura do “Museu do Ipiranga em Festa”, organizada no Museu Paulista, a convite da Reitoria da USP.

8 de setembro (sábado)

12h: reunião entre professores do DIAPReM e Beatriz Mugayar Kühl para um balanço dos trabalhos e estruturação das próximas etapas.

2 SOBRE O TREINAMENTO OFERECIDO AOS ESTUDANTES

O treinamento oferecido pela equipe do DIAPReM foi iniciado pela exposição de princípios básicos do levantamento métrico-arquitetônico, seus objetivos, métodos e resultados. Outro ponto abordado na primeira fase tratou da tecnologia do levantamento por varredura a *laser*, ou seja, a forma como o aparelho opera, os modos de controle de acordo com os objetivos da operação e, portanto, a lógica de seu funcionamento.

Em seguida, a abordagem do treinamento voltou-se ao processo de captura de dados, que deve ser coerente com a geometria do objeto de estudo, de seu entorno e das condições ambientais existentes.

O professor Guido Galvani, responsável por essa etapa do treinamento, utilizou a nuvem de pontos já processada do edifício-monumento do Museu Paulista para ilustrar esses conceitos, sobretudo aqueles relativos aos dados obtidos a partir do levantamento que, posteriormente, serviram de base para tratar das possibilidades de diagnóstico do estado de conservação das superfícies do edifício.

Após a primeira etapa de formação, de caráter teórico, passou-se ao treinamento com o software de processamento e manipulação da nuvem de pontos, o Cyclone. Esse programa, desenvolvido pela Leica Geosystems, permite não somente a integração e a limpeza dos dados capturados durante o escaneamento a *laser*, mas também a elaboração de produtos gráficos. A partir dos comandos existentes no Cyclone, é possível exportar ortofotos de plantas, cortes, elevações e detalhes, que podem ser exportadas também para o *software* AutoCAD e atuar como levantamento métrico de grande precisão. Sobre esse tópico, foi discutida a questão dos erros possíveis e toleráveis, inerentes à operação do levantamento.

A partir da análise crítica em relação ao método e aos resultados, foram então discutidas, pela professora Federica Maietti, as formas de uso dos produtos do levantamento para o auxílio no diagnóstico integrado do estado de conservação das superfícies. Para isso, no sábado, 1º de setembro, foi realizado um trabalho de campo. A partir de desenhos à mão livre realizados *in loco*, essenciais para compreender a implantação, a geometria, a proporção e a composição volumétrica do edifício e de seu entorno, deu-se início à leitura pormenorizada de seções das fachadas (Figuras 2 e 3). Buscou-se comparar, entre imagens extraídas da nuvem de pontos e o edifício em si, indícios de danos e manifestações patológicas presentes nas superfícies.

FIGURA 2

Guido Galvani e
Marcello Balzani
observam e
comentam o
trabalho da Equipe
da FAU, vendo-se
em primeiro plano
Maria Vitoria Fischer
Novaes e, no centro
da foto, Renata
Campiotto.
Foto: Beatriz
Mugayar Kühl.



FIGURA 3

Guido Galvani,
Marcello Balzani
e Federica Maietti
examinam os
trabalhos, sendo
observados por
Stephanie Luna
Galdino. Foto: Beatriz
Mugayar Kühl.



Os demais dias de treinamento tiveram como foco a extração de imagens e a manipulação dos dados – mais precisamente, a forma como a mudança da escala dos parâmetros de refletância, dado obtido no escaneamento a *laser*, poderia indicar diferenças de comportamento dos materiais das superfícies do museu. O conjunto de dados obtidos pelo escaneamento fornece bases precisas para o desenho e a análise do edifício.

O encerramento das atividades de formação contou com um seminário, realizado no dia 4 de setembro de 2018 e aberto ao público, em que foi apresentado o balanço de todas as operações – levantamento de campo, processamento dos dados, manipulação da nuvem e resultados obtidos. Também foi discutida a importância e a relevância dessa tecnologia para aplicação em objetos complexos, como é o caso do edifício do Museu Paulista.

3 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O ESCANEAMENTO A LASER EM TRÊS DIMENSÕES

Na fase de decisão do projeto de cooperação com a Universidade de Ferrara, assim como na estruturação do trabalho a ser desenvolvido no Museu Paulista, e durante todo o processo de formação acima descrito, foram muito discutidas as características do escaneamento a *laser* por todos os membros do DIAPReM.

É essencial conhecer as características do objeto a ser levantado para projetar o levantamento, pois podem ocorrer variações significativas em função das características da obra e também do grau de precisão adequado para o trabalho a ser desenvolvido. Não é necessário, nem pertinente, por exemplo, realizar um escaneamento a *laser* para fazer a reforma de um apartamento residencial que não apresenta maiores dificuldades; por outro lado, o método é essencial para o levantamento rigoroso de edifícios complexos que apresentam problemas intrincados, caso do Museu Paulista. O escaneamento permite obter a geometria da obra com precisão, possibilitando a análise aprofundada de suas características e de eventuais deformações. Desse modo, auxilia em diversas frentes de trabalho, como o diagnóstico estrutural, pois facilita examinar com precisão desníveis e desaprumos, assim como viabiliza, por exemplo, um estudo comparativo preciso de capitéis, balaústres, portas etc.

Além da capacitação da equipe da FAU, foi também estabelecida uma colaboração com o escritório Hereñu + Ferroni, vencedor do concurso de projeto para o museu, de modo a oferecer dados e elementos para o desenvolvimento do projeto executivo.

Como sempre enfatiza Marcello Balzani, o escaneamento é primordial para conservar a memória geométrica de dada construção num determinado momento; ou seja, é base de referência importante para

controlar o comportamento da obra ao longo do tempo. Ter a nuvem de pontos do museu no estado atual é essencial para documentar seu estado preciso e real – e não a partir de retificações e dimensionamentos abstratos – antes da obra. Pretende-se também, se possível, realizar alguns escaneamentos durante a obra e, depois, programar outra campanha de escaneamento no futuro, com as obras terminadas, o que permitirá realizar análises comparativas de antes, durante e depois da intervenção, propiciando o exame pormenorizado do comportamento do edifício. O escaneamento pode ainda ser articulado a outros métodos (a exemplo de espectrofotometria, fluorescência UV etc.), que facultam um diagnóstico integrado – tema enfrentado sobretudo por Federica Maietti nas atividades na FAU.

Algo que já era explícito na proposta de trabalho e que foi sempre enfatizado nas apresentações públicas é que o escaneamento a *laser* em três dimensões é um método utilíssimo, mas extremamente complexo. Todas as etapas devem ser preparadas e executadas de forma rigorosa, o que exige profundo conhecimento do método, do instrumento a ser utilizado e do objeto a ser escaneado. O escaneamento, além de dever ser projetado de modo consciente, deve ser executado com extremo rigor – respeitando a precisão do aparelho, as necessárias sobreposições entre os escaneamentos das diversas estações etc. – e, depois, os dados obtidos devem ser tratados com igual diligência para se obter uma nuvem de fato precisa. Ou seja, são necessárias muitas horas de trabalho de profissionais altamente gabaritados. A equipe da FAU teve noções básicas do procedimento como um todo e passou por treinamento para obter produtos a partir da nuvem de pontos (Figuras 4, 5, 6 e 7).

FIGURAS 4 E 5

Equipe da FAU trabalhando na nuvem. Da esquerda para a direita: Maria Vitória Fischer Novaes e Stephanie Luna Galdino; e Renata Campiotto e Stephanie Luna Galdino. Foto: Renata Campiotto (Figura 4) e Maria Vitória Fischer (Figura 5).



FIGURA 6

Vista da fachada norte do Museu Paulista trabalhada pela equipe da FAU. Fonte: obtida a partir da nuvem elaborada pelo DIAPReM.

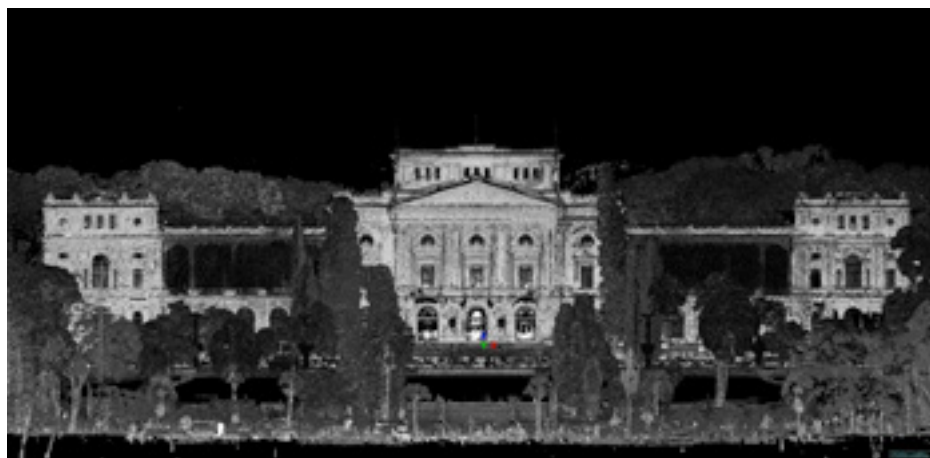
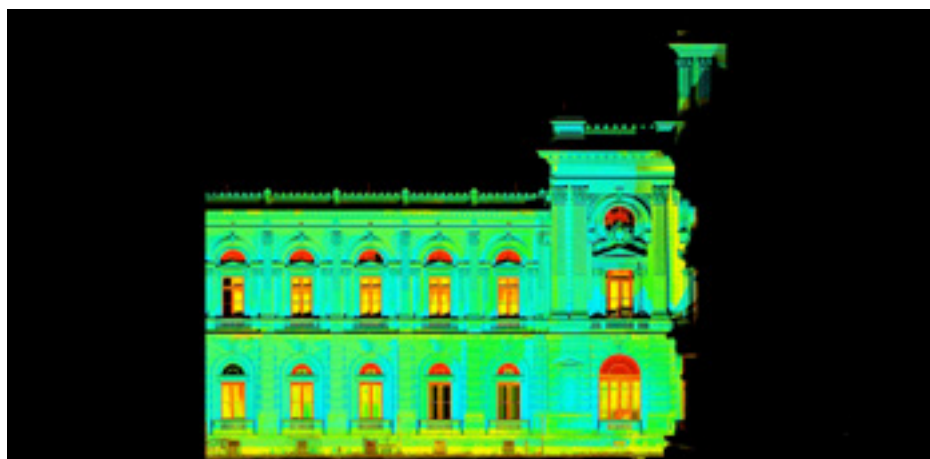


FIGURA 7

Pormenor da fachada sul obtido por Renata Campiotto. Fonte: Obtida a partir da nuvem elaborada pelo DIAPReM.



Dada a complexidade do processo, a equipe da FAU ainda não tem autonomia para projetar um escaneamento, realizá-lo e tratar a nuvem de pontos – algo que exige mais tempo de treinamento e experiências sucessivas realizadas sob supervisão de profissionais capacitados. Deve-se lembrar que membros da equipe de Ferrara trabalham no campo de levantamentos com métodos avançados há mais de duas décadas¹. O intuito do *workshop* na FAU-USP era informar, sensibilizar sobre a complexidade dos procedimentos e oferecer capacitação básica para extrair alguns elementos e dados da nuvem.

1. Para visualizar os trabalhos realizados pelo laboratório, acessar a página do DIAPReM: <http://www.diaprem.unife.it/archivio-progetti>.

Algo que se deve ter sempre em mente é que uma nuvem mal executada tem uma aparência tão “bonita” quanto uma nuvem executada com rigor em todas as etapas. Será, porém, extremamente imprecisa e, portanto, inutilizável para fins de restauro e para qualquer trabalho que exija precisão geométrica, que só é alcançada numa nuvem trabalhada de modo rigoroso. Ou seja, se não se souber exatamente como o levantamento foi projetado e executado e, depois, como os dados foram tratados, a nuvem poderá ter, superficialmente, uma “aparência” adequada, mas será imprecisa e inapropriada para análise, e – o que é mais grave –, sendo uma nuvem malfeita, pode induzir a erros de interpretação.

Convém também esclarecer dois equívocos recorrentes e diametralmente opostos em relação ao escaneamento a *laser*: há os que acreditam que a nuvem dá todas as respostas sozinha; e os que creem ser um método custoso, que não serve para nada. O escaneamento a *laser* em três dimensões não é nem uma coisa, nem outra – algo muito discutido pelos representantes do DIAPReM e que é possível verificar pela discussão precedente.

Como Marcello Balzani reitera constantemente, sozinha a nuvem não dá respostas; essa técnica não fala espontaneamente, e, portanto, a nuvem deve ser projetada, tratada e indagada com acuidade. Ou seja, a inteligência está nos operadores. Conhecendo as características e potencialidades da nuvem, é possível alcançar respostas que não seriam obtidas de outra forma, mas para isso é necessário saber fazer as perguntas. Essa capacidade vem do conhecimento dos campos envolvidos com a arquitetura e da restauração arquitetônica.

Se usada inteligentemente, além de oferecer bases geométricas num grau de precisão impossível de ser atingido por instrumentos tradicionais, a nuvem pode ser associada a outros procedimentos e contribuir de modo decisivo em diagnósticos.

Equipe técnica: *DIAPReM*

Diretor e responsável científico: Marcello Balzani

Coordenador do projeto: Luca Rossato

Levantamento diagnóstico: Federica Maietti

Técnicos de levantamento: Guido Galvani (coordenador)
e Daniele Felice Sasso

FAU-USP

Coordenação do projeto na FAU-USP: Beatriz Mugayar Kühl

Equipe técnica: *FAU-USP*

Coordenação da equipe: Renata Cima Campiotto

Maria Vitoria Fischer Novaes

Stephanie Luna Galdino

Demais participantes da equipe FAU:

Eduardo Ribeiro

Jessica Mari Hanao

Cartherine Calognomos

Financiamento: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo (FUSP)

Organização: FAU-USP, Museu Paulista, DIAPReM