REVISTA DO PATRIMÔNIO

Histórico e Artístico Nacional

Nº 20/1984

A restauração do Paço Imperial e o futuro da Praça XV no Rio



REVISTA DO PATRIMÔNIO
Histórico e Artístico Nacional

Nº 20/1984

Qualidade de vida e identidade cultural são expressões fundamentais hoje no pensamento preservacionista. Aproximados, os dois conceitos têm o dom de recolocar as reflexões sobre o patrimônio cultural no nível de abrangência devida. Ambos apontam sentidos finais da preservação: de um lado, garantir ou melhorar as condições de existência, e, de outro, salvaguardar o reconhecimento de produções e projetos comuns de vida, práticas e aspirações constantes que caracterizam um povo e permanecem legitimadas pela vontade coletiva.

Relembram, portanto, uma evidência muitas vezes esquecida ou subestimada: seja qual for o conceito de patrimônio cultural, sua significação plena só é alcançada no cotidiano, enquanto vivência, bem partilhado pela coletividade.

Nesta perspectiva, interrogar o futuro pode ser tão eficaz quanto buscar respostas no passado para resolver a tensão entre continuidade e mudança sem a sensação — frustrante mas tão freqüente — de que se chegou tarde ao que seria mais desejável preservar.

O sentido da preservação de bens culturais — entendida como parte do conjunto de ações que visam ao bem-estar social — é uma questão que permeia esta edição da Revista do Patrimônio. *Nela, o leitor encontrará um amplo e diversificado painel de posições e tendências do pensamento brasileiro de hoje. Incluindo o texto crítico sobre a prática de governo. Na diversidade de discursos, destaca-se, porém, a consciência de que pensar o patrimônio cultural é pensar em condições e alternativas de vida, o que implica em analisar todas as políticas de desenvolvimento.*

Reafirma-se, assim, o compromisso básico desta publicação: não só veicular a discussão e a pesquisa dedicadas a temas e aspectos particulares da cultura brasileira, como tornar-se um espaço de reflexão — necessariamente pluralista — sobre os projetos nacionais.

FATOS



O legado de Djanira,
por Geraldo Edson de Andrade e Aleidis Mafra de Souza. 4
O achado de Mogi,
por Jaelson Trindade e Régis Duprat. 13

TEMAS



1. POLÍTICA DE PRESERVAÇÃO: *opções e perspectivas*
Bem cultural e identidade cultural,
por Benedito Lima de Toledo. 28
Identidade cultural e patrimônio arqueológico,
por Ulpiano Bezerra de Meneses. 33
Antropologia e patrimônio cultural,
por Gilberto Velho. 37
Bens culturais: instrumento para um desenvolvimento harmonioso,
por Aloísio Magalhães. 40
Política de preservação e democracia,
por Joaquim Falcão. 45

2. CINEMA E MEMÓRIA NACIONAL
A pesquisa histórica e as fontes não convencionais,
por Célia Camargo e Lúcia Lobo. 50
Cinema, história e paixão,
por Silvio Tendler. 54
Televisão: a babaquaena desmemoriada,
por Silvio Júlio Nassar. 57
Cinema brasileiro: por uma consciência de preservação,
por Carlos Roberto de Souza. 59

DOCUMENTO



Cândido Portinari,
por Mário de Andrade 64
um texto inédito — com introdução de Maria Christina Gando — seguido por seis cartas de Mário a Portinari

IDÉIAS

As funções da luz na cidade,
por Abraham Moles. 94
Informática e cultura: o impacto da informatização da sociedade,
por Márcio Tavares d'Amaral. 104
Nosso patrimônio no ano 2000,
por Jean Barthélémy. 108

PROJETOS



1. PRAÇA XV: PROBLEMAS E PROPOSTAS
Praça XV e imediações: estudo de uma área histórica no Rio de Janeiro,
por Dora Alcântara. 112
Praça XV, ai!
por João Antônio.
A permanência do espaço: intervenções urbanísticas na Praça XV,
por Augusto Ivan. 127

2. A RESTAURAÇÃO DO PAÇO IMPERIAL
História e ressurreição de um palácio,
por Pedro Calmon. 134
A restauração do Paço: vivendo 240 anos de transformações,
por Glauco Campello. 139
O novo Paço: uma obra para debates,
por Cyro Corrêa Lyra. 152
Estudos preliminares para a restauração do Paço,
por José de Souza Reis. 155
A pesquisa arqueológica no Paço: primeiras notas,
por Regina Coeli Ribeiro da Silva, Edna Morley e Catarina Ferreira da Silva. 156

ENSAIOS

Azulejos decorados na modernidade arquitetônica brasileira,
por Carlos A. C. Lemos 167
Barracão de escola e *barracão de ala:* breve estudo dos bastidores do carnaval,
por Maria Laura Viveiros de Castro. 175
Notas sobre Debret nos 150 anos do "Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil",
por Mário Barata. 185
Joaquim do Rego Monteiro: importante e desconhecido pintor,
por João Moreira Garcez Filho. 189
RESUMOS 192
CARTAS 203

O Legado de Djanira

No Rio, o Museu Nacional de Belas Artes recebe uma importante doação: o acervo de Djanira. Qual é a significação do legado no conjunto da obra da artista? Por que a iniciativa de Djanira ainda é exceção na cultura brasileira? As questões são examinadas em dois artigos. Reabrindo antiga controvérsia, o crítico Geraldo Edson de Andrade atribui a inexistência do hábito de doar à falta de confiança de artistas e herdeiros nas instituições oficiais de preservação. Alcídio Mafra, diretor do Museu de Belas Artes, responde.

BIBLIOTECA NORONHA SANTOS
IPHAN
Reg. Nº

Djanira, Feira de Água dos Meninos (Ponta Seca, 0,170 x 0,176 m, 1967), agora, no Museu Nacional de Belas Artes.



O Estado como guardião da obra de arte

Geraldo Edson de Andrade*

A recente doação do acervo da pintora Djanira da Motta e Silva (Avaré, São Paulo, 1914 — Rio de Janeiro, 1979) ao Museu Nacional de Belas-Artes dá margem a variadas reflexões em torno de acervos brasileiros, a ação da política cultural oficial, bem como da necessidade de se criar uma filosofia ou um critério para o sistema de doações de obras de arte destinadas ao patrimônio público.

Uma das artistas brasileiras mais importantes, espontânea e lírica, Djanira sempre manifestou o desejo de, depois de morta, ver a sua obra numa instituição oficial, a fim de que o público tivesse finalmente acesso a um trabalho pelo qual ela traduzia a sua infinita ternura pelo Brasil e sua gente. Nenhuma outra pintora nossa falou tão bem interpretou a alma nacional quanto Djanira. Mesmo sofrendo constantes ameaças em sua saúde, abalada desde a mocidade pela tuberculose e, posteriormente, por sérios problemas cardíacos, durante anos peregrinou por esse Brasil afora vendo, sentindo, captando, pelo desenho e pela pintura, o seu modo de ser, na verdade a sua identidade sócio-cultural-econômica.

Ao oficializar a doação de um acervo que, segundo foi divulgado, inclui cerca de 600 desenhos e esboços, 57 óleos, 77 gravuras e respectivas matrizes, 3 mil cromos e documentação bibliográfica, seu viúvo, José Shaw da Motta e Silva, cumpriu o desejo de Djanira. Mas é um gesto surpreendente em se tratando de acervo de uma pintora que, a par de suas qualidades como artista, é das mais cotadas no mercado de arte do país. Cr$600 milhões a avaliação, para termos legais, desse acervo — onde são nulos os incentivos e inexistente qualquer política nesse sentido.

Alguns pontos são, porém, questionáveis. Primeiro, se o Museu Nacional de Belas-Artes terá espaço físico para abrigar uma doação desse vulto e, por conseguinte, dar acesso ao público, como queria a artista, de apreciá-lo; segundo, se ficará, como outros acervos que abriga, como o do catarinense Victor Meirelles (1832-1902) e o dos irmãos Bernardelli (Rodolfo, 1852-1931; Henrique, 1857-1936), ambos também doados e que estão guardados a maior parte do tempo em seus porões, para citar apenas dois exemplos.



Djanira no ateliê.

Por outro lado, sabe-se que o Museu Nacional de Belas-Artes, em plena reforma dos seus espaços, fator positivo, não tem dado tanta importância a outros setores técnicos, e não mantém sequer uma comissão de especialistas organizada para apreciar pedidos de doações de obras de arte. Sem esse setor, que existe em qualquer museu organizado do mundo, aceita indiscriminadamente artistas sem nenhum interesse artístico ou histórico, acumulando obras destituídas do menor interesse, portanto desnecessárias a um Museu. Por isso mesmo, a grande totalidade dessas obras jamais será mostrada ao público. E o que é mais grave: sem dotação orçamentária para adquirir obras representativas da arte brasileira, o Museu não atualiza o seu acervo, que, se é importante no que se refere à arte do país no período acadêmico, é pobre e mesmo lamentável no que diz respeito à arte contemporânea. As poucas obras do modernismo brasileiro lá estão graças a um dos parágrafos dos estatutos dos antigos salões de Belas-Artes (Divisão Moderna, a partir de 1941) e Arte Moderna (a partir do desdobramento do Salão de Belas Artes, em 1951), que obrigava a todos os contemplados com os prêmios de Viagem ao Exterior e Viagem ao País depositarem as obras premiadas no Museu. Sistema esse que foi inexplicavelmente interrompido com a extinção dos dois salões e a criação do Salão Nacional de Artes Plásticas, agora sob a égide da FUNARTE, e cuja primeira versão data de 1978.

O acervo de Djanira é o mais importante já recebido pelo Museu Nacional de Belas-Artes desde a doação efetuada à Pinacoteca da Escola Nacional de Belas-Artes (hoje Museu Nacional de Belas-Artes) pelos Barões de São Joaquim, em 1922: sessenta quadros, dentre eles vinte telas de autoria do grande marinhista francês Eugène Boudin (1824-1898). É a coleção desse pré-impressionista mais valiosa em todo o mundo, fora da França.

Gesto raro num país como o Brasil, onde a prática de doações aos museus

(*) Geraldo Edson de Andrade, crítico e professor de história da arte, tem cinco obras publicadas sobre diversos aspectos da arte brasileira e três obras de ficção. É presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte, seção nacional da Association Internationale des Critiques d'Art.

1



2



3



4



5



Uma amostra do acervo doado: 1. Três Sobrados — São Luís do Maranhão *(óleo/tela, 0,65 x 0,100 m, 1974); 2.* Futebol Fla-Flu *(acrílico/tela, 0,96 x 0,161 m, 1975); 3.* Mina de Ferro *(acrílico/madeira, 0,160 x 0,221 m, 1976); 4.* Mina de Ferro-Itabira *(óleo/tela, 0,603 x 0,730 m, 1976); 5.* Socador de Arroz *(óleo/tela, 0,130 x 0,89 m, 1974).*

públicos não é freqüente, inclusive porque não há nem retribuições honoríficas, por exemplo. O reverso da questão é que o sistema administrativo e político vigente nas nossas instituições culturais, um reflexo da nossa cultura social evidentemente, nem sequer assume a tarefa específica de recusar doações inadequadas, o que faz de nossos museus depositários de inúmeras obras medíocres que só prestigiam hipoteticamente o doador.

Sobre esse sistema de doações, a crítica Aracy Amaral, no histórico sobre a Pinacoteca do Estado de São Paulo (FUNARTE, 1982, p. 33), além de condená-lo, cita o caso da doação Silveira Cintra àquela instituição, em 1956, integrada por 133 obras (inclusive quatro livros), afirmando: "que deveria servir de exemplo para a vigilância e controle de recebimento de doações num museu, tal a multiplicidade de objetos — quadros acadêmicos e franceses, móveis de estilo, esculturas, objetos de arte os mais variados — aceitáveis numa residência, à maneira de 'gabinete de curiosidade', porém nunca adequados à preservação e exibição num museu de arte."

Portanto, não é de causar admiração que a maioria dos herdeiros dos grandes artistas brasileiros jamais pense em instituições oficiais para depositarem seus acervos. Diferentemente, pois, de países da Europa e dos Estados Unidos, cujos museus abrigam valiosas coleções particulares, os herdeiros das coleções de arte no Brasil preferem o caminho tranqüilo dos leilões de arte, que nenhum museu brasileiro pode freqüentar à cata de obras representativas, como seria de se esperar, por absoluta falta de verbas destinadas às aquisições.

Aconteceu com os acervos de pintores famosos e de suma importância no desenvolvimento de nossa arte, como Cândido Portinari (1903-1962), Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), Anita Malfatti (1896-1964), Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), Tarsila do Amaral (1897-1973) — uma de suas obras mais conhecidas, *O Abaporu*, de 1928, peça-chave do Movimento Antropofágico, acabou nas mãos de um colecionador paulista —, Ismael Nery (1900-1934), para mencionar uns poucos nomes. Este último, um dos nossos artistas mais incompreendidos na sua época, pediu,



Retrato de Silvio L. C. *(ponta seca/água forte, 0,253 x 0,168 m, 1967)*

antes de morrer, ao seu amigo Murilo Mendes, "que destruísse todos os meus trabalhos", conforme o próprio poeta reta no prefácio do livro do crítico Antonio Bento, *Ismael Nery* (São Paulo, Bruner, 1973). Felizmente, o poeta não atendeu ao pedido do pintor, um dos nossos mais instigantes artistas. Guardou o que pôde durante muitos anos, mas após a sua morte, sua viúva deu ao acervo sob a sua guarda o esperado destino: vendeu-o a *marchands* de arte cariocas. Não é sem motivo que dificilmente se encontram obras de Ismael Nery em museus brasileiros, salvo raras exceções. Nem sempre, porém, os melhores trabalhos de sua produção fecunda.

Na verdade, entre nós há sempre um fundado receio do Estado como guardião da obra de arte. A doação do casal Ciccilo Matarazo — Iolanda Penteado à Universidade de São Paulo, na década de 60, composta de cerca de quatrocentas obras de arte de artistas brasileiros e estrangeiros, exemplifica a razão desse receio. Esse importante acervo ficou sob a guarda do Museu de Arte Contemporânea, localizado deficientemente numa das dependências do prédio da Bienal de São Paulo — e sofre uma série de graves problemas nesse espaço, inclusive deterioração provocada pela umidade de constantes infiltrações, já que não dispõe das condições mais primárias de museologia. Agora, segundo se anuncia, pela ação positiva da crítica e historiadora Aracy Amaral, atual diretora do MAC, será transferido para o *campus* da USP, à qual está subordinado o museu, num novo prédio já em início de construção. Nesse particular, a situação dos museus de São Paulo é muito superior à do Rio de Janeiro e demais estados brasileiros.

No Recife e na Bahia, citando apenas dois exemplos, os acervos de arte públicos estão seriamente ameaçados no que diz respeito à conservação, chegando, no caso do Museu de Arte Moderna da Bahia, a acusar desaparecimentos de valiosas telas e objetos de arte, que, denunciadas pela imprensa, não foram até hoje localizados, mesmo com inquéritos abertos que, no Brasil, acabam dando em nada. E os responsáveis jamais sofrem qualquer tipo de punição.

Um belo exemplo de museu particular está no Museu de Arte de São Paulo — MASP. Criado em 1947 graças à visão e tenacidade do empresário Assis Chateaubriand, que motivou diversos empresários paulistas para essa iniciativa cultural, tornou-se um dos mais bem organizados do país sob o ponto de vista museológico. Seu acervo, com inúmeras obras-primas da arte mundial, já foi admirado por milhares de pessoas de vários países, além de ser uma referência turístico-cultural da capital paulista. É portanto uma rara exceção em termos brasileiros de um museu particular, por mais que se discorde de alguns itens da direção do Professor P. M. Bardi.

Existem, atualmente, entre nós, riquíssimas coleções privadas de arte brasileira, que competem diretamente, muitas vezes com enorme vantagem, com as coleções públicas. A coleção Paulo Geyer, extraordinária brasiliense à qual não pode ser comparada qualquer de nossas coleções públicas — exceção talvez, no que se refere à iconografia, a da Biblioteca Nacional. Coleções como as de Sérgio Fadel (Rio de Janeiro) e Agnaldo de Oliveira (São Paulo) são admiráveis no que concerne à pintura brasileira dos Oitocentos. E no que se refere à arte moderna nacional, podem ser citadas as coleções de Roberto Marinho e Gilberto Chateaubriand.

Nenhuma delas, contudo, parece ter como destino a doação a museu ou outra instituição governamental.

As doações como prova de confiança

Alcidio Mafra de Souza*

Em 1979, deixava de ser aquela que em vida se constituíra das mais importantes artistas que o Brasil já teve: Djanira da Motta e Silva. Pela espontaneidade e lirismo com que traduziu sua imensa ternura pelas gentes e coisas da terra na qual viveu e bem conheceu, somente Leandro Joaquim se lhe poderia comparar. E se, em termos de tempo, quase duzentos anos os separam agora, um mesmo espaço os aproxima: o Museu Nacional de Belas-Artes.

Foram, na realidade, duas épocas e duas visões distintas em si mesmas, porém que se focam e se assemelham no que concerne às coisas simples do nosso cotidiano. E se essa aproximação, em termos de espaço, neste ano de 1984, se torna possível é porque já começa a dar frutos toda uma nova filosofia de trabalho que é a essência própria da Fundação Nacional Pró-Memória, a partir de sua criação, em 1980.

O que para os desinformados pode parecer surpreendente, isto é, a oficialização da doação das obras legadas pela pintora Djanira ao Museu Nacional de Belas-Artes (MNBA), por seu viúvo, o Sr. José Shaw da Motta e Silva, na realidade, representa tão somente aval a trabalho que se vem impondo por sua credibilidade. Em termos de mercado de arte, a doação ultrapassa a avaliação feita para efeitos legais que foi da ordem de seiscentos milhões de cruzeiros. São, ao todo, 57 quadros a óleo, 600 desenhos e esboços, 77 gravuras e respectivas matrizes, além de 3.000 cromos e todo um referencial biobibliográfico.

Estarão certos os que continuam espantados ante a transferência, para um museu oficial, de tão importante legado — "num país onde são nulos ou quase inexistentes os incentivos fiscais ou política nesse sentido"? Ou questionam o acerto da doação, alegando, entre outras coisas, que o Museu Nacional de Belas-Artes não terá dispor de espaço físico para abrigá-lo, "a exemplo do que acontece com as coleções de Vitor Meireles e dos irmãos Bernardelli", também doadas à instituição e guardadas a maior parte do tempo em seus porões...?

De início, seja-nos lícito esclarecer que administrar é, antes de tudo, estabelecer prioridades de atendimento a questões altamente prioritárias como sem dúvida são as relacionadas à cultura.

E a prioridade máxima, ao assumirmos a direção do MNBA, foi a restauração de prédio que ao longo de setenta e quatro anos de existência muito sofrera pela falta de conservação, o próprio desgaste do tempo e intervenções danosas. Sabido era que, quando chovia, as galerias de exposição se inundavam e não foram poucas as obras de arte vítimas das infiltrações. Urgia, portanto, restaurar o imóvel, para que se não perdesse exemplar magnífico da arquitetura eclética do princípio do século — ameaçado de transformar-se em ruína irrecuperável em poucos anos — e, também, considerável parcela de nossa memória artística.

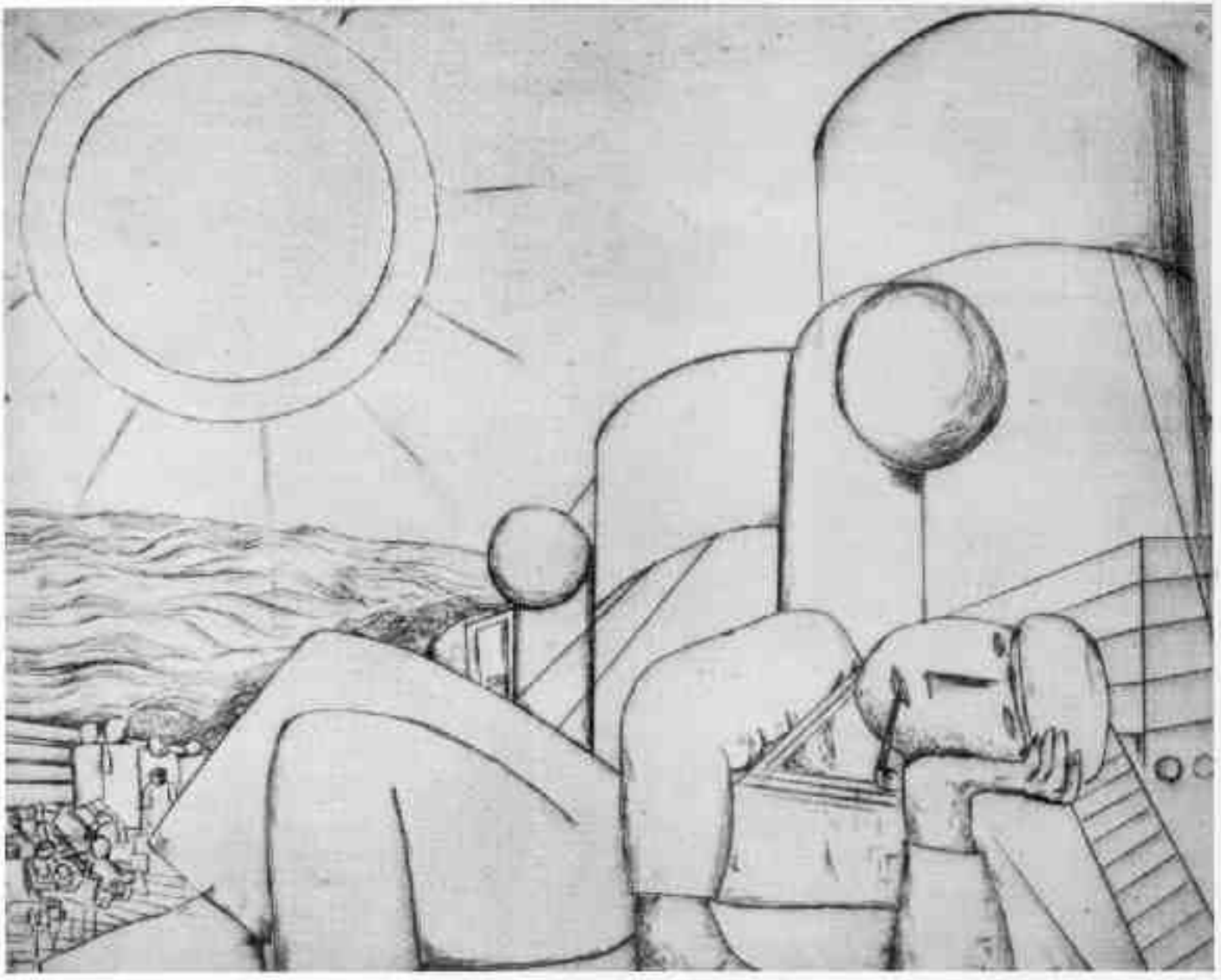
Todavia, a ingente e prioritária tarefa de recuperação do imóvel não impediu — ao contrário, motivou — a implantação, no âmbito estritamente técnico-museológico, de elenco de projetos — conservação e restauração do acervo; ampliação do acervo; revitalização e racionalização do acervo; criação de departamento especializado em arte sobre papel; reimpressões de gravuras; criação de setor educativo; exposições itinerantes — para citar apenas alguns, eis que longa é a lista.

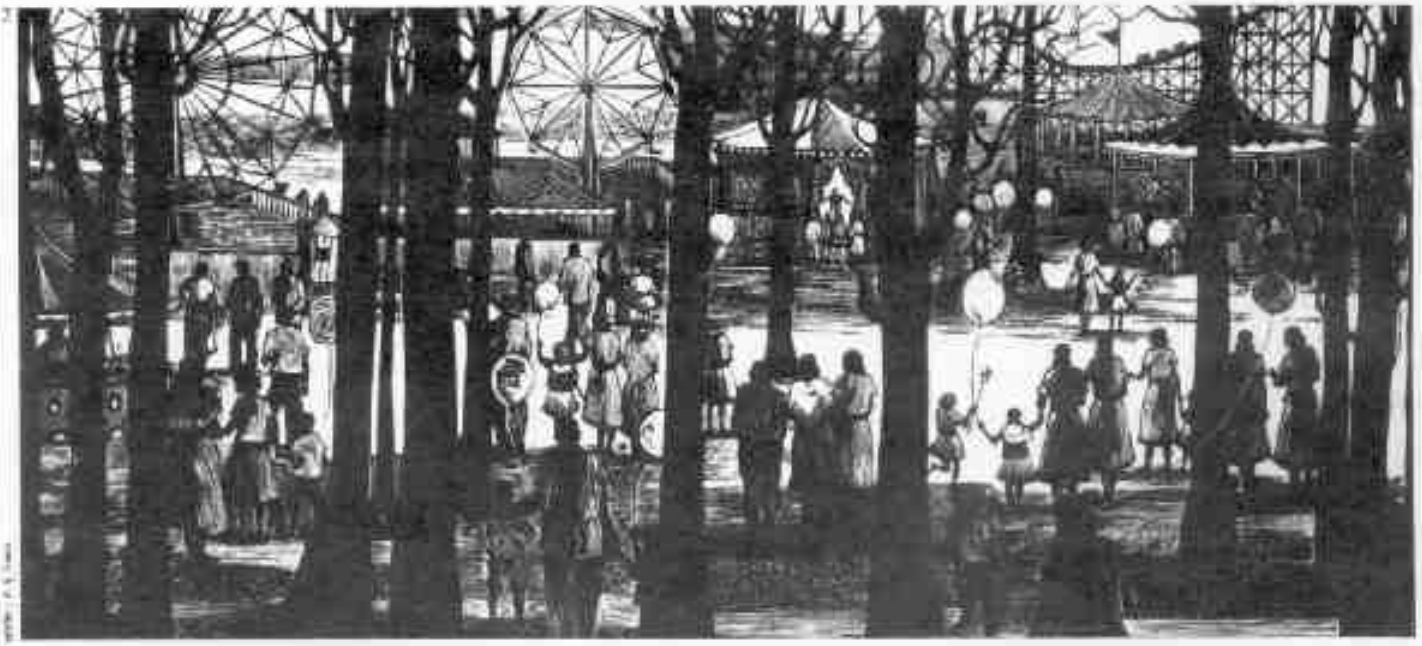
Não criamos, é certo — por desnecessária — comissão alguma de especialistas para ajuizar dos pedidos de doação de obras ao Museu, por já os ter, na Coordenadoria Técnica, profissionais do mais alto gabarito, pesquisadores e historiadores de arte, vários deles, inclusive, membros da Associação Brasileira de Críticos de Arte. Por não entendê-la prioritária, deixamos para o futuro a criação de comissão que, sabemos, existe em outros museus do mundo, mesmo porque também sempre entendemos que a prestação de serviços como o mencionado, por sua elevada responsabilidade, não poderia deixar de ser remunerada. Ora, diante de situação na qual nossos limitados recursos teriam que ser alocados para a execução de tarefas como as descritas anteriormente, impossível dispersá-los em atividades que bem poderiam — como já ocorre — ser executadas por técnicos do próprio Museu. E a doação feita por José da Motta e Silva, bem como as demais recebidas no biênio 82-84, testemunham o acerto da medida. Nomes como os de Lasar Segall, Lazslo Meitner, Ubi Bava, Abelardo Za-



Segall, várias obras doadas.

(*) Alcidio Mafra de Souza, professor titular de História da Arte do Curso de Educação Artística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte, exerce atualmente as funções de Diretor do Museu Nacional de Belas-Artes.





3



4



5



Cinco dos trabalhos que passaram a integrar, nos últimos dois anos, graças a doações, os acervos do Museu Nacional de Belas Artes:

1. Lasar Segall, Mariinheiro cotado com cachimbo *(ponta seca, 0,267 x 0,359 m, 1930);*
2. Renina Katz, Parque *(xilogravura, 0,257 x 0,519 m, 1956);*
3. Cícero Dias, Eu vi o Mundo, ele começava no Recife *(técnica mista/papel, 17,100 x 2,060 m, 1929);*
4. Lasar Segall, Êxodo II *(óleo/tela, 1,160 x 0,815 m, 1949);*
5. Fayga Ostrower, 8810 *(litografia, 0,664 x 0,400 m, 1980)*

luar, Haroldo Barroso, Ascanio MMM, Thomás Ianelli, Cicero Dias (cujo grande painel, *Eu vi o mundo, ele começava no Recife* — importantíssimo marco em nossa história da arte —, abandonado e enrolado fazia vinte anos em uma fábrica em subúrbio do Rio de Janeiro, foi restaurado no MNBA e agora está em exposição), para citar apenas alguns entre tantos outros ilustres, até então ausentes em nossas coleções, agora são mostrados ao público em nossas galerias. Para não falarmos nas quase novecentas gravuras, correspondentes a cerca de duzentos artistas brasileiros modernos e contemporâneos como Sellar, Ana Letycia, Fayga Ostrower, Rossini Perez, Danubio Gonçalves, José Paixão, Maria Bonomi, Regina Katz, Tereza Miranda, Marilia Rodrigues, entre tantos outros grandes nomes antes também ausentes em nossas coleções. (Quando a Companhia Souza Cruz Indústria e Comércio manifestou desejo de fazer doação de obras de arte ao MNBA, o coordenador de sua aquisição, o crítico de arte Geraldo Edson de Andrade, foi por nós instruído no sentido de que procurasse as de autores modernos e contemporâneos inexistentes em nosso acervo. O que foi feito.) O que o MNBA recebeu, em doação, nos últimos dois anos foram *peças de Museu*, não de *boudoir*...

O projeto de complementação e atualização do acervo do MNBA se enquadra perfeitamente nas postulações do Programa Nacional de Museus da Fundação Nacional Pró-Memória, entregue à clarividência de Ruy Mourão, o qual busca, entre outros tantos objetivos, a racionalização dos acervos dos Museus.

Como os demais museus organizados do mundo, o MNBA tem, também, sua reserva técnica, localizada, não em porões, como se quer fazer crer, empoeirados, cheios de teias de aranha — sim em espaço no pavimento térreo e que, a partir dos meados de 1982, passou a contar com higienização, condicionamento de ar e temperatura controlada. De lá foram retiradas e restauradas — consoante projeto já mencionado — peças que não eram expostas fazia 50 anos. Restauraram-se, igualmente, esculturas, que hoje são vistas em todas as dependências do Museu, do hall de entrada ao quarto pavimento; recuperaram-se cerca de 350 óleos sobre tela, alguns de grandes proporções, bem como mais de um milhar de obras sobre papel — desenhos, gravuras, guaches, aquarelas. E o trabalho continua.



Reserva técnica: com higienização, condicionamento de ar e temperatura controlada

Nenhum museu do mundo expõe a totalidade de seu acervo, caso contrário transformar-se-ia em monumento estático. O que se faz é realizar, periodicamente, exposições deste ou daquele artista, como aconteceu no sesquicentenário de Vitor Meireles, no período de agosto a dezembro de 1982. Não há sentido nenhum em apresentar-se permanentemente toda a obra de Vitor Meireles, dos irmãos Bernardelli e de outros tantos artistas, como é o caso de Nicolas Antoine Taunay, L. E. Boudin, R. Amoedo, Eliseu Visconti etc., e fazer do MNBA um museu de uns poucos artistas, o que foge às suas finalidades.

O que agora se pode constatar é fruto não só dos esforços de quantos, faz dois anos, em cada setor especializado do MNBA, vêm trabalhando no sentido de colocá-lo à altura de seu nome, como também de uma mudança operada no trato das questões de cultura — e que só os desinformados não sabem.

E, quando, em época bem próxima, o MNBA tiver recuperado toda a área do quarteirão onde se situa, é que o público carioca e o brasileiro, também, poderão avaliar a importância de seu acervo e a relevância do trabalho ora em curso.

O que hoje acontece, no âmbito dos museus da Fundação Nacional Pró-Memória, é fruto de mudança irreversível de concepções e métodos, os quais estão buscando prioritariamente bases sólidas sobre os quais se possa, em futuro muito próximo, apresentá-los revitalizados, cada qual atento às suas *finalidades específicas*. Para tanto, mister se faz, primeiramente, cuidar do continente e racionalizar-lhe o conteúdo, através de permutas de peças, recuperação de seu patrimônio móvel, etc. Paralelamente, a indispensável reciclagem de recursos humanos e o que também se tem afigurado primordial a conscientização da comunidade a que cada um pertence, no sentido de que ela própria é co-partícipe e gestora das coisas que de perto lhe falam. Isto pode explicar, também, o "surpreendente" do gesto de tantos doadores de obras que passaram a perceber que o MNBA ou outros museus não são propriedade de seus eventuais diretores, sim patrimônio de todos. Nesse sentido vimos nós, servidores da cultura, procurando estar solidários na compreensão do processo cultural, ao mesmo tempo em que buscamos apoio e reforço para trabalho que tem de ser desenvolvido, complementária e harmonicamente, com a comunidade que nos cerca.

Tal mudança de atitude, que se alicerça na mudança de comportamento do povo brasileiro, em geral — agora muito mais consciente daquilo que é seu e de perto lhe toca —, pode explicar, ademais, trabalho que se desenvolve não apenas no Rio de Janeiro, mas em Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Rio Grande do Sul, etc., tanto no que concerne ao âmbito oficial — federal, estadual ou municipal —, como em casos de particulares.

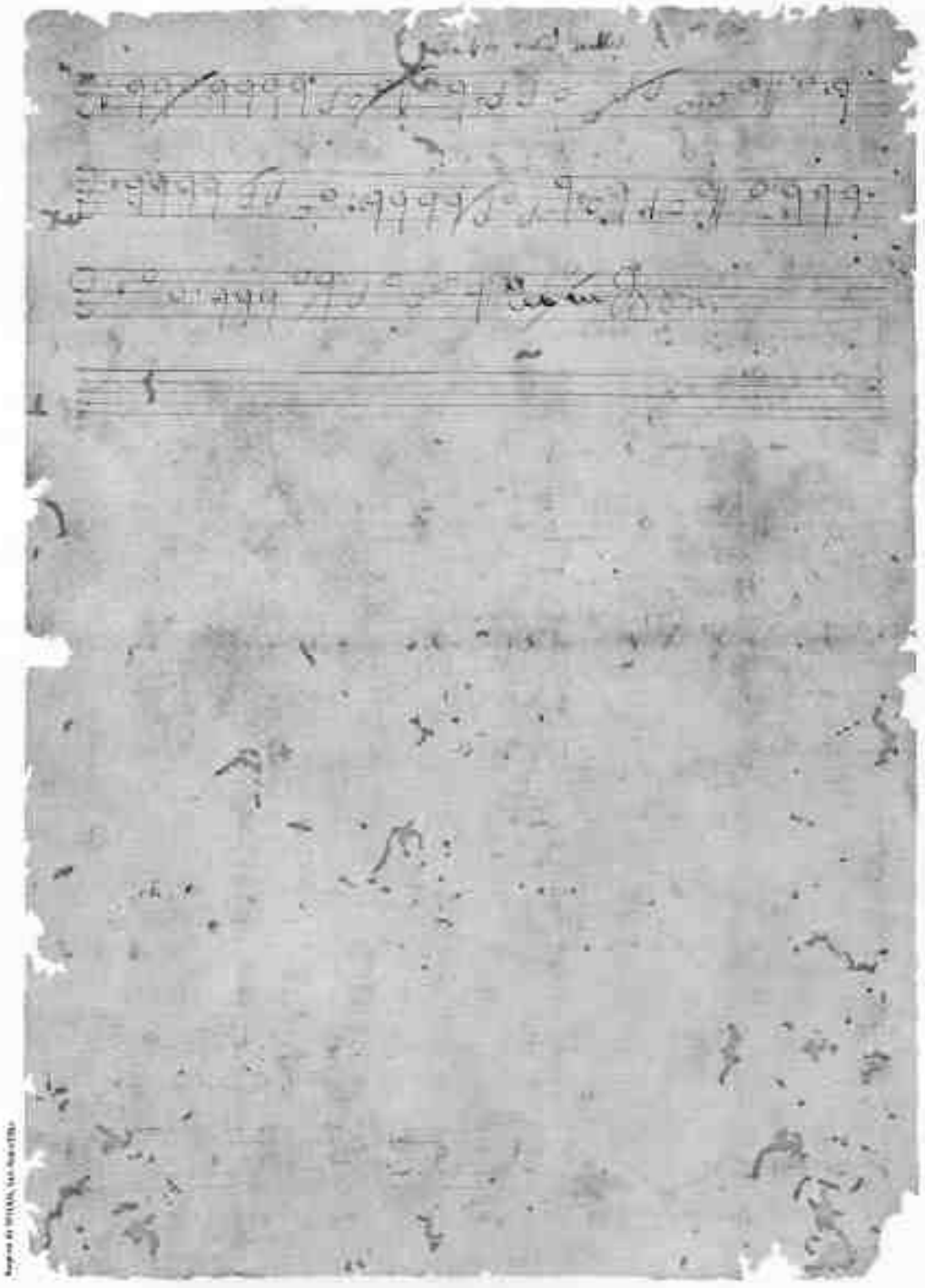
Este o desafio da Pró-Memória — nossa esperança e nosso trabalho: a necessidade de se ter criatividade e competência para levar a cabo projeto no qual todos acreditam, por ser portador de soluções para os problemas com que se defronta a sociedade.

O ACHADO DE MOGI

Em Mogi das Cruzes, no interior de São Paulo, um pesquisador descobre uma coleção de partituras do início do século XVIII. Jaelson Bitran Trindade, o pesquisador, relata como foi o achado, e o musicólogo Régis Duprat faz uma avaliação crítica da descoberta: ela pode representar uma antecipação de trinta anos do mais antigo registro de produção musical no Brasil.

Mogi das Cruzes, vista por Thomas Ender, no começo do século XIX.





Fac-símile de uma das partituras descobertas:
voz do "Tiple" (soprano) dos Bradados para o Domingo de Ramos
e Sexta-feira da Paixão, *de Faustino do Prado Xavier.*

Música colonial paulista: o grupo de Mogi das Cruzes

Jaelson Trindade*

"La mar donde he echado este libro es piamente el reyno de Portugal, que es la mar dela musica: pues enel tanto la estiman: y tambien la entienden." Luis de Milán (século XVI)[1]

Não foi nada desprezível a atividade profissional da música no Brasil-Colônia. O desenvolvimento da nossa musicologia nos últimos 25 anos, ainda que pequeno, provou cabalmente esse fato; lhe valeu a documentação carioca, paulista e, sobretudo, a mineira, a maior parte descoberta nesse período que se segue ao trabalho pioneiro de Curt Lange.[2] A parte mais antiga desse documentário data do último quartel do século XVIII. E é a partir dele, do seu gradual restauro, estudo e divulgação, que vem-se formando um conhecimento mais concreto, o conhecimento vivo da nossa arte musical e o estabelecimento de novas linhas de pesquisa e análise.[3]

Mais que os papéis de música encontrados até agora, são as pesquisas paralelas, na documentação escrita, feita em geral pelos musicólogos, que têm informado da produção regular de música na vida social das diversas regiões brasileiras, durante os séculos XVI, XVII e XVIII. Essa investigação documental necessária – realmente um grande esforço feito – está presa ao ingente trabalho de pesquisas e estudos dos documentos musicais, ao envolvimento na atividade profissional de ensino e prática musical, ao empenho isolado, individual; se ressente também de uma base institucional e de interligar-se com outros conhecimentos e métodos que ampliem a abordagem histórico-sociológica dos documentos escritos e a dimensão do objeto, aprofundando a investigação, afinando as categorias de análise. Junte-se a isso a urgente tarefa de localização, conservação (leia-se salvação) e habilitação dos arquivos, coleções e peças documentais de toda a ordem, no nosso país, para a pesquisa de caráter público ou particular.

A necessidade de preservação dos acervos documentais brasileiros torna-se mais gritante ainda com a descoberta casual de documentos musicais, acidentalmente conservados e que só por isso aparecem para enriquecer e recuar o conhecimento vivo da nossa história musical. Os repertórios coloniais foram agora acrescidos do pequeno acervo paulista de Mogi das Cruzes, achado durante os trabalhos de pesquisa da 9ª Diretoria Regional da SPHAN-Pró-Memória. Ele apresenta um traço novo para a massa de documentos já reunidos, pelo arcaísmo da escrita, antiguidade e proveniência. São peças de começos do século XVIII, parte delas seguramente composta em Mogi e por dois mogianos.



As partituras manuscritas estavam semicoladas à velha capa de couro do Livro do Foral da Vila de Mogi das Cruzes, iniciado em 1748, servindo de enchimento. Quando foram colocadas ali? É arriscado dizer qualquer coisa. Um detalhe chama a atenção: quase todas já estavam comidas pelo bicho em algum ponto, sem coincidirem, e a capa de couro está íntegra. Foi mesmo uma surpresa, pois eu estava num arquivo histórico, mas estritamente administrativo, e as músicas não estavam ali como músicas; estavam ocultas, como recheio. Um recheio substancioso. Tratavam-se afinal de documentos, e não papelão, raros – porque musicais – e muito antigos: não estavam datados, mas o papel, a caligrafia, a notação musical diferente permitiram uma imediata e aproximada datação, depois confirmada.

Eu recolhia ali, na documentação do Arquivo Histórico Municipal, algo a respeito da vida social e religiosa de Mogi, no século XVIII, para os textos de uma exposição a ser montada nas igrejas das Ordens 1ª e 3ª do Carmo, que acabávamos de restaurar. E foi aí que os papéis musicais não escaparam. Seja para o restauro ou a compreensão de uma obra ou conjunto de obras, seja para exposições ou publicações, o documento sempre foi uma preocupação dos trabalhos desenvolvidos na Regional. Se o documento importa ao nosso patrimônio, se faz parte da matéria e do material com que trabalhamos, então, é claro que o documento também tem o valor público – é patrimônio a ser preservado. Uma obra como as igrejas carmelitanas de Mogi teve sua vida social, institucional e material articulada e organizada pelos documentos, sejam eles administrativos, teológicos, doutrinários, litúrgicos, literários ou musicais... No arquivo da Província Carmelitana e no da Diocese de Mogi, que consultei, é que devia ter música. Não tinha mais.

A primeira providência nossa foi libertar o material do Livro do Foral. Ele

(*) Jaelson Bitran Trindade é historiador da 9ª Diretoria Regional (São Paulo e Paraná) da SPHAN/Pró Memória.

foi retirado do Arquivo, sob autorização, depois de agenciada a sua entrega ao Núcleo de Restauração da Biblioteca Municipal Mário de Andrade, para o descolamento total das partituras. O rápido atendimento do Núcleo permitiu que logo se iniciasse o estudo e transcrição de algumas peças, pelo musicólogo Regis Duprat. O trabalho realizado pelo Duprat com a musicografia paulista colonial, seu trato antigo com os Mestres de Capela daquela época justificavam a escolha. Além disso, o interesse comum pela música brasileira, digamos, antiga, pela pesquisa documental e pela fonte que ambos trabalhamos fez a nossa aproximação, há 15 anos. Ele me chamou bastante a atenção para a presença das informações sobre música e músicos nos numerosos inventários e testamentos paulistas não publicados, do Arquivo do Estado. Disso resultou um acervo de informações sobre a atividade musical, no arquivo da Regional, ampliando a pesquisa desenvolvida pelo Duprat, em alguma coisa. As informações musicais estão integradas aos levantamentos feitos na D.R. da atividade artístico-artesanal paulista, no período colonial. Esse trato com documentos cartoriais, administrativos e eclesiásticos, é que nos permitiu caminhar com certa facilidade na identificação de autor, meio social e instrumentos de trabalho.

A pesquisa sobre os manuscritos começou no mesmo dia do achado, 16 de março desse ano de 1984, na volta de Mogi. Algumas das composições traziam nome de autor — Faustino do Prado Xavier e Angelo do Prado Xavier — e, numa delas, vinha o nome de um usuário Thimóteo Leme. A maioria das composições era de caráter sacro, feitas para os ofícios da semana santa. Na falta de datação, não se podia pedir melhor guia do que esses nomes para se averiguar a época da feitura e analisar as condições em que foram produzidas.

O nome Faustino veio logo à memória: eu o "pescara" quatro anos antes, como Cônego Faustino do Prado Xavier, no inventário de sua irmã Josepha, feito em Mogi das Cruzes, no ano de 1773. O sítio de vivenda da cerimta (estávamos estudando uma antiga sede de fazenda da região) fora doado pelo cônego quando ela se casou (foi em 1732). Essa informação de cartório, completada com as que tirei de livros de genealogia paulista, facilitou a pesquisa ulterior, fazendo recuar até a década de 1720 o limite de abordagem nos arquivos. Timóteo Leme era outro nome já registrado aqui na Regional. Havia em Sorocaba, em 1751, um Mestre da Capela da Matriz, chamado Timóteo Leme da Silva. Agora, tudo indica que seja o mesmo do manuscrito musical.

Na volta a Mogi, a documentação daquele mesmo Arquivo Histórico permitiu localizar a época em que Faustino exerceu profissionalmente a atividade musical. Juntando com o que foi achado em outros arquivos, aqui na Capital, ficamos sabendo que ele aos 20 anos de idade, em 1729, foi nomeado Mestre da Capela da Vila (igreja matriz) de Mogi e seu distrito pela "suficiência e procedimento e muita perícia na arte da música". Ele ocupou a vaga de Tomé Pimenta de Abreu, que por mais de dez anos exercera o cargo. Tomé Pimenta vai continuar aparecendo em documentos de enterros e festas, mas como comerciante fornecedor. Nessa altura, Faustino era também Mestre da Capela do Convento local de N. Sra. do Carmo.

E o Angelo Xavier, autor de uma das músicas (o *Ex tractatu Sancti Augustini*)? Era irmão de Faustino e de menos idade (nasceu cerca de 1716). Deve ter saído de Mogi ainda jovem. Na década de 1740 morava na Vila de Santos a negociava gado do sul. Em 1765 servia ali de Escrivão da Real Fazenda. Em 1767, Angelo estava vivendo em S. Paulo, agregado ao irmão. O padre Faustino muitas vezes livrara-o dos endividamentos. Em 1768, Angelo foi posto em sequestro e preso novamente é o padre quem banca a fiança. Isso é o que mostra o inventário do comerciante Angelo do Prado Xavier, feito em 1769, quando ele morreu. Da sua ocupação de músico nada se sabe por enquanto. Pode se apenas conjecturar que tenha aprendido a solfa com o próprio irmão.

Faustino também não deve ter ficado muito tempo em Mogi. Desde 1727 ele se candidatara ao sacerdócio, solicitando "as ordens menores e sacras". Só em 1732 é que foi admitido. Tornou-se "clerigo in minoribus". Na inquirição de vida e costumes se apurou que ele nunca tinha sido "assombrado, nem uexado do Demonio" e nunca fora "causa de algum aborto" (*).

Em 1733, o jovem Faustino, segundo que na freguesia da vila de Mogi havia "penúria de sacerdotes", quis tomar "as mais ordens". Já como presbítero, é imediatamente nomeado vigário-coadjutor da matriz. Mas não pode acumular este cargo com o de Mestre da Capela. Daí em diante, sempre exercendo cargo na hierarquia eclesiástica, como vigário ou visitador, residiu em outras vilas: em 1750 o encontramos como vigário da vila de Santos. Depois, virou cônego da Sé de S. Paulo, por nomeação de 1760. O bispo D. Manuel da Ressurreição, em 1777, se refere a ele como um "bom moralista, esmoler, exemplar, devoto, e de rigorosa residencia no Coro" (no Cabido, o canto litúrgico o reaproxima da música da Capela). No mesmo documento, o Bispo fala de um padre Thimoteo Leme, que vivia em Sorocaba, "de nitenta, e sinco annos, moralmente decrepito". Esse padre Timoteo, que já assinara um dos Thimoteo Leme da Silva, quando Mestre da Capela de Sorocaba, morreu em 1778. O Cônego Faustino Xavier morreu em 1800.

As datas de morte de Angelo e de Faustino eram balizas muito largas para a datação das músicas. Me guiei, pelo exame de outros indicadores. Os elementos gráficos e comerciais (marca d'água) das folhas conduzem justamente para a época de vivência, ou melhor, de atuação profissional dos irmãos, em Mogi (e também de Thimóteo Leme, em Sorocaba). A referência "marca d'água", por exemplo, é eloqüente. Fiz um levantamento dessas marcas em papeis avulsos do Arquivo do Estado, provenientes da cidade de S. Paulo e de uma dezena de vilas paulistas, datados entre 1721 e 1790. Resultado: as marcas existentes nas partituras aparecem nos papéis das décadas de 1720 e 1730 — e somente aí.

Há ainda outro meio de datar as nossas músicas: é a temática das peças ou até mesmo o fato de serem sacras. Essa qualidade levanta questões de ordem sociológica, vinculadas à ordem social daquela época e à história de vida dos irmãos Xavier.

Compor os ofícios da semana santa, como é o caso de algumas das músicas de Mogi, era um direito e uma obrigação do mestrado da capela. Se sabe que eram esses mestres que viviam "ensinando a solfa, a tanger Arpa, orgão, e compondo solfas pa assistir com musicas as festividades[4]". Eles deviam ter "discipollos" e músicos "para se selebrarem os oficios divinos como hé uzo e costume em todos os mestres da capella[5]".

(*) Nesta e nas demais citações de textos de época, foram mantidas as grafias originais (N.R.).

O exercício profissional da música e a música de natureza sacra em grande medida se confundiam. O mestre da capela era sempre o diretor da música, o regente do coro, por estatuto, detendo praticamente um monopólio sobre essa atividade nas festas públicas e nos ofícios divinos. É o Estado (e a Igreja) quem organiza a hierarquia dos trabalhos na arte da música — o mestrado da capela é uma hierarquia garantida como cargo público. As funções musicais abertas, públicas, realizavam-se basicamente sob a égide da religião e da administração pública. Compor ofícios, motetes, para as solenidades da Igreja era da obrigação do Mestre ou, pelo menos, devia ter sua chancela. O compositor devia exercer a profissão de músico e, sob escolha ou exame, ser contratado anual ou intermitentemente. Há uma relação mestre-músico (oficial) aprendiz (discípulo), no meio urbano, pouco conhecida ainda, mas que obedece a regimentos, a uma organização das ocupações na sociedade, além do costume.

Mogi das Cruzes, mesmo sendo uma vilazinha da Capitania de São Paulo, dessa Capitania que vivia voltada para o sertão, casada com ele, que do bandeirismo cerrado vai se abrindo para o vaivém das Minas Gerais, mesmo ela, tinha lá seus mestres, oficiais e aprendizes, quando foi nomeado o Faustino, em 1729.

Mogi, desde 1630, estava com o seu convento e igreja carmelitana, e mais uma capela de Irmãos Terceiros, funcionando. Tinha Matriz, irmandades, confrarias e uma vida rural equilibrada, com latifúndios acumuladores de índios, muitos pequenos e médios sítios, os agregados em terras alheias e os índios, servos da lavoura, que os colonos traziam aprisionados na "torna volta do sertão". Tinha também o apoio dos aldeamentos jesuíticos de N. Sra. da Escada e de N. Sra. da Ajuda. Essa estrutura é o bastante para que as instituições da ordem social vigente — políticas, sociais e econômicas — na Colônia tomem forma, se projetando na vila. É o que basta para haver músico profissional e até mesmo boa música na terra.

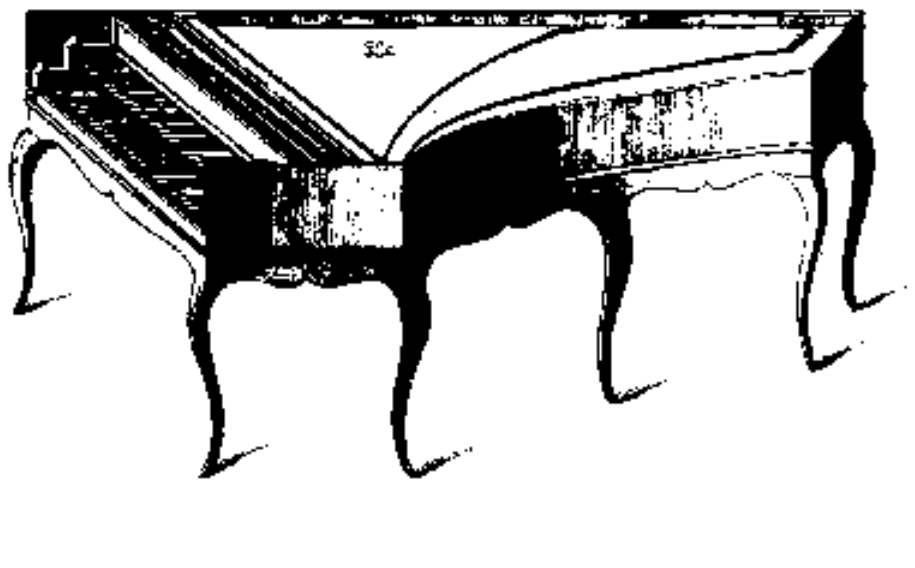
A pequena vila de Mogi, com menos de 100 casas, vizinha à cidade de S. Paulo, estava articulada ao principal circuito comercial e urbano da região. A parcela comercial da sua produção agropastoril (tabaco, algodão, cana e mantimentos), as atividades comerciais a que se liga (externamente Rio e Bahia, via Santos) são suficientes para que as instituições funcionem, as corporativo-artesanais inclusive, ainda que em ponto pequeno. O escravo africano, nesse momento, já é mais presente, mas ainda na minoria entre os servos da terra. Eis como se projeta ali a ordem distante (o Estado, a Igreja, a Sociedade), uma sombra que envolve as lágrimas e as festas daquela gente com o manto do poder e majestade.

Há casos em que as instituições funcionam em seu limite, pela precariedade da estrutura sócio-econômica, como no caso das Mogis, Guaçu e Mirim, em 1760, relatado em um artigo de Régis Duprat,[6] ou de S. Luís do Paraitinga. São Luís perdeu sua música, em 1797, pelo recrutamento forçado dos seus artistas.[7] Solto um deles, a Câmara agradece de joelhos ao Capitão-General e Governador de S. Paulo, mas

"aos pés de V Exa para agradecer o benefício que em nome deste povo, Recebemos da benigna atenção, com que a grandeza de V Exa foy servido fazer voltar a Manuel filho de José Francisco de avelar, para efeito de subsistir a mesma na nesta terra tão necessaria para todas as funçoens publicas... porem tornamos a fitar em igual indigencia nesta parte por vermos que o capitão mor desta Vila recluta a outro filho do mesmo por nome Joaquim que hé o tiple de sorte que o Pay e estes dois filhos são os que constituem a muzica, e não haver quem possa suprir a falta de cada hum deles que apezar da Suma pobreza que esprementa muitas vezes gratui tamente frequentão a devoção cantando nesta Matriz".

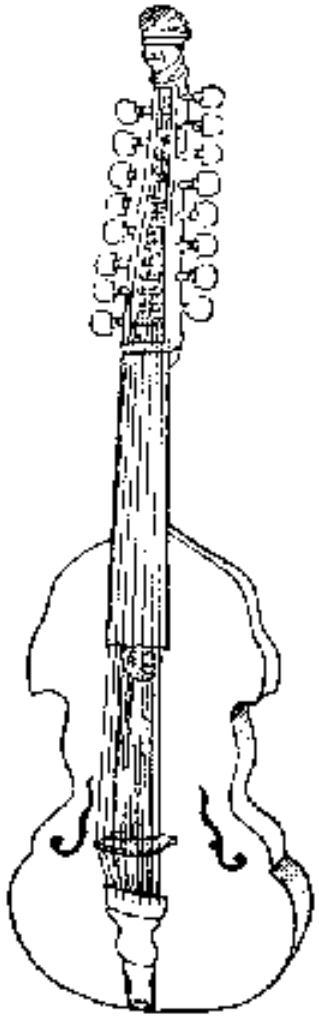
Era grande o empobrecimento do município de S. Luís. A missa era cantada num princípio de matriz. Em 1800, os vereadores denunciam ao poder central que a vila estava "na indigencia de uma Matriz, de Casa de Camara, e de Cadeia pela impossibilidade de seus habitantes, e obrigados, grande parte dos mesmos, assistirem ao Sto. Sacrificio da Missa expostos ao rigor do tempo". Desanimados, "porvezes os Agricultores se tem mudado de uns para outros generos: até de domicilio[8]".

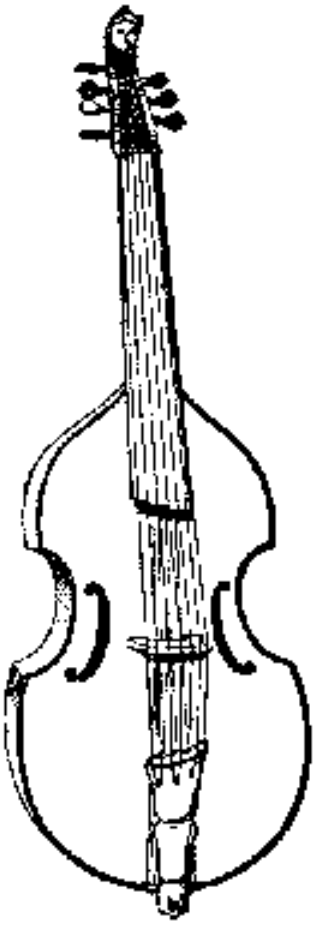
Na época de Faustino-Mestre, quase todas as vilas da Capitania tinham, além da igreja matriz, com irmandades e confrarias devocionais e estatutárias, também seus conventos de beneditinos, franciscanos ou carmelitas, suas ordens terceiras e mais as capelas rurais onde se realizavam missas e festas dos santos padroeiros. Nas missas solenes, procissões, cortejos fúnebres ou comemorativos, atos tão freqüentes naqueles tempos, envolvendo a população em geral, a música era uma constante, exigindo a presença do músico profissional se cantava, nos templos e nas ruas, o canto-chão, o canto de órgão, algumas vezes acompanhado de harpa ou baixão (ancestral do fagote) — até essas duas primeiras décadas do XVIII, não se tem notícia da presença de órgão no coro das igrejas da Capitania. Nos enterramentos, às vezes, se cantava com a harpa — com a presença ou não de mais músicos — na casa do morto e na rua, antes do ato final, também cantado, "ao pé da sepultura". Esse



panorama musical se apresenta em S. Paulo, com poucas alterações, já desde meados do século XVII.

A mais antiga notícia da música instrumental se apresentando como conjunto, na Capitania, data de 1728. É um conjunto formado na capela da Ordem Terceira do Carmo de S. Paulo, que desse modo trazia para a música sacra o recurso do órgão e do cravo, unidos ao baixão.[9] A presença de órgão na cidade é indicada já em 1726, quando o Mestre da Capela da Matriz, o jovem Angelo de Siqueira, se qualifica para o sacerdócio e tangedor de harpa e de órgão[8] — seria ele o tocador de órgão da Ordem Terceira? A partir de 1733 (o 1º Livro de Despesas da Ordem 3ª alcança até 1742), desaparece o pagamento a instrumentistas, constando só o serviço do Mestre da Capela da Ordem. Isto faz supor que os instrumentos (órgão e cravo) eram de propriedade dos executantes.





Afora os instrumentos de aplicação, digamos, institucional, a vida musical paulista usava largamente da viola. Nos inventários paulistas do século XVII já se encontra aqui ou ali, em S. Paulo ou Parnaíba, "huã viola" ou "huã viola grande". E muitos desses tangedores de violas eram letrados, tinham à mão um Cervantes, um Vieira, um Mendes Pinto, um Bento Pereira ou livros de comédias e entremezes, além de muita literatura "espiritual", jurídica e médica.

As violas serviram até como veículo de contrabando. Pedro de Andrade, representante em Santos da casa comercial de Francisco Pinheiro, com sede em Lisboa, escrevia ao patrão, em 1727:

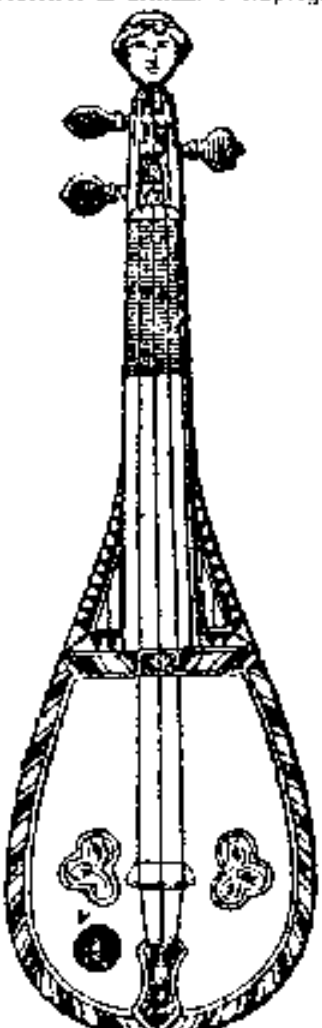
"Ao violeiro q. mora debaixo das cazas de VM. avizo que no cazo que qr a mandar algumas viollas q. avize a VM. p.a lhe mandar metter dentro todas as miudezas que couberem; (...) q. vindo tudo dentro livra sse o frete e os dereitos[11]".

No rol seguinte de mercadorias enviadas a Santos constaram "viollas surtidas"...

Vale a pena também registrar a presença de um rabequista, na vila de Santos, em 1733. É informação única para aquela época. E, realmente, o modo como se referem a ele no documento encontrado dá idéia de que era incomum um violinista naquele tempo e lugar. O rabequista Lucas Ribeiro, soldado do destacamento militar da praça de Santos, fora deslocado para "Serra Assima", justo numa ocasião "de festa e folia", como era o noivado do Provedor Diogo Pinto do Rego. Conseguiu-se, com a aprovação do Capitão-General, segurá-lo em Santos até "pasar esta função[12]".

A rabeca nas mãos de um soldado, o empenho dos "potentados" locais em segurá-lo fazem supor uma raridade, uma inconstância no seu emprego e também na sua execução em funções apenas de caráter profano.

O uso da rabeca interessa diretamente ao achado de Mogi, onde consta uma parte para esse instrumento de uma Ladainha de Nossa Senhora. A marca d'água dessa folha não está identificada e sua escritura pode indicar ser essa peça algo posterior às demais. O emprego da



rabeca, na atividade contínua de música religiosa talvez seja até contemporânea ou, senão, pouco posterior às outras peças, mas com certeza só num conjunto instrumental permanente como aquele que se encontrava na aldeia de Embu, vizinha a S. Paulo, em 1759. Nesse ano, quando se fez o seqüestro dos jesuítas, nos autos de inventário dos bens móveis "que se acharão na Aldeya de Mboy (Embu)" foi arrolada uma rabeca velha.[13] Ela fazia parte de um conjunto instrumental que atendia às funções religiosas, litúrgicas e festivas, da aldeia dos padres da Companhia, onde se achavam também um órgão pequeno, um manicórdio, um baixão, duas harpas, duas "Rabecas novas com Sacos de baeta vermelha, e Suas caixas" (além daquela "dita velha com Saco de Linhage"), um "Rabecão (contrabaixo) novo com Sua caixa" e ... "Hua Caixa com varios papéis de Solfa" (músicas).

Dentro do quadro musical até aqui esboçado, os rabequistas das folias, os violeiros provadores das horas vagas e mesmo a música dos índios aldeados não faziam parte da estrutura profissional da atividade musical. E praticamente todas as músicas de Mogi foram compostas dentro daquela organização que permitia ao músico viver da sua arte. Aliás, muitas vezes eram mesmo os Mestres das Capelas conseguiam viver apenas "da sua arte". Mestres e músicos muitas vezes eram também sitiantes, comerciantes, pintores ou padres.[14] No caso dos músicos acresce ainda o fato de no tocar, no cantar, no ganhar, estarem subordinados ao Mestre, inferiorizados em relação a ele. A superioridade do Mestre precede a esta relação monetária na atuar é de base legal e extra-econômica. Há uma estrutura hierárquica de caráter corporativo.

A provisão episcopal, que nomeia Faustino Xavier, em 1729, para a ocupação de Mestre da Capela, fala num "Regimento dos Mestres das Capelas". Cadê esse Regimento? Não se tem notícia dele. Mas pela provisão se sabe que devia reger sobre os estipêndios do Mestre. Nas podiam cantar (ou tocar) "muzicos alguns nas ditas Igrejas e Capellas das Freguezias", sob sua jurisdição (Mogi e seu distrito), sem que tivessem licença dele para isso. O Mestre não tinha autorização para cobrar pela licença, só de exercer o poder de concessão. Mas a documentação da época indica que muitos cobravam até abertamente.[15]

O estanco, a taxa colonizada, era o dinheiro que os músicos deviam pagar ao Mestre pelo exame e aprovação de todo e qualquer papel de música que fossem cantar. A Igreja lhe atribuía o direito de censura. Sob a alegação de proibir se a entrada nas igrejas de "muzicos, e cantares profanos", ou melhor, impedir que os papéis contivessem "cantos, ou vilhancicos profanos, e indecentes".

A cantiga de Mogi

Matais de incendios meu Lindo
ay le le
porq. hum Sol me pareceis
não me mateis
Deyxay q. eu goze essas Luzes
ay le le
meo amor não me mateis

Hey de chegar me a incendios
ay le le
inda que rayos vibreis
*Mas se a vos me chego amante**
meo amor não me mateis

Para abrazar corpolins
ay le le
as palhinhas acendeis
O meu pur vos ja se abraza
ay le le
meu amor não me mateis

Suspendei menino o pranto
ay le le
mais meu lindo não choreis
ora fazey me a vontade
ay le le
meu amor não me mateis

(*) amante

Foi nessa organização dos trabalhos que o Faustino pode compor seus "Bradados" e "Tiplaetos". Foi o Mestre Faustino que compôs tais músicas, não foi o Padre Faustino. É certo que, como padre, nada impedia a Faustino de permanecer como Mestre ou como músico profissional. O que o proíbe de tal coisa, a ganhos, de 1733 em diante, é a sua passagem da hierarquia dos trabalhos para a hierarquia sacerdotal: vigário, visitador eclesiástico, cônego...

Entre as músicas encontradas, uma sai fora da órbita do Mestrado, enquanto cargo, privilégio. Passa ao largo, expurgada do templo e dos cortejos onde reinam os cantos graves ou jubilosos da música religiosa. Ela poderia viver é nos teatros de praça pública, nas tavernas, nas Casas de Ópera, nas serenatas, nos bailes e saraus. "desonestos" aos olhos dos prelados, que soam entoar eles, ao som das violas, "diverso sexo". É um daqueles "cantos profanos e indecentes" já falados, que cuidadosamente foram riscados aos solenes ofícios do Grupo de Mogi, pela condição de rebeldia.

"Matais de incendios meu Lindo" é o verso que inicia a cantiga anônima, sem título, achada em Mogi das Cruzes e, certamente, contemporânea às músicas locais. Sua antiguidade é atestada tanto pela marca d'água do papel, caligrafia e notação musical, como pelo seu texto poético.

Os versos da cantiga estruturam-se dentro da forma consagrada da poesia barroca ibero-americana: solenização ao prazer-esquivança, ardências de desejo extinção da ardência, no choque entre paixão e refreamento.[16] Nesta canção, onde quem fala é uma mulher, o poeta pedômano, sensualidade estalando, morre de amor, quer matar o desejo.

O estilo de época da cantiga fica marcado pela semelhança temática — e não só pela terminologia comum (*sol, morrer, abrasar, incendiar*) — entre seus versos e os da poesia lírico-amorosa seiscentista do baiano Gregório de Matos.[17] Esta aproximação entre o texto da cantiga e a expressão literária barroca colonial mereceu "estudos de inter-relação literário-musical e de correntes e influxos específicos entre o mundo peninsular e o ameríndio".[18] Isso é o que apontam os musicólogos Mukuk e Ricardo, quando comentam a "beleza textual" de um villancico hispano-americano — o *Divino Amor* —, aproximando a sua linguagem a de um Calderón.[19] Aliás, os versos do villancico também se aproximam de seus contemporâneos brasileiros: tanto do texto da nossa *Matais de incendios*, como dos sonetos líricos de Gregório de Matos.[20]

O *Divino Amor*, por ser forma musical, tem ainda duas outras características que interessam à nossa cantiga: sua notação igualmente "branca" e ausência de barras de compasso e o fato de ser composto por um Mestre da Capela, Juan de Araujo, espanhol criado em Lima, Peru, que exerceu esse cargo na Catedral de Lima, depois na do Panamá e, finalmente na de Sucre, Bolívia, de 1680 até 1714, data de sua morte. Este

vilancete de Aranjo fala do "Amor Divino"

Dime amor
que prodigio es aqueste
que el fuego y la escarcha
se abrasan los dos.
Y de asombro
la nieve se hiela
y helada entre pajas
se enciende en ardor.
Dime amor que el incendio
se hiela de frio
y el frio se abraza
con su resplandor.
Dime amor pues lo sabes,
que yo no lo entiendo, no.[1]

O vilancico seiscentista, ao que se sabe, é geralmente de caráter religioso. Esse não é o caso da cantiga de Mogi, inegavelmente profana. Então, que tipo de cantiga ela é? É uma tonadilha ou uma seguidilha? É um madrigal? São diversas as formas de cantiga que vigoraram no mundo ibero-americano até o século XVIII. Além disso, podemos perguntar até se ela não foi escrita para ser executada numa representação teatral. Na cidade colonial do início de Dezoito, tanto em Salvador como em Ouro Preto, ou Mogi das Cruzes, se encenavam, periodicamente comédias e entremezes, em praça pública. Nessas representações eram comuns as tonadilhas, coplas e canconetas, acompanhadas de viola. Numa visita pastoral feita a Mogi, em 1727, o Bispo advertia sobre o tom profano de farsas, momos e entremezes levados ali, durante festas e folguedos, enquanto advertia também da mundanidade no vestir de certos padres.[2]

O que há de concreto em relação à nossa cantiga é a sua antiguidade e diferença de escritura em relação à modinha, gênero que se constitui como novidade brasileira, aparecendo em Lisboa no último quartel do XVIII.[3] A nossa *Matais de Incendios* está pelo menos uns 50 anos atrás daquelas modinhas do Caldas Barbosa, o Lereno, de que se conhece a melodia. Mas, de que tipo é ela, só os futuros estudos e a restauração da peça dirão.

De qualquer forma, nesta apresentação das músicas que compõem o Grupo de Mogi das Cruzes – um esboço a duas mãos – já se deixam marcados os elementos básicos de análise do material sócio-histórico e musical paulista da fase bandeirista, no momento em que irrompem as minas das Gerais, do Cuiabá e dos Goiases, elementos esses que serão tratados mais acuradamente na edição crítica das peças.

NOTAS

(1) BRANCO, José de Freitas. *Historia da Música Portuguesa*. Lisboa, Europa América, 1959, p. 69.

(2) KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira*, Porto Alegre, Movimento, 1976, p. 17-27. O *Recitativo e Aria*, peça baiana de 1759, descoberta por Régis Duprat em 1959, e mais as duas composições do pernambucano Luís Alvares Pinto – *Te Deum* (c. 1760) e *Salve Regina* – reveladas pelo Padre Jaime Diniz, compõem o lamentavelmente exíguo repertório colonial de centros urbanos de maior importância naquele período. Existem, até hoje poucos, os mais antigos documentos musicais brasileiros conhecidos. Sobre os trabalhos de pesquisa musical iniciados na década de 1940, ver: F. Curt Lange, "Pesquisas Luso-Brasileiras", in *Revista Barroco*, nº 11, Belo Horizonte, UFMG, 1980/81, p. 131-142.

(3) BÉHAGUE, Gérard. "Música Mineira Colonial: à luz de novos manuscritos", in *Rev. Barroco*, nº 3, Belo Horizonte, UFMG, 1971, p. 15-27; DUPRAT, Régis. "Metodologia da Pesquisa Histórico-Musical no Brasil", in *Complemento das Artes*, Brasília, Planarte, nº 1, 1981, p. 5-9.

(4) DUPRAT, Régis. "Música na Matriz de São Paulo Colonial", in *Revista de História*, São Paulo nº 75, 1968, p. 96-97.

(5) Idem, p. 85.

(6) DUPRAT, Régis. "Musica nas Missas (Mirim e Guarulhos) 1750", in *Revista de História*, São Paulo, nº 58, 1964, p. 349-366.

(7) Divisão do Arquivo do Estado de São Paulo – DAESP, "Ofícios das Câmaras de Taubaté", etc., 1721-1822, ord. 253, ex. 7, doc. 7-3-12.

(8) TRINDADE, Jaelson e SAIA, Luís. São Luís do Paraitinga, Condephaat, SP, 1977, Publ. nº 2, p. 14.

(9) ORDEM TERCEIRA DO CARMO DE S. PAULO, Arquivo da, Vol. 13, Livro da Receita e Despesa, 1640-1742, fls. 33-69v. Em nas festas da Mutriarca Sta. Teresa, Padroeira da Ordem Terceira, que se andou pagando pela música do dia "para o Mestre de Capella", "Ao Pe do Baixão", "Ao Pe do Surgido" e "ao Leguedes do Cravo" (respectivamente, 10$, 4$, 4$ e 1$900 réis, em 1729).

(10) LISANTI FILHO, Luís (org.). *Negócios coloniais: uma correspondência comercial do século XVIII*. S. Paulo, Ministério da Fazenda, Visão, 1973, vol. IV, p. 39-31 e 43.

(11) Divisão do Arquivo do Estado de São Paulo. "Militares e Governadores da Praça de Santos", ord. 248, ex. 18, docs. 18-1-36, 18-1-38 e 18-1-47.

(12) Divisão do Serviço do Patrimônio da União em São Paulo. Documentos da antiga Tesouraria da Fazenda Nacional, "Autos de Inventário e Sequestro feito nos bens que se acharão na Aldeya de Mboy..." (bens móveis), ano de 1759.

(13) DUPRAT, Régis. "Três novos aspectos da sua tradição musical", in *Complemento das Artes*, Planarte, nº 6, Brasília, 1982, p. 17-20. Para a questão da profissão de músico no período colonial interessa ver também os trabalhos de F. Curt Lange: "A Música em Sabará", in *Estudos Históricos*, Rev. IHGB, Matriz, SP, nº 5, 1966, e "A Organização musical durante o período colonial brasileiro", in *Atas do IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*, Coimbra, 1956, além de outros trabalhos do mesmo autor.

(14) DUPRAT, Régis. Op. cit., nº 75, SP, 1968, pp. 97-99.

(15) WISNIK, José Miguel. *Introdução aos Poemas Escolhidos de Gregório de Matos*, Cultrix, SP, 1981, p. 22-24; Antonio Candido e José Aderaldo Castello, *Presença da Literatura Brasileira*, DIFEL, SP, 1968, p. 20-21; Antônio Garcia Oliveira, "Ensaio Crítico", in: D. Francisco Manuel de Melo, *As Segundas Três Musas*, Livr. Clássica, Lisboa, 1956, p. 24-29.

(16) MATOS, Gregório de. *Poemas Escolhidos*, org. por José Miguel Wisnik, São Paulo, Cultrix, 1981, p. 231, soneto intitulado "Pondera agora com mais atenção a formosura de D. Ângela" e, por exemplo, também os das p. 207, 212, 215 e 225.

(17) MUÑOZ, Carmen García e ROLDÁN, Waldemar Axel. *Un archivo musical americano*. Buenos Aires, Eudeba, 1972, p. 15.

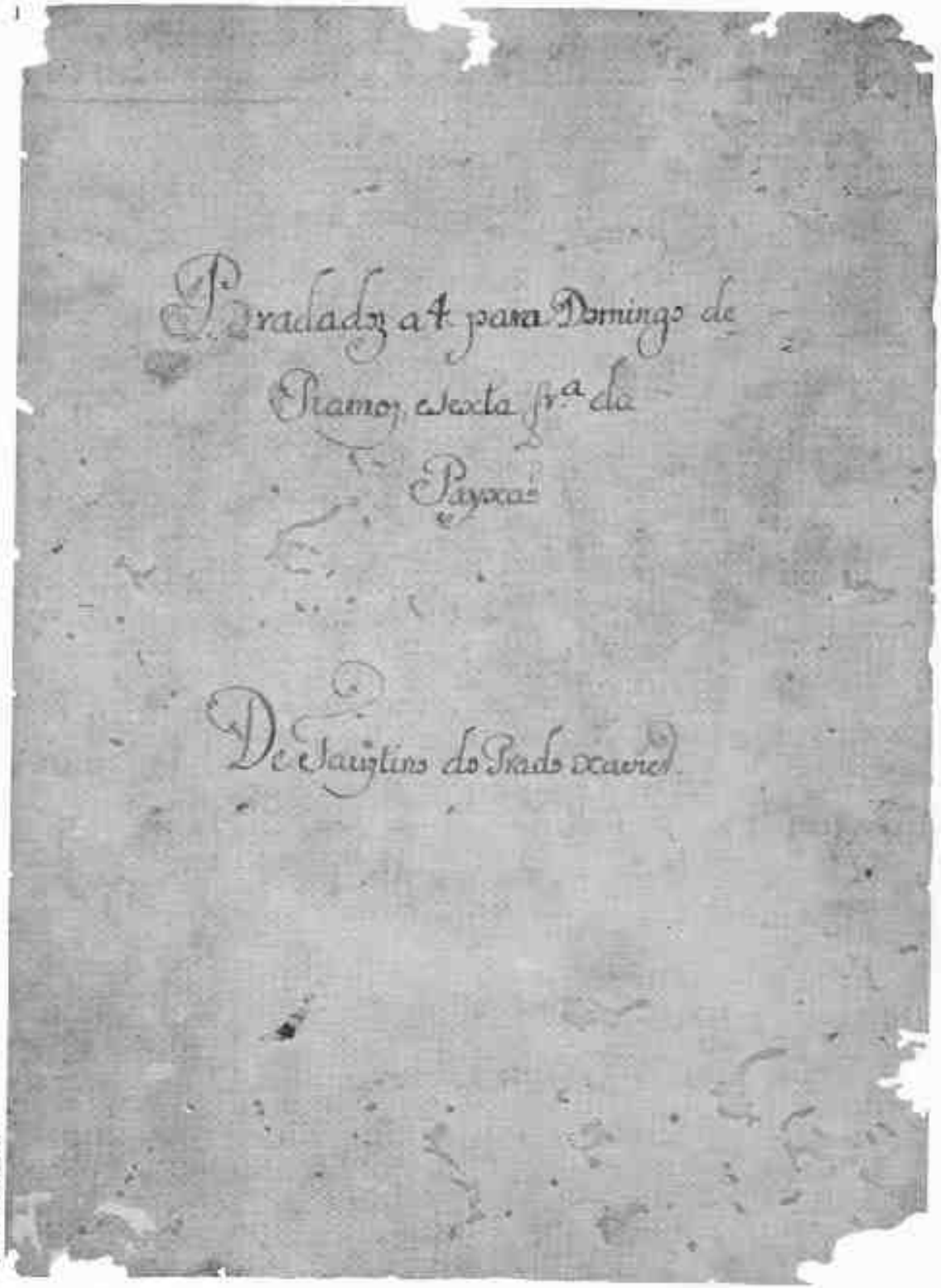
(18) Idem, p. 20-21 e 25.

(19) MATOS, Gregório de. Op. cit., pp. 218 e 253. Nos sonetos "Aos afetos, e lágrimas derramadas na ausência da dama a quem queria bem" e "Aos amores do autor com D. Beatriz", Gregório expressa os antagonismos do amor cortesão, o conflito entre corpo e espírito, entre mundo interior e mundo exterior, figurado, como nota Wisnik, "como variações de um contraste entre o fogo e a água", utilizando os mesmos elementos que também fundidos e identificados comparecem no vilancete: *chama fria/fogo ardente*.

(20) MUÑOZ, C. G. e ROLDÁN, W. A. Op. cit. p. 25. Este é o trecho inicial, o estribilho, desta vilanela encontrada na Catedral de Sucre, Bolívia.

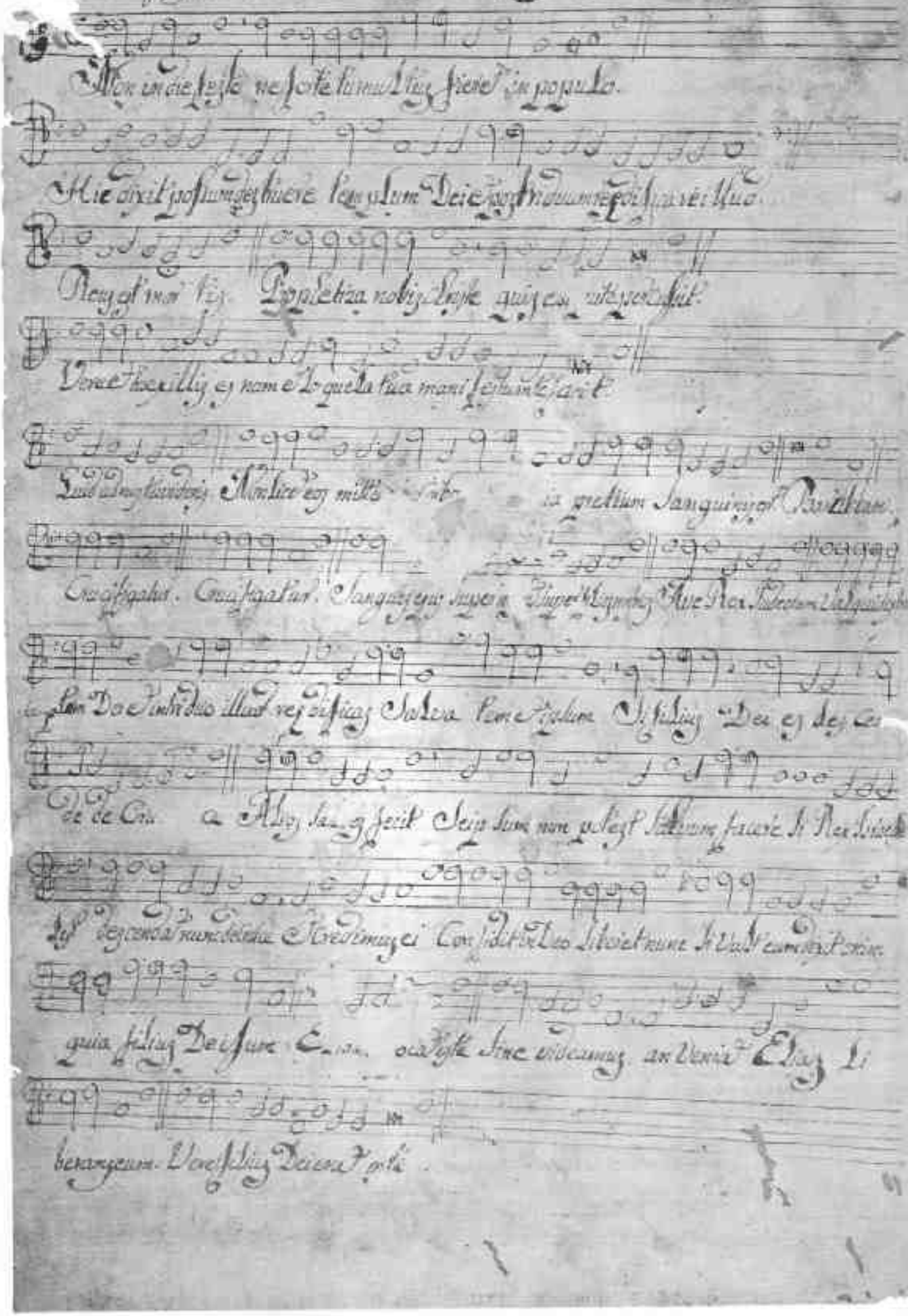
(21) Arquivo da Cúria Diocesana de Mogi das Cruzes, Livro do Tombo da Matriz, nº 1, fl. 31.

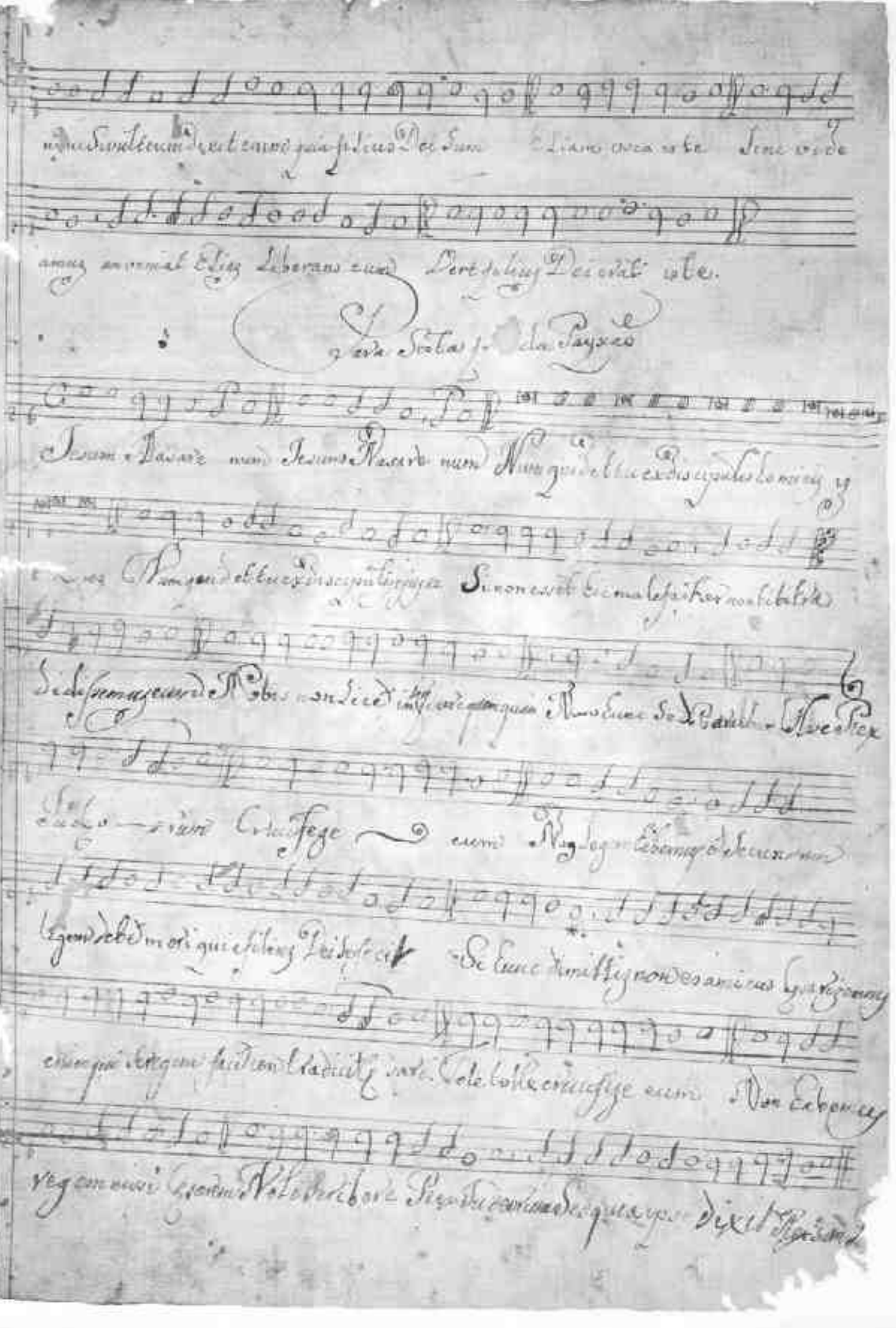
(22) ARAÚJO, Mozart de. *A Modinha e o Lundu no Século XVIII*, S. Paulo, Ricordi Brasileira, 1963, p. 25-31 e 44.

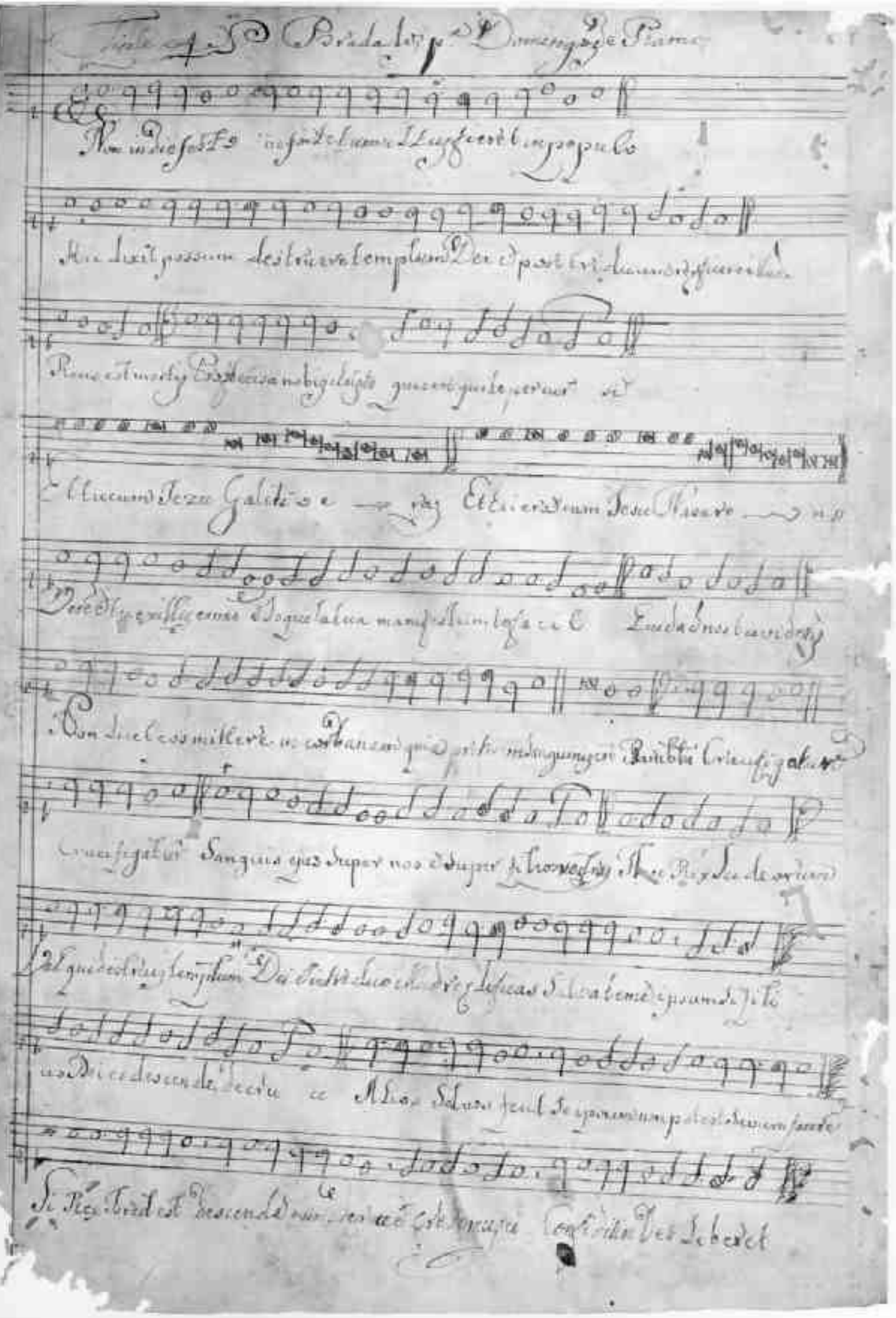


Nesta e nas páginas seguintes, fac-símiles *das partituras de uma das peças encontradas em Mogi das Cruzes,* os Bradados para o Domingo de Ramos e Sexta-feira da Paixão, *de Faustino do Prado Xavier: 1. Frontispício; 2. e 3. Voz do "Bassuz" (frente e verso); 4. Parte da frente da voz do "Tiple" (soprano).* Os Bradados *e os* Tractos para as Profecias de Sexta-feira da Paixão *– já reconstituídas em escrita musical moderna – foram executadas na noite de 15 de outubro de 1984, em Mogi das Cruzes, pelo grupo-coral do Conservatório Musical André da Silva Gomes.*

Dominica 4t. Adventus Missa Dominus de Nazareth.







Antecipando a História da Música no Brasil

Régis Duprat *

Entre 1970 e 1972 realizei, com apoio da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), pesquisa cujo plano global integrava o levantamento, em fontes primárias, de parte do passado musical paulista dos séculos XVII e XVIII. Partindo sobretudo da consulta às coleções dos Inventários e Testamentos não publicados existentes no Arquivo Público do Estado de São Paulo, pude identificar mais de duas centenas de mestres-de-capela e músicos atuantes em cerca de 30 vilas da então Capitania de São Paulo naquele período[1]. Em 1977 incluí grande parte desse material na *Enciclopédia da Música Brasileira*[2], complementando as informações obtidas a partir dos recibos de pagamento de serviços musicais fúnebres dos Inventários e Testamentos com dados gerais colhidos em documentação de natureza vária, tais como os Censos da Capitania, os Livros de Receita e Despesa, de Assentos e Atas, das Câmaras e das Irmandades, e outros.

Além de revestirem-se de caráter biográfico, essas informações ofereciam uma série de dados complementares permitindo ilações sobre as condições do exercício profissional da música, tais como padrões de remuneração, tipo eventual de acompanhamento instrumental da música vocal, modelos adotados de formação profissional e outros. A documentação permitiu, principalmente, concluirmos sobre a riqueza e alcance geográfico das atividades musicais integradas nos ofícios religiosos em época recuada na história da Capitania. Mantinha-se, porém, o pressuposto de que as folhas de música correspondentes ao período mais remoto estariam definitivamente perdidas, sem nenhuma possibilidade de resgate. Os pesquisadores que manipularam documentação tão antiga sobre outras regiões brasileiras também constataram essa mesma realidade[3].

É conhecido o fato de que as obras mais antigas até agora descobertas, conhecidas e divulgadas pelos pesquisadores-musicólogos brasileiros datam, em sua quase totalidade, do último quartel do século XVIII. Incluem-se aí as obras do padre José Maurício Nunes Garcia, do Rio de Janeiro; as da Escola Mineira de Compositores, as de André da Silva Gomes, da Sé de São Paulo; as de Luís Alvares Pinto, do Recife. De 1759 é o *Recitativo e Ária*, de anônimo da Bahia, atribuído a Caetano de Melo de Jesus, e que até agora constituía a peça musical conhecida mais antiga na História da Música Brasileira e que apresentei, pela primeira vez em concerto, em 1960[4]. Esses marcos cronológicos foram agora antecipados de pelo menos 30 anos; isso requereu, como se vê, quase outros tantos... O achado é singelo mas não absolutamente fortuito. Seu descobridor, o historiador da SPHAN, núcleo de São Paulo, Jaelson Bitran Trindade, velho companheiro de pesquisas de fontes primárias, descende de ilustre família santista de gerações de músicos, cujo ancestral remoto foi André da Silva Moura, nascido em Santos por volta de 1725[5]. A pesquisa de Trindade para embasar documentalmente os restauros da SPHAN nos templos carmelitanos de Mogi das Cruzes esteve sempre ubérrima de expectativas do achado de partes que compensassem a lacuna de informações do período mais remoto de nossa história musical. Todo o levantamento e avaliação paleográfica, e histórico-biográfico, que levou à datação provável da documentação encontrada, entre 1730 e 1735, foi realizado sob a coordenação geral de Trindade.



Padre José Maurício, um dos pioneiros.

São cerca de 40 folhas de papel pautado contendo seis diferentes peças religiosas e uma profana de pelo menos dois autores nominalmente citados. Nem todas elas estão com suas partes a permitir uma transcrição integral. Várias delas oferecem-nos apenas fragmentos, sejam de uma ou duas vozes de um original polifônico a quatro, sejam por incompletas na sua extensão, ou ambas as coisas.

As peças identificadas são:

1. *Bradados a 4 para Domingo de / Ramos e sexta fra da / Payxão* / De Faustino do Prado Xavier

Partes de Tiple e Baixo. Falta a parte de Tenor e a de Alto.

2. *Tractos para as profecias de Sexta fra da Payxam / a 4* / De Faust[o] do Prado X[er]

Partes de Tiple, Alto, Tenor e Baixo.

3. (Antífona Regina Caeli) sem título; partes de Tiple e Tenor. Faltam Alto e Baixo.

(*) Régis Duprat é Doutor em Musicologia e professor do Instituto de Artes da Unesp.

4. *Ex Tractu* (sic, por Tractatu) *sancti Augustini* / De Angelo do Prado Xavier.

Partes de Tiple, Alto, Tenor e Baixo.

5. *Officio de 4a. fra Sta* (Zelus Domus)

Parte de Altus.

6. (Ladainha de Nossa Senhora) sem título, com texto apenas no início dos segmentos. Parte de rabeca.

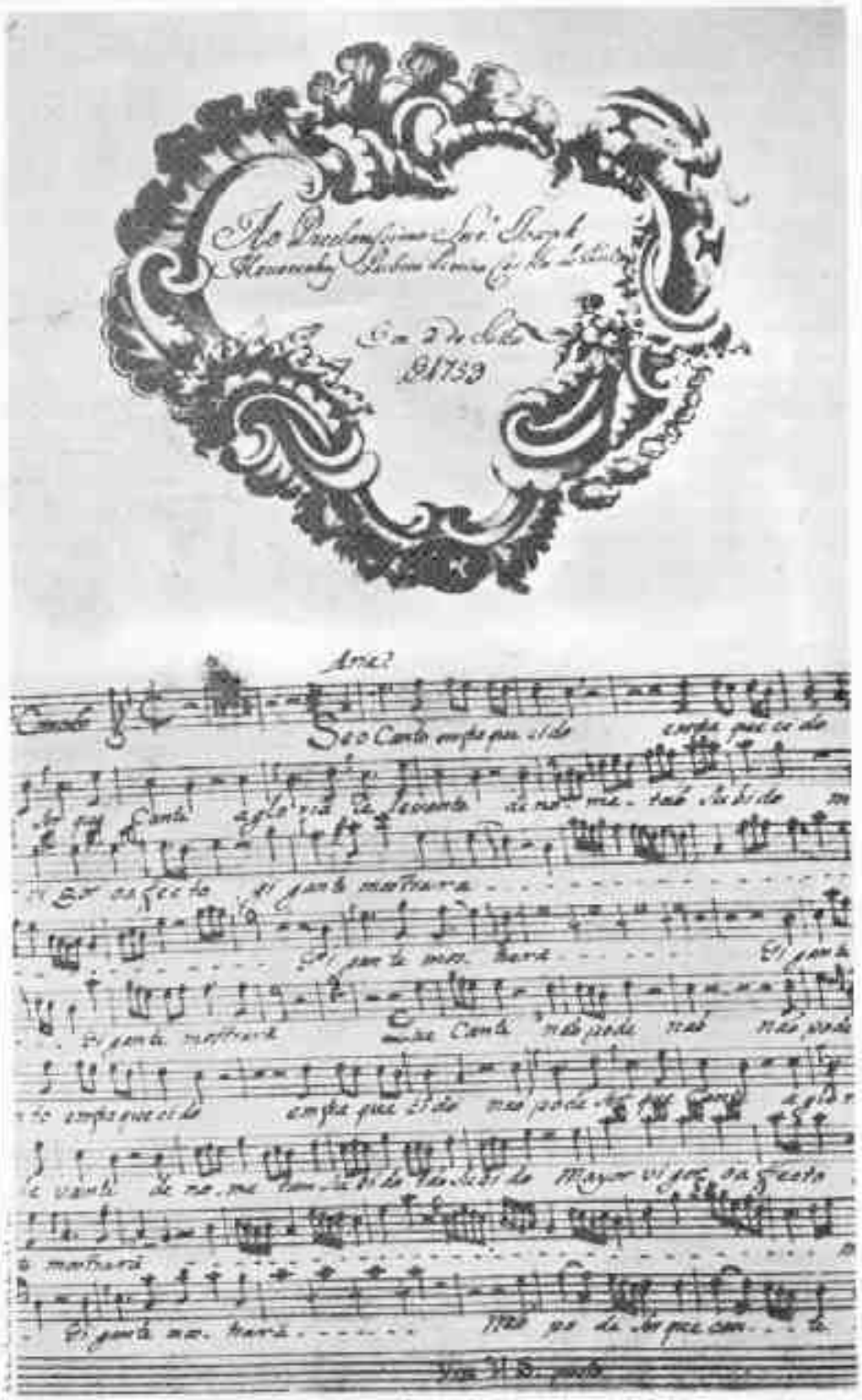
7. *Matais de incendios* (cantiga ou moda).

Com exceção da peça de nº 6, todas as demais estão constituídas ou fazem supor com absoluta segurança tratar-se de peças para coro misto a quatro vozes, ainda que estas se estruturem de forma variada, inclusive com diversidade de claves. Assim, as peças de nºs 2 e 4, e seguramente a de nº 3, estão escritas para coro misto a quatro vozes com a seguinte composição: tiple (soprano), na clave de sol; altus ou alto (contralto), na clave de dó, 2ª linha; tenor (clave de dó, 3ª linha) e baixo ou baixo, clave de dó, 4ª linha. A peça de nº 3, em que faltam as partes de alto e baixo, teriam certamente a mesma formação, pois as partes de "tiple a 4" e "tenor a 4" estão respectivamente nas claves de sol e de dó 3ª linha[6].

Os *Bradados de Ramos e Paixão* (nº 1) estão escritos na formação normal das claves consagradas no decorrer do século XVIII: clave de dó 1ª, 3ª e 4ª linhas para tiple, altus e tenor; clave de fá para o baixo. A peça de nº 5 usa a clave de dó 2ª linha apenas na Antífona do ofício e a 3ª linha no restante da peça. Não cabe especular sobre a provável formação das vozes nessa peça, não sendo improvável constituir a Antífona um aproveitamento de outra obra, supondo-se a sua formação semelhante à peça nº 1.

A "cantiga" ou "moda", como preferimos chamá-la, também é para quatro vozes, como os *Bradados*, dobrando apenas o tiple e eliminando o baixo[7]. Soprano e contralto conduzem-se "a duo" como nas tradicionais modinhas da Biblioteca da Ajuda, de Lisboa, e tantas outras, mas não apresentam, como aquelas, a adaptação estritamente silábica do texto e menos ainda a linha vocal sistematicamente sincopada das modinhas atribuídas a Domingos Caldas Barbosa[8]. De métrica ternária e compasso em modo maior imperfeito, ou tempo de proporção menor, a cantiga de Mogi das Cruzes oferece, na secção "a duo", as vozes em terças paralelas característicos do gênero, mas possuem um segmento, como segunda parte, em que a polifonia a 4 se desenvolve em forma coral harmônica quando as vozes solistas são reforçadas pelo tiple 2º e tenor, fugindo à estrutura conhecida das modinhas do final do século XVIII. Não obstante os manuscritos integrarem apenas partes vocais, há evidências de eventual acompanhamento instrumental nas pausas intercaladas concidentemente em todas as vozes, e são suficientemente longas para se supor mera concepção "a capella" da cantiga. A temática é de teor inequivocamente idílico.

As semelhanças e dessemelhanças,



Folha de rosto e manuscrito do Recitativo e Ária *(1759), de autônimo da Bahia.*

morfológicas e poéticas, relativamente aos padrões conhecidos do gênero e as dificuldades encontradas na compatibilização de texto literário e musical exigem uma análise mais demorada da peça antes de aventarmos suposições apressadas, mesmo que as evidências externas do material confirmem a vetustez do documento relativamente ao já conhecido e o arcaísmo da notação nos reporte a uma fase muito remota do século XVIII que não é absolutamente o tempo barbosiano. Tratar-se-á, sem dúvida, de uma proto-modinha de gênero jamais descoberto.

A peça de nº 6 também oferece evidências de acompanhamento orquestral. Trata-se da parte de rabeca (violino), sem nenhum título, de uma ladainha de Nossa Senhora, fato constatável apenas pelo *incipit* dos segmentos das ladainhas marianas. Isto é evidência de que aqueles compositores não manipulavam apenas o estilo "a cappella" na música religiosa. Seu compasso arcaico é o de proporção menor ($C\frac{3}{2}$) com ocorrências de semibreves e mínimas negras, e semínimas brancas acolchoadas mas com características modernizantes por incluir-se, sempre, a pontuação aumentativa da semibreve isolada no compasso, o que normalmente não ocorreria, já que se trata de compasso com semibreve em perfeição; além disso está sistematicamente presente a barra de compasso, ausente em todas as demais.

Em termos de compasso e métrica as peças se regem todas pela notação proporcional antiga: os *Bradados*, as *Profecias* e o *Ex Tractatu* estão em compassinho (C); o fragmento de 4ª feira santa (que é, na realidade, de 5ª feira, "In Cena Domini", "ad matutinum" que se canta em 4ª feira) está em compasso maior (₵) e os responsórios em compassinho; o *Regina Caeli*, em tempo de proporção menor (C3) e a Cantiga, em sua versão mais arcaica (C3).

As ligaduras ocorrentes são sempre quadradas, ausentes as de mais de duas notas e também as obliquas (chamadas, na península Ibérica, de ulfadas), assim como as ligaduras rústicas (obliquas mais quadradas): ausentes, também, as plicas para baixo.

As semibreves já estão em sua moderna forma arredondada e as mínimas com sua consagrada forma redonda hasteada lateral. As pausas pertencem ao antigo vocabulário vigente ainda no século XVII, isto é, baseadas nas formas de travessão vertical[8].

À guisa de conclusão, e reservando um aprofundamento e maior abrangência para a edição crítica do material que será executado e gravado, ressaltemos tratarem-se os manuscritos musicais de Mogi das Cruzes de música religiosa, integrada na liturgia, todas de duração relativamente curta, insuficientes, inclusive em sua quantidade, para fornecer elementos imediatos para conclusões mais arrojadas sobre as técnicas e formas mais complexas de construção musical. Mas o arcabouço do desenvolvimento ulterior já está presente, podendo-se inferir algo sobre o uso do vocabulário harmônico, as técnicas mais simples do contraponto a quatro vozes e expansão da frase polifônica e incursões modulatórias. Podemos concluir, também, perfeito o conhecimento por parte desses músicos da correção dos textos latinos da liturgia que cabiam musicar dentro do calendário anual, não obstante as incorreções de grafia ou a forma de tratamento fonético na fusão de texto e música, análise que reservaremos para a edição crítica cogitada.

Podemos concluir ainda ser perfeito o uso dos recursos vocais em música de correta feitura polifônica, extrapolando tais características para toda a música brasileira do período. Presente em Mogi das Cruzes, pequena vila a poucos quilômetros da também pequena cidade de São Paulo da época, tal música constitui amostra eloqüente do que se produziria nos grandes centros do Brasil colonial como Rio de Janeiro, Olinda e Recife, sobretudo Salvador, onde recursos e demanda permitiam, sem dúvida, a manutenção de um culto religioso muito mais ostensivo e suntuário. Não estranha que nesta última cidade, exatamente na década de 1730, um excelente teórico musical ali nascido e formado já estivesse elaborando e redigindo o maior tratado musical jamais escrito em língua portuguesa. Trata-se do padre Caetano de Melo de Jesus, mestre-de-capela da Sé de Salvador a partir da quarta década do século XVIII[10]. Essa formação absolutamente atualizada relativamente à teoria e à prática musical européia do tempo, que se destaca do texto teórico do padre Caetano, pode ser, também, deduzida dos manuscritos de Mogi das Cruzes. Só nos resta lamentar que a inclemência do tempo, as características do clima tropical, a ação perversa dos insetos e a incúria desvairada dos homens tenham provavelmente contribuído para extirpar da face da nossa terra e do bojo da nossa cultura um conjunto significativo de produtos culturais musicais, arrebatando-nos, de uma só vez, a representação mais fiel do homem brasileiro daquele tempo e a fruição dos seus produtos culturais despreservados.

NOTAS

(1) Os inventários não publicados estão distribuídos em 4 séries: 1º Ofício, Juízo de Órfãos, Não Publicados e Estragados. As três primeiras séries contêm cerca de 409 caixas, com cerca de seis inventários por caixa. Não consultamos senão cento e poucas caixas, na média, uma média de 550 inventários.

(2) *Enciclopédia da Música Brasileira*. São Paulo, Art, 1977.

(3) V. DUPRAT, Régis. "Música na Bahia Colonial", *Revista de História*. Univ. S. Paulo, 61, 1965, p. 93-116; DINIZ, Jaime C. *Músicos Pernambucanos do passado*, 3 vol., Recife, UFPe, 1969, 1971 e 1979; SALLES, Vicente. *A Música e o Tempo no Grão-Pará*, Belém, Conselho Estadual de Cultura, 1980.

(4) DUPRAT, Régis. *Recitativo e Ária para soprano, violinos e baixo*, Universitas, UFBa, Salvador, 8/9, 1971, p. 291-299, com ilustrações, fac-símile e partitura.

(5) DUPRAT, Régis. "Ita, aspectos novos de uma tradição musical" *Complemento das Artes*, Planarte, 6, maio 1982, p. 14-20

(6) Essa formação de clave 5 comumente utilizada na música ibérica do século XVIII, inclusive entre os polifonistas portugueses que, sem fixar-se nela, a usavam quase com a mesma freqüência que a formação consagrada posteriormente durante o século XVIII, usada na peça nº 1 desse acervo. Nas harmonizações é também comum requerer-se a sua transposição uma segunda ou terça menor abaixo, dependendo da tessitura explorada no original.

(7) Mozart de Araújo, em *A Modinha e o Lundu no século XVIII* (São Paulo, Ricordi, 1963, p. 35), destaca: "Da existência da moda no Brasil do início de seiscentos não há que duvidar. O termo era sinônimo de cantiga". Mas a palavra "modinha" surge citada pela primeira vez apenas em 1779, na produção poética de Nicolau Tolentino de Almeida, referindo-se, sem dúvida, à produção de "modinhas brasileiras", de Domingos Caldas Barbosa, em Portugal. Por isso preferimos usar o termo cantiga para designar esta peça vetusta que se antecipará, de vários décadas, às modinhas barbosianas.

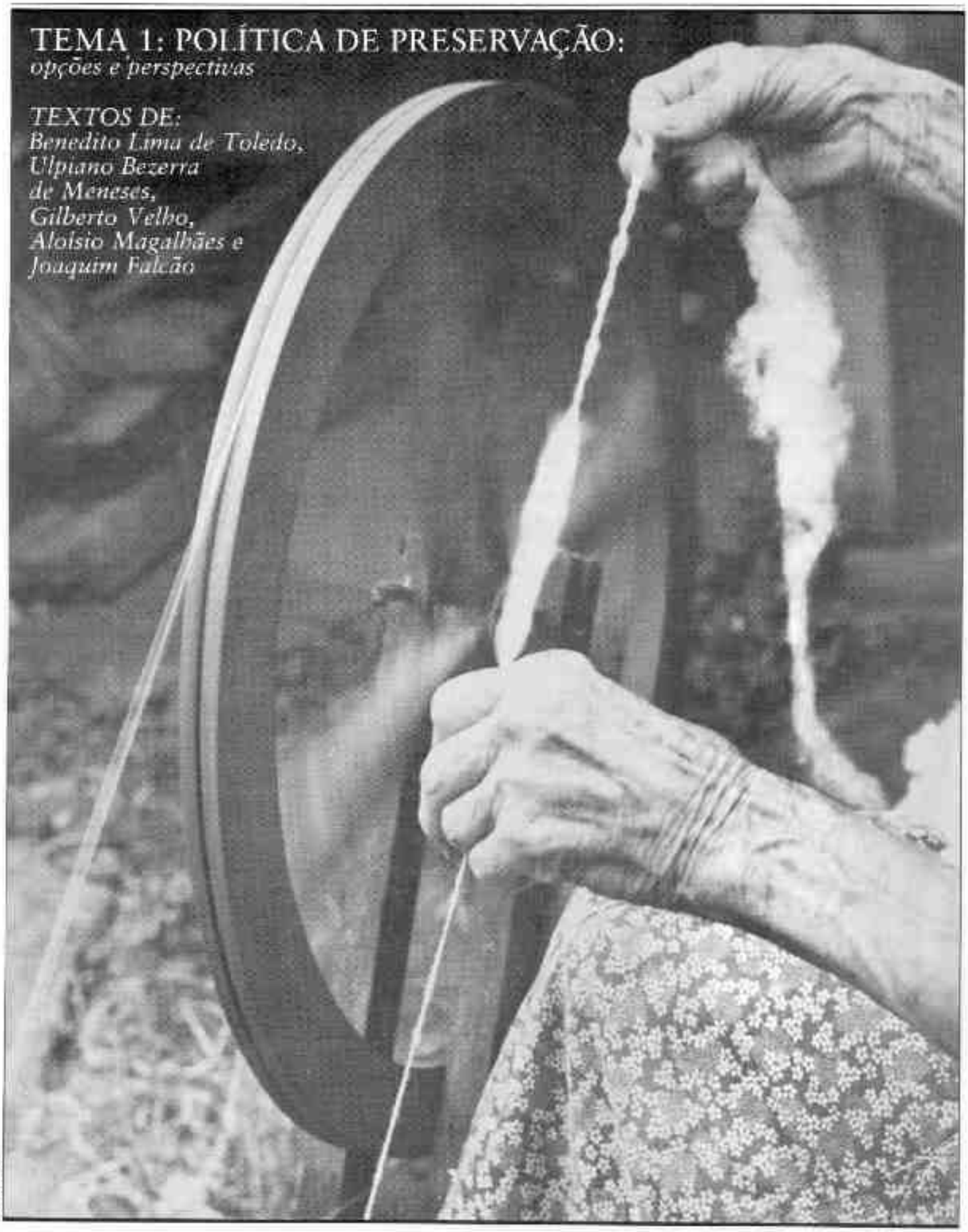
(8) BERAGUI, Gerar. *Biblioteca da Ajuda (Lisbon) Mss 1595/1596: Two Eighteenth-Century Anonymous Collections of Modinhas*, Yearbook, Tulane University, New Orleans, IV, 1968, p. 44-81.

(9) São as "figuras de calar", de Antonio Fernandes, em seu tratado *Arte de música de canto de órgão e cantochão*, Lisboa, 1626, p. 10 v.

10. Os eruditos ao tratado não são mais do seu descobridor, o padre José Augusto Alegria. *Um teórico musical brasileiro do século XVIII*, Brotéria Augusta, Braga, 28 (1974), p. 472-476.

TEMA 1: POLÍTICA DE PRESERVAÇÃO:
opções e perspectivas

TEXTOS DE:
Benedito Lima de Toledo,
Ulpiano Bezerra
de Meneses,
Gilberto Velho,
Aloísio Magalhães e
Joaquim Falcão



BEM CULTURAL E IDENTIDADE CULTURAL

*BENEDITO LIMA DE TOLEDO**

A busca da preservação de nossa identidade cultural é o objetivo primeiro de toda política de proteção dos bens culturais.

Essa política nasce de um comprometimento com a vida social. O acervo a ser preservado, recebido de gerações anteriores ou produto do nosso tempo, será referido como *histórico* por sua significância, por sua maior representatividade social.

Ao preservar seu patrimônio histórico-cultural a sociedade visa a seu crescimento humano:

"A vida digna expressa-se num crescimento integral e solidário, onde o desenvolvimento humano se compromete consigo mesmo (nos aspectos físico, cultural, psicológico, social, político, econômico, moral, religioso) e compromete-se também com os outros e com a História. Esse último comprometimento — a vida social — apresenta-se como uma co-implicação dos processos econômicos, cultural, social e político, condicionando o próprio desenvolvimento. Essa realização permanente e co-implicada desses processos atribui maior elasticidade ao conceito de urbanismo, fazendo com que a preservação do patrimônio coletivo, histórico-cultural, estético e da higidez do meio ambiente, integre este conceito também, uma vez que interferirá no ordenamento urbano[1]".

Esse ordenamento urbano tem, pois, como pressuposto o respeito à qualidade do meio ambiente e aos valores históricos, culturais e estéticos que dão "a cada comunidade a sua individualidade".

Tais valores estão desvinculados do conceito de visto, monumentalidade ou de excepcionalidade. O comprometimento é existencial como bem registra um estudo realizado em Portugal:

"No espírito desses princípios os valores que integram o Patrimônio Cultural consideram-se indissociáveis entre si. Assim o monumento não se pode desligar da paisagem, urbana ou natural, que o rodeia, a arquitetura não é independente da pintura, escultura ou artes ditas menores. Existem paisagens, lugares, sítios e monumentos cuja conservação não pode levar-se a cabo independentemente de um conteúdo espiritual próprio ou de um contexto imaterial fortemente ligado aos mesmos. Por outras palavras: tal como uma paisagem pode materializar a lembrança de um acontecimento, o bairro antigo de uma cidade, para conservar todo o seu interesse cultural — não pode entender-se desligado de certas características ambientais e vivenciais que constituem a própria sobrevivência da consciência coletiva das comunidades que o construíram[2]".

Essas características *(ambientais e vivenciais que constituem a própria sobrevivência da consciência coletiva das comunidades que o construíram e habitam)* são legítima expressão do patrimônio ambiental urbano.

Para defini-lo na sua forma mais abrangente, como vemos, é preciso considerarem-se os fatos caracterizadores do ambiente, a saber do "agregado de todas as condições e influências externas que afetam a vida e o desenvolvimento de um *organismo*[3]" e os fatos *diferenciais*. Essa hierarquização é estabelecida pela comunidade que procura sua própria identidade: no tempo e no espaço — por meio dos referenciais que a caracterizam não apenas na perspectiva de seu valor intrínseco, mas precipuamente no conjunto representativo de seus diversos períodos.

A representatividade nasce pois da consciência da coletividade. "Há edifícios que contam o passado ao presente". Com esta constatação, Alexandre Herculano leva-nos à questão do valor semântico dos edifícios, das obras que permitem a leitura da cidade, a saber, da identificação de seus caracterizadores sócio-culturais.

Contar o passado ao presente é informar como as obras foram produzidas, individualizadas, e como foram integradas a um organismo em contínuo processo de evolução. A forma com que a sociedade foi se apropriando do espaço, o conhecimento das mutações da trama espacial levam ao conhecimento da própria história da cidade.

É inerente, portanto, à história da cidade, a sua percepção como um organismo vivo e como tal em permanente mutação. Essa visão é incompatível com a concepção passadista para a qual se o antigo tem significado. De outra parte essa visão evolutiva leva à constatação de que, sem o presente, não há passado e de que é necessário achar um "futuro para o nosso passado", como forma de apropriação do presente. Essa apropriação da cidade tem como base a história a sociedade que nela identifica seus valores.

Ora, a perda das manifestações arquitetônicas e paisagísticas expressivas, impossíveis de serem recriadas fora dos quadros que as geraram, leva à perda justamente dos referenciais que permitem a identificação do cidadão com sua cidade.

Essa perda de identificação tem graves efeitos psicológicos, analisados em publicações da UNESCO que apontam as ansiedades dos moradores de cidades:

"A este respeito, a casa de morada, como assentamento da família e de capital importância. Cada um de seus por-

---

(*) Benedito Lima de Toledo, arquiteto, é professor de História da Arquitetura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP). Escreveu, entre outros livros, *São Paulo, três cidades em um século* (São Paulo, Duas Cidades, 1981, 2ª ed.) e *O Real Corpo de Engenheiros na Capitania de S. Paulo* (São Paulo, João Fortes Engenharia S.A., 1981).

menores adquire significado à medida que a vida do indivíduo prossegue. A importância das primeiras impressões na construção da psique é bem conhecida."

A identificação com o ambiente é tamanha que uma mudança deste tem repercussões nem sempre percebidas.

"Modelamos nossa habitação e ela nos modela. Mudanças no meio ambiente, em um sítio urbano, nas funções de um edifício podem colocar em movimento um mecanismo de inter-relações o qual exige um esforço de adaptação que frequentemente pode exceder as capacidades psíquicas das pessoas a ele submetidas."

Os problemas psicológicos resultantes da falta de identificação com seu ambiente formam extensa lista.

A produção massificada, por sua vez, leva à monotonia e "... o indivíduo sente que não é mais um participante, ele perde o contato e não consegue estabelecer relações de vizinhança com os que moram à sua volta."

E o estudo conclui que "a revitalização das antigas áreas é o mais rápido e mais barato meio de se assegurar um elemento que humaniza as nossas sempre crescentes áreas construídas[8]".

Poderíamos, pois, concluir que a preservação e revitalização de nosso patrimônio ambiental urbano é antes de mais nada a defesa da saúde psíquica da população.

Deveríamos refletir, então, sobre Patrimônio Ambiental Urbano, como conceito intimamente vinculado à natureza humana.

O valor simbólico da arquitetura, dos materiais, a importância da escala e da proporção foram percebidos pelos arquitetos do Renascimento preocupados em dominar as relações das dimensões do edifício com o homem. É essa cultura que produz um artista capaz de representar "a cidade ideal".

Da mesma forma com que Vasari afirma que com Rafael, Miguel-Angelo, Ticiano atingiu-se o máximo e que não seria possível conseguir-se composição mais harmoniosa do que Rafael, nem resolver-se forma anatômica melhor que Miguel-Angelo ou atingir-se densidade colorística mais perfeita que Ticiano, Di



Salvador, a Lagoa do Abaeté no roteiro de descaracterização da paisagem nordestina.



Cubatão, SP: a poluição como conseqüência da industrialização mal orientada

Giorgio propõe-se a representar não *uma* mas *a* cidade ideal.

Esses artistas de fato conseguiram o máximo; o máximo, porém, dentro dos quadros do Renascimento, transpondo para a obra de arte o que a *forma mentis* daquela cultura entendia como seu ideal.

A cidade ideal renascentista, que outra coisa não é senão a forma com que essa sociedade, por seus artistas, transpôs para a tela, realizando uma síntese, o que poderíamos chamar a sua forma de entender patrimônio ambiental urbano, onde todos os componentes são indissociáveis tal seu inter-relacionamento.

A questão se inicia pela forma com que a sociedade percebe o seu *habitat* (cenário natural da existência humana, as condições físicas da região habitada por um grupo de gente, seus recursos naturais, real ou potencialmente à sua disposição; seu clima, altitude e outras condições geográficas às quais se adaptou); como é sua cultura (refere-se àquela parte do ambiente total que compreende os objetos materiais de manufatura humana, as técnicas, as orientações sociais, os pontos de vista e os fins consagrados que constituem os fatores imediatos condicionantes em que se cimenta a conduta humana), e como vive em seu ambiente ("O agregado de todas as condições e influências externas que afetam a vida e o desenvolvimento de um organismo." Neste caso o homem em seu cenário natural e cultural)[5].

O homem só pode existir respondendo às exigências de seu *habitat*. Fica clara, nessa perspectiva, a divisão do patrimônio cultural em três grandes categorias de elementos proposta por Varine-Bohan:

"O primeiro, do meio ambiente do homem, o quadro natural; o homem e o quadro feito pelo homem, o quadro da vida do homem. Há todos os estágios entre a natureza virgem e selvagem e a natureza urbanizada, mas, de um modo geral, o homem colocou sua mão sobre o mundo, e o formou, modelou. Em si esse meio é um elemento do patrimônio, herdado de gerações, de gente do campo, de gente de cidades, que construíram um meio ambiente para si, bom ou ruim."

O segundo elemento "oposto à natu-

reza seria o que provém da ciência e do conhecimento." E conclui:

"Há enfim, o que temos o hábito entre nós, aqui, de chamar de patrimônio, isto é, o que o homem fabricou, geralmente com a natureza e seus conhecimentos, patrimônio usualmente chamado de bem cultural (...)."

"Acho que é um método intelectual muito útil, aprender a considerar que as partes do meio ambiente do homem — econômicas, sociais, naturais, físicas, fisiológicas - são uma só coisa e nosso comportamento de consumidores afeta tanto o patrimônio de recursos econômicos quanto o cultural[5]."

Entendido, pois, que o inter-relacionamento do patrimônio de recursos econômicos e o cultural torna-os indissociáveis, cabem algumas constatações:

1) A renovação de nossas cidades e a ampliação de áreas urbanizadas tem-se feito com sacrifício da paisagem.

É o caso das dunas de areia de cidades do Nordeste, sacrificadas para estradas, arruamentos e loteamentos. Com isso perde-se um precioso caracterizador do perfil do assentamento urbano.

É o caso, ainda, da intervenção nos fenômenos relacionados com o regime das marés. Aterros para criação de áreas para conjuntos habitacionais ou vias públicas têm prejudicado cidades como São Luís do Maranhão e Parati, destruindo peculiaridades no relacionamento das águas com o núcleo urbano.

2) A implantação industrial mal orientada, que ignora os valores paisagísticos e culturais, tem destruído o patrimônio urbano em todo o País.

É o caso de Alagoas, das cidades do ciclo do ouro em Minas e da Serra do Mar que vem sofrendo impiedoso processo de desbalhamento.

3) O traçado urbano tem sofrido com imposições relativas à intensificação do uso do solo. Por vezes são rodovias orientadas diretamente ao núcleo histórico, destruindo suas relações internas.

Mais freqüente é o fenômeno do crescimento muito rápido a partir de um núcleo muito pequeno, ocorrendo então uma cirurgia que nunca termina.

A cidade não fixa nada. Os logradouros passam a ser identificados apenas pelas placas.

4) O quadro viário recebe volume superior ao que suportava. Isso explica declarações surpreendentes de viajantes do século XIX que afirmavam que São Paulo tinha ruas largas (Saint-Hilaire). A relação ares edificados — via pública foi rompida.

Hoje as "ruas largas" são desfiladeiros estreitos.

O rio à margem do qual a cidade de São Paulo nasceu está sendo tamponado. Ninguém, exceto as empreiteiras, sabe exatamente para quê.

5) Dentro dessa permissividade vemos que cultura popular perece rapidamente.

As colônias de pescadores desaparecem no litoral com todo seu quadro de relações. A cultura "folk" não resiste à massificação da metrópole. E até manifestações que chegaram a nós dos primeiros séculos de colonização, como a Festa de Santa Cruz em Carapicuíba (SP), não bem descrita por Mário de Andrade, são deixadas à própria sorte, face à terrível pressão de ocupação demográfica que oprime os moradores dessa aldeia.

6) Setores de núcleos urbanos perdem suas características ambientais devido a alterações na lei de zoneamento e à conseqüente ruptura de escala e congestionamento da infra-estrutura de serviços básicos. Invariavelmente a população local é expulsa e são perdidas as características locais.

7) Os exemplares arquitetônicos que caracterizam o período colonial e imperial tornam-se raridade nas metrópoles, adquirindo caráter de curiosidade ou exotismo dado sua descontextualização.

Até os edifícios do início da era republicana já são vistos como uma extravagância urbana.

8) Os conjuntos que marcam o início da industrialização são sumariamente descaracterizados ou simplesmente suprimidos.

As próprias fábricas foram ignoradas.

É oportuno lembrar aqui uma consideração feita por Varine-Bohan em curso de especialização realizado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo em setembro de 1974, há dez anos, portanto:

"(...) a maior parte dos inventários que são feitos nos países de cultura européia não se deram conta no início das culturas populares, etnológicas. Agora é muito tarde; esses inventários começam a dar importância às culturas etnológicas mas não se dão conta da civilização do começo da indústria, e penso que dentro de dez anos esses inventários descobrirão tarde demais que era preciso inventariar as primeiras fábricas, as primeiras máquinas[7]."

Esse especialista, perguntado sobre os fatores determinantes que caracterizam um bem como "bem cultural", respondeu com outra pergunta: por que vocês querem conservar o patrimônio? Se puderem responder a essa questão, poderemos estabelecer juntos os critérios.

Aqui chegamos finalmente ao âmago da questão. Se quisermos fixar os conceitos de bem cultural, patrimônio ambiental urbano, precisamos preliminarmente definir uma política cultural e, nessa perspectiva, como lembrou em data recente Celso Furtado:

"(...) a questão central se coloca a saber se temos ou não possibilidade de preservar nossa identidade cultural, o que pressupõe haver respondido a questão quem somos? É dessa interrogação que se deve partir para formular uma política cultural, que outra coisa não é senão um estímulo organizado às formas de criatividade que enriquecem a vida dos membros da coletividade[8]."

Podemos concluir por onde começamos: a busca da preservação de nossa identidade cultural é o objetivo primeiro de toda política de preservação dos bens culturais.

NOTAS

(1) CHAVES, Mauro. "Inalienável direito à qualidade de vida", em *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 abr., 1992, p. 2.

(2) ALVAREZ, Jose Gomes. *Inventário do patrimônio cultural construído*, Lisboa, Secretaria do Estado do Ambiente, s.d., 93p. il.

(3) HERSKOVITS, Melville J. *Antropologia cultural: man and his works*. São Paulo, Mestre Jou, 1964, 2v. il.

(4) FORAMITTI, Hans & PIPEREK, Maximilian. "Anxieties of city dwellers", em UNESCO, *The conservation of cities*. London, Croom Helm; Paris, UNESCO, 1975, p. 43-56.

(5) HERSKOVITS, Melville J., *op. cit.*

(6) VARINE-BOHAN, Hugues de. *Fenomenologia internacional: antes de ante*. 12.9.1974, São Paulo, FAUUSP/IPHAN, 1974, 28p.

(7) VARINE-BOHAN, Hugues de. Op. cit.

(8) FURTADO, Celso. "Que somos?", em *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28 abr. 1984, p. 44.

IDENTIDADE CULTURAL E ARQUEOLOGIA

ULPIANO BEZERRA DE MENESES*

BIBLIOTECA NORONHA SANTOS
IPHAN
Reg. Nº



Reprodução de pintura rupestre (detalhe) da região de São Raimundo Nonato, nos sítios arqueológicos da Pintada, os mais antigos do Brasil.

Os problemas em causa – preservação do patrimônio arqueológico como contribuição à formulação ou reforço de uma identidade cultural – não têm autonomia ou natureza própria. Sua especificidade confui para questões gerais, sobre as quais convinia iniciar a reflexão.

Falar-se de preservação de bens culturais, qualquer que seja o sentido da expressão, pressupõe sempre uma continuidade, uma disponibilidade permanente, em função precisamente da alimentação da identidade cultural. Ora, tanto o conceito de identidade, quanto o de memória (um de seus suportes essenciais) são ambíguos e perturbadores. É necessário, portanto, examiná-los de perto.

O conceito de *identidade* implica semelhança a si próprio, formulada como condição de vida psíquica e social. Nessa linha, está muito mais próximo dos processos de *re-conhecimento*, do que de conhecimento. A busca de uma identidade se alia mal a conteúdos novos, pois o novo constitui uma ameaça, sempre(*). Ao contrário, ela se alimenta do ritmo, que é repetição – portanto, segurança. Trata-se, em suma, de atitude conservadora, que privilegia o reforço em detrimento da mudança.

A Antropologia e a Sociologia, por sua vez, nos informam que a identidade, quer pessoal, quer social, é sempre socialmente atribuída, socialmente mantida e também só se transforma socialmente (v., por exemplo, Berger & Luckmann, 1966, e Robbins, 1973). Isto é, não se pode ser humano por si, por representação própria: os valores, significações, papéis que me atribuo necessitam de legitimidade social, de confirmação por parte de meus semelhantes. Pode-se dizer, assim, que é em virtude de definições que existem indivíduo e sociedade. Dentro dessa ótica, é fácil entender que o processo de identificação é um processo de construção de imagem, por isso terreno propício a manipulações.

Por outro lado, a busca – ou proposta – de uma identidade nacional, frequentemente leva a condições em que o objetivo desejado é uma integração supostamente harmoniosa, que neutralize os conflitos e mascare as contradições. O patrimônio cultural assume, aqui, uma função anestésica.

O suporte fundamental da identidade é a *memória*, mecanismo de retenção de informação, conhecimento, experiência, quer em nível individual, quer social e, por isso mesmo, é eixo de atribuições, que articula, categoriza os aspectos multiformes de realidade, dando-lhes lógica e inteligibilidade (para uma visão geral dos problemas da memória, podem servir de referência as obras de Bovet *et alii*, 1970; Bosi, 1979; Flores, 1972; Gardiner, org., 1976; Gregg, 1976; Hunter, 1964).

Há duas características da memória que nos obrigam a uma consideração mais cuidadosa. A primeira é que ela é *seletiva*. Nem tudo ela registra e, do que

(*) *Na definição de identidade étnico-cultural, a ameaça deriva de um todo que discrimina suas partes; por isso, como lembra Edgar de Assis Carvalho (1981: 36), ela se encontra presente em segmentos sociais que não se percam como totalidades étnicas, mas reagem à ameaça percebida no estigma da diferença.*

(*) Ulpiano T. Bezerra de Meneses é professor no Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Este artigo desenvolve estudo sobre "Preservação do patrimônio cultural, artístico e natural", apresentado no Encontro Nacional de Política Cultural, que se realizou em Belo Horizonte, em abril de 84, por iniciativa do Forum Nacional de Secretários de Cultura.

registra, nem tudo aflora à consciência. Até por paradoxo a memória poderia ser interpretada como um mecanismo de esquecimento programado. Funes, o "memorioso", personagem de um conto de Jorge L. Borges, é vítima de um processo progressivo de desumanização, por incapacidade de esquecer.

A outra característica é que a memória pode ser *inventada* e, mesmo, forjada. Experiências de caráter psiquiátrico mostram que sensações de memória individual podem ser provocadas em laboratórios. A memória cultural coletiva é de produção ainda mais fácil. O "culto ao passado" ou o passado social formalizado e instituído como modelo de valores e ações normalmente representam o pólo mesmo da História, pois constituem verdadeiro exorcismo e abolição do tempo, que tudo muda. Georges Balandier (1977) definiu muito bem o que ele chama de "ilusão social essencial": toda sociedade (em especial as sociedades tradicionais) tende a se perceber menos no aspecto do que ela é (um contínuo processo de *gestação*), do que no aspecto de ordem estabelecida e durável; menos sob a figura de sistemas vivos, do que de construções permanentes, coisas sucedidas, objetos feitos – o já realizado, defunto. Nas sociedades simples, o estudo dos ritos de "retorno às origens" e dos "mitos de fundação", por exemplo, permite compreender em profundidade os mecanismos de defesa de uma determinada configuração sócio-cultural. O momento inicial, o momento de fundação não é, assim, referência original numa trajetória de mudança, mas o momento de plenitude absoluta de realização total, de pureza não contaminada, feita para durar. Mas isso é, justamente, abolir o tempo, abolir a história. O culto aos ancestrais é outra área muito esclarecedora: basta dizer que nem todo defunto se torna ancestral normalmente, não é uma atitude moral de respeito aos mortos que fundamenta o culto aos antepassados, mas a necessidade de legitimar um sistema de atribuição de direitos e obrigações, em outras palavras, de posições e hierarquias sociais e decorrentes privilégios.

Maurice Halbwachs (1968), um dos primeiros sociólogos a se preocupar com o problema da memória coletiva, salientou, na sua constituição, a importância das "pedras da cidade" (o que chamaríamos de patrimônio monumental) — referências fixas, objetivas, visíveis, comuns.

Em suma, é importante ter sempre presente, assim, que as tradições não se constituem por obra da natureza, mas por ação humana. A "invenção das tradições", aliás, é o título de importante coletânea organizada por Hobsbawm e Ranger (1984), em que se examinam os mecanismos e alcance de tal fenômeno.

A ambiguidade, assim, marca tanto o conceito de identidade, quanto o de memória. Todavia, tal ambiguidade não é irredutível. Parece-me que sua superação pode dar-se no aprofundamento da consciência histórica. Ter consciência histórica não é informar-se das coisas outrora acontecidas, mas perceber o universo social como algo submetido a um processo ininterrupto e direcionado de formação e reorganização. Mas, da fidelidade a um modelo fixo até a mudança provocada e desejada, a gradação é bastante ampla. Éric Hobsbawm (1972:6) já observava que o comércio ao passado não implica imagem de imobilidade social: as sociedades tradicionalistas podem absorver tanto a visão histórica crítica, quanto a regressão, a catástrofe (que a incapacidade de reproduzir o passado); é a idéia de progresso contínuo, particularmente, que lhes é inaceitável. Mas é exatamente na moldura da consciência histórica, apenas, que a identidade pessoal ou o eixo de atribuições relativas a um ser que se percebe produto de forças em ação e sujeito a mutações. Por isso mesmo, não assumia nostálgica ou subumissamente um passado de coisas e eventos acontecidos, homogeneizado e desfibrado, mas instaura com ele um equilíbrio dinâmico: é um interlocutor que o interroga criticamente.

Exilar a memória no passado é deixar de entendê-la como força viva do presente. Sem memória, não há presente humano, nem tão pouco futuro. Em outras palavras, a memória gira em torno de um dado básico do fenômeno humano, a mudança. Se não houver memória, a mudança será sempre fator de alienação e desagregação, pois inexistirá uma plataforma de referência e cada ato será uma reação mecânica, uma resposta nova e solitária a cada momento, um mergulho do passado esvaziado para o vazio do futuro. É a memória que funciona como instrumento biológico-cultural de identidade, conservação, desenvolvimento, que torna legível o fluxo dos acontecimentos. A memória me interessa porque estou vivo, aqui e agora. Nesse sentido, a amnésia social, de que trata Russel Jacoby (1975), é um tipo de reificação. Melhor ainda, é a forma primordial de reificação. Por isso mesmo, corresponde à repressão que a sociedade faz da recordação de seu próprio passado, isto é, o esquecimento e a repressão enfraquecem a percepção que é a atividade humana e social que faz e pode refazer a sociedade.

A memória, assim mais precisamente, diz respeito à História concebida, não como o conhecimento do homem no passado, mas como o conhecimento da dimensão 'temporal' do homem. "Sem História", resume José Honório Rodrigues (1981:17), "não há memória".

Neste enfoque, os testemunhos de diversa natureza sobre "tempos passados" devem ser considerados como suporte de informação sobre a mudança, seus processos, seu alcance. Por isso devemos não só considerá-los enquanto produtos, mas investigar também os contextos de produção e consumo.

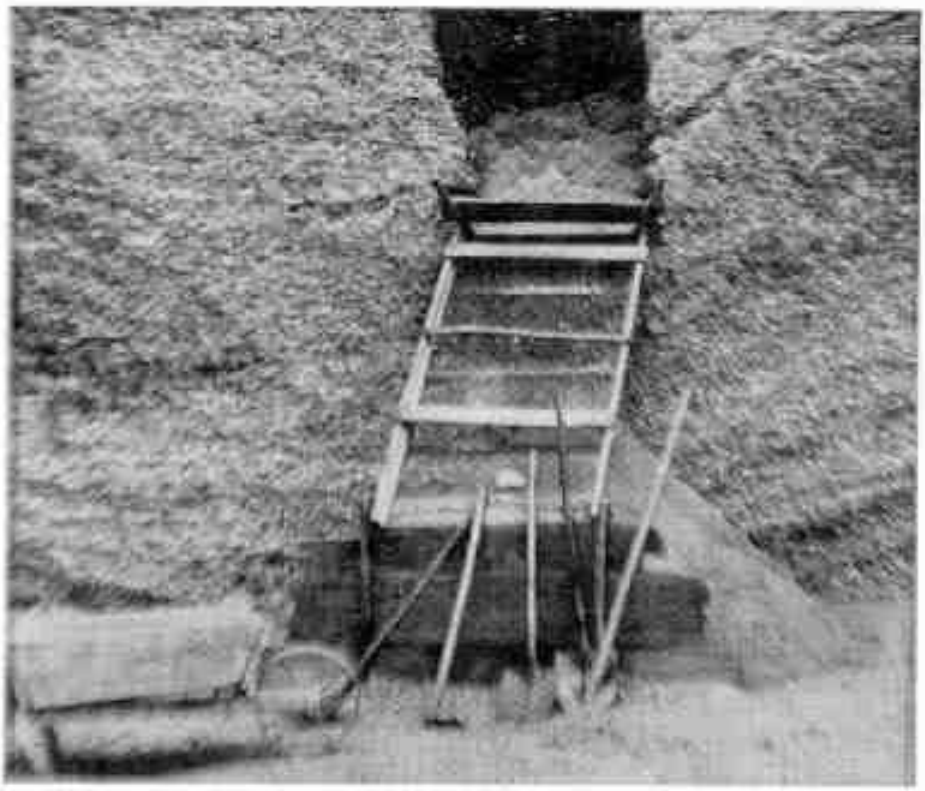
Antes de considerarmos propriamente o patrimônio arqueológico brasileiro, é preciso ainda esclarecer outras questões preliminares. De início, saliente-se que tal patrimônio é constituído por coisas físicas, restos materiais de atividade cultural e seu contexto. Estes vestígios, mais precisamente, teriam que ser considerados como componentes da *cultura material*, isto é aquele segmento do universo físico que é socialmente apropriado pelo homem e que engloba tanto objetos, utensílios, estruturas, como a natureza transformada em paisagem e todos os elementos bióticos e abióticos que integram um assentamento humano. Os artefatos, segundo tal partido, teriam que ser compreendidos, em última instância, como *produtos* de relações sociais, de um lado, e, de outro, como *vetores* dessas mesmas relações sociais. Em segundo lugar, convém afirmar que a unidade empírica básica da Arqueologia é o sítio arqueológico, compreendido como um espaço de concentração de vestígios arqueológicos, mas constituindo ele próprio um "artefato" e não somente o depósito de "achados" arqueológicos.

Valorização do patrimônio arqueológico brasileiro

É possível sistematizar as razões frequentemente apresentadas como justificando a preservação de nosso patrimônio arqueológico segundo três classes básicas:

a. A primeira motivação diz respeito às raízes de nossa cultura. Diga-se de pas-







Sambaqui da Jabuticabeira II, em Jaguaruna, Santa Catarina, um dos inúmeros sítios arqueológicos devastados pela exploração econômica: três flagrantes da destruição.

sagem que uma preocupação dominante com a continuidade desfigura a natureza do processo histórico, o qual, como já acentuara Foucault (1969:9-28) se caracteriza antes pela ruptura e descontinuidade.

Seja como for, e independentemente da antiguidade que se atribua aos primeiros habitantes de nosso território — 10, 20 ou mesmo mais de 30 mil anos, como já se propôs para assentamentos do Piauí — tanto eles quanto os nativos com os quais entraram em contacto os colonizadores, a partir do séc. XVI, constituem horizonte radicalmente distinto daquele que a colonização vai constituir. Como insiste Darcy Ribeiro (1978), os grupos indígenas historicamente conhecidos (e com maior razão os pré-coloniais) estão presentes em nossa História por exclusão. Certamente poderíamos, para as faixas mais recentes, buscar "heranças" também em vários campos da cultura material: culinária, certos artesanatos como o cesteiro, a cerâmica, técnicas agrícolas, de caça, traços da habitação e equipamento doméstico etc. etc. etc. Mas o alcance é limitado.

b. Por seu lado, o ufanismo não encontraria muito combustível numa competição de "contribuições à humanidade", na linha do que fazia Nordenskiöld há mais de meio século (1929), na sua caracterização do índio americano como "inventor". Não figuramos no quadro de honra em que brilham outros grupos americanos, caucionados pela descoberta e difusão do cacau, do tabaco, etc.

c. Finalmente, no que toca aos sítios e artefatos arqueológicos, nada temos de espetaculoso como nos Andes ou na Mesoamérica. É verdade que alguns tipos de sítio, como os sambaquis, apresentam certo interesse visual e alguns deles foram mesmo preservados para visitação. No entanto, deve-se ressaltar que a preservação arqueológica, entre nós, tem que se orientar predominantemente para a pesquisa — que, aliás, é, paradoxalmente, uma forma de destruir, ao menos em parte, os próprios sítios arqueológicos. Talvez a exceção mais conspícua sejam os sítios rupestres, como os de vários pontos do Nordeste, de Minas, de Goiás, do Rio Grande do Sul, entre outros. Também no que diz respeito aos artefatos, podem ser feitas considerações comparáveis. Se há peças de interesse formal excepcional (Bezerra de Meneses, 1983), como na cerâmica plástica ou pintada da Amazônia, nos muiraquitãs do Tapajós, nos zóolitos de concheiros do litoral me-

ridional, a maioria é de extrema banalidade. Esta qualificação, do ponto de vista científico, não constitui demérito; pelo contrário, favorece o conhecimento de padrões em que é o banal, o corriqueiro, a série, e não o excepcional, que contam. Certamente, boa parte desta produção (como, por exemplo, na indústria lítica) revela excelente domínio de matéria prima e de suas virtualidades e das técnicas de fabricação, além de variabilidade de formas adaptadas às mesmas funções. O caso, em síntese, é de um profundo saber fazer, mas sem por isso seus produtos se distinguem como feituras ou soluções tecnológicas merecedoras de especial atenção.

Motivações menos citadas, porém, são aquelas em que arqueólogos buscaram justificativas para a preservação e valorização do nosso patrimônio arqueológico. Elas também podem ser agrupadas em três categorias:

a. Razão científica – Estes estão fisicos, independentemente de sua expressão formal ou interesse estético, são matéria prima essencial para o conhecimento científico. Isto é, a Arqueologia brasileira tem condições de fornecer uma parcela apreciável de contribuição para o conhecimento de questões que são fundamentais no entendimento da já mencionada dimensão temporal do homem — e não apenas pelo avantajamento cronológico das diversas ocupações que entre nós se sucederam. São questões que têm este âmbito por causa de seu dilatado período de ocorrência, que permite acompanhar os fenômenos de longa duração — e pela diversidade de ambientes em causa — que permite captar um conjunto amplo de variáveis. Podem ser apontadas como exemplos as estratégias de subsistência e os processos adaptativos (naturais e socioculturais), movimentos migratórios de longo alcance, aspectos de mudança cultural, evolução cultural, aculturação, etnogênese, etc. etc. etc. Em resumo, deste se aqui um campo em que se pode melhor conhecer como os homens se organizam em sociedade, como essas sociedades se articulam e mudam.

b. Razão afetiva – Se o "legado" e a "viagem" são argumentos pouco convincentes, nada impede, porém, que outros valores possam ser reconhecidos, inclusive de cunho subjetivo.

O homem não é um ser abstrato, que vive em levitação, mas se enraíza em espaços determinados, espaços que vêm assim a funcionar como suporte de sua territorialização, de interrelação, de organização de sentido e, enfim, de fecundidade: terra matriz e matriz. O homem "pertence" a um espaço. "Ser de um certo lugar" não expressa vínculo de propriedade, mas uma rede de relações. É o que certas línguas, o inglês principalmente, traduzem com termos específicos, como *belonging* (v. Cohen, org., 1982). Se, com a memória, se explora a dimensão temporal do homem, com a "pertença", está em cena o conteúdo espacial da existência. Ora, sou o que sou num espaço ocupado, habitado e, numa palavra, apropriado por muitos outros muito antes de mim. Nessa linha, a informação arqueológica, dando-me a medida da ação humana e do trabalho humano, confere uma espécie de selo de cidadania do espaço em que estou presente. Independentemente, portanto, da diferença e da distância, há uma trilha de identificação que introduz qualidade na vivência.

c. Razão política – Se, à primeira vista, este motivo parece o mais afastado do objeto em tela, a uma análise mais profunda se revela como de importância significativa, em especial quando o problema considerado é o da preservação.

Por "político" é bom desde logo entender aquilo que diz respeito à *pólis*, à cidade governada por seus cidadãos, portanto, à cidadania.

Ora, boa parte do patrimônio arqueológico brasileiro tem desaparecido em virtude já da ação natural, como a erosão, já da intervenção, às vezes bem intencionada, mas sempre negativa, de amadores, já pela simples inconsciência, já, enfim, pela execução de obras de grande porte, como barragens, hidrelétricas, estradas, etc. Mas o principal veículo de destruição é, sem dúvida, a exploração econômica, que tem deixado marcas arrasadoras de sua presença. Basta lembrar o desmonte sistemático e em grande escala dos sambaquis (aproveitados, desde o século XVI, conforme o testemunho de Frei Gaspar da Madre de Deus, para extração da cal e mais recentemente, para fabricação somas conchas que os constituem, de corretivos de solo ou rações balanceadas para galináceos...). Semelhantemente, na extração de calcário, sofreram danos inegáveis as pinturas, gravuras e sinalizações rupestres, em diversos pontos do país. Trata-se, ainda, o efeito devastador dos grandes projetos agro-pecuários.

Esta situação – que reflete comportamento corrente no campo do patrimônio cultural em geral – é grave sobretudo porque sintoma de uma sociedade desequilibrada, marcada por relações assimétricas. Por isso, a preservação é uma bandeira que se impõe em todos os domínios – e, também, adequadamente, no arqueológico – como uma forma de *reapropriação*, pelo cidadão, daqueles bens de alcance social e de que ele foi expropriado pelas diversas formas de dominação e exploração.

BIBLIOGRAFIA

BALANDIER, G. *Antropologias*. São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1971.

BERGER, P.L. & LUCKMAN, Th. *The social construction of reality*. Garden City, N.Y., Doubleday, 1969.

BEZERRA DE MENESES, U. "Arte no período pré-colonial". In: ZANINI, W., coord., *História geral da arte no Brasil*. São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, vol. I: 19-47, 1982.

BOSI, E. *Memória e sociedade. Lembranças de velhos*. São Paulo, T.A. Queiroz, 1979.

BOVET, D. *et alii*. *La mémoire*. Paris, PUF, 1970.

CARVALHO, D.G.A. "Identidade étnico-cultural e questão nacional". *Boletim do Grupo de Pesquisa sobre Identidade Social, Anais do I Encontro Interdisciplinar sobre Identidade*. São Paulo, PUC/SP, 18-25, 1981.

COHEN, A., org. *Belonging. Identity and social organisation in British culture*. Manchester, University Press, 1982.

FOUCAULT, M. *L'archéologie du savoir*. Paris, Gallimard, 1969.

LLORES, C. *La mémoire*. Paris, P.U.F. 1971.

GARDINER, J.M., org. *Readings in human memory*. London, Methuen, 1976.

GREGG, V. *Memória humana*. Rio, Zahar, 1976.

HALBWACHS, M. *La mémoire collective*. Paris, PUF, 2a. ed., 1968.

HOBSBAWM, E.J. "The social function of the past: some questions". *Past and Present*, 55, 3-17, 1972.

HOBSBAWM, E.J. & RANGER, T., orgs. *A invenção das tradições*, trad. bras., Rio, Paz e Terra, 9-23, 1984.

HUNTER, I.M. *Memory*, Harmondsworth, Penguin, 2a. ed., 1964.

JACOBY, R. *Amnésia social*, Rio, Zahar, 1975.

NORDENSKIÖLD, E. The american indians as inventors. *Journal of Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 59:273-304, 1929.

RIBEIRO, D. *Os brasileiros: 1. Teoria do Brasil*, Petrópolis, Vozes, 1978.

ROBBINS, R.H. "Identity, culture and behavior". In: HONIGMANN, J.J. *Handbook of Social and Cultural Anthropology*, Chicago, Rand McNally College, 1199-1220, 1973.

RODRIGUES, J.H. "A tradição, a memória e a História". In: *Filosofia e História*, Rio, Nova Fronteira, 23-48, 1981.

ANTROPOLOGIA E PATRIMÔNIO CULTURAL

GILBERTO VELHO*

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.
T. S. Elliot

Recentemente, em função da problemática de tombamento, tem sido maior a participação de antropólogos em discussões e decisões que, até há pouco tempo, eram de domínio predominante de arquitetos e advogados. Isto não significa que já não houvesse, desde os primórdios da atuação dos órgãos voltados para proteção do patrimônio histórico, uma preocupação antropológica, no sentido mais amplo do termo. O que está acontecendo, atualmente, é que, de um lado, com o desenvolvimento da Antropologia, e, de outro, com a ampliação das preocupações com o patrimônio cultural, há necessidade do saber mais especializado do antropólogo profissional. Esta situação nova deve ser encarada como positiva, se houver uma preocupação constante de evitar dogmatismos e sectarismos corporativistas.

A Antropologia, como todos sabemos, apresenta muitas linhas e orientações teóricas diversificadas, não havendo, portanto, uma "fórmula antropológica" para encaminhar a problemática do patrimônio cultural. Creio, no entanto, que existe uma *perspectiva relativizadora*, característica do

(*) Gilberto Velho é chefe do Departamento de Antropologia do Museu Nacional e membro do Conselho Consultivo da SPHAN e do Conselho Científico da SBPC. Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência. Doutor em Ciências Humanas pela Universidade de São Paulo, é autor, entre outros livros, de *A utopia urbana* (Rio, Zahar, 1973) e *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea* (Rio, Zahar, 1981).



Pelé de Oxum no Candomblé Casa Branca, *de Caryhé.*

pensamento antropológico, que talvez ajude a pensar algumas questões que, se não são novas, pelo menos têm se apresentado com maior agudeza. Uma sociedade moderna, complexa e heterogênea, como a brasileira, caracteriza-se pela coexistência, mais ou menos harmoniosa, de diferentes tradições e visões de mundo.[1] A constatação das diferenças, da diversidade e, eventualmente, das contradições não implica em desconhecer a existência de um sistema sócio-cultural mais abrangente, vinculado à própria idéia de *nação*. Neste sentido, a política cultural do Estado, que pretenda ser mais democrática e pluralista, deve levar em conta com o devido peso a questão da diversidade. Não se trata de tarefa fácil e imediata. Existem tradições dominantes mais legitimadas pelas elites. Em relação a estas, dificilmente surgem maiores polêmicas ou dúvidas. Os problemas se complexificam quando se passa a discutir e levar em conta os costumes e valores dos grupos e segmentos sociais que ocupam posições subordinadas e hierarquicamente inferiores na sociedade. Os próprios canais de comunicação são precários, e nem sempre fica claro o sentido de certas reivindicações, e a possibilidade de compatibilizá-las com a política oficial. É neste ponto que o trabalho e a experiência do antropólogo podem ser fundamentais. A tradição antropológica desenvolve-se em grande parte de uma experiência constante de *lidar com o outro*, ou de perceber a fragmentação que possa existir em unidades aparentemente monolíticas. Esse permanente jogo de estranhamento e relativização[2] pode ser um caminho fértil para captar a importância simbólica de manifestações que num primeiro momento não poderiam talvez ser enquadradas, de forma automática, nas fórmulas hoje existentes de defesa do patrimônio cultural da nação.

O trabalho dos antropólogos, embora não de maneira exclusiva, tem tido como um dos seus focos principais a investigação de grupos que se encontram mais à margem da história oficial e da cultura dominante. Muitas vezes suas crenças e valores são transmitidos através da tradição oral. As datas podem ser imprecisas e a documentação precária, ou mesmo inexistente. Além disso, são grupos com identidade própria, marcada por sistemas simbólicos nem sempre acessíveis às elites tradicionais. Trata-se, por conseguinte, de procurar interpretar



Imagem do Terreiro da Casa Branca, o Poste Central, com a coroa de xangô no topo...

o significado de rituais, sítios, etc. dentro da especificidade de seu contexto. Foi exatamente isso que possibilitou o tombamento recente do Terreiro de Candomblé Casa Branca, em Salvador, Bahia. Constituía-se, sem dúvida, em uma situação rica e fascinante, na medida em que um sítio, de grande importância e significado para vastos segmentos da sociedade brasileira, encontrava-se ameaçado. A decisão de tombar o terreiro implica no reconhecimento da legitimidade de uma tradição cultural e de um sistema de valores que, até há relativamente pouco tempo, fora objeto de discriminação e até perseguições. Esta iniciativa tem como conseqüência o reconhecimento de que a sociedade brasileira é muito mais rica e diversificada em termos culturais do que se poderia supor a partir de uma visão mais tradicional de *patrimônio*.

Sem dúvida, permanece a importante questão de verificar se a figura do tombamento será sempre a melhor maneira de lidar com fatos e fenômenos culturais, onde passado e presente estejam indissoluvelmente associados. É fundamental estar atento para perceber como diferentes grupos sociais percebem e representam o que definimos como patrimônio. Para isso é necessário valorizar um tipo de pesquisa qualitativa, característica da tradição antropológica, a *observação participante*. Só assim será possível captar, na devida complexidade, as peculiaridades de grupos específicos, da história local e regional, de segmentos mais desprivilegiados e de tradições e visões de mundo mais afastadas dos padrões que têm norteado, predominantemente, as decisões de política cultural. Por outro lado, é preciso evitar, a todo custo, que se caia num populismo fácil e demagógico, desprovido de critérios e padrões discutidos e elaborados a partir de uma reflexão sistemática e interdisciplinar.

Não se trata, portanto, de rejeitar ou desqualificar a dimensão do patrimônio cultural que até hoje tem merecido maior atenção dos órgãos responsáveis. Mas, retomando algumas das reflexões de Mário de Andrade e de outros pioneiros, cumpre ampliar essa atuação, permitindo o reconhecimento pela nação brasileira de sua própria complexidade. É um processo de pesquisa e debate que deverá envolver necessariamente diferentes atores. Nesta conjuntura histórica em que se fala com insistência na importância da sociedade civil, há que saber reconhecê-la em sua heterogeneidade e densidade.

Os antropólogos, assim como os arquitetos, os advogados, os portadores de saberes específicos não devem ser meros e mecânicos porta-vozes dos grupos que pretendemos compreender, nem devem abrir mão de sua competência, produto de estudo e experiência, que poderá reverter, a longo prazo, em favor dos mesmos grupos. Seu papel é tentar um esforço interpretativo, procurando estabelecer pontes entre diferentes códigos e sistemas de valores existentes em uma sociedade complexa e moderna.

Por outro lado, não há como escamotear o fato óbvio de que toda política cultural se insere em um campo de poder, com interesses, facções e eventuais conflitos. Mas, ao reconhecer isso, deve-se evitar um fatalismo sociologizante que nos impeça de tentar transcender a conjuntura e o imediatismo das circunstâncias. Uma política cultural a longo prazo, que independa de nossas querelas cotidianas, só pode ser construída a partir de uma efetiva *política do conhecimento*, que implica em pesquisa e reflexão. A Antropologia nos ensina que o conhecimento dos sistemas culturais e de crenças é um processo laborioso que exige tempo e empenho. Ao nos voltarmos para o estudo de nossa própria sociedade, preocupados em tomar decisões sobre o nosso patrimônio cultural,

este cuidado deve ser redobrado. A sociedade brasileira, como já foi assinalado com constância, é constituída por grupos bastante diferenciados em função de sua origem, trajetória e posição na hierarquia social, além das diferenças locais e regionais. Onde e como essas diferentes tradições e experiências se encontram é uma questão polêmica. A descontinuidade pode ou não significar conflito, e a participação comum em certas crenças e valores não expressa, forçosamente, harmonia. A coexistência, mais ou menos tensa, de diferentes percepções da realidade obriga-nos a desenvolver métodos mais sofisticados para dar conta da complexidade dos fatos culturais que nos envolvem e nos constituem.

Sem dogmatismo, e sem pretensões à onipotência e à onisciência, cabe assumir a responsabilidade de implementar uma política que seja elaborada, levando em conta a especificidade das diferentes identidades dos grupos sociais que compõem a sociedade nacional. Essas estão associadas a visões de mundo que podem ser dramaticamente distintas, na sua peculiaridade, do universo de valores e de conhecimento em que as elites se movem, incluindo os cientistas e pesquisadores.

Esta constatação, no entanto, não nos condena a uma cristalização das diferenças e à valorização de um monadismo cultural. Ficando no terreno da religião, ao reconhecermos a particularidade de um *ethos* do candomblé, assim como da umbanda, e eventualmente do espiritismo kardecista, não significa que não possamos perceber continuidades culturais entre esses sistemas, assim como com o próprio catolicismo popular.



... o retrato de Ursulina Maria de Figueiredo, tia Sata, Iyalorixá, de 1899 a 1926...

O antropólogo, ao reconhecer e chamar atenção para especificidades dos grupos, não desconhece o fato de sua coexistência dentro da nação e a realidade do Estado, que implementa políticas e decisões.

Cultura é, para os antropólogos, uma noção útil para se pensar o patrimônio, na medida em que sua utilização leve em conta as complexas relações entre o que permanece e o que muda. Como nos versos de Elliot, passado, presente e futuro estão sutil e intensamente interligados. No reino do arbitrário cultural é necessário estar atento a essas nuanças.

Ao reacender-se o debate sobre patrimônio cultural, devemos estar preparados para eventuais revisões da legislação que permitam o amparo e a proteção, sem imobilismo e paralisia. Por outro lado, deve-se tentar uma leitura da legislação vigente que facilite e agilize nossas intenções, em vez de inibi-las e cercea-las.

A ampliação do próprio conceito de patrimônio cultural e o enriquecimento e flexibilização dos meios e instrumentos de que dispomos fazem parte de um projeto mais amplo, a longo prazo, de democratização da sociedade brasileira. Está em jogo a noção de cidadania, a questão dos direitos humanos, assim como, necessariamente, a questão fundamental da memória de uma nação.

NOTAS

(1) Ver VELHO, Gilberto e VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *O conceito de cultura e o estudo das sociedades complexas. Artefato. Jornal de Cultura do Estado do Rio de Janeiro*, 1978.

(2) Ver DA MATTA, R. "O ofício do etnólogo ou Como ter Anthropological blues." *Cadernos de Antropologia do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional*, nº 1. Republicado em *Boletim do Museu Nacional*, Nova Série, *Antropologia*, nº 27, de maio de 1978. Ver VELHO, G. "Observando o familiar", em *Aventura Sociológica*. Edson Nunes (Org.). Zahar, 1978.



... e detalhe do telhado do barracão de Oxé encimado pelo machado de Xangô.

BENS CULTURAIS:

instrumento para um desenvolvimento harmonioso

ALOÍSIO MAGALHÃES *

Um dos graves problemas com que se defrontam os países no mundo moderno é a perda de identidade cultural, isto é, a progressiva redução dos valores que lhes são próprios, de peculiaridades que lhes diferenciam as culturas.

Essa perda é, na verdade, a face negativa do acelerado processo de integração universal determinado pelo avanço tecnológico, que se propaga através de duas vertentes principais: a tecnologia do produto industrial e a tecnologia da comunicação audiovisual. A primeira, por sua escala de produção massificada, atua por intermédio dos grandes complexos industriais, hoje eminentemente multinacionais, induzindo ao consumo de produtos padronizados, nem sempre assimiláveis pelas diversas culturas que os recebem. A segunda, que em seu modo de operar está intimamente associada à primeira, permite acompanhar, vendo-se e ouvindo-se às vezes até instantaneamente, o que ocorre em qualquer ponto do mosaico internacional.

Na maioria das vezes o binômio comunicação massificada/produto massificado gera apenas uma falsa integração, observável geralmente nas mudanças de comportamento refletidas no aparecimento de necessidades injustificadas e expectativas inatingíveis.

O fenômeno da perda de identidade pode variar de intensidade com que se manifesta, mas sua dissemenação é universal. Faz-se sentir nos países importadores de tecnologia e também em países geradores dessa tecnologia. Assinala-se para os primeiros o risco suplementar dessa absorção se converter em dependência econômica.

Em ambos os casos o fenômeno comporta variações. Alguns países alcançaram rapidamente alto índice de desenvolvimento tecnológico, em detrimento de uma antiga tradição de natureza artesanal. É visível aí o embate de duas situações opostas, e a perda de características próprias. É o caso, por exemplo, do Japão. Por outro lado, um país como a Índia, marcado por civilização antiga e complexa, consegue, mesmo dependente de tecnologia estrangeira para acionar seu desenvolvimento, opor resistência àquelas transformações que possam deformar sua identidade cultural. Existem também situações como as de alguns países africanos. Eles se tornaram independentes após longo período de dominação colonial e agora se empenham dramaticamente na luta por compatibilizarem sua identidade cultural e nacional a partir de infra-estruturas tribais, com o necessário e inevitável desenvolvimento tecnológico.

Finalmente registram-se países que, como o Brasil, são detentores de cultura nova. Aqui, a assimilação das culturas de nossa formação original — a indígena, a portuguesa e a africana —, se bem que tenha atingido razoável grau de sedimentação, é continuamente enriquecida por novos ingredientes. Ressaltam ainda frágeis os indicadores de nossa identidade cultural. Mas, apesar de frágeis, não deixam de ser importantes como instrumentos para a formulação de nossa política de desenvolvimento.

Se a perda de identidade cultural e o empobrecimento que isto representa se impõem à reflexão dos estudiosos das áreas humanísticas, mais importante ainda é que os formuladores das políticas nacionais estejam persuadidos de que não haverá desenvolvimento harmonioso se na elaboração das políticas econômicas não forem levadas em consideração as peculiaridades de cada cultura. Instituições como as Nações Unidas, o Fundo Internacional para Promoção da Cultura, órgão da UNESCO, o Banco Mundial, o Clube de Roma, o Massachusetts Institute of Technology (MIT), a Fundação Bariloche, citando apenas as mais conhecidas, têm reiteradamente recomendado a inclusão dos indicadores culturais e a formulação de políticas de desenvolvimento.

Assim, os programas de desenvolvimento econômico que baseiam a criação de riquezas principalmente na importação de tecnologia revelaram-se insatisfatórios, sobretudo por dois motivos: em primeiro lugar, a demora num processo de redistribuição dos benefícios inicialmente acumulados nos grandes complexos empresariais; e, em segundo lugar, a gradativa perda de uma autonomia nacional pelos países receptores de tecnologia, assim destinados a inevitável dependência. Sem falar em perda mais sutil, não menos insidiosa, a do caráter nacional desses países.

No processo histórico brasileiro identificam-se alguns indicadores a considerar em qualquer projeção para o futuro. Entre os mais significativos destaca-se o princípio da justaposição de contrários que buscam dialeticamente síntese harmoniosa. A presença simultânea e/ou alternada desses contrários é perfeitamente exemplificada por dois vultos centrais da Independência Nacional. Naquele momento decisivo de nossa história, um brasileiro, já velho, de formação européia, possuidor de cultura científica extraordinária para a época e para o nosso meio, volta ao Brasil, encontra aqui um príncipe jovem, temperamental, ardente, voluntarioso, por-

(*) Aloísio Magalhães, artista plástico e *designer*, foi o idealizador da Fundação Nacional Pró-Memória e dirigiu, como Secretário de Cultura do MEC, no início da década de 80, o reordenamento das instituições federais de cultura. Pernambucano, de 1927, morreu em Pádua, Itália, em 1982, defendendo, em encontro de Ministros da Cultura dos países de língua-latina, um enfoque diferenciado para os problemas culturais do Terceiro Mundo.



Rondon, entre os índios: um militar de formação positivista torna-se interlocutor sensível do espírito mágico e mítico das comunidades indígenas.

tuguês de nascimento mas de formação brasileira. Os dois juntos ajustam uma extraordinária colaboração de que resultaram a nossa independência e a preservação da integridade do nosso território.

Os exemplos são inúmeros: o confronto entre a Escola do Recife, assentada no pensamento cientificista de Tobias Barreto, e a mentalidade romântica; ambas, em sexto sentido, encontraram o ponto de equilíbrio no humanismo de Joaquim Nabuco; a figura de Pedro II que, mediando entre forças contrapostas, presidiu por mais de quarenta anos — fato notável para a história de qualquer povo — o processo de consolidação da unidade nacional; a grande ênfase no pensamento positivista tornou-se indispensável para o equilíbrio de forças contrárias na criação da República.

Permito-me, ainda, destacar uma ocorrência expressiva de nossa história recente: o Marechal Rondon, homem de formação militar ligada à tradição positivista, foi o interlocutor mais sensível e compreensivo do espírito mágico e mítico de nossas comunidades indígenas. Constata-se, assim, que situações paradoxais, permeadas de ambigüidades, são indispensáveis e imanentes a todo processo social criativo.

O raciocínio até aqui desenvolvido fornece o pano de fundo onde se insere e se explica o momento atual, encarado em perspectiva histórica.

Nos últimos quinze anos o Brasil viveu um período de intensa centralização de poder, visando o equacionamento dos grandes projetos ligados à organização da sua infra-estrutura, inadiável em face dos problemas internacionais e do nosso posicionamento como nação emergente. É sabido que transitamos na órbita do mundo desenvolvido, mas somos em grande parte ainda um país subdesenvolvido. Como tal, só através de uma infra-estrutura de apoio consolidada poderemos assegurar nossa soberania, estabelecendo o que queremos ser e o que podemos vir a ser como nação autônoma. Isso implica, obviamente, no equacionamento de nossas disponibilidades energéticas, na expansão da infra-estrutura viária, de transportes e de serviços como correios e telecomunicações; na multiplicação dos recursos humanos através da ampliação das possibilidades de acesso ao saber, na transformação de instituições científicas e culturais, distanciadas da realidade, em organismos adequados às nossas necessidades; na dinamização de grandes agências como as superintendências nacionais e regionais.

Uma análise crítica dos erros e acertos desse período de centralização e das mudanças culturais que acarreta irá levar-nos a posição singular dentre as nações subdesenvolvidas, conferindo-nos oportunidade e responsabilidade de conduzir a nação de maneira independente e original. Além de dar condições de sermos úteis a países do Terceiro Mundo em posição menos favorável.

Se é válida para compreensão do processo brasileiro a tese das alternâncias entre situações opostas, ao atual período deve suceder a tendência à descentralização do poder decisório e executório e a procura de novos valores em nossas bases culturais, onde se exprimem os anseios e necessidades da comunidade. Reação, aliás, já percebida na resposta de segmentos representativos de nossa estrutura social ao gesto de distensão e abertura. Curiosamente o apelo dirigido originalmente à imaginação das classes políticas obteve respostas eloqüentes diretamente

dos segmentos sociais — os operários, os profissionais liberais, os empresários — e não da classe política que deveria representá-los.

Este afastamento denota uma ausência de representatividade do quadro político face à nova realidade brasileira. Isto se explica porque em muitos casos a ação centralizadora necessária à criação das infra-estruturas prescinde de intermediação e atua diretamente sobre os segmentos sociais. Somente deles pode vir agora a resposta adequada.

Considerando o desenvolvimento como a busca de uma síntese harmoniosa produzida pelos componentes diversificados e mesmo paradoxais de nossa cultura, é de supor que a ação político-econômica se processe em dois planos: ao nível macro, das infra-estruturas de apoio, chamaríamos de metadesenvolvimento; ao nível micro, de identificação de necessidades ligadas a comportamento e hábitos, usos e costumes da comunidade, chamaríamos de paradesenvolvimento. Neste nível a identificação é difícil, complexa e requer o emprego de instrumentos sensíveis e qualitativos, ao passo que no nível metadesenvolvimento podem ser usados instrumentos quantitativos de medida. Os dois níveis, embora opostos, não estão distanciados nem desassociados. Devem interagir em processo de histórica correção e equilíbrio.

Enquanto o metadesenvolvimento atua quase sempre de cima para baixo e do centro para a periferia, o paradesenvolvimento emerge de baixo para cima, e faz convergir da periferia para o centro os indicadores locais necessários à atuação nacional. O metadesenvolvimento oferece condições para expansão e desempenho dos grandes complexos empresariais.

O paradesenvolvimento cuida de incorporar no desenvolvimento do país pequenos índices de atividade criadora, identificar valores dispersos e desconhecidos na imensidão do espaço territorial. Etapa indispensável para que o metadesenvolvimento não se desvincule da realidade nacional, acarretando perda da identidade cultural e eventualmente afetando mesmo a soberania nacional.

Se na etapa do metadesenvolvimento é cabível reclamar-se da demora na redistribuição das riquezas acumuladas, na etapa do paradesenvolvimento não somente essa distorção se corrige como a riqueza criada, embora relativamente pequena, tem a vantagem de nascer já distribuída. É justamente para este estágio do nosso desenvolvimento que esta reflexão se dirige.

Aqui, acreditamos que as políticas econômica e tecnológica do país necessitam reinserir os bens culturais nacionais para concretizarmos um desenvolvimento autônomo.

Ocorre, entretanto, que o conceito de bem cultural no Brasil continua restrito aos bens móveis e imóveis, contendo ou não valor criativo próprio, impregnados de valor histórico (essencialmente voltados para o passado), ou, aos bens da criação individual espontânea, obras que constituem o nosso acervo artístico (música, literatura, cinema, artes plásticas, arquitetura, teatro), quase sempre de apreciação elitista. Aos primeiros deve-se garantir a proteção que merecem e a possibilidade de difusão que os torne amplamente conhecidos. Deles podem provir as referências para a compreensão de nossa trajetória como cultura e os indicadores para uma projeção no futuro. Quanto aos segundos, basta assegurar-lhes a liberdade de expressão e os recursos necessários a sua melhor concretização.

Permeando essas duas categorias, existe vasta gama de bens — procedentes sobretudo do fazer popular — que por estarem inseridos na dinâmica viva do cotidiano não são considerados como bens culturais nem utilizados na formulação das políticas econômica e tecnológica. No entanto, é a partir deles que se areia o potencial, se reconhece a vocação e se descobrem os valores mais autênticos de uma nacionalidade. Além disso, é deles e de sua reiterada presença que surgem expressões de síntese de valor criativo que constitui o objeto de arte.

Aqui cabe reflexão de natureza mais abrangente. Nas sociedades que refletiram maior equilíbrio dentro dos parâmetros válidos do seu tempo, os valores mais expressivos de síntese criadora estavam inscritos e integrados na rotina de cotidiano a que serviam e que representava sua própria razão de ser. Os afrescos de Giotto na Basílica de São Francisco, em Assis, foram pintados não apenas como obras de arte mas como representação necessária a uma função político-social essencial numa comunidade onde a igreja era centro natural de convergência. Também as peças de Shakespeare eram encenadas na sociedade londrina não somente por suas qualidades literárias mas por corresponderem às necessidades e preferências da época elisabetana.

Várias alternativas se apresentam para que o universo de bens culturais possa participar como instrumento de nosso processo de desenvolvimento.

Entre as opções que é possível equacionar, duas vão aqui esboçadas: uma de natureza mais tipicamente institucional e outra de natureza mais interdisciplinar e portanto multiinstitucional.

A fim de situar a primeira alternativa em contexto próprio, julgo oportuno traçar breve quadro da atuação do órgão que será a seguir objeto de consideração. Por inspiração de Mário de Andrade, contando com a capacidade intelectual e de organização de Rodrigo Melo Franco de Andrade, o Ministro Gustavo Capanema criou em 1936 o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Foi esse certamente o gesto mais significativo do Brasil no sentido do equacionamento e conscientização das questões relacionadas com os nossos bens culturais.

Nesses 42 anos de existência, a instituição prestou grandes serviços à preservação e à restauração de monumentos nacionais de valor histórico e arquitetônico. Reuniu também inestimável acervo de conhecimentos e metodologias especializadas. Tornou-se credora do reconhecimento nacional.

A instituição permanece, entretanto, voltada sobretudo para os bens culturais imóveis, de natureza histórica, religiosos ou leigos, a que se juntou posteriormente o conceito de sítios e conjuntos arquitetônicos relevantes.

A possibilidade de ampliar e revitalizar esse órgão é viável e lógica. Assim, não haveria criação de nova instituição e sim dinamização de uma já existente, que passaria a cobrir maior espectro de bens culturais: do universo cultural de um produto brasileiro, como o caju, aos monumentos holandeses do Cabo de Santo Agostinho; das indústrias domésticas dos emigrantes de Orleães, em Santa Catarina, às cerâmicas utilitárias de Tracunhaém, em Pernambuco; da tecelagem manual do Triângulo Mineiro (que escapou do desmantelamento decretado por D. Maria I e se mantém inalterada até hoje) ao estudo do artesanato indígena do Centro-Oeste.

A segunda alternativa é mais complexa, pois envolve a política administrativa e governamental como um todo.

Sabe-se que era sua maioria os grandes problemas com que se defrontam os

administradores de uma nação com as dimensões territoriais, a diversidade de níveis e os contrastes regionais do Brasil, transcendem o campo da especialização ou da compartimentação específica de um só ministério ou agência e se inserem no domínio da interdisciplinaridade. São portanto naturalmente multiinstitucionais.

Os assuntos universitários, por exemplo, já não podem ser tratados ao nível departamental do MEC. Se considerarmos o problema universidade/realidade, veremos como é impossível prescindir de estreito vínculo com o equacionamento de questões como ciência e tecnologia adequadas ao nosso contexto. Questões como bem-estar social, preservação de recursos naturais e equilíbrio ecológico são também por sua vez interdependentes e reclamam ação conjunta.

Nesta ordem de idéias inscreve-se uma questão vital tratada neste documento: uma conceituação nova e abrangente de bens culturais.

Se é válido o que aqui foi dito, os indicadores culturais, que merecem ser estimulados em função de sua potencialização sócio-econômica, dependem, na maioria dos casos, da ação conjunta e/ou isolada de diferentes setores da administração pública. Vale mencionar, por exemplo, o problema do artesanato. O equacionamento desse problema deverá trazer importante contribuição para a criação de novas riquezas e para a fixação do homem no seu contexto regional. Entretanto, a política adotada ignora as peculiaridades e a dinâmica próprias de cada um dos inúmeros fazeres artesanais e paternalisticamente tenta enquadrá-los em uma mesma diretriz. O Ministério do Trabalho ocupa-se da organização dos artesãos como praticantes de uma atividade rentável e cuida de sindicalizá-los; o Ministério da Previdência trata de protegê-los socialmente e assegurar-lhes os benefícios a que têm direito; o Ministério da Indústria e do Comércio procura avaliar-lhes o potencial como fonte de interesse e de rentabilidade turística. Mas nenhum deles — e isso não seria possível — pode avaliar a dinâmica própria de cada uma dessas atividades nem agrupá-las por conjuntos homogêneos no que se refere a níveis de insumo tecnológico, estágios de desenvolvimento e perspectivas naturais de evolução. O resultado é quase desastroso porque decorre de uma visão uniformizadora desses fazeres populares. Visão que os situa a todos num mesmo nível, impulsionando-os na direção da massificação degradadora, desperdiçando sua contribuição na consolidação da identidade cultural do país. Vale lembrar que artesanato é um momento da evolução de uma trajetória tecnológica. Sua dinâmica obedece a leis próprias que se não forem respeitadas interrompem o seu desenvolvimento natural.



Propaganda dos vinhos de caju da Paraíba: universo cultural a preservar.



Engenho de farinha de Orleães, em Santa Catarina: agora peça de museu.

A segunda alternativa, portanto, aponta para a criação de uma ação, ao nível de serviços ou secretarias especiais, junto ao mais alto centro de decisões. Ação atuando como instrumento ágil e flexível, sem estrutura burocrática, utilizando-se dos recursos humanos disponíveis nas áreas pertinentes e funcionando como catalisadora e impulsionadora de programas especiais. Observe-se que não se trata de superpor uma ação paralela aos existentes serviços ministeriais; trata-se do equacionamento de problemas multiinstitucionais.

As duas alternativas descritas são apenas esboços. Carecem de maior reflexão e detalhamento, sobretudo quando se observa a alta complexidade da organização de um governo. Nada do que foi dito faria sentido se não estivesse inserido na visão global de prioridades adotadas em face dos problemas econômicos,

políticos e institucionais da nação.

Essas considerações são em larga medida suscitadas pelo trabalho do Centro Nacional de Referência Cultural-CNRC e objetivam uma indicação mais precisa de sua projeção no futuro."

De certo modo o projeto do CNRC nasceu de uma intuição. Na ordem natural das coisas, sobretudo em áreas tão sensíveis e sutis, a intuição deve preceder o conhecimento e a certeza.

Procurando nos inserir na realidade brasileira, podemos identificar situações que se caracterizam por serem peculiares à nossa cultura. Na verdade, essas situações não foram procuradas em razão de formulações apriorísticas, mas emergiram naturalmente no curso de um processo quase fenomenológico de interação entre a realidade e os que buscavam conhecê-la. Daí os três estágios principais em que se estabeleceu essa relação: a *identificação* do fenômeno como relevante, subentendendo a interação para conhecimento de sua dinâmica própria (metodologia não necessariamente conhecida, linguagem para uma comunicação adequada, interdisciplinaridade para apreciação do conjunto); o registro através dos instrumentos adequados ou mais convenientes (fotografia, cinema, gravação fonográfica, etc.) para classificação e *indexação* que resultem numa memória; a *devolução* à comunidade pela ação mais adequada a cada caso. Os três momentos se intercomunicam e interagem continuamente num processo de *reflexão*.

Dos três estágios pelos quais a atuação do CNRC se manifesta – identificação, indexação e devolução – já foi possível colher expressivos resultados, sobretudo dos dois primeiros. Quanto ao terceiro – devolução –, o mais importante e o que configura a finalidade principal do projeto, é o que representa a razão de ser deste documento. De fato, é chegado o momento de constatar que uma ação efetiva dos resultados obtidos através dos indicadores que se tornam conhecidos só pode ser realizada tendo o CNRC uma posição claramente definida dentro do quadro geral do sistema administrativo e dele fazendo parte como instrumento auxiliar válido.

Uma coisa parece evidente: a certeza de que a realidade brasileira contém riquezas que ainda permanecem desconhecidas e como que protegidas por um imenso tapete que as encobre e abafa. Para descobri-las e conhecê-las dispomos de um admirável potencial humano, rico de invenção e tolerância. Resta-nos trabalhar, mantendo-nos conscientes de nossa responsabilidade social.

(*) O CNRC foi criado em 1/06/75 para referenciar a dinâmica cultural brasileira, sendo absorvido em 31/01/86 pela Fundação Nacional Pró-Memória.



Tecelã do Triângulo Mineiro: artesanato inalterado.

POLÍTICA DE PRESERVAÇÃO E DEMOCRACIA

JOAQUIM FALCÃO*

A política de preservação do patrimônio histórico e artístico nacional é parte da política cultural de uma nação. Política cultural, no caso, é essencialmente uma política pública. Quer dizer, um conjunto articulado e fundamental de decisões, programas, metas, recursos e instituições, a partir da iniciativa do Estado.

Como qualquer política pública, a política de preservação pode ser analisada de duas maneiras distintas:

a) Por um lado, podem-se analisar as metas a que se propõe e os resultados que se obtêm.

b) Por outro, pode-se analisar o processo decisório e administrativo pelo qual se definem metas, se implementam projetos, se formulam avaliações e obtêm-se resultados.

Em outras palavras, pode-se avaliar uma política pública ou focalizando metas e resultados, ou focalizando o processo. Focalizando a mensagem, ou focalizando o meio que a produz.

Na maioria das vezes, a política de preservação é avaliada apenas pelos resultados mais palpáveis, sintetizados e objetivados. Pelos monumentos que restaurou. Pelas cidades históricas que preservou. Pelas técnicas arquitetônicas que desenvolveu. Estas são avaliações necessárias. Não há dúvidas. Não deveriam porém ser as únicas. São insuficientes.

Uma política pública é, antes de tudo: a) um critério de ação, um parâmetro, uma opção por uma determinada ideologia cultural; b) uma alocação de escassos recursos públicos diante de clientelas concorrentes. Sobretudo de recursos governamentais, humanos e financeiros, através de programas, projetos e instituições.

A política de preservação que opta por apenas uma ideologia cultural e, por exemplo, sistematicamente privilegia a restauração dos monumentos de elite ou reforça a influência européia na arte e arquitetura brasileiras não preserva integralmente o patrimônio cultural de uma nação. É socialmente limitada e pouco representativa. Sobretudo para uma nação, como o Brasil, que molda sua jovem identidade cultural a partir da complexidade e heterogeneidade de suas diversas etnias, religiões, classes sociais e regiões geográficas.

Do mesmo modo, uma alocação de recursos públicos que privilegie sistematicamente uma determinada região, ou uma determinada cidade, não contribui, como poderia, para reverter iníquos desníveis regionais de um país do Terceiro Mundo como o Brasil.

Como pois definir uma política de preservação que seja culturalmente abrangente e socialmente representativa da nação brasileira? Como evitar a preservação elitista e regionalista? Como evitar que a experiência cultural de apenas um segmento social se constitua como expressão da cultura nacional?

Estes são, a meu ver, alguns dos desafios que a democratização coloca para uma moderna política de preservação do patrimônio histórico e artístico nacional. Usando as expressões de Aloísio Magalhães, o desafio é o seguinte: desenvolver uma política patrimonial para uma cultura que deve ser somatória, e não eliminatória.

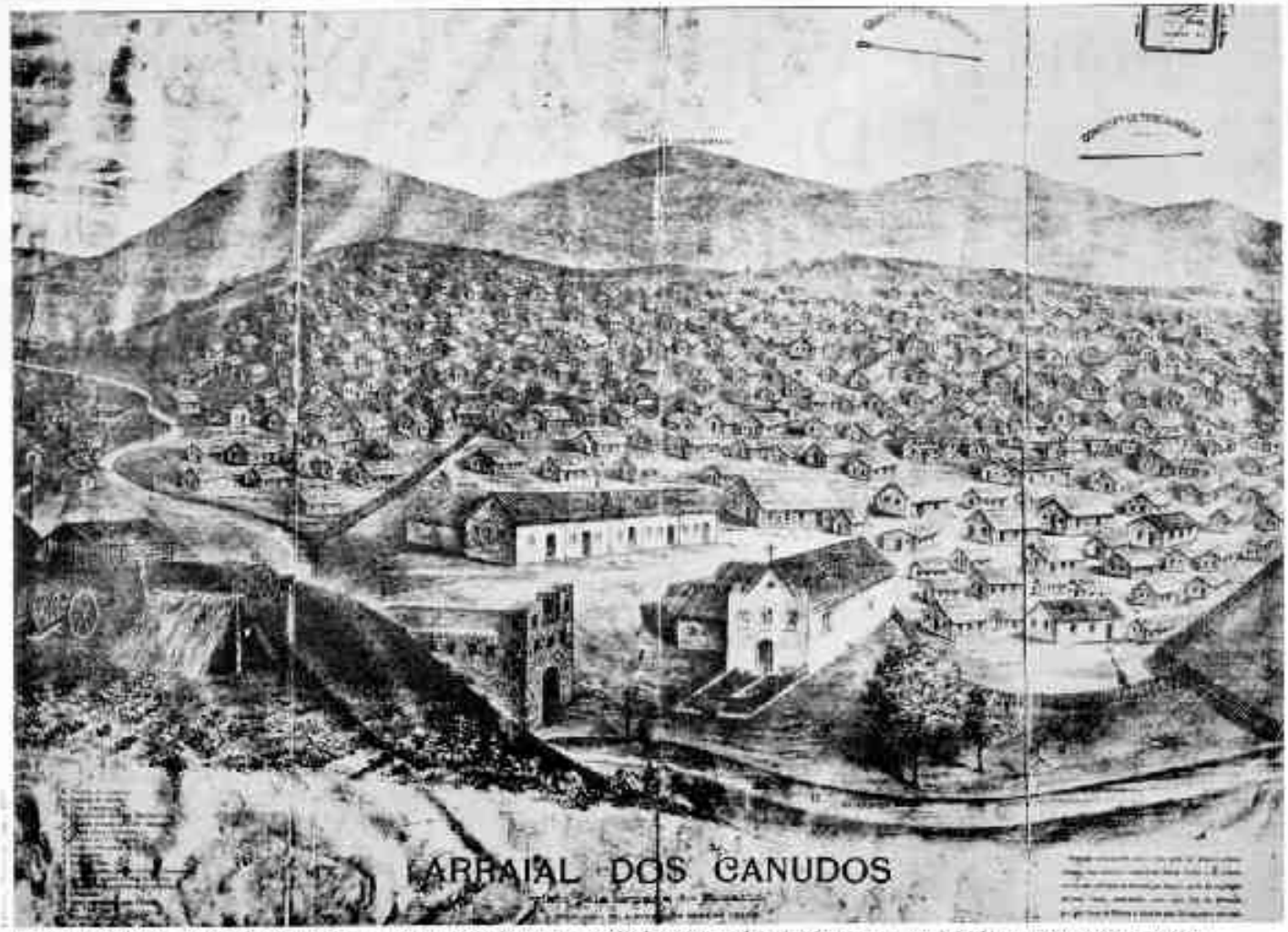
Não se pode enfrentar este desafio, sem a permanente e progressiva ampliação da participação das populações na salvaguarda do patrimônio cultural. Sem a permanente e progressiva ampliação da participação social no processo de tomada de decisões e de implantação de programas e projetos oficiais. Ora, a ampliação da participação social nas decisões do Estado é a idéia-força da democracia. Que não mais se reduz ao momento eleitoral. Ao contrário, deve orientar o quotidiano das relações entre a burocracia estatal e as populações. Por isto a prática da preservação patrimonial deve contribuir para a prática da democracia. Torná-la quotidiana, nas relações entre a burocracia estatal e as populações, sobretudo as mais diretamente interessadas.

Apesar do que possam imaginar setores mais autocráticos da burocracia estatal, a preservação como prática da democracia não é um ideal utópico desvinculado da realidade. Ao contrário. É uma opção pragmática capaz de contribuir para o maior sucesso da política de preservação. Por pelo menos três boas razões:

a) Quanto maior a participação das populações, maior será o debate público em torno das políticas e da prática de preservação. Mais complexas, diversificadas e eventualmente até conflitantes serão as propostas e os pontos de vista sobre a preservação. A eventualidade da divergência é a essência da participação social ampliada. Não se deve temer de antemão a possibilidade da divergência e mesmo do conflito. Sobretudo se existirem regras para o equacionamento destas divergências e conflitos democráticos. Pois o debate público elevará, em seu conjunto, o nível cultural das populações. Proporcionando o ambiente culturalmente propício para transformar a questão do patrimônio histórico e artístico em *questão nacional*. O que é vital.

b) Quanto mais a questão da preservação se transformar em questão nacional, mais importância terão as instituições públicas e privadas aí envolvidas. Único caminho capaz de reverter o tradicional desprezo orçamentário, que, em

(*) Joaquim de Arruda Falcão é pesquisador na Fundação Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais e professor na Universidade Federal de Pernambuco. Este texto resulta de discussões mantidas durante as pesquisas sobre democracia e legislação cultural realizadas no Departamento de Ciência Política da Fundação Joaquim Nabuco.



Arraial de Canudos, hoje alagado por uma represa: o tombamento estadual resgata, pela primeira vez, a memória de um movimento popular.

geral, os governos têm pela questão cultural. Único caminho das demandas de preservação, sejam das instituições oficiais sejam das populações, alcançarem maior peso político junto ao governo e a própria sociedade. Único caminho capaz de viabilizar a preservação como uma preservação de massa, e não apenas como preservação setorial ou da elite. Em país com a dimensão territorial e populacional, e a complexidade cultural do Brasil ou a preservação do seu patrimônio histórico é apropriada pela cultura de massa, sobretudo a cultura popular, ou terá de se contentar em ser apenas os momentos de exemplaridade, desprovidos de maior representatividade e sentido social. Momentos sozinhos.

c) Na medida em que o melhor guardião do patrimônio cultural é a própria população, as decisões autocráticas da burocracia estatal, ainda que técnica, estética e arquitetonicamente corretas, serão sempre efêmeras. Quanto maior a participação social, maior o senso de responsabilidade. Maior a eficácia da política de preservação. Maior sua temporalidade. É um esforço sincero, porém atópico, pretender que neste final de século a preservação — proteção, restauração e conservação — seja eficazmente obtida apenas com a atuação de instituições oficiais ou mesmo privadas. Sobretudo diante do permanente crescimento predatório de nossos grandes centros urbanos e da aceleração do sentido comercializável do bem cultural. Dificilmente se conserva uma custosa restauração de um edifício, ou mesmo se preserva uma cidade histórica, apenas pela vontade e força do príncipe burocrático-estatal esclarecido. *Preservação patrimonial não é ato unilateral. É ato de convivência: entre a burocracia estatal e as populações. De convivência democrática.*

A experiência brasileira recente ilustra, e muito bem, tal situação. Até o final da década de setenta, por motivos diversos,[1] a questão da preservação do patrimônio histórico nacional estava reduzida à atuação solitária de uma única instituição federal, o IPHAN. Estava reduzida ao idealismo e à competência de uns poucos técnicos-arquitetos. Estava reduzida à preservação arquitetônica dos monumentos de pedra e cal da elite brasileira, com estreita vinculação com a religião católica. Isto no que diz respeito aos bens tombados individualmente. Pois, como bem adverte Augusto da Silva Telles, no caso de conjuntos arquitetônicos ou de cidades históricas, tal qualificação não prevalece. De fato, nestes casos, o tombamento é globalizante. Preserva toda a complexidade natural da cultura brasileira presente nestes conjuntos e cidades. Sejam os edifícios da elite ou os edifícios da arquitetura popular. Sejam os edifícios católicos ou os vinculados ao sincretismo religioso afro-brasileiro.

No final dos anos setenta, ampliamos o conceito de patrimônio cultural, através do conceito de bem cultural. Admi-

timos o pluralismo ideológico na determinação das políticas de preservação. Logo incorporaram-se na preservação da cultura nacional os bens culturais de outras etnias, de outras religiões, de outras classes sociais e de todas as regiões do país. Pela primeira vez foi tombada uma região como a de Canudos, cuja marca patrimonial fundamental é o fato de ter abrigado um importante movimento político-popular. Como pela primeira vez foi tombado um território de candomblé, ampliando étnica, religiosa e arquitetonicamente a política de preservação.

O resultado foi inédito. A problematização da preservação patrimonial ganhou os meios de comunicação, os debates acadêmicos, as conversas dos bares, as discussões orçamentárias. Transformou-se pouco a pouco em questão nacional. Diante da qual todos têm que se posicionar. Com isto, fortaleceram-se as instituições especializadas do governo e da sociedade. Ampliaram-se os orçamentos das instituições oficiais. A própria indústria cultural descobre a área patrimonial como campo de atuação editorial, por exemplo. E mais. A partir da atuação isolada e quixotesca de antes — do IPHAN — o Brasil tem hoje um verdadeiro "sistema" — federal, estadual e municipal — de preservação. Com múltiplas e variadas instituições. Públicas e privadas. A imensa maioria constituída e motivada nos últimos sete anos. Trata-se de um sistema ainda em formação. Mas desde já muito mais rico, complexo, problemático e poderoso do que antes.

É provável que na medida em que a redemocratização do país avance, a questão da preservação nacional se transforme mais e mais em questão nacional. Se isto ocorrer estarão abertas as possibilidades para que:

a) *ao nível das metas da política de preservação:* seja superada a dicotomia entre: ou preservação patrimonial ou cultura de massa, ou preservação patrimonial como expressão do conservadorismo ou ampliação do espaço de criação do presente como expressão da modernidade;

b) *ao nível do processo decisório e administrativo:* sejam melhor assegurados, além dos direitos e garantias individuais, os direitos da cidadania coletiva.

No Brasil, é verdade, preservação patrimonial e cultura de massa nunca caminharam juntas. Esta é uma dicotomia histórica. Fruto, com certeza, de fatores variados. Fruto com certeza da transformação da preservação patrimonial em tarefa exclusiva de arquitetos, da despreocupação com o uso social dos edifícios restaurados e de um processo de tombamento restrito ao âmbito da burocracia estatal. Mas é fruto também da crescente influência da cultura estrangeira em nossos meios de comunicação de massa e do expansionismo da indústria cultural urbana do centro-sul. De tudo resulta que muita vez utiliza-se o conceito de cultura de massa para "fazer" a crítica da preservação patrimonial e vice-versa. O que provoca uma esquemática dicotomia que dilacera e empobrece a política cultural. A cultura de massa passa a ser a expressão do popular, do moderno, e do internacionalizado. A preservação patrimonial é a expressão de elitismo, do conservadorismo e do "nacional".

Mesmo que a prática da preservação patrimonial e da cultura de massa no Brasil tenha sido assim no passado, nada nos obriga a perpetuar esta dicotomia no presente. O passado forma? Às vezes, *deforma*. Mas necessariamente não *conforma* o presente. O passado *informa*. Mas cabe ao presente inclusive *reformar* o passado.

O processo cultural de uma nação é um processo permanente. O que não quer dizer um processo pacífico. Não. É um processo permanente feito de momentos de continuidade e de possibilidades de ruptura. De conflito e de consenso: mansa lagoa azul algumas vezes, algumas vezes mar fremente, como dizia o poeta. Um processo que se antes foi socialmente seletivo e elitista, com o correr das décadas, amplia-se com alguns retrocessos, é verdade, decididamente em direção da democratização. Uma manifestação cultural de massa não é uma conjuntura solta no espaço e no tempo. Desvinculada da história e do território. Consumível e descartável. Desconhecedora do passado e inconsequente diante do futuro. Como também a preservação patrimonial não é a reconstrução do passado no presente. Não é o presente que usa do passado contra o presente.

Uma manifestação como as escolas de samba do Rio de Janeiro, o carnaval, é ao mesmo tempo manifestação de cultura de massa e um ato de preservação patrimonial. Assim como não podemos conceber o carnaval sem sua história, sem sua referência ao passado, sem seu conteúdo de preservação do patrimônio da música, da dança e do folclore, brasileiros ou nacionais, assim também não podemos conceber o tombamento de uma cidade histórica sem manifestações de cultura de massa a preservá-la. Hoje, a preservação passa necessariamente pela produção industrial propagada por técnicas de difusão maciça destinada a uma massa social aquém e além das estruturas internas da sociedade.[3] Não se pode preservar a cultura do caju, as tecnologias artesanais e, evidentemente, a música popular brasileira sem a ajuda da comercialização e da industrialização. Como é a todos evidente que não se pode preservar cidades históricas — como Olinda, Paraty ou Ouro Preto —, conjuntos urbanísticos como o Pelourinho em Salvador —, e mesmo edifícios isolados — como o Paço no Rio de Janeiro —, sem o apoio de tecnologias modernas e o amplo uso dos meios de comunicação de massa. Em outras palavras, o presente, hoje, tanto da preservação patrimonial quanto da cultura de massa está se encarregando de desfazer a dicotomia ou a política pública apóia a preservação patrimonial ou apóia a cultura de massa. A preservação patrimonial é cada vez mais uma das áreas da cultura de massa brasileira. E vice-versa.

De resto, uma proposta[4] como a do tombamento do Maracanã no Rio de Janeiro só tem sentido se for entendida como está sendo, trata-se, não de preservar um edifício de valor arquitetônico discutível. Trata-se apenas de reconhecer, registrar e preservar o palco de uma das principais manifestações culturais, de massa, do Brasil.

Na verdade esta dicotomia, mais do que simples embate conceitual ou concorrência de prioridades para a política cultural, é antes de tudo um confronto entre experiências históricas, ambas, insuficientes quando se amplia, democraticamente, o horizonte da cultura brasileira.

A crítica que se pode fazer à prática passada da preservação patrimonial brasileira e das manifestações de cultura de massa é a crítica ao eventual exclusivismo que ambas incorporaram.

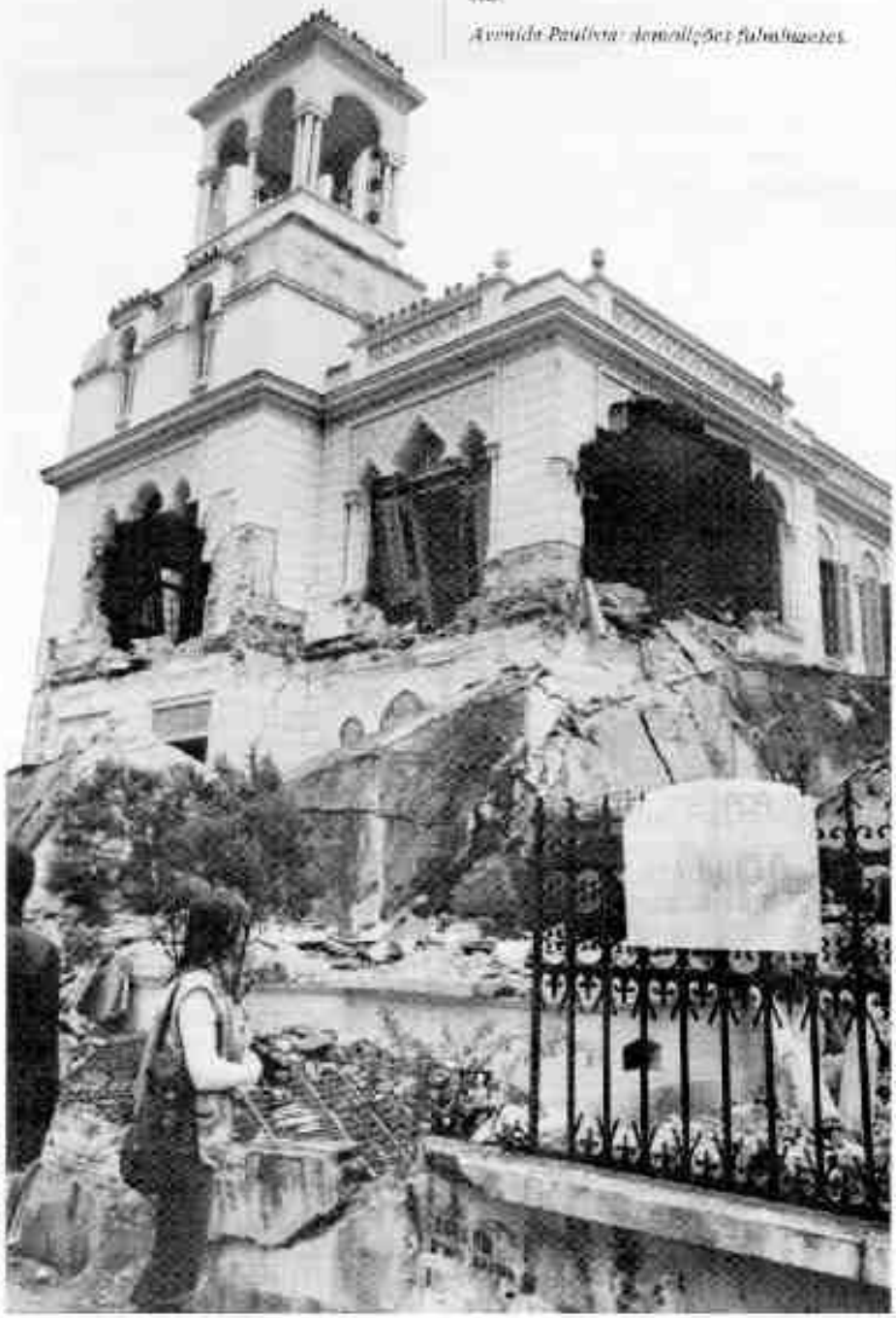
Neste sentido, a preservação patrimonial é a preservação dos monumentos da elite. Mas não é *exclusivamente* isto. A cultura de massa são as manifestações da indústria cultural e dos meios de comunicação de massa do centro-sul urbano. Mas não é *exclusivamente* isto. A de-

mocratização da política cultural brasileira volta-se contra estes exclusivismos. E não necessariamente contra esta ou aquela experiência histórica.

A o nível do processo decisório e administrativo dos órgãos (não apenas federais, mas estaduais e municipais também) encarregados da preservação patrimonial, a descentralização propicia romper o isolamento que até anos atrás moldou prioritariamente seus desempenhos. O que por sua vez implica na possibilidade de se fortalecerem os direitos do cidadão diante da Administração Pública.

Este isolamento, se por um lado dá à Administração Pública efêmera sensação de poder e assegura o remanso da impunidade, por outro a frustra também. Torna seus projetos mais difíceis de serem implementados. Mais facilmente recusáveis pelas populações. O esforço é maior. O sucesso é quase sempre solitário.

Avenida Paulista: demolições fulminantes.



O fundamento deste isolamento é a crença de que a burocracia sozinha, diante do processo, o arquiteto sozinho diante da planta, têm o dom divino de encontrar o "bem comum", o "interesse público", o padrão arquitetônico definitivo.

Esta crença, por sua vez, fundamenta-se em duas subcrenças. A primeira acredita na autonomia da burocracia diante das demandas e interesses, tão elevados quanto paroquiais, da sociedade civil. Uma autonomia que se funda sobretudo na impunidade não apenas jurídica, mas sobretudo política, da Administração Pública. Acredita que a Administração Pública seja entidade perpétua, independente dos resultados que alcance ou não alcance. A segunda subcrença acredita que as relações entre os grupos e classes sociais são pautadas pelo consenso. São pautadas pelo contrato cultural. Inexiste, ou se existe é irrelevante, a concorrência e mesmo o conflito entre eles.

Ora, nem a burocracia é autônoma diante de suas clientelas, das indústrias culturais por exemplo, nem as diversas clientelas estão de acordo diante da política de preservação. Inexiste consenso cultural onde inexiste consenso social. Como mencionamos no início, uma política pública é a *opção* por uma determinada ideologia cultural. É uma alocação prioritária entre recursos escassos e interesses concorrentes. A burocracia não é o bem comum. Um tombamento corresponde sempre aos interesses da burocracia aliada a determinadas clientelas específicas. Não é necessariamente a expressão do consenso cultural. O exemplo mais recente é a fulminante demolição das mansões da Avenida Paulista diante da simples intenção da autoridade estatal de um dia virem a ser tombados.

A definição dos entornos dos edifícios tombados, como em Pau Amarelo em Pernambuco ou no Parque Lage, no Rio de Janeiro, e a discussão em volta do uso a ser dado a prédios restaurados, como no caso do Paço do Rio de Janeiro, evidencia quão longe está a política de preservação de ser a expressão do consenso cultural.

Neste sentido é preciso que os órgãos encarregados da preservação patrimonial reformulem seus processos decisórios de modo a romper com esta autonomia diante das demandas dos cidadãos. De modo sobretudo a admitir que a decisão do tombamento é por definição uma decisão que envolve interesses contradi-

fóruns, interesses concorrentes. Só raramente as decisões da burocracia expressam um provisório acordo. A regra é que expressem sempre a vitória de uns e a derrota de outros. O que é inevitável. E o que é democrático também, desde que exista sempre a possibilidade de todos defenderem e representarem seus interesses eventualmente atingidos.

Por tudo isto, a reformulação da Administração Pública na área da preservação patrimonial não significa apenas o respeito aos direitos e garantias do cidadão individualmente. Ou seja, assegurar o direito de defesa do proprietário do bem a ser tombado e o correlato direito a indenização. A reformulação deve se orientar para expandir e assegurar *os direitos da coletividade coletiva*.

A cada dia, o tombamento como fenômeno de massa interfere com parcelas crescentes das populações. Não interfere apenas com um ou outro cidadão. Interfere com a comunidade, com a coletividade. Importa é que, por exemplo, as associações de classe, profissionais ou de moradores, os representantes das clientelas culturais tenham acesso aos atos normativos em sua origem. Participem de sua elaboração. E sobretudo obtenham a legitimidade processual, judicial e administrativa.

Algumas decisões concretas a nível nacional, para ampliar democraticamente a participação das populações no processo de decisão da política de preservação, necessitam ainda ser tomadas.

a) A decisão de ampliar a participação social nos conselhos de tombamento em todos os níveis. Tornando-os mais representativos da complexidade étnica, social, religiosa e regional do Brasil. Abrindo-os à participação também dos profissionais das mais diversas especializações.[5]

b) A decisão de rever o direito administrativo concernente ao processo de tombamento, de modo a assegurar a ampla informação, defesa e participação dos interessados. Tornando as decisões mais públicas previsíveis e abrangentemente consensuais. A contrapartida do fato do tombamento limitar, por decisão do Poder Executivo, o direito de propriedade de terceiros é a necessidade do proprietário e das comunidades diretamente interessadas terem asseguradas a informação e a participação no processo administrativo antes do tombamento. Onde possam livremente argumentar e defender seus interesses. Evitando, de resto, decisões autocráticas ou mesmo tecnicamente incorretas por parte do Poder Executivo.

c) A decisão de reformular a participação do Poder Judiciário, de modo que os eventuais abusos da burocracia estatal não gozem de impunidade indevida. Há que se considerar sobretudo que, deste final de século em diante, deverão se multiplicar a nível estadual e municipal os órgãos do Poder Executivo que deterão o direito, e o dever, de preservar nosso patrimônio. A disseminação destes órgãos exigirá inevitavelmente uma atuação maior do Judiciário para controlar a qualidade não apenas legal mas sobretudo a qualidade democrática das decisões administrativas que se multiplicarão sem cessar.

A reformulação democrática das relações entre a burocracia estatal e as populações trará inclusive reflexos positivos a nível internacional. O Brasil tem importante papel na preservação não apenas de seu patrimônio cultural. Mas também na preservação do patrimônio luso-brasileiro e do legado humanista do Ocidente. Por duas razões principais.

Primeiro, porque o Brasil detém, no contexto maior dos países de língua portuguesa, a cultura síntese. Onde estão presentes não apenas as influências luso-brasileiras, mas as influências luso-*afro*-brasileiras sobretudo. Uma cultura é tanto mais rica quanto maior for sua complexidade e heterogeneidade. É difícil outro país de língua portuguesa poder, pelas características históricas já determinadas, integrar todos os múltiplos aspectos da cultura portuguesa, africana e latino-americana. O Brasil pode. Integrou. Esta é sua maior importância.

Segundo, porque o Brasil é detentor de uma cultura jovem. O que se por um lado o torna mais frágil, mais vulnerável às influências, por outro o torna mais aberto, inovador e criativo. Não detém as estruturas rígidas do passado. Está mais disposto à inovação e à criação. O futuro da preservação do patrimônio luso-brasileiro não está apenas na preservação do passado. Está sobretudo na capacidade do presente refazer, recriar e projetar o patrimônio que herdamos. Preservar é um ato que respeita o passado em nome do futuro. Uma cultura jovem como a brasileira tem este desafio principal. Neste sentido há primeiro que se reconhecer o frutífero e extremamente positivo intercâmbio desenvolvido desde a década de 30 quando foram criados os respectivos órgãos de preservação patrimonial no Brasil e Portugal. Este intercâmbio de técnicas, políticas e experiências centrou-se sobretudo na preservação do patrimônio edificado monumental, e deve continuar. Ao continuar, porém, deve ser ampliado. De modo a se forjar uma nova pauta dos novos problemas que envolvem a preservação de nossos patrimônios.

Estabelecer a nova pauta para a preservação patrimonial luso-afro-brasileira é uma das tarefas principais. Desta pauta constariam com certeza os seguintes problemas: (a) a transformação da questão da preservação em questão internacional; (b) a ampliação do conceito de patrimônio cultural; (c) estímulos à participação das populações na preservação; (d) a definição de políticas comuns diante da influência estrangeira nas arquiteturas nacionais; (e) a descentralização da política oficial de preservação.

A contribuição brasileira para preservação do patrimônio luso-afro-brasileiro será tanto maior quanto mais eficaz e abrangente for a preservação do próprio patrimônio cultural brasileiro. E tanto maior apoio receba de seus cidadãos.

Para tanto é indispensável a crescente participação das populações na definição das metas e na consecução dos resultados. O que não se faz sem a democratização progressiva e permanente das relações entre burocracia estatal e populações. Não se faz sem que preservar seja também praticar, no quotidiano da cultura, a democracia.

Sobre a restauração do Paço Imperial, antigo Paço da Cidade, no Rio, leia os artigos de capa, das páginas 112 e 165.

NOTAS

(1) Entre estes institutos, alertou Aloísio Magalhães, estaria a necessidade de dotar nossa política de preservação patrimonial de um caráter nacionalmente educativo. Neste sentido a preservação monumental arquitetônica teria, como teve, uma grande eficácia.

(2) CALDEIRA, Joaquim. "Modernidade: armadilhas e desafios", revista *Extensão*, Universidade Federal de Pernambuco, nº 1, 1984.

(3) Ver MORIN, Edgar. *Cultura de Massa do Século XX — O Espírito do Tempo*. 2ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo, Forense, 1969.

(4) Proposta atualmente defendida por Marcos Vilaça.

(5) Recentemente a Secretaria de Cultura do Ministério da Educação e Cultura deu importante passo neste sentido, ao indicar para o Conselho de Tombamento um economista, um antropólogo e uma arqueóloga.

TEMA 2: CINEMA E MEMÓRIA NACIONAL

TEXTOS DE:
Célia Camargo,
Lúcia Lobo,
Sílvio Tendler,
Silvio Júlio Nassar e
Carlos Roberto de Souza



A Pesquisa Histórica

e as fontes não convencionais

CÉLIA CAMARGO E LUCIA LOBO*

Preservar fontes para o estudo da história contemporânea é tarefa que visa assegurar às gerações futuras a conservação dos registros que acumulamos ou produzimos. Tarefa difícil, entre outras razões, porque não temos conhecimento nem das formas de uso que terão lugar a partir das informações e registros que lhes sejam legados.

Preservar essas fontes e atuar, ao mesmo tempo, como estímulo à produção historiográfica voltada para o estudo do nosso tempo representa conviver com outras dificuldades, especialmente com aquelas que derivam do próprio usuário desses acervos, nem sempre disposto ao convívio e à assimilação das novas formas de linguagem expressas nos registros contemporâneos.

O desenvolvimento tecnológico que caracteriza nosso século teve, como resultado importante para essa área de trabalho, a produção sistemática de novas formas de registro da história e, como desdobramento natural, o reestruturamento das formas de recuperação da informação e de seu uso social.

Lidar com fontes relativas à história contemporânea significa, antes de tudo, estar em contato direto com essas alterações. Ideal seria, para o historiador, abrir-se à possibilidade de considerar outras fontes documentais como alternativas de base informativa e científica para suas interpretações.

As definições sobre o objeto de estudo da história conduziram ao embasamento da pesquisa histórica, primordialmente, nas fontes escritas. A delimitação de seu campo de pesquisa às sociedades possuidoras de escrita estabeleceu um critério classificatório para os registros do passado, a partir do que os documentos escritos constituíram as fontes históricas por excelência.

No início do século XX, enquanto os documentos escritos obedeciam a uma hierarquia onde se destacavam aqueles emanados do Estado, o cinematógrafo, para as "mentes ilustres" da época, não passava de "uma máquina de embrutecimento e de dissolução, um passatempo de analfabetos, de míseras criaturas..."[1]. A facilidade de acesso à documentação produzida e acumulada pelo poder público e preservada nos arquivos nacionais provavelmente contribuiu para tornar os historiadores, segundo Marc Ferro, "prisioneiros de uma visão do Estado"[2].

Ainda hoje, a despeito do que preconizava a escola dos *Annales*, surgida em 1929, o filme, depois de ter causado o desprezo, provoca o temor entre os historiadores.[3] Naturalmente, o historiador voltado para o estudo da sociedade contemporânea exigia, entre o universo de fontes disponíveis, dos documentos não convencionais. Contudo, permanece a visão de que essas fontes devem servir à confirmação ou ao contraponto, na qualidade de testemunhos isolados, a um conhecimento produzido basicamente a partir de fontes textuais. O historiador resiste à utilização da imagem, somora ou não, como fonte de pesquisa. De um lado, devido às dificuldades metodológicas que decorrem da análise do filme e da fotografia como documentos em si. De outro, às solicitações entre posições que ora reduzem esses registros a processos meramente mecânicos de captação objetiva da realidade, eliminando-se a intervenção dos responsáveis pela autoria, os vínculos institucionais com patrocinadores ou produtores, o contexto sócio-político, recursos tecnológicos etc., e ora não reconhecendo a veracidade de documentos passíveis de montagem.

É preciso considerar ainda que a dispersão dessas fontes, a deficiência dos instrumentos de recuperação, a ausência de guias, bem como as precárias condições de conservação acabam por impor restrições ao próprio acesso desses documentos.

Na verdade, a questão "Cinema e Memória," objeto de discussões cada vez mais freqüentes, pode ser analisada, com especial atenção, a partir de dois pontos de vista. De um lado, considerando o domínio ainda incipiente dessa forma de linguagem e expressão como fonte para o trabalho científico historiográfico. De outro, e como conseqüência desse primeiro fato, o desconhecimento das formas possíveis de utilização dessa fonte e das diversas alternativas de manipulação informativa nos trabalhos de pesquisa histórica.

As dificuldades do historiador em lidar com a imagem animada e em colocar-se como seu usuário natural geram impasses que comprometem especialmente os processos técnicos de organização e recuperação das informações sobre o registro cinematográfico. Na medida em que o historiador não define suas necessidades e demandas, permanecemos na situação de ausência de elementos para desenvolver esquemas de apreensão, identificação e recuperação de informações.

Tal situação está em oposição ao que ocorre no trato das fontes textuais, onde essas dificuldades encontram-se amplamente resolvidas. Aí encontra-se o pleno domínio da linguagem e as especificações de uma variedade de métodos de análise histórica, a partir do que fica nitidamente estabelecida a natureza das informações a recuperar e a processar.

Assim, para discutir as dificuldades do historiador na utilização do cinema

(*) Célia Reis Camargo e Lúcia Lahoyer Lobo, historiadoras, trabalham no Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas.

como fonte de pesquisa, é necessário, antes de tudo, analisar a questão anterior que determina essa situação e que está presente no universo das fontes consideradas não convencionais.

Na década de sessenta, com a produção "brasilianista" em escala considerável, podemos observar as lacunas dos estudos e reflexões aqui realizados sobre nossa história social e política principalmente dentro do período contemporâneo. Nesses trabalhos, apontava-se para a existência de materiais inteiramente inexplorados, fragmentados, inacessíveis à pesquisa, muitas vezes em mãos de particulares.

O Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil/CPDOC, da Fundação Getúlio Vargas, foi criado em 1973, com a finalidade de cobrir parcialmente algumas dessas lacunas e de integrar-se ao renascimento de uma política consistente de reconhecimento da importância do patrimônio documental da nação. Centrava-se na organização de documentos de caráter privado e na realização de pesquisas voltadas para a história contemporânea do Brasil.

Inicialmente, a idéia de reunir documentação e pesquisa em uma mesma instituição partia do princípio de que geraria estímulos tanto à doação quanto à organização e processamento de documentos e, de outro lado, favoreceria o desenvolvimento de pesquisas históricas diretamente ligadas a evidências documentais e fontes primárias disponíveis.

Alguns anos depois, além dessas realizações e da formação de equipe multidisciplinar, o resultado básico desses esforços foi a especialização dos trabalhos, frutos das diferentes linhas de atuação e, por conseqüência, a disponibilidade de um conjunto diversificado de fontes cuidas, organizadas e abertas à consulta.[4]

O subsetor de Audiovisual do CPDOC foi criado quatro anos após o surgimento do Setor de Documentação, núcleo inicial do Centro, quando se constatou a ausência de fotografias e filmes referidos nos documentos textuais que integravam os arquivos, então em fase de organização. As famílias dos titulares desses arquivos foram alertadas para a necessidade de incorporar aos respectivos acervos fotografias e filmes, que na concepção desses doadores não constituíam fontes históricas, revestindo-se apenas do significado de "álbuns de família".

Com o objetivo de receber adequadamente as fontes que viriam a reconstituir a integridade daqueles arquivos e as doações futuras, foi criado o subsetor encarregado de preservar, tratar e divulgar os ditos documentos audiovisuais. A solução, aparentemente apropriada e adotada por diversas instituições que preservam gêneros documentais distintos, criava, por seu turno, dificuldades de outra natureza. Trata-se de considerar, como conjunto harmônico, registros diferentes quanto ao suporte, linguagem e características de produção.[5]

Esse problema, que se estabelece a partir da adoção de designações genéricas, tais como audiovisuais, não convencionais ou especiais, decorre de dois fatos principais: considera-se que essas fontes são fruto do progresso científico e tecnológico da sociedade contemporânea e, como tal, resultam de processos inteiramente mecânicos que expressam o sinal dos tempos, em segundo lugar, possuem uma linguagem que se supõe distinta da documentação textual, sem, porém, ser dominada. Ao mesmo tempo, estão presentes a perplexidade e o desconhecimento, partilhado por historiadores e profissionais de arquivo, acerca do potencial informativo dessas fontes.

Além disso, novas tecnologias de informação são frequentemente introduzidas sem que seja realmente reformulada a hierarquia clássica das fontes históricas e sem que possam surgir novas concepções de tratamento e recuperação, desvinculadas da tradição textual. Um primeiro passo para eliminar esse bloqueio é, sem dúvida, a utilização crescente dos depoimentos orais nos trabalhos de pesquisa histórica. Assim, nosso Programa de História Oral tem sido cada vez mais solicitado pelos meios acadêmicos. As demais fontes, como fotografias, filmes, discos, videocassetes etc. ainda servem aos profissionais mais voltados para a ação cultural imediata, como jornalistas, cineastas, fotógrafos, profissionais de teatro e outros que parecem prescindir da categoria ciência para a elaboração e o desempenho de seus trabalhos.

É exatamente em torno desses impasses e da grande parte das dificuldades apontadas que se desenvolvem, no CPDOC, os principais estudos e reflexões sobre uso e organização de fontes para a história contemporânea.

Neles, a atenção está voltada tanto para o comportamento do usuário na consulta às fontes e em sua manipulação posterior quando da execução da pesquisa quanto para a formulação de recursos técnicos e métodos de abordagem da documentação disponível.

Algumas das questões que determinam o desenvolvimento desses trabalhos podem ser alinhadas para que sua natureza possa ser melhor compreendida.

Ao longo de sua prática, o historiador desenvolveu o que, genericamente, pode ser considerado como a análise da natureza do acervo (público, privado, institucional e pessoal) e das espécies de documentos (processos, atas, correspondência, etc.) dentro de uma perspectiva que privilegia o exame exaustivo de séries ou conjuntos de documentos de arquivos e de fontes primárias impressas. Essa prática conferiu ao historiador a percepção das características inerentes às espécies documentais e da relação de organicidade que os documentos de arquivo mantêm entre si. Além disso, soma-se o estudo de parcelas significativas da produção historiográfica, tendo em vista as vertentes do conhecimento acumulado na área. Dessa forma, as fontes primárias, manuscritas e impressas, e as secundárias são contextualizadas, permitindo o entendimento de seu conteúdo e utilização para a construção do conhecimento baseado na tradição escrita.

Sem dúvida, a aplicação da crítica histórica aos documentos escritos constitui um procedimento que deve ser adequado às fontes não convencionais.

Boris Kossoy formula esta proposta em relação às fontes fotográficas citando José Honório Rodrigues: "O principal problema que o historiador deve enfrentar é o do conteúdo do filme e o da veracidade da fonte. A fotografia em si, o filme em si não representam, tanto quanto qualquer documento velho ou novo, uma prova de verdade. Toda a crítica externa e interna que a metodologia impõe ao manuscrito impõe igualmente ao filme. Todos podem igualmente ser 'montados', todos podem conter verdades e inverdades. Existe, naturalmente, para cada espécie de fonte, uma possibilidade especial de falsificação, e conhecê-las é a tarefa de críticos de fontes"[6].

A análise de imagem, sonora ou não,

Cinegrafista do DIP, Departamento de Imprensa e Propaganda, em ação, durante o Estado Novo





Vargas, discursando: fotograma do Cine Jornal Brasileiro, o documentário semanal do DIP.

pressupõe a compreensão da interação entre máquina, autor(es) e objeto(s), registrado(s) em contexto sócio-político determinado. Não se trata de considerá-los isolada ou parcialmente, seja do ponto de vista da expressão artística, seja do testemunho. É possível encará-los da perspectiva do conjunto de registros que constituem as formas características de expressão e de testemunho de um tempo conforme as intenções (deliberadas ou não) dos responsáveis pela autoria. A utilização de filmes e fotografias como fontes da história deve necessariamente considerar o seu papel como agentes da história a partir do impacto provocado no contexto específico de sua produção e divulgação.

É igualmente indispensável que se conheça a história dessas fontes, particularmente o domínio de tecnologias, que determinam a disponibilidade de recursos utilizáveis na produção do documento, e os traços característicos de uma época que conformam padrões de registros. Assim como a apreensão da linguagem do contexto da produção não pode ser abstraída, o suporte constitui uma das características inerentes ao registro, estabelecendo significados específicos às informações veiculadas.

De maneira semelhante, a autoria não deve ser um dado relegado a partir da crença na neutralidade da imagem registrada enquanto reflexo objetivo da realidade. O universo de intenções do(s) autor(es) e o domínio de tecnologia, bem como o vínculo mantido com as indústrias cinematográficas, empresas privadas de comunicação, agências governamentais etc., são elementos que contribuem para o entendimento do filme e da fotografia.

Procedimentos como os que estão sugeridos aqui seriam responsáveis, entre outros, por saltos qualitativos na busca de soluções técnicas e, de outro lado, na elaboração de diretrizes capazes de viabilizar uma política preservacionista dessas fontes, que desse conta não apenas dos desafios de conservação, como também das dificuldades de seu uso científico e de sua disseminação. O objetivo final desses esforços não seria outro senão o de converter esses conhecimentos e reflexões em objeto de transformação social.

NOTAS:

(1) FERRO, Marc. *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1980, 175 p., p. 22 e 23.

(2) FERRO, Marc. "L'histoire est partout", *Le Monde Dimanche*, 25 abril 1982.

(3) SILVA, José Luiz F. Werneck da. "Do desprezo ao temor: o filme como fonte histórica para o historiador", *História em Cadernos*, Rio de Janeiro, 2 (1): 7-9, jan./ago., 1984.

(4) Atualmente o CPDOC estrutura-se a partir das seguintes áreas de trabalho: documentação, pesquisa, história oral e editoração. A área de documentação abrange os subsetores: arquivo, audiovisuais e bibliotecas.

(5) *La Gazette des Archives*. "Le patrimoine audiovisuel en France", Paris, n. 111-3., trim. 1980, número especial.

(6) KOSSOY, Boris. *A fotografia como fonte histórica*: introdução à pesquisa e interpretação das imagens do passado. São Paulo, Museu da Ind. Com. e Tecn. de São Paulo - SICCT, 1980, p. 39.

(7) FERRO, Marc. Op. cit. Ver também LOBO, L. L.; MURAKAMI, Ana Maria B.; LISSOVSKY, Mauricio. *A fotografia como fonte histórica: a experiência do CPDOC*. Rio de Janeiro, CPDOC, 1982, 25f. Trabalho apresentado no Seminário de Fontes Primárias do 5º Congresso Brasileiro de Arquivologia (5: 1982: Rio de Janeiro). Cf. ainda MURAKAMI, Anita. *O acervo fotográfico do CPDOC-FGV*. Rio de Janeiro, CPDOC, 1980. 9f. Trabalho apresentado no Seminário sobre fotografia realizado na FUNARTE entre 25 e 29 de agosto de 1980 no Rio de Janeiro.

CINEMA, HISTÓRIA E PAIXÃO

SÍLVIO TENDLER *

"Na medida em que vão passando os anos de nossa vida, essa memória, anteriormente desdenhada, torna-se preciosa para nós. As lembranças se acumulam, inconscientemente, e um dia, de repente, buscamos em vão o nome de um amigo, de um parente. Esquecemo-lo. Pode ocorrer que mergulhemos numa espécie de obsessão, procurando inutilmente uma palavra que conhecemos, que temos na ponta da língua e que, obstinadamente, se recusa a retornar...

... É um sentimento atroz o ter que usar uma metáfora para dizer "uma mesa". Além disso, a pior das angústias, estar vivo, mas já não reconhecer se o si mesmo, já não saber quem se é.

É preciso começar a perder a memória, ainda que se trate de fragmentos desta, para perceber que é essa memória que faz toda a nossa vida, assim como uma inteligência sem possibilidades de exprimir-se não seria uma inteligência. Nossa memória é nossa coerência, nossa razão, nossa ação, nosso sentimento. Sem ela, não somos nada."

(Luis Buñuel, *Meu último suspiro.*)

A História é mais bonita do que sua imagem. Densa e dramática, quantas páginas se perdem pela ausência de relatos que a eternizem ou pelo relato *asséptico* do historiador que a descaracteriza em nome de uma racionalidade científica. O desgaste de velhas fórmulas e métodos de abordagem científica abriu espaço para outros métodos e fontes de informação.[1]

A História das mentalidades, território criado por esta contemporânea perspectiva de História, situa a memória como importante fator de resistência à dominação, seja de uma classe social sobre outra, de um grupo étnico ou de um povo sobre outro. E nesta nova História, a relação passado/presente é diferente na medida em que não significa o conhecimento pelo reconhecimento do passado, mas coloca o passado a serviço do presente.[2]

Nesta reconstrução da História incorporaram-se os códigos artísticos contemporâneos enquanto fonte de informação, conhecimento e difusão. A princípio desprezada, hoje se percebe que imagem é memória[3] e que, na compreensão de nossa época, uma fotografia ou um filme podem ser tão úteis quanto o carbono 14 ou a aerofotogrametria na descoberta de sítios arqueológicos.

De território de aventureiros, o cinema, à medida que a ciência avançou, passou a ser "a grande aventura" do pesquisador, seja como fonte ou como reprodutor de pesquisa. O cinema exige um conhecimento de sua especificidade, de sua história, da realidade e das motivações de cada filme para que este filme represente de fato um objeto de pesquisa. Embarcar nesta "viagem" implica em conhecer técnica e legislação. Limes e procuradores, limites e horizontes de um filme. Nitrato, acetato, *master*, *safety*, são elementos técnicos que o historiador deve incorporar ao seu conhecimento.

Quem fez? Por que? Com que recursos? De quem? São questões tão importantes quanto as relativas ao próprio filme. A natureza do cinema como espetáculo de massas não pode ser desprezada no momento de sua interpretação, pois é justamente sua função social que o torna fonte essencial da História enquanto testemunho privilegiado de seu tempo.

Em todo caso, este é um território virgem e livre; os que se aventurarem, sejam bem-vindos.

"Um objeto nunca, quando o olhar vivo que o observa desaparece."

(Chris Marker.)

O final[4] dos anos 70 trouxe o "boom" da memória: recuperação de casas e prédios, Olinda e Ouro Preto transformadas em patrimônio da humanidade, acervos de jornais microfilmados, alguma curiosidade por fotografias antigas.

Respeitando esta ação que preserva o que ainda nos resta, é necessário, no entanto, constatar que a memória oficial permanece como privilégio de monumentos — uma casa isolada imprensada entre arranha-céus, um largo perdido no meio de uma paisagem descaracterizada, a reconstrução de uma igreja que dará prestígio a alguma fundação ou personalidade. Longe do ambiente que lhe deu substância, vive agora o passado apenas como um ligeiro fragmento, impossível de ser reconstituído porque apenas fragmento. Enquanto isto, falta eficácia nas leis que regulamentam o uso do solo urbano e não se controla a ação predatória que descaracteriza as cidades. Destroem-se arquiteturas definidas e de valor histórico, para construir legados vazios sem harmonia, sem gabarito ou estilo, desfazendo o ambiente que cria identidade entre cidadão e cidade, povo e passado, História e nação.

Não existe História sem memória, cidade sem continuidade, memória sem vida. Se o legado do passado não deve ser feito de forma nostálgica nem impedir a modernização das cidades, as transformações devem beneficiar o cidadão e não destruí-lo através da destruição dos

---

(*) Sílvio Tendler, cineasta, é professor de cinema na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e autor, entre outros filmes, de *Os Anos JK* e *Jango*. Este artigo constitui parte de trabalho mais amplo a ser publicado brevemente em livro.

objetos que lhe dão identidade. Preservar a memória é preservar a vida. O poder autoritário gosta de estátuas — quando elas não incomodam — justamente porque elas não incomodam. Casas imprensadas, monumentos, fazem parte dos fragmentos possíveis de serem preservados. O que os torna perigosos é quando estes fragmentos se fazem conjunto, tomam forma, viram memória, produzem História, questionam. O poder autoritário prefere evitar certas questões construindo um país sem alma e memória.

Cinema, quando em movimento, é vida, quando esquecido numa prateleira, apenas matéria, quando não apenas fragmento de matéria. O cineasta, quando lhe permitem, é o escultor moderno. Não o que esculpe a máscara mortuária, mas o que eterniza pela preservação da imagem viva, em movimento.

Neste "boom" dos anos 70, o cinema, sempre visto como atividade marginal, permaneceu no seu território marginal específico: as cinematecas. Sobrevivendo graças ao trabalho de alguns devotos, sustentados por verbas mixurucas, seus acervos são consumidos periodicamente pelo tempo, pela umidade, quando não pelo fogo.

O fogo lambeu o acervo dos irmãos Botelho no Rio de Janeiro, que entre outras imagens haviam documentado a bordo a revolta da Chibata no Rio de Janeiro em 1910. Em dois incêndios na cinemateca de São Paulo, foram-se filmes de Alberto Cavalcanti e Carriço, o cinejornalista de Juiz de Fora; num momento de raiva, inconformados com os salários atrasados, os funcionários da extinta TV-Rio destruíram seu arquivo com reportagens filmadas que cobriam importantes momentos dos anos 50. Muitas imagens do Brasil foram vendidas a peso, para, uma vez derretidos, os filmes se transformarem em escova de cabelos. Nenhuma lei, nenhuma política oficial protege estas imagens, beneficia seus autores/produtores. Até quando?

Reunidos no Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro, na Cinemateca do MAM-RJ, na Fundação Cinemateca Brasileira de São Paulo, no Museu Guido Viaro no Paraná, nos trabalhos de Maria Rita Galvão, Raquel Gerber, Vicente de Paula Araújo, José Carlos Monteiro, Sérgio Augusto, Carlos Augusto Calil, Fernando Spencer, José Tavares de Barros, Jean Claude Bernadet, Cosme Alves Netto, Vera Brandão, Ronald Monteiro, Carlos Roberto de Souza, Manfredo Caldas, Linduarte Noronha, Selda Vale da Costa, Narciso Júlio Freire Lobo, Valêncio Xavier, Francisco Sérgio Moreira, Jurandir Noronha, Jesus Pfeil, Francisco Alves dos Santos, entre outros, estão as chaves da memória cinematográfica do Brasil.

Transformar segredos em informação, recuperar, preservar, difundir, de maneira a tornar possível ao grande público, é o objetivo dos que trabalham pela preservação da memória visual; dar nexo à História em seu conjunto, tirar nossa imagem de uma desnecessária clandestinidade e sobretudo conduzir a História do Século XX ao século XX pelo conhecimento de sua imagem.

E das instituições, o que se espera? Algumas questões.

Não existe no Brasil um curso de História que inclua no seu programa, de maneira regular, cadeiras ligadas à imagem e particularmente ao cinema; espremida entre a censura e a queima de arquivos, a memória cinematográfica brasileira se resume, em muitos casos, a fragmentos de obras quando não a fotogramas esparsos. A constituição de um acervo é ponto de partida para a existência de uma cinematografia; a circulação destes filmes é que lhes dá vida. Hoje a existência de novas tecnologias permite, de forma bastante acessível, a formação de bancos de imagens nos arquivos e bibliotecas públicas, a projeção permanente, a ida a escolas, universidades, a criação de cursos a todos os níveis, a realização de filmes didáticos em que o conhecimento do Brasil através de sua imagem seja o tema central, porque descolonizar não significa negar o conhecimento vindo do exterior, mas saber olhar e interpretar com uma ótica própria, essência deste resgate da memória.

"Se uma câmera é munida de objetivas, é porque o cinema busca a objetividade."
(Jean-Luc Godard.)

Reconstruir, reconstituir, resgatar. A relação cinema e memória não se limita ao aspecto documental, mais do que isto funciona como elemento emulador e questionador da própria realidade. Em muitos casos, o filme, enquanto obra de arte, não apenas narra como interfere nos fatos narrados. Pressionado pela censura de Estado e a censura econômica, o cineasta é obrigado, muitas vezes, a se manifestar por metáfora, fazendo desta uma necessidade, quando não uma virtude.

O cineasta fotografa a vida como obra de arte, não enquanto documento, mais como pintura do que como flagrante. O cineasta é um artista, os códigos para interpretar sua obra são os da arte e não os da ciência. No entanto, por ter a responsabilidade de respeitar as verdades da vida, verdade enquanto bem coletivo, voltado para os interesses da comunida-



Os Inconfidentes, *de Joaquim Pedro e Eduardo Escorel: discurso contundente*

de — "imparcial só o filme virgem ou a câmera desligada, desonesto é outra conversa", esclarece o crítico Sergio Augusto —, a obra serve como testemunho da realidade, do seu tempo, logo fonte da ciência.

Não se pede do artista uma interpretação científica da realidade. Cinema é arte enquanto fotografia virtuosa da vida, senão apenas isso. Neste caso a imagem é plenamente substituível pela palavra, o relato no lugar da ação. Cinema é mais do que ação e relato, é relato e emoção.

Vivemos num tempo em que a palavra emoção não é logo descartada como antítese da verdade, mas seu complemento indispensável. O próprio cientista caminha em direção à sociedade quando quer comunicar-se com um público mais amplo que o da academia. Sem abandonar seu lastro acadêmico, mas, ao contrário, apoiando-se nele, vira o articulista de jornais e revistas, escreve livros com um linguajar mais acessível, sobe nos palanques da política para defender posições ideológicas. Diante da vida não há neutralidade possível.

O universo da arte não só é fonte da ciência como também termômetro e transmissor da realidade social. Nada mais premonitório dos movimentos políticos que marcaram o ano de 1968 do que o filme *A Chinoise*, de Jean-Luc Godard; é ver e perceber, nenhum discurso é mais contundente sobre o Brasil dos anos 70 do que *Os Inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade e Eduardo Escorel; poucos discursos vão tão a fundo na questão do autoritarismo quanto *Sargento Getúlio*, de Hermano Penna, a partir do romance de João Ubaldo Ribeiro. O drama do campônes brasileiro, a marginalidade do povo no processo político estão contidos em *Cabra Marcado para Morrer*, de Eduardo Coutinho; o processo destes anos recentes fotografados em *O Evangelho Segundo Teotônio*, de Wladimir Carvalho e Azmando Laccerda; mas *Jango* é um manifesto apaixonado sobre a História que não nos foi contada, por isto sincero e verdadeiro. *Memórias do Cárcere*, de Nelson Pereira dos Santos, a partir do romance de Graciliano Ramos, não fala de uma ditadura, fala de todas as ditaduras.

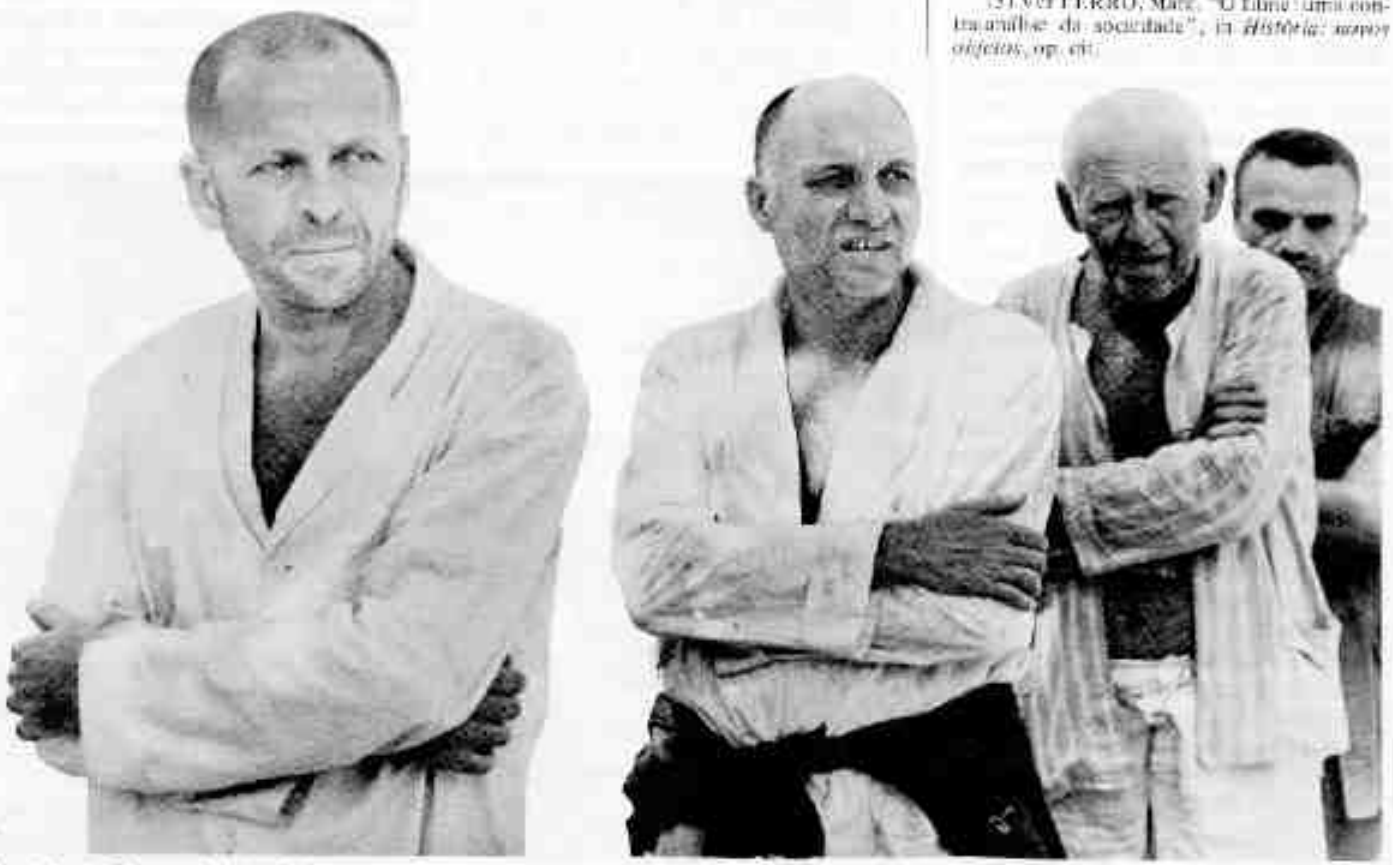
Sinceros porque emocionados, verdadeiros porque vividos, as circunstâncias fazem do cineasta, sociólogo, historiador, cientista, militante, pesquisador. Nos autos da Inconfidência; nos porões que abrigam velhos filmes mofados; na vida ou nas páginas de um romance, o cineasta vai buscar os elementos para recompor a verdade que o país, principalmente sua imensa parcela de juventude, está ansioso de conhecer. E, hoje, verdade e emoção caminham lado a lado. História e desejo de transformação fazem-se indissociáveis. Emoção e desejo já não são palavras abolidas do universo científico. História se escreve com paixão, cinema é fonte e veículo com alma e memória.

NOTAS

(1) Recomendamos a leitura dos textos publicados nos livros *História: novos objetos*, *História: novas abordagens*, *História: novos problemas*, coleção dirigida por Jacques Le Goff e Pierre Nora, Rio, Francisco Alves, 1976.

(2) Ver: CHESNEAUX, Jean. *Du passé faisons table rase?* Paris, François Maspero, 1975.

(3) Ver FERRO, Marc. "O filme: uma contra-análise da sociedade", in *História: novos objetos*, op. cit.



Memórias do Cárcere, de Nelson Pereira dos Santos, a partir do texto de Graciliano Ramos: falando de todas as ditaduras.

TELEVISÃO:

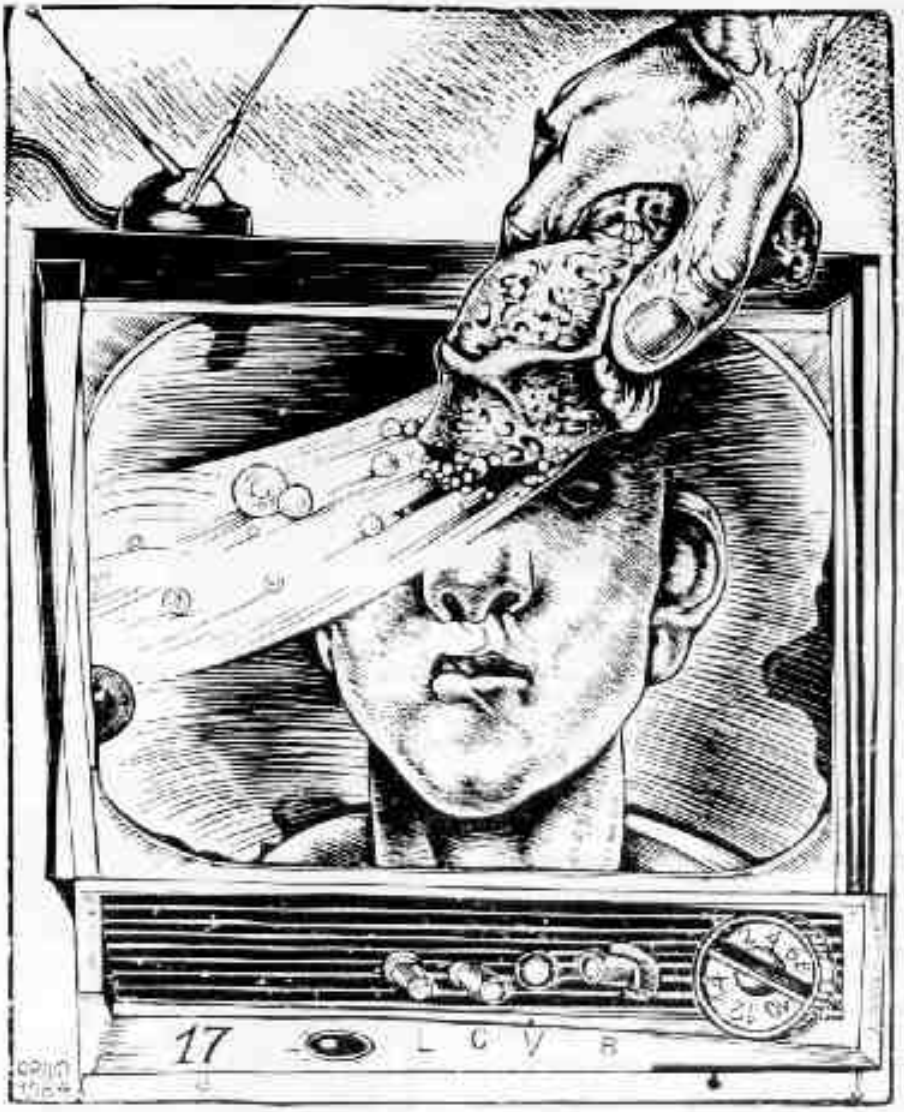
a balzaqueana desmemoriada

SÍLVIO JÚLIO NASSAR (*)

A televisão vai fazer, de vida no Brasil, os seus 40 anos logo que viramos para a década de 90. Será, portanto, uma balzaqueana, como se dizia há alguns tempos das mulheres que completavam essa idade, reabilitadas pelo célebre criador de Eugênia Grandet. Só que a tv vai se antecipar ao homem e já aos 40 anos está quase completamente desmemoriada.

Há muitas razões para que não tenhamos uma política de preservação. Vamos citar algumas e o leitor faz a hierarquia, para decidir a ordem de importância. Quase todos nós estamos, aqui no Brasil, muito preocupados em chegar ao amanhã, ansiosos para que haja um amanhã. O ontem, portanto, é para quem pode se dar ao luxo de pensar nele. Primeiro, sobreviver. A morte de centenas de emissoras de televisão, independentes e de rede, mostra que o que será o amanhã ainda é um "responda quem quiser". Ou quem puder. Ligado a isso, outra circunstância: televisão é concessão, a título precário. Num país institucionalmente precário, onde até instituições importantes nem têm tanta garantia de vida, quem garante a tv? E, assim, fica difícil pensar em preservação documental, nessa luta pela sobrevivência.

Mal comparando: a classe média alta tem seus álbuns de retratos dos filhos, agora tem filmes ou cassetes. Para muitos, no entanto, que lutam pela sobrevivência, não há uma só foto que registre o seu momento de criança. Outra razão que dificulta preservar a memória da tv é o custo financeiro que isso representa. Qual a empresa que pode bancar o arquivamento dos quatrocentos e tantos capítulos de uma novela? Como guardar, no jornalismo, tantos filmes e agora as fitas de videocassete?



O que se guardou nem sempre é o mais importante. A televisão já viveu sucessivos períodos de censura, que cortava muita coisa. O que sobrou, o que foi ao ar, é o mais interessante? Houve tentativas isoladas, pequenos cuidados, para preservação de algumas dessas imagens mas nada sério ou constante. Ainda é quase um milagre recuperar algumas dessas imagens.

Incêndios em emissoras, material confiscado por falta de pagamento, filmes guardados em lugares inadequados,

(*) Sílvio Júlio Nassar, jornalista, é editor na Rede Globo de Televisão e professor de Comunicação na FLC-RJ. Autor do livro *Televisão*, da Coleção 1,000 Perguntas (Editora Rio), trabalha há 16 anos em tv.



Incêndio na Tv Globo, do Rio, em junho de 1976: na destruição da memória da televisão, um problema apenas, entre muitos outros.

métodos de arquivamento que esconderam para sempre algumas imagens, ou simplesmente material jogado fora. São problemas que se acrescentam aos outros.

A decisão para uma preservação da imagem de tv tem que ser política. Temos que querer que isso aconteça. Técnicas de arquivamento, especialistas no assunto já existem, há cursos de nível superior em Documentação, o computador ajuda muito, o videocassete também. Falta definir quem faz isso, quem assume, se a Funtevê, se a Pró-Memória, se outra fundação, se as empresas, quem vai cuidar disso?

No teatro, um grande drama é nunca podermos reconstituir uma montagem. Nenhum crítico ou escritor ou espectador poderá contar, a quem não viu, como Glauce Rocha interpretou *Electra*, não é nem a chama de um fósforo tentar reacender o *Pinga Fogo* que Cecília Becker criou. Mas na televisão é possível. A memória da televisão pode ser mais viva e até — quem sabe? — mais cruel porque não permitirá fantasias nem ufanismos. Mas poder mostrar não significa que tenhamos para mostrar. Cadê a imagem do primeiro *Jornal Nacional*? E ele está fazendo só 15 anos. Ninguém sabe nem qual foi a primeira reportagem que Porto Alegre mostrou, na primeira edição. Cadê muito mais, no jornalismo, no show, na novela? Onde está a imagem de Nureyev interrompendo a dança e perguntando ao maestro se poderia mudar o andamento?

Uma técnica mais racional de arquivamento prevê que vá sendo guardada só a imagem que for selecionada para aquele ano, depois a retrospectiva da década, assim por diante. Arquivam-se, também, documentários especiais. O resto tem que ir sendo dispensado, não há espaço físico que caiba. As novelas são, muitas vezes, compactadas, e esses compactos são arquivados. Enfim, vai-se dando o jeitinho para tentar preservar. É evidente que nos próximos anos se lembrará muito da campanha pelas diretas. Depois, menos um pouco. Dos 50 anos mais tarde, será uma referência mínima. Será assim? Esta pode ser uma previsão. E como guardar todos os comícios? Quando vier o primeiro presidente das diretas (o primeiro desde 61) será um fato histórico. Por quanto tempo a imagem será guardada?

Outras coisas ainda mais intrigantes. Quem poderá garantir que naquele "povo fala" sobre um assunto banal qualquer não estará uma pessoa que depois vai virar notícia? E aquela garota chata que fez um comercial sem a menor importância não poderá ser uma nova Shirley Temple, que Deus nos guarde! Ou aquela moça loura que fez uma pequena ponta num programa qualquer não poderá ser aquela *superstar* tão noticiada?

Em meio a tantas perguntas, mais uma: quem foi que guardou aquela folhinha velha, aquele calendário que no final do ano fica ultrapassado, quem guardou aquela folhinha com Marilyn Monroe nua?

CINEMA BRASILEIRO:

por uma consciência de preservação

CARLOS ROBERTO DE SOUZA*

Em 1980, a UNESCO aprovou o texto final de sua Recomendação sobre a Salvaguarda e a Conservação das Imagens em Movimento, definindo como tais "qualquer série de imagens captadas e fixadas em um suporte (...) que, ao serem projetadas, dão uma impressão de movimento e estão destinadas à comunicação ou distribuição ao público ou se produzem com fins de documentação".

A idéia de preservar filmes como patrimônio cultural, porém, já em 1898 fora apontada por um fotógrafo polonês, Boleslav Matuschevski, numa brochura publicada na França e que se intitulava *Uma nova fonte de História*.

No Brasil, Edgar Roquette-Pinto, em 1910, manifestava-se sobre a necessidade de se conservar filmes e Jurandyr Passos Noronha, em artigo publicado na *Cena Muda* em julho de 1948, ao mesmo tempo que reconhecia a importância da atividade cultural do Clube de Cinema da Faculdade Nacional de Filosofia do Rio de Janeiro e do Clube de Cinema de São Paulo, estranhava o esquecimento dessas *libraries* no que se referia à produção cinematográfica nacional, dando uma série de "indicações para a organização de uma filmoteca brasileira" e listando algumas dezenas de títulos produzidos desde o início do século que deveriam compor o patrimônio cultural cinematográfico do país.

Em agosto de 1979, os participantes do Simpósio sobre o Cinema e a Memória do Brasil – reunidos no Rio de Janeiro sob o patrocínio da Empresa Brasileira de Filmes, com a colaboração da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e da Fundação Cinemateca Brasileira – estimavam em cinquenta por cento de toda a produção cinematográfica nacional o acervo de filmes sobreviventes até a data.

Em fevereiro de 1984, a Cinemateca Brasileira foi nacionalmente reconhecida como a entidade oficial cujo objetivo primeiro é "a preservação da produção cinematográfica brasileira em seu conjunto, desde as suas origens, mediante a conservação de matrizes negativas ou positivas – em suporte de celulóide, magnético ou metálico e quaisquer outros que porventura venham a surgir – dedicando especial cuidado aos registros de imagens em movimento produzidos contemporaneamente" tendo, para a consecução desses fins, sido vinculada autonomamente ao Ministério da Educação e Cultura através da Fundação Nacional Pró-Memória.

O que significa tudo isso e quanto, efetivamente, ainda restará da antiga produção nacional de imagens em movimento após a noite tempestuosa em que um eucalipto destruiu um precário depósito de filmes da Cinemateca em 1981, ou o incêndio que, no calorado novembro de 1982, aniquilou outra dessas miseráveis casinhas em que a Cinemateca Brasileira empilha os auto-inflamáveis rolos de filme em nitrocelulose que chegam a ela vindos de todos os pontos do país? E quanto material mais não foi destruído pela lenta mas constante ação do tempo sobre os filmes existentes nas cinematecas brasileiras e nos outros acervos dispersos pelo Brasil?

A indústria cinematográfica nos países desenvolvidos foi construída pelas companhias que se formaram a partir de fins do século XIX. Essas companhias dispunham, no interior de sua própria estrutura, de um espaço para o arquivamento de sua produção, pois era habitual e rentável a reutilização das imagens filmadas. O reaproveitamento de material de arquivo, indistintamente empregado em filmes de ficção, documentais, curtas e longas-metragens,



O pioneiro Gilberto Rossi filmando Gigi (1925): de sua obra, restaram apenas fragmentos.

(*) Carlos Roberto de Souza trabalha na Cinemateca Brasileira, da Fundação Nacional Pró-Memória, desde 1975. É professor de Cinema na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Prepara tese de Doutorado sobre a vida e a obra do cineasta Humberto Mauro.



Cena de Ao Redor do Brasil, *de Major Thomaz Reis: ele filmou todas as expedições de Rondon.*

era tanto mais amplo quanto maior a produção da companhia e melhores as condições de arquivamento e localização das imagens impressas na película.

As cinematecas que começaram a surgir, durante a década de 30, em centros como Londres, Nova Iorque e Paris, eram movidas pela ambição de promover o conhecimento e a permanência da criação cinematográfica num tempo-espaço novo e dilatado: não mais circular apenas o recém-produzido — em obediência a um presumível gosto popular e de acordo com as mais recentes inovações técnicas — por canais-sacas conhecidos que constituíam o sistema estabelecido pelas companhias produtoras, distribuidoras e exibidoras para a obtenção de lucros.

Foi graças à atuação tenaz das cinematecas que o cinema passou a ser visto como um novo alimento — imagens animadas — para as inquietações humanas, alimento que deveria permanecer acessível como qualquer obra de arte: as músicas de Beethoven, as esculturas de Michelangelo, as igrejas medievais, etc. Enquanto os arquivos das companhias de cinema dos grandes centros eram voltados unicamente para suas necessidades de produção, os arquivos livres das cinematecas voltaram-se para necessidades vitais — daí sua pretensão de possuir uma seleção do melhor que já fora ou viria a ser produzido e daí também sua abertura para tudo o que já fora produzido — de todas as companhias, autores, nações, tempos —, garantindo assim às gerações vindouras o direito de escolha e descoberta.

Perseguindo um modelo bem sucedido nas metrópoles, no Brasil tivemos companhias produtoras como a Cinédia, a Brasil Vita Film, a Atlântida, a Vera Cruz, a Maristela e a Multifilmes que, cada uma à sua maneira, foram as tentativas menos malogradas de, enquanto cópias de um núcleo de produção cinematográfica estrangeiro, transformar o cinema numa atividade industrial indígena. A Vera Cruz — dentre todas a mais completa e complexa — é o melhor exemplo quanto ao cuidado que dedicava às imagens filmadas. Havia na companhia a preocupação com a preservação de suas matrizes. O negativo original impresso e montado era duplicado em master (material positivo de alta qualidade para geração de novos negativos) e contratipo (negativo de onde seriam tiradas as cópias para exibição comercial) — às vezes mais de um master e contratipo —, a exemplo do procedimento que sempre se adotou nos países onde o cinema é uma indústria. O pessoal técnico importado da Inglaterra por Alberto Cavalcanti e Franco Zampari tinha capacidade suficiente para garantir a proteção da qualidade inscrita em cada fase do artesanato e a preocupação com as matrizes era evidentemente uma preocupação com a preservação da qualidade de um produto que se acreditava viesse a dar lucro. Motivos econômicos e históricos à parte, se a Vera Cruz tivesse sido bem sucedida como produtora de filmes, é possível que houvesse se tornado sinônimo de cinema brasileiro, tal como hoje a Rede Globo é sinônimo de televisão brasileira (pelo menos enquanto indústria competitiva). Mas isso não aconteceu. O cinema brasileiro dos anos 50 foram as chanchadas da Atlântida, o Cinema Novo foi o da década de 60 e a primeira chanchada o da década de 70. Em resumo, o cinema brasileiro que deu o tom — enquanto atividade lucrativa ou repercutente — foi aquele feito por pequenas firmas ou grandes autores e é natural que uma Cinemateca Brasileira, à medida que vá conseguindo reunir meios de conservação, arquivamento e recuperação, se torne o receptáculo dessa produção atomizada.

Um cineasta, ao realizar um filme, espera que ele o ultrapasse na efêmera trajetória da vida humana sobre o planeta Terra. Todas as coisas que já foram ou serão ditas sobre cinema brasileiro têm tudo a ver com uma Cinemateca Brasileira, pois as dificuldades de conservação são comparáveis às dificuldades de criação do filme brasileiro. Aceitar a tarefa de fazer perdurar o cinema brasileiro através dos tempos é se render ao delírio: a película cinematográfica é frágil e os recursos existentes para sua preservação são nada menos que ridículos face aos custos em que ela implica. A título de informação, lembremos que o National Film Archive — ação do British Film Institute, cujas atividades se desenvolvem há décadas com recursos do Tesouro Real Britânico — estima que o programa de transferência de nitrato para acetato (película de segurança) "deverá ser completado até o ano 2000, caso não se deseje que os filmes existentes em sua coleção se percam pela deterioração natural". Se a coleção de nitrato do National Film Archive ultrapassa a casa das 130 mil latas de filme — mais de três vezes o acervo atualmente existente na Cinemateca Brasileira —, a "deterioração natural" inglesa é muito menos acelerada do que a nossa tropical. Por outro lado, as condições em que são guardados os nitratos nos países desenvolvidos nada têm a ver com a forma selvagem com que é tratada a quase totalidade da produção cinematográfica brasileira de todos os tempos. Enquanto aqueles nitratos repousam em depósitos com tempe-

ratura e umidade controladas, nossos filmes apodrecem empilhados em garagens de colecionadores ou antigos produtores, em velhos prédios pertencentes a laboratórios comerciais, em galpões de museus e cinematecas, expostos às constantes variações climáticas, quando não sofrendo a ação direta da chuva, do sol, etc. Os filmes em acetato, que foram produzidos para durar quinhentos anos, aqui começam a se decompor depois de vinte, quando expostos às nossas condições ambientais (e quase nunca os submetemos a condições favoráveis). Talvez essa decomposição prematura seja outra das manifestações do estado de subdesenvolvimento que permite a rápida deterioração mesmo das formas puras ou depuradas que aspiram à permanência — como a Pampulha ou Brasília, por exemplo, ou nossa Constituição e nossa Universidade —, que permite a extinção das baleias e dos micos, a poluição dos rios e a destruição das florestas.

A Cinemateca Brasileira iniciou muito tarde a escalada recuperatória e só mais tarde ainda conseguiu dispor de uma estrutura mínima com razoáveis condições para a conservação dos filmes. Criada em São Paulo, no final da década de 40, por uma elite de intelectuais ligados a áreas variadas da cultura, apenas a partir dos anos 80 a Cinemateca pode contar com um depósito razoável, que mesmo assim ainda não segue à risca as recomendações técnicas que a Federação Internacional dos Arquivos do Filme elaborou em princípios dos anos 50. Esse depósito, aquém do ideal para a conservação dos filmes em branco e preto, está incrivelmente distante do necessário para a conservação de filmes coloridos e o acervo a cores aumenta de maneira crescente. A mera existência desse depósito, contudo, foi suficiente para que a Cinemateca Brasileira se transformasse num núcleo de captação de acervos dispersos por todo o país. Praticamente tudo o que restou ou foi localizado da produção silenciosa brasileira encontra-se hoje na Cinemateca. Apesar desse lote ter sido uma das prioridades do Laboratório de Restauração para o estabelecimento de novas matrizes em acetato, a impressão que se tem é a de que o trabalho nunca estará completo, pois raro é o momento em que um colecionador, uma universidade ou uma empresa não cheguem à Cinemateca com filmes antigos sobre o centenário de uma cidade, uma fábrica de papel, um sumatório de doentes mentais na República Velha. A partir das décadas de 30 e 40, multiplicam-se os acervos de cinejornais, não só os governamentais, produzidos pelos diversos departamentos estaduais de propaganda e pelo Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo, como aqueles produzidos por particulares, a exemplo dos cinejornais da Carrão-Film, depositados na Cinemateca pela Prefeitura de Juiz de Fora. Desse período é ainda de fundamental importância a obra de Humberto Mauro para o Instituto Nacional de



Depósito climatizado da cinemateca: armazena acervos dispersos por todo o país.

Cinema Educativo — depositado pela EMBRAFILME — e quase toda ela a merecer urgentes providências de restauração. As chanchadas da Atlântida também começaram a chegar e seu estado de conservação não é de despertar menos alarme. Dos grandes estúdios paulistas da década de 50 — Vera Cruz, Maristela e Multifilmes — a Cinemateca guarda praticamente tudo, bem como das manifestações cinematográficas independentes que culminariam com o Cinema Novo. A partir de 1960, foram sobretudo as obras de cineastas interessados em sua conservação que chegaram até nossas mãos: Glauber Rocha, Carlos Diegues, Rogério Sganzerla, Ozualdo Candeias, Mojica Marins, Walter Hugo Khouri — a lista é interminável e percorre os vários estados do país em que a expressão cinematográfica se encarnou de alguma forma.

Perseguindo ainda que precariamente suas metas, a Cinemateca Brasileira acabou conquistando a credibilidade dos próprios laboratórios comerciais de cinema; percebendo que a entidade não conflitava com seus interesses econômicos e defendia os direitos dos próprios produtores dos filmes, os laboratórios passaram a lhe entregar os negativos de películas com período de comercialização expirado. A retirada dessas matrizes dos laboratórios, porém, logo demonstrou que mesmo a produção com menos de vinte anos necessita de cuidados imediatos para que não se perca. Por outro lado, o único depósito climatizado de que dispõe a Cinemateca rapidamente se revelou insuficiente para absorver a entrada maciça de materiais. No presente momento, a Cinemateca aguarda a reforma que será feita num antigo prédio existente no Centro Municipal de Campismo — afastado do perímetro urbano de São Paulo — e que deverá abrigar, além do Laboratório de Restauração, um depósito com capacidade para 150 mil rolos de filme. A ocupação desses novos espaços efetivará a fundamental colaboração da Prefeitura de São Paulo, através de suas secretarias de Cultura, Obras e Finanças, com os esforços para a conservação da memória cinematográfica brasileira.

A captação de novos acervos ou sua mera localização representam para a Cinemateca um momento cada vez maior da sua já monumental tarefa. Salvo algumas exceções, todos os filmes chegam tarde demais ao depósito climatizado: a mistura de materias orgânicas e inorgânicas que compõem a película sofre a ação devastadora do tempo e, uma vez iniciado, o processo de decomposição é irreversível e não pode ser interrompido. A preocupação da Cinemateca é tanto mais delirante quanto é obrigada a estender-se aos vários pontos do país onde sabemos que existem filmes brasileiros:

— em que grau de deterioração estará a produção da Leopoldis Film amontoada no Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa de Porto Alegre?

— e os milhares de filmes ainda existentes nos depósitos de nossos laboratórios comerciais?

— e as vinte mil latas — serão vinte, trinta ou quarenta mil — que Primo Carbonari deixou em sua produtora?

— e os cinejornais do *Canal 100* e de outras séries — seus produtores saberão como conservá-los?

— e há ainda o acervo da Universidade Católica de Goiás, a ela doado por Jesco von Puttkamer, que durante anos documentou os índios do Planalto Central;
— e os filmes da Cinédia guardados em Jacarepaguá,
— os filmes da Atlântida;
— os acervos da Cinemateca do Museu Guido Viaro de Curitiba e da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, esta última sem condições econômicas para manter um quadro técnico mínimo de funcionários que examine sistematicamente os rolos de película;
— e ainda os arquivos das televisões.

A Cinemateca Brasileira é apenas uma das instituições em que existe a preocupação com a permanência de filmes brasileiros, e compartilha com várias outras o interesse por qualquer porão em que porventura exista um rolo de filme impresso com imagens do Brasil.

A essa altura da história, o pânico é inadmissível. A película é frágil, não o cinema. As cinematecas talvez estejam catando os cacos de uma invenção que vem explodindo desde o século XIX e que ainda não se completou. Em nosso Terceiro Mundo, sobretudo, é impossível buscar bases sólidas demais. Buscar antes bases móveis que acompanhem a evolução das imagens animadas entre seu berço cinematográfico e sua infância eletrônica. A perdurarem as atuais condições de conservação, é muito grande o risco de se perder tudo em curto espaço de tempo, restando apenas e a duras penas os filmes mais notáveis. Se o entusiasmo contagiou a Cinemateca em 1976 quando esforços individuais conseguiram transformar sucatas de laboratório comercial em um Laboratório de Restauração de Filmes considerado pela FIAF como modelo para os países subdesenvolvidos, a experiência posterior demonstrou que dificilmente haveria recursos suficientes para a compra do filme virgem necessário à salvação de todos os filmes que necessitam de socorro. Em 1979, Alnísio Magalhães calculava que o custo correspondente à construção de dez metros do metrô carioca seria suficiente para a recuperação do acervo existente nas duas maiores cinematecas do país. No início de 1984 estimava-se em 800 milhões de cruzeiros os recursos necessários para a transferência para acetato dos 5 mil rolos em nitrato da Cinemateca Brasileira. A modificação da ótica na abordagem dos assuntos culturais proposta por Alnísio Magalhães durante o Simpósio sobre o Cinema e a Memória do Brasil não chegou a se concretizar naquele momento e o Laboratório de Restauração da Cinemateca várias vezes teve seu trabalho interrompido por ausência de recursos para a aquisição do caro filme virgem importado. Pelas notícias que nos vêm do exterior, essa dificuldade é internacional. Prova disso é o vivo interesse que os arquivos estrangeiros dedicam à pesquisa de meios eletrônicos de recuperação de filmes. Talvez as chances de sobrevivência da cinematografia estejam num su-



Glauber Rocha filmando Deus e o Diabo na Terra do Sol *(1963): o Cinema Novo preservado graças ao empenho dos próprios autores.*



parte ainda em invenção. A Cinemateca Brasileira está distante desses prenúncios eletrônicos. Debatemo-nos com problemas que os arquivos do Primeiro Mundo enfrentaram e resolveram nos anos 40. Nossos meios de conservação sequer garantem uma permanência significativa em termos museológicos aos filmes que estão sendo restaurados em nosso próprio Laboratório. Como em todas as áreas científicas do país, é necessário que nos aproximemos das pesquisas nativas e contemos com a imprescindível colaboração de pessoas atentas e dispostas ao envolvimento com criações brasileiras.

Antes de ser história, documento ou peça rara, os filmes são cinema. Nesse sentido, a Cinemateca Brasileira se inscreve em uma utopia maior, ao lado da idéia que nortearia uma Empresa Brasileira de Filmes: a afirmação e a sobrevivência do cinema brasileiro. Cinema que existe a despeito da EMBRAFILME e da Cinemateca, e que é figurado e transfigurado por cineastas criadores de todos os níveis, num mercado hostil, ocupado e explorado.

À NASA basta divulgar através das agências de informação que enviou para o espaço uma cópia de *City Lights*. O mundo inteiro entende. Mas poucos entendem que a Cinemateca Brasileira se desdobre para garantir a gerações vindouras o conhecimento de *Poeira de Estrelas* ou mesmo de *Brasa Dormida* e até de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. A Cinemateca se obstina em salvar uma produção precária, reflexos e representações malvistas e mal-recebidas pelo público e pela crítica, facilmente esquecíveis. Preservar significa também dar valor a essa produção e para tanto a recuperação, a pesquisa e a difusão fazem parte de um só momento/movimento. É necessário inventar os interessados pelos filmes brasileiros; não esperar por eles (eles estão interessados em filmes estrangeiros). O esforço de preservação é inseparável de um ímpeto à luz/cinema/vida/descolonização.

Em suma, para empregar uma expressão de Humberto Mauro, a consciência da necessidade de sobrevivência dos filmes brasileiros não é que esteja no ponto zero mas está, digamos, no ponto meio.

Fotogramas de Brasa Dormida, *de Humberto Mauro (1928), um clássico esquecido.*

CÂNDIDO PORTINARI

um estudo inédito de

MÁRIO DE ANDRADE



Portinari segundo Mário

Maria Christina Guido *

No final de sua vida, Mário de Andrade trabalhou neste ensaio sobre Cândido Portinari, que nunca chegou a ser publicado na íntegra. O texto original foi localizado na sua correspondência, nos arquivos do Projeto Portinari. A leitura desta correspondência permite reconstruir a história deste trabalho desde a sua encomenda pela Editorial Losada, de Buenos Aires, em novembro de 1942, até o momento de sua conclusão, em outubro de 1944, revelando aspectos dos últimos anos de vida de Mário de Andrade e de seu relacionamento com Cândido Portinari.

A amizade entre Mário e Portinari começa em setembro de 1931, quando se inaugurou, no Rio de Janeiro, a 38ª Exposição Geral de Belas-Artes, tradicionalmente organizada pela Escola Nacional de Belas-Artes. Esta exposição, conhecida como Salão de 1931, ou Salão Revolucionário, ou ainda Salão dos Tenentes, representou um marco de rompimento com o academicismo que, a despeito da Semana de Arte Moderna de 1922, ainda dominava o panorama artístico do Rio de Janeiro.

Recém-chegado de Paris, onde havia permanecido durante todo o ano de 1930, gozando do prêmio de viagem obtido no Salão de 1928, Portinari apre-

(*) Maria Christina Guido é pesquisadora do Projeto Portinari/FINEP/PUC-RJ.

Mário e Portinari, em setembro de 31, na 38ª Exposição Geral de Belas Artes, o começo da amizade.



sentou-se ao Salão de 1931 com 17 obras, entre as quais os retratos do poeta Manuel Bandeira e do violinista Oscar Borgeth. Foram exatamente estes retratos que propiciaram seu encontro com Mario de Andrade. Mário viajara os 400 quilômetros entre São Paulo e Rio só para ver o Salão e, acompanhado de seu amigo Manuel Bandeira, fez, logo ao chegar, uma primeira visita à exposição especialmente para ver o retrato do poeta feito por um pintor alemão, que havia provocado grandes discussões entre escritores e artistas plásticos. Mais tarde voltou com calma ao Salão, detendo-se diante de outro retrato de Manuel Bandeira, "sem grande parvença talvez e nenhum brilho, todo em tons baixos, de grande segurança na obtenção dos valores, obra muito boa". Folheando o catálogo, encontrou o nome do artista – Cândido Portinari – de quem nunca antes ouvira falar. Ao lado do retrato de Bandeira, observou um outro do mesmo artista, o Violinista, "uma obra admirável pela composição e a firmeza extraordinária do desenho", e se deixou arrastar pelo entusiasmo.

Visitando por uma terceira vez o Salão, quando numa roda de amigos Bandeira falou do seu entusiasmo pelo quadro do pintor alemão, Mário disse: "Foi sim, de meu gosto, mas por erro, já não gosto mais. De quem gosto de verdade é desse pintor Cândido Portinari, que fez aquele admirável Violinista. Quem é?" Viu, então, dirigir-se a ele "um rapaz baixo, claro, com olhos pequenos de grande mobilidade, capazes de crescer luminosos de confiança e lealdade, como de diminuir, com um ar de ironia ou desconfiança". Era Portinari, e desde este momento ficaram amigos. Mário era como um irmão mais velho para o pintor (um nasceu em 1893 e outro em 1903), e foi um entusiasta, um verdadeiro fã da arte de Portinari. Segundo suas próprias palavras, envaidecia-se de ter sido dos primeiros a descobrir o valor do artista.

Foi a amizade e a admiração pelo pintor que o motivaram a se lançar com entusiasmo na realização do trabalho, escrito durante a 2ª Guerra Mundial, quando a intelectualidade do mundo inteiro se indignava ante a escalada do nazi-fascismo e se engajava na campanha pela vitória dos aliados e das forças democráticas por estes representadas. O próprio Mário comentou que o ensaio refletia uma fase dolorosa de depressão, de angústia moral, de exaltação política que o impedia de trabalhar com isenção, fazendo com que tudo saísse violento, polêmico, franco demais. Por seu lado, Portinari também se indignava com os horrores da guerra e, tanto na sua arte como na sua vida pessoal, atravessava uma fase das mais ricas e polêmicas. É na década de quarenta que sua pintura adquire um conteúdo marcadamente social, deixando transparecer sua angústia diante da situação vivida pela humanidade, angústia que transformou em ação quando filiou-se ao Partido Comunista, candidatando-se por este partido a deputado federal, em 1945, e a senador, em 1947.



Retrato de Manuel Bandeira[1]

O ensaio levou quase dois anos para ser concluído. Em janeiro de 1943, Mário revelou a Portinari sua disposição de começar a trabalhar naquele mesmo dia no escrito e de o concluir até o final do mês, mas problemas de saúde praticamente o impediram de trabalhar durante todo o ano. Em dezembro, escreve a Portinari dizendo-se doente e desanimado.

Em março de 1944, inicia um "rosário de operações", e em junho escreve a Portinari: "Tomei uma resolução: de agosto em diante não aceitarei mais compromissos, nem encomenda de ensaios e artigos, não recebo estrangeiros de passagem, não atendo a telefonemas, nada. Agora vou bancar o neurastênico, o doente, nem escolhi ainda o que vou bancar, mas vou viver pra mim e pros meus amigos. (...) Em agosto, você vai ver meu grito de Independência, maior que o do Ipiranga com mentira e tudo". Nesta mesma carta, comenta não ter recebido resposta da editora sobre o adiantamento do prazo para entrega, revelando sua disposição de fazer o ensaio de qualquer maneira, e até de procurar outro editor, caso a Losada não o aceitasse. Diz: "Em agosto, de agosto a dezembro, faço o estudo e mando pra você aprovar e corrigir". Mas somente no dia 19 de outubro anuncia: "São onze horas da manhã e acabo de terminar enfim o meu estudo sobre você para a Argentina".

A parte final é publicada por Mário no dia 25 de outubro, em sua seção "Fundo Musical" da Folha da Manhã de São Paulo, com o título "Esboço para um Portinari em castelhano", para angariar a opinião dos amigos e avaliar a sua repercussão.

Em 30 de novembro, envia cópia do trabalho a Portinari, "corrigida dos enganos e um bocado mais esclarecida", para que o próprio pintor se encarregasse de encaminhá-lo à Editorial Losada.

No Natal de 1944, exatamente a dois meses de sua morte, ocorrida em São Paulo no dia 25 de fevereiro de 1945, Mário escreve sua última carta ao pintor, pedindo-lhe que fizesse logo as mudanças que julgasse necessárias nos originais enviados, e os encaminhasse à Losada, já que dezembro seria o último prazo para a entrega. Manifesta ainda preocupação com a perspectiva da editora não mais aceitá-lo.

A partir daí, cessa a correspondência. É possível que os originais nunca tenham sido enviados para a Argentina, pois em junho de 1945 o editor Guillermo de Torre escreve a Portinari pedindo-lhe a remessa de monografia pictórica sobre sua obra, escrita não por Mário de Andrade, mas pelo artista e crítico Tomás Santa Rosa. Também não existe nenhum registro da remessa ou publicação desta monografia.

Este trabalho inédito de Mário de Andrade está sendo publicado em primeira mão pela Revista do Patrimônio. O texto original, bem como o material iconográfico, foram cedidos pelo Projeto Portinari, que em 1979 iniciou, com o patrocínio da FINEP e recursos do Fundo Nacional para o Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FNDCT), o levantamento – hoje já concluído – da obra do pintor, e a organização do Arquivo Cândido Portinari.

(*) As citações que se seguem foram extraídas de um texto de Mário de Andrade, publicado pela primeira vez em setembro de 1942 na revista Argentina *Saber Viver*.



Cândido Portinari, por

Mário de Andrade

Em geral nós todos temos a tendência para confundir a dramaticidade da vida com as grandes aventuras dramáticas. O ato "heróico" do suicida ou do que foge para uma ilha deserta grita seu alarme lírico aos nossos ouvidos, nos ensurdecendo e fazendo esquecer o solilóquio mais heróico dos dramas quotidianos. Como heroicidade espetacular, a vida de Cândido Portinari pouco tem a nos dizer. A sua existência é simples e tecida apenas na aparência com as infelicidades comuns, e pela sua disposição cronológica dentro da vida brasileira, evitou ao pintor participar do movimento modernista que, de 1920 a 1930, foi a aventura mais espetacularmente heróica da arte nacional. Por esse tempo, como que ignorando a transformação que se processava na Inteligência do seu país, Cândido Portinari cursava a Escola Nacional de Belas-Artes, estava em pleno academismo desinquieto, conquistava as



Natureza-Morta [1]

(*) Mário de Andrade selecionara, em princípio, reproduções de 32 obras de Portinari para ilustrar o artigo, remetendo-as com o texto, para a foto. Seguimos, nesta edição, as indicações do autor. As reproduções em preto-e-branco foram distribuídas ao longo do texto e as reproduções em cor agrupadas da página 75 a 82. (N.R.)

suas medalhas oficiais, e, finalmente, o prêmio de viagem à Europa.[1] E lá na Europa ele tinha uma revelação tão deslumbrante da arte verdadeira da plástica, que se mobilizou feito um morto. Em vez de trabalhar, de pintar, perseguia museus e exposições. Três anos de Europa: duas ou três naturezas-mortas pequeninas. Aplicadas, certas, mas tímidas *(foto nº 2)*, denunciando apenas mais um, entre os milhares de pintores de Paris (*).

Imagine-se um artista que sempre gostou muito de pintar e é um pouco *fin presto*, como é o caso de Cândido Portinari. Ele reconhece isto e repetirá mais tarde que assim como há pintores que gostam de pintar vinte quadros numa só tela, também há pintores, como ele, que pintam um quadro em vinte telas. Pois no estímulo e na agitação plástica das grandes cidades européias, em Paris principalmente, que drama interior terá paralisado o artista brasileiro?



Em Madrid, com amigos, durante o Prêmio de Viagem, em 1930: Manoel e Haydée Santiago, Maria Luiza e Alfredo Galvão e Portinari.

Este parece ser um dos traços psicológicos dominantes do pintor, um traço "caipira" que ele trouxe do lugar onde nasceu: Cândido Portinari desconfia. Como entre os caipiras do interior de São Paulo, e mais generalizadamente no homem rural de todo o centro de seu país, a desconfiança psicológica, bem mais que a cúpida intelectual, é uma constante de Cândido Portinari. É uma das forças fecundas, uma das causas de sua natureza artística. Essa desconfiança o fez se retrair e assistir de longe, sem a menor participação, ao movimento modernista do Brasil. E se, quando voltou da Europa, logo os mais avançados se apoderaram dele, e foram alguns dos intelectuais modernos mais importantes, como os poetas Manuel Bandeira e Murilo Mendes, o arquiteto Lúcio Costa, o jornalista Antônio Bento, os primeiros que acreditaram nele e lhe defenderam publicamente o valor; na verdade Cândido Portinari estava livre de compromissos. Pôde portanto continuar no seu experimentalismo ingênito que, se na aparência parecia coincidir com o dos cubistas, abstracionistas ou surrealistas do momento, tinha no entanto outras raízes pessoais bem menos combativas.

A vertigem experimentalista dos numerosos "ismos" que se chocaram, sucederam e academizaram desde o princípio do século representa, a meu ver, menos uma pesquisa livre de arte, que exatamente uma preocupação de revolucionaridade. Neste sentido, toda a arte verdadeira do primeiro quartel do século XX é eminentemente didática; muito mais uma lição que uma criação; e apesar das obras magníficas que a ilustram, muito mais uma preparação psicológica social que uma pesquisa de beleza. Sua funcionalidade era muito mais revolucionária que estética.

Se o artista é necessariamente um não-conformista, a arte verdadeira do tempo nosso não se contentou desse não-conformismo individual que condiciona a funcionalidade social da arte, e a transfigura numa exigência sempre nova de superação e aperfeiçoamento humanos. Este não-conformismo natural é o que menos interessa na arte contemporânea, é o que menos importa em sua atividade coletiva, e não lhe foi bastante. Cresceu, se avolumou um revolucionarismo de ordem especiosamente didática, preparador de um espírito coletivo novo. E é neste sentido que uma fantasia com formas brancas de Kandinski, ou qualquer natureza-morta cubista de Braque, se despoja do seu hedonismo e da sua gratuidade aparente, para ensinar uma insatisfação pública. Ou melhor: para preparar e aguçar um espírito de insatisfação coletiva, e de repúdio às ordens sociais dominantes.

Não deixa de ser surpreendente que as grandes revoluções políticas contemporâneas tenham a princípio adotado as tendências artísticas modernistas, na Rússia como na Itália, para em seguida as repudiar e cair num realismo ilustrativo e ingênuo. É interessante também... É que os cubismos e os futurismos do começo do século eram toda uma pedagogia de revolucionaridade. Eram uma ruptura irremediável com toda a linguagem plástica do século passado, seus símbolos e suas metáforas. Eram uma pedagogia revolucionária que preparava *leaders*. Mas assim que as novas formas político-sociais se assentaram com relativa solidez em suas realidades nacionais, elas repudiaram os "ismos" revolucionários (já antiquados...) para voltarem a um realismo popularesco de intenção rapsódica. O que importava agora não era mais o caráter duma pedagogia, mas diretamente ensinar. Não era mais preparar a psicologia dos *leaders* e lhes dar uma ânsia de obsessão revolucionária, mas abrir diante das populações a rapsódia dogmática dos feitos, dos heróis e dos mitos políticos novos. E desde então, em muitos países, na Itália como na Rússia principalmente, mas também nos Estados Unidos como na não permanente Inglaterra, as artes plásticas, embora ainda impregnadas de infantilismo, de historietas e bastante fraqueza estética, vão francamente voltando à sua funcionalidade coletiva mais normal. O assunto volta a predominar, como deve. E tipicamente, nos Estados Unidos, os "ismos" limitados, surrealismos e fantasmas abstratos viraram material colecionista de milionárias velhas e de estetas refinados.

Cândido Portinari é também um experimentalista indisfarçável. Porém se a atitude experimental dos diversos "ismos" contemporâneos, apesar de suas aparências, *slogans* e provérbios, representa muito mais um estado de espírito geral, embora não propriamente coletivo — espécie de Reforma luterana, logo se dividindo em mil e um caminhos individuais de livre exame, levando o individualismo às suas mais irritadas conseqüências de aristocratismo estético; o experimentalismo de Cândido Portinari nada tem de revolucionário da mesma forma que nada tem de intrinsecamente personalista. É um experimentalismo que vem... depois. A desconfiança torna a experimentar o já provado. É um reexperimentalismo infatigavelmente reverificador de lições e aproveitador de experiências. E nada tem de exclusivistamente "estético". Está sempre apegado ao assunto, jamais liberto da funcionalidade extra-estética, mas igualmente necessária, da obra-de-arte. Sheldon Cheney percebeu muito bem este caráter fundamental do artista brasileiro, dele afirmando, em sua *A World History of Art*, que "ele é social sem ser político", ou repetindo na *Story of Modern Art*, que Cândido Portinari "é socialmente consciente e não propagandista militante". É de resto o que mais o distingue dos mexicanos. O seu experimentalismo é intimamente desligado do espírito revolucionário contemporâneo, sem deixar de ser por isso profundamente participante e funcional.

É que Cândido Portinari desconfia. Da mesma forma com que ele, na evasiva dos estudos escolares, consegue passar incólume pelo movimento modernista brasileiro, e alcança o seu prêmio de viagem como qualquer discípulo disciplinado; na Europa o artista esconde os seus pincéis, temendo qualquer adesão prematura. Tudo ele observa e armazena. Tudo ele discute e admira. Mas é sempre um tradicionalista que admira muito mais o que o tempo já consagrou. E não adere a coisa alguma. E jamais se fixará numa solução estética definida e única. Filho de florentinos, ele revelará sempre em seus desenhos de academias e nos retratos de mulher aquela sensualidade profanamente vivedora do Alto Renascimento italiano. Até mesmo em suas figuras de santas, tão "belas", cheias de saúde, fáceis e pouco místicas. Mas ao mesmo tempo filho duma forma proletária e rural de existência, é nos pintores democráticos do centro do continente europeu, nos holandeses sobretudo, que ele irá se inspirar, para a aquisição duma técnica artesanal mais severa, e um estilo mais observador da vida, mais misticamente popularesco e deformador, menos aristocratizantemente idealizador de formas e assuntos. E sua própria temática brasileira, que tanto o



Portinari com Maria, sua mulher – sentada junto ao Retrato de Oscar Burgatti – no ateliê da Lapa, no Rio, em 1931.

identifica com a sua terra, também é desconfiada e não deriva de nenhum nacionalismo loquaz. É muito mais uma necessidade do seu espírito popular, uma conseqüência lógica do seu estilo. E com isto o pintor conseguiu criar uma extraordinária transubstanciação plástica do Brasil, antialegórica mas simbólica por excelência – no sentido psicanalítico destas palavras.

Na volta da Europa, eis que Cândido Portinari principia pintando muito. Se abre o período mais difícil da sua luta pela vida. Casou em Paris com Maria, nascida no Uruguai. E é agora num apartamento pobre do Rio de Janeiro que o pintor está fazendo a sua verdadeira viagem de estudos à Europa. Trabalha agitadamente, recordando muito, procurando muito, refazendo o que viu e o impressionou.

Este é um dos caracteres mais curiosos e desnorteantes da obra do artista, e derivará por certo do seu caipirismo desconfiado. Espécie de São Tomé da pintura, que tudo quer tocar com o dedo de sua própria experiência. É preciso insistir. Artista dobrado de um artesão predominante, tudo lhe é necessário experimentar diretamente, a composição



Minha Mãe [3]

cubista como uma cola especial, as areias com que poderá construir as paredes dos seus afrescos como tal motivo de Picasso, o realismo de Velasquez neste retrato da filha do poeta Carlos Drummond de Andrade, o realismo de Holbein neste retrato de sua mãe *(foto nº 3)*, como tal pincel que só pode lhe vir do Japão. E o artista não descansa enquanto não possui o tal pincel. Ultimamente, se entregando à gravura, iniciou-se nos processos mais antigos e tão penosos da ponta-seca, ao mesmo tempo que renovava de maneira inteiramente pessoal e inesperada a maneira de reprodução da prancha, imprimindo na gravura, por meio de tinta muito adensada, a variação rítmica da pincelada. E da mesma forma, em dezenas de experiências abandonadas, foi se apropriar da técnica da água-forte, desde os processos dos aguafortistas primitivos.

Como já escrevi uma vez, não lhe basta saber de leitura ou conversa de *atelier*, tais tradições ou princípios, e tais processos ou truques, senão que os tem de exercitar por si mesmo e lhes viver a experiência. E assim, de experiência em experiência, tanto no preparo duma tinta especial como de um truque que lhe dê maior fulgor aos brancos, Cândido Portinari aprendeu, descobriu, redescobriu uma quantidade larga de segredos técnicos que lhe dão à fatura uma riqueza excepcional. Tal requinte poderia ser muito perigoso se se exercesse por si mesmo. Mas raramente isto acontece porque o artista, mesmo quando se pretende livre e "estético", banha a sua arte duma instintiva humanidade, que não lhe permite se perder no estéril de qual-

quer virtuosidade gratuita ou de qualquer diletantismo. A cada nova experimentação técnica, a cada fase nova que lhe nasce derivada muitas vezes dum exclusivo problema estético a resolver, logo ele ajunta um sentido possante, uma lógica viril de criação, um significado poético intenso, que lhe exprimem a apaixonada compreensão humana da vida.

É o seu artesanalismo, a sua base psicológica popular e proletária, refletida na sua habilidade técnica, que salva Cândido Portinari da virtuosidade falsa, dos diletantismos e das adesões desmoralizadoras. E neste sentido vale procurar a significação do artista, analisando a sua fase mais discutida e que mais reservas tem provocado: a série de telas sobre assuntos bíblicos *(fotos nºs 4 e 5, pág. 76)*. Essas telas adornam atualmente a sala de audições duma estação de rádio, em São Paulo, onde não estão no seu lugar. Certamente elas irão parar algum dia numa sala de museu.[1]

Depois da sua segunda viagem aos Estados Unidos, de onde voltava cheio de honras, tendo ornado com uma série de têmperas gigantescas uma sala da seção hispânica da Biblioteca do Congresso, em Washington, Cândido Portinari, exteriormente feliz, sem nada que nos predispusesse a imaginar nele algum drama interior mais determinante, se arrebata numa coleção numerosa de estudos, esboços, quadros preparatórios, e, enfim, numa série de murais grandes sobre tela, tomando como assunto alguns dos temas da Bíblia. O que nos surpreende desde logo é a força dramática, a violência aflita desses gritos teatrais, o quase sadismo com que o artista interpreta os seus temas. Dentro da segurança da composição e a variedade das soluções plásticas em que tudo se ajunta, desde a maior aspereza de pinceladas até as gradações mais suaves e delicadas, em que o óleo chega a tomar carícias de aquarela, o sentimento trágico se expande com um vigor de expressão excepcional em pintura. É uma obra de desespero.

Esse desespero interior já vinha desde certo tempo, deixando escapar os seus soluços na obra do artista. Ora era um quadro sobre *A Guerra*, atualmente numa coleção particular norte-americana; ora mais frequentemente, "transferências" para assuntos igualmente trágicos, mas simbolicamente amortecedores do drama interior e humano do artista. Como nas séries das *Jangadas* e dos *Espantalhos (fotos nºs 6 e 7, nas págs. 76 e 77)*, e mais acentuadamente no tema de *A Barca (foto nº 8)*, repetido várias vezes tanto na tela como na gravura – todos estes, dos tais quadros que o artista pintou em vinte telas. O caso de *A Barca* me parece sintomático: partindo dum dos temas felizes do Evangelho, a pesca miraculosa, assim que terminou os primeiros esboços, o pintor percebeu que se afastara do tema feliz e evangélico, tudo convertendo a uma *Barca* trágica, enchida por um grupo de figuras em atitude de desfalecimento ou de pavor. Mas, na verdade, Cândido Portinari ainda não se achara nem ao seu assunto. Os temas da guerra ou da *Barca* eram alegóricos por demais, e não exprimiam todo o drama difuso do artista, muito mais propício aos símbolos, como já falei, do que à facilidade convencional e limitada das alegorias.

Muito místico, embora pouco religioso, o que iria dar ao artista a sua simbólica era sempre a Bíblia. Mas o Velho Testamento mais generalizador, e não a grandeza particularista dos Evangelhos. Se é certo que preocupa o espírito de Cândido Portinari a situação angustiosa do mundo atual com seus totalitarismos e suas guerras, e se é certo que foi essa solidariedade principal que determinou a simbologia dramática dos quadros bíblicos, eu creio que vinha se ajuntar a isso a luta particular do artista, muito solicitado pelos "donos da vida", o capitalismo, os elementos políticos oficiais e oficiosos, a aristocracia... burguesa, que o adotavam, o cumulavam de encomendas e honras, ameaçando destruir a liberdade e a pureza da sua criação. A tragédia evangélica era muito explícita, histórica e particular. O Velho Testamento era mais vago, mais propício a aceitar na sua simbólica os nossos dramas, sejam estes de participação humana ou pessoais. Eu julgo perceber na série dolorosíssima dos quadros bíblicos de Cândido Portinari uma sensível transubstanciação autopunitiva, em que o artista se deplora dos crimes e das atrações deslumbrantes do século.

Mas se foi a Bíblia que descobriu a Cândido Portinari o seu assunto de repúdio, quem lhe descobriu a solução plástica do seu assunto foi o Picasso de *Guernica*. Se com efeito muito influenciável, se particularmente influenciado pela genialidade técnica de Pablo Picasso, na verdade o pintor brasileiro, nessa fase dos quadros bíblicos, chega a rastrear tão de perto as soluções plásticas de *Guernica* que toca as raias da imitação. Isso causou enorme escândalo entre os inimigos de Cândido Portinari (que os tem muitos), e mesmo entre os que se desejavam imparciais. Como se fosse possível a imparcialidade diante desta obra de entusiasmo e paixão. Portinari é um desses "casos" de arte, assimiláveis ao de um Greco, de um Rimbaud, de um Wagner, em que a própria atitude contemporânea de imparcialidade já significou uma recusa de adesão...

Mas há muito que distinguir, porém. Em primeiro lugar, se a influência foi mais aparente desta vez, ela se incorpora aos processos normais e à psicologia de criação do artista. Não era a primeira vez que o pintor partia duma experiência alheia, a refazia e a conduzia a soluções perfeitamente pessoais. Desta vez a influência apenas foi mais imediata; e eu creio perceber nisso ainda uma transferência, com que o artista disfarçava ao olho do mundo, e talvez de si mesmo, o seu drama individual. E se desta vez, no primeiro quadro da série, o artista brasileiro se pôs pacientemente a escrutar os segredos de *Guernica*, lhe repetindo motivos plásticos e deformações; da mesma forma, que das outras vezes, ele foi aos poucos interiorizando a lição até conformá-la em obras já libertas de qualquer imitação servil. E alcança então uma originalidade legítima, necessária — essa originalidade que não se exerce por si mesma nem deriva de nenhum pressuposto individualista de exclusividade. Como nos dois quadros expostos aqui, das *Trombetas de Jericó* e do *Jeremias*.

Talvez em nenhum artista contemporâneo, nem mesmo em Stravinski que já se inspirou em Bach, já se preocionou em Haydn, já imitou Tschaicóvski e outros mais, se perceba tanto como em Cândido Portinari a luta entre o individualismo do artista aristocrático contemporâneo e o sentimento artesanal, proletário e antiindividualista, despertado pela preocupação predominante de técnica, das artes chamadas "puras". Às vezes Portinari descobre um assunto que o comove e que ele vai perseguir em seu condicionamento plástico através duma série numerosa de variantes ou soluções novas. Outras vezes é preliminarmente um problema plástico que o leva a assuntos que com ele se identifiquem

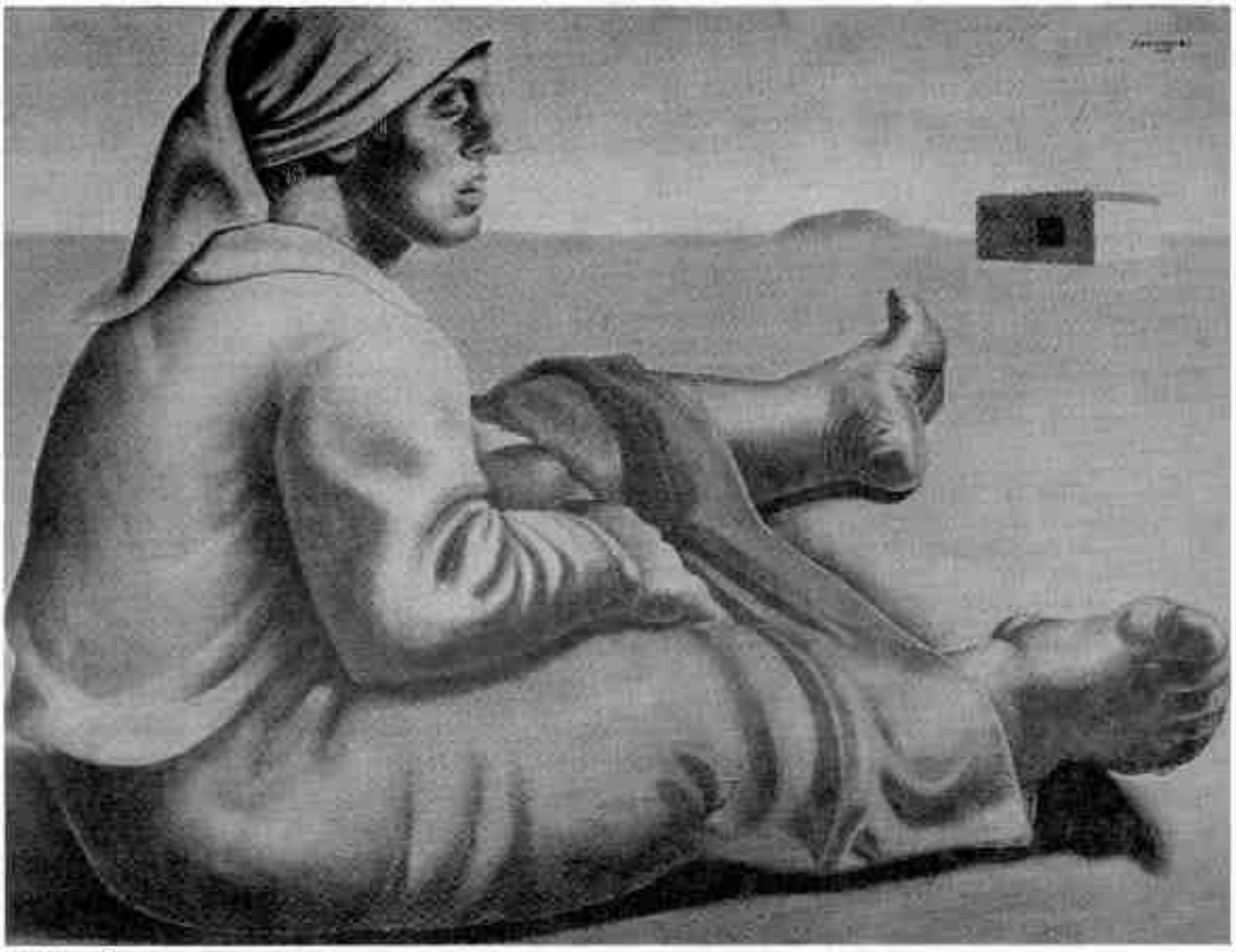
mais: e é toda uma série nova de telas que surge em busca dum ideal. Como assuntos determinando séries, são bem característicos os da constância nacional do artista, como a música popular brasileira *(foto nº 9, pág. 77)*, a grande praça da cidadezinha de Brodósqui, aproveitada para muitos temas *(foto nº 10, na pág. 78)*. Como característicos de um ideal plástico perseguido: levando a determinados assuntos, temos a influência de Breughel, talvez a mais fecunda, criando toda uma temática de costumes populares, o futebol, a colheita de café, o São João *(fotos nºs 11, 12 e 13, nas págs. 78 e 79)*; a série pardo e branco, solucionada em composições com mulheres e crianças mestiças; o problema recente do realismo visual em oposição ao realismo plástico do quadro. Este problema levou o artista, tão infenso à paisagem, à duas séries consecutivas de paisagens: uma em Brodósqui, onde ele fora... descansar, e logo em seguida às paisagens de Petrópolis, onde o artista procurou descansar do... descanso de Brodósqui, o em que trabalhou mais.

Muito curiosa aliás essa fase paisagística. Na planície rural de São Paulo, com o seu sol queimado, os seus tons em terra, o artista se amansa em paisagens por assim dizer, tradicionais, mais fáceis de compreender, mais "clássicas", redescobrindo uma matéria holandesa. Mas depois desse tradicionalismo redescoberto no campo paulista, a montanha de Petrópolis persegue o técnico hábil, com a visão da sua selva tropical e os seus verdes insofismáveis. Era um mundo insabido das tradições. E o artista, tão constantemente deformador e expressionista, se impõe humildemente uma reverificação de concepção estética. É como que um dar satisfações ao ato de visão, uma como que redescoberta do realismo visual. São obras das mais difíceis de compreender e das menos pessoais do pintor. Cândido Portinari "plagia" a natureza! Mas está longe da fotografia colorida do academismo oitocentista, e ao mesmo tempo nos antípodas do impressionismo. A densidade dos verdes é notável. E se utilizando quase exclusivamente deles na representação da mata, o pintor consegue um vigor representativo da realidade, uma lógica de construção plástica, simples mas pesada, duma firmeza direta e impiedosa. Nenhum subterfúgio. Nenhuma "métaphore plastique". A pintura se retempera em sua virgindade.

Me perdi. Mas da mesma forma com que às vezes persegue um assunto ou problema plástico em vários quadros, ainda também o artista não se inquieta de repisar os motivos com que irá compor os seus assuntos, quer estes sejam propriamente seus, ou de outrem. Os motivos nacionais abundam nas suas composições, o baú, a purunga, a caveira de boi, o urubu, o café, o morro do Rio de Janeiro, o mestiço, o tocador de samba. Por vezes esses motivos são inventados pelo artista, como as duas mulheres que se abraçam, ou a *Mulher Sentada (foto nº 14)*, que saída do quadro do *Café* percorre vários afrescos do Ministério da Educação, e deu ao pintor uma das suas têmperas mais possantes. Mas o artista não se incomoda de aproveitar também motivos alheios. Que é



Barca [6]



A Colona[14]

um fundo de quadro alheio que ele aproveita para compor um retrato de senhora da alta sociedade carioca: ora é a Vênus de Milo que lhe serve de modelo para a mulata que completa a composição do *Sorveteiro*, ora é o galo de Picasso. Mas, como no caso da Vênus de Milo convertida em mestiça brasileira, seria insuspeitável a qualquer um imaginar o que o artista iria conseguir com o aproveitamento do motivo do galo. Imediatamente Portinari parte para toda uma série de galináceos, galos, galinhas, frangos, já por si de grande intensidade, onde ele obtém seus vermelhos mais intensos e tecidos plásticos dos mais ricos, para culminar em composições duma dramaticidade e duma beleza cromática extraordinárias, no *São Pedro* e na *Mulher do Galo*, de que infelizmente a fotografia *(foto nº 15, na pág. 79)* não pode dar todo o vigor.[3] Estas duas são obras que se colocam entre as melhores do artista. A um tema de arte "pura", Portinari converterá num motivo apenas, de composições dramáticas.

Na sua habilidade e com a técnica que possui, Cândido Portinari está em condições de pintar o que quer e o que lhe pedem. Esta é também uma desinência do seu espírito artesanal, em contradição sempre violenta com o individualismo contemporâneo. Como um artesão, Cândido Portinari sabe corresponder ao pedido. Na arte deste pintor, esse é um aspecto simpático em suas origens, mas nem sempre satisfatório em suas conseqüências. Não há dúvida de que algumas das suas obras estão fragilizadas pelo desejo de agradar, especialmente nos assuntos do retrato, da flor e painéis decorativos para casas de família. Mas o que há de simpático nessa psicologia do artista, é que essa obediência ao pedido é intencionalmente de ordem amorosa, deriva dos afetos do artista, das suas amizades, não parte de nenhuma preocupação financeira. Nessas desistências momentâneas de si mesmo, o pintor corresponde ao pedido de pessoas que ele escolhe pela amizade ou pela gratidão.

É assim que ele manda flores... em quadros às mulheres que lhe merecem o respeito e a simpatia. Embeleza ou exalta pela interpretação os amigos, as pessoas da sua família e as que lhe fizeram benefícios. E nesse ponto a sua generosidade, o seu direito de amar é sem limitações de defesa pessoal. Distribui quadros como nenhum outro artista, da mesma forma como recusa remunerações. A um amigo funcionário público, que lhe propunha adquirir oficialmente um quadro importante, para a instituição pública que dirigia e com a qual o artista estava zangado, ele dá o quadro. Mas, bem explicadamente: dá o quadro ao amigo, e

jamais para a instituição pública que o feria. E assim, também, pouco lhe importa que depois duma obra que fez livremente, lhe venha uma encomenda de flores "como as que mandou à Sra. Tal", ou um retrato da Senhorita Fulana. Ele faz. Obedece como um artesão.

As anedotas se acumulam. Se o afeto por uma irmã se devota em numerosos desenhos e quadros de renascente beleza física, logo depois, ao retratar uma milionária velha que se quer remoçada e anúncio festivo de sua própria fábrica, fará o desenho o mais antipático e a composição mais gélida. Se de um amigo, como o poeta Manuel Bandeira, buscará insatisfeito a exaltação plástica em telas e gravuras de concepção estética diversa: também fará deste prefeito que lhe desagrada a cara mais sofisticada que se pode imaginar. Mas sempre plasticamente firme... Se de outro companheiro busca a verdade em vinte poses pacientes, e interromperá o trabalho para exclamar "Você parece um santo espanhol!", logo depois resolverá de qualquer forma, e numa receita, uma fisionomia célebre. Mas de sua esposa ou do filho, em que a adoração se reveste de mais intimidades de amor, obterá as deformações mais delicadas, mais graves ou mais graciosas. De um casal já velho, de amigos fiéis de sua vida, mas que não podem lhe compreender a obra, por puro amor, um dia se põe pintando a esposa remoçada e embelezada, para que o esposo a contemple como em sua memória ela teria sido nos tempos de físico amor. Mas num retrato de encomenda, num dos momentos mais financeiramente desesperados de sua vida, eis que de repente se entusiasma pela interpretação artística, deixa de inscrever na tela um olho que lhe enfraquecia a beleza expressiva da composição, discute, briga e não cede ante as instâncias duma família alarmada, que exige a entrega do olho ao seu lugar. E Portinari guarda a encomenda recusada, e perde o dinheiro em promessa.

A intenção de servir o que lhe pedem fragiliza uma parte dos retratos e dos painéis decorativos familiares de Cândido Portinari. Mas tem essa simpatia de ser instintivamente psicológica. E logo após a obediência, o artista fará um gesto, dirá uma palavra, terá uma recusa que anula o admirador conquistado, e não raro o expõe a perigos de segurança pessoal. Como no caso da briga com a embaixada italiana, que, aproveitando as origens dele, o queria fascistizar, ou o escândalo recente num banquete. O "individualismo" de Portinari se define nessa paixão, nesse viver apaixonadamente a sua vida e os seus instintos. Só disso ele não desconfia. Só nisso ele depõe confiança e explica o otimismo de boa parte da sua criação. Ele mesmo uma vez me disse em carta: "Creio que, fora o lado plástico, tenho pintado fotograficamente o mundo que me rodeia — gente pobre com olhos doentes, com a cara estragada, com o corpo deformado — essa mesma gente se divertindo, se casando, tendo filho e morrendo. E algumas dessas pessoas pobres também com alguma saúde... Contrastando, fiz gente bonita, com pele tratada e bem maquilada com produtos de beleza. Crianças ricas e crianças pobres. Velhos ricos e velhos pobres. Mas fiz tudo isso também com algum comentário"...



Portinari e o filho, João Cândido, em 1946.

Diante da sua habilidade assustadora, do seu virtuosismo capaz de todas as maneiras, todos os estilos, todas as subserviências utilitaristas, é mais que a sua dignidade técnica, esse viver apaixonadamente que o nobilita. Não lhe salvará um décimo das obras, é certo. Porém esta parte menor, este décimo apenas, se dispersa na obra vultosa do pintor brasileiro. E será sempre uma prova daquele que poderia facilmente se trocar por uma importância falsa, mas soube preferir a obra de arte.

O "individualismo" de Cândido Portinari é pois fundamentalmente vital, reside na sua maneira apaixonada de viver. Mas a sua consciência artesanal briga com o exaspero individualista da arte contemporânea, de ordem "colecionista", como diz Adolfo Salazar. Este individualismo colecionista é que levou a noção de plágio a crime policiável, coisa que os artistas do passado ignoraram numa ordem de vida artística mais coletiva. Este individualismo colecionista é que levou ao "fauvismo" generalizado, com que a arte contemporânea obedece às injunções do distanciamento social, necessário às classes dominantes de hoje, e francamente expresso nas concepções do povo e do "duce", definidas pelo Fascio. Cândido Portinari nada reflete desse aspecto, por vezes esteticamente admirável, mas sempre artisticamente defeituoso e descaminhador do sentido funcional da obra de arte. Em vez do ideal, romântico sempre, do artista-herói que se excetua, ele é intimamente o operário (igualmente heróico, por Deus!) que se generaliza. Na sua declaração de 1935, Pablo Picasso confessa: "Tenho horror de copiar-me a mim mesmo. Mas quando, por exemplo, vejo um livro de desenhos antigos, não tenho escrúpulos em tirar dele o que me agrada." Cândido Portinari vai mais longe nesta consciência artesanal. Não só da lição antiga, mas da contemporânea também, ele tira tudo o que lhe agrada, e parte dessa sugestão para muitas séries de quadros já seus.

Mas convém não exagerar. Não há dúvida que, ao iniciar a série dos quadros bíblicos, Cândido Portinari estava muito esquecido de si mesmo, diante da lição fortíssima de *Guernica*. "Picasso e Rouault são as minhas maiores admirações contemporâneas. Nada mais natural que eu manifeste a marca dessa admiração", ele já me disse. Mas desde o primeiro desses quadros em *gris*, logo após os estudos, uma *Sarah* ainda irresistivelmente construída nos processos e com os motivos picassianos, já se percebe uma vontade de expressão que converte o problema da pintura num sofrimento pessoal. E é fácil seguir nos quadros seguintes a interiorização gradativa, a ausência de fraude que mostra com lealdade os elementos experimentados, os recria, os transforma, os fecunda numa dor menos contemplativa.

Nada de "clássico", a bem dizer nada de "tradicional", nessas obras caracterizadas no entanto por uma obtenção de matéria que se diria viva. A sua variedade é incrível. Não os planos, em que numa gradação velocíssima de passagens, a matéria é obtida com um mínimo de material, mas se conservando sempre firme e compacta, e sobre a qual o artista imprime, mais esculpe que imprime, as formas e linhas, como que obtidas com raiva. "Eu estou pintando com raiva", é justamente o que ele me escrevia a respeito desses quadros, em que não existe o odio aprofundado pela sabedoria contemplativa, contido pelas limitações talvez preconceituosas da plástica, como em *Guernica*, mas o ímpeto das mais bravas exasperações da alma, a "sacra fúria" inventiva das improvisações mais violentas. Portinari transborda da pintura. Não que ele a destrua em suas exigências plásticas. Pelo contrário, talvez nunca ele tenha se demonstrado um mestre tão consciente. Mas porque dentro dessas exigências, as exigências interiores do criador se predominam na imposição dum grafismo novo que abandona, longe de qualquer literatice, a ilusão misteriosa do hieróglifo.

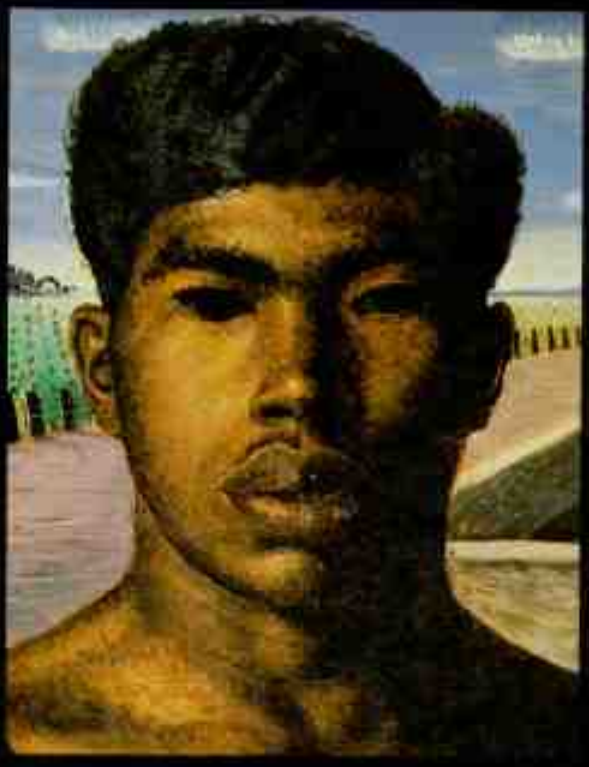
Depois da série, exausto desse discurso de repúdio às formas do mundo contemporâneo, com ansiedade (e com que saudade!...) o artista retorna ao lar da sua pintura. Logo lhe volta à inspiração o seu oásis, o seu problema amoroso de plásticas, o retrato do filho, em que ele já se resguardou várias vezes da dissolução espiritual e técnica do mundo. Antes do nascimento de João Cândido, seu filho, era no retrato da esposa que o artista se recompunha a cada experiência nova, a cada "elevassidão" plástica, em obras profundamente admiráveis de pureza de espírito e de técnica. Agora é o filho o seu mais sério motivo que o seu pincel. E Cândido Portinari cria então, com o retrato do filho, dois quadros que estão entre as suas obras mais notáveis, um de grande alegria e riqueza, outro de grave serenidade e mistério (*ilustrações nºs 16 e 17, nas págs. 80 e 81*). Ei-lo dentro de executar com raiva pra mim outra vez. Mas esses quadros brilham (canto como a maior raiva do artista, o seu mais significativo não-conformismo, o seu mais trágico apelo ao céus novo por intermédio das histórias do deus velho. Não serão as suas obras maiores, eu penso. Mas jamais Cândido Portinari esteve mais dentro do drama e do sofrimento da sociedade contemporânea do que nesse epopéia de hieróglifos terríveis. Não porém como combate. Portinari não prega: clama. Portinari não combate: sofre. E como sinal irrisório da confusão dos tempos, esses quadros trágicos que ousaram estar na casa dos governos enfeitam as paredes como estação de rádio. Mas o erro, é claro, não está na parte desestações de rádio.

Veja que este meu escrito, embora pretendendo a exposição da obra de Cândido Portinari para leitores de língua castelhana, está me saindo com mais visível feição polêmica. A falta não será só minha, pois espero me conter mais daqui em diante. Porém é fácil de compreender (e mesmo, apesar do critério de unidade que o determinou, a escolha de fotografias que valorizam este volume o prova), é fácil de compreender que, em seu conjunto, a obra de Cândido Portinari se apresenta como uma entidade abundante e viva, dentro duma ambição que transborda para os domínios da versatilidade. A versatilidade é, aliás, uma das características do nosso tempo; e se nós a vamos encontrar denunciada nas próprias tendências ao alto grau, de um André Gide, ela se manifesta em muitos dos mais geniais artistas do século. Que me baste lembrar aqui figuras tão excepcionais como Stravinsky, um Frank Lloyd Wright na arquitetura, o próprio Pablo Picasso e ainda Diego Rivera tudo desde o cubismo de cavalete até a arte de combate dos murais.

Egon Wellesz, se referindo uma vez ao abusivo experimentalismo orquestral da música contemporânea, contrariado no entanto pelas numerosas transcrições instrumentistas que os compositores fazem de suas próprias obras (Villa-Lobos é uma comprovação disso), reconhece na música de hoje o que ele chamou de "estilo-sem-estilo". É realmente possível imaginar um escritor pretônico, diante da versatilidade de temática, de técnica e de estilo mesmo, observando a obra dum Picasso ou dum Portinari. Neste último, a contrariação de normas técnicas que ele conhece muito bem, certas fases como o emprego exagerado da cinza e óleo, etc., são como que um ceticismo plástico de que se desilude momentaneamente de suas leis. E então duvida.

Uma vez, desnorteado em minha fragilidade crítica diante dum vermelho vibrante que o artista incendiara, sem ecotonal nenhum, e um canto dum quadro, arrombando as exigências cromáticas da composição, eu comunicquei ao pintor o meu receio. Portinari sacudiu os ombros, meio irritado, murmurando: "Não tem importância! Eu quero assim!". Na versatilidade de Cândido Portinari não me parece razoável procurar características e constâncias que a organizem numa unidade evolutiva. O que a explica, tecnicamente, é um artesanalismo extraordinário, de habilidade virtuosística, que tem como consequência tornar o artista eminentemente receptivo e capaz de múltiplas concepções plásticas. E, psicologicamente, menos que um ecletismo, uma superação romântica, que não desmente nem pretende destruir a regra, mas que tudo ultrapassa no entusiasmo momentâneo da expressão. E há que verificar também a ambição que se institui na atitude criadora do artista brasileiro.

Os pais de Cândido Portinari vieram crianças para o Brasil, ele com treze, ela com seis anos, e com suas famílias se tornaram colonos de fazendas de café, no Estado de São Paulo. Mais tarde foram morar em Brodósqui, onde casaram e trabalharam sem nunca subir satisfatoriamente de condição. Cândido Portinari foi apenas o segundo duma ninhada de doze filhos, e nasceu na fazenda Santa Rosa em 1903. A única instrução sistemática que recebeu foi a primária, em Brodósqui, onde passou a infância. Já então manifestava tendência para a pintura, mas sem nenhum deslumbramento artificial de menino-prodígio, embora desde cedo aproveitado para as pobres necessidades plásticas do lugar. Contemplar de uma Mãe de bela aparência física, entre irmãos e irmãs, uma fraternidade alta, forte, sadia, Cândido Portinari, curvo, baixo, retaco, teve sempre mais um *handicap* infeliz, que o inferiorizava muito no meio rural em que vivia. Destroncou uma perna num jogo de futebol, ficando manco para sempre. (E o futebol infantil será com efeito um dos assuntos que mais o perseguirão, feito, desenho e refeito, incontentavelmente...) Como as suas tendências para a pintura se definissem, foi mandado, quase sem meios de subsistência, estudar na Escola de Belas-Artes, do Rio de Janeiro. Tinha quinze anos, mas já então a adolescência o firmara em seu ruralismo caipira, não só denunciado pela sua pronúncia tão aberrantemente paulista no meio da fonética



O Reexperimentalismo de Portinari

em dezesseis trabalhos selecionados por Mário de Andrade



As Trombetas de Jericó [4]



O Pranto de Jeremias [5]



Jangadas do Nordeste [6]



Chorinho [9]



Espantalho [7]



Futebol [11]



Circo [10]



Café [12]



Mulher e Galo [15]



Festa de São João [13]



María Grávida [16]



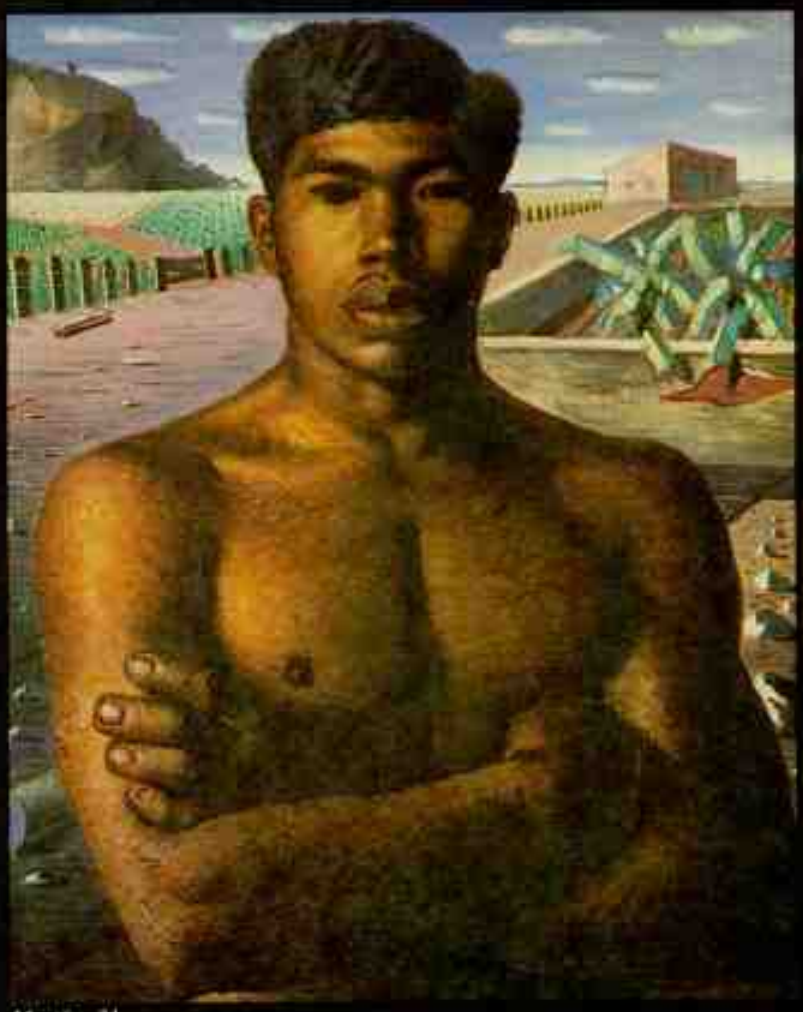
Menino com Pipas [17]



Cabeça de Mulata [23]



Retirantes [23]



Mestiço [23]



Retrato de Adalgisa Nêry [23]



Retrato de Família, em Brodósqui: na frente, sentados, os pais do artista, Baptista e Domingas, e as irmãs, Olga (à esquerda) e Inês; em pé, o irmão Luís. Na segunda fila, da esquerda para a direita, Julieta, Antônio, Maria e Paulina, irmãos, a cunhada Amélia, uma amiga, Portinari e Ida, irmã.

mais evolucionada do Rio, como principalmente pelo seu próprio estilo de pensar.

Recusado uma primeira vez que tentou entrar para a classe de modelo vivo, foi aceito no ano seguinte e fez o curso completo até o prêmio de viagem.[4] Estuda principalmente em Paris, mas viaja à Inglaterra, à Itália e à Espanha. É toda uma existência de dificuldades e omissões que vai culminar com os primeiros tempos de Rio de Janeiro, na volta da Europa.

Pode-se datar do Salão de 1931, organizado pelo arquiteto Lúcio Costa, a reviravolta de condições que vai provocar a subida do artista na consideração pública. Nesse Salão, o primeiro que abriu normalmente as exposições oficiais do Rio às manifestações ditas "modernistas", havia dois retratos de Manuel Bandeira, que causaram grande celeuma entre os intelectuais. Um deles, denunciando os princípios da "Neue Sachlichkeit", dum realismo impressionante, fora pintado por um artista alemão então vivendo entre nós. O outro, ainda tímido e cuidadoso, modesto sob todos os pontos de vista, era assinado por um tal Portinari que só raros intelectuais conheciam. O combate entre os dois quadros, embora nessas coisas não haja contagem de pontos, terminou com a vitória de Cândido Portinari, logo adotado pelos modernos. As dificuldades financeiras continuaram ainda por vários anos. Duma feita o artista se viu compelido a desenhar em miniatura muitas dezenas de retratos "parecidos" de rapazes desprovidos de qualquer preocupação estética, para o quadro de formatura duma faculdade universitária...[5] Mas se a situação financeira ainda continuou incerta e miúda, o artista tinha agora a compensação, que ele jamais esquecerá, de amigos certos e admiradores, seus intérpretes na imprensa do país. Fui um deles. É na verdade, em vez da crítica livre, mais numerosas vezes tenho me exercitado em explicar o artista ao público e descrever os aspectos admiráveis da sua obra, em estudos de exegese como este, ou como o que fiz para o catálogo da grande exposição retrospectiva do artista, realizada pelo Ministério da Educação, em 1939.

Esta exposição é particularmente significativa na vida de Cândido Portinari, porque firmou a sua consagração no Brasil, iniciada pela clarividente coragem com que, poucos anos antes, o ministro Gustavo Capanema encomendara os afrescos do novo edifício do seu Ministério. Embora alguns prêmios de relativa importância sejam pouco posteriores a essa encomenda, como uma segunda

menção honrosa, obtida pelo *Café*, na Exposição de Arte Moderna, do Instituto Carnegie, o gesto do ministro Capanema foi o primeiro reconhecimento público do valor de Portinari.[8] Logo porém se ajuntaram outras consagrações de importância. Como a publicação do volume *Portinari, his Life and Art*, sob os auspícios da Universidade de Chicago; e em seguida os murais para a Biblioteca de Washington.

Depois de trinta anos de omissões, de lutas e obscuridade, o artista se via em pouco tempo consagrado e compensado de suas opressões de origem, de classe e do defeito físico. Nada mais natural que a compensação psicológica também. Vibra no artista uma "ambição" secreta, ardente, em que ele quer abarcar tudo e todos. A menor reserva o fere, qualquer afastamento o maltrata, qualquer experiência alheia o persegue. Uma aspiração de domínio se auxilia dum desprendimento financeiro que inquieta os seus amigos mais íntimos, se fortifica duma generosidade de coração por vezes escandalosa, e o atira a fases e mais fases estilísticas, às soluções mais variadas e por vezes contraditórias, em que ele ao mesmo tempo emprega as deformações mais audaciosamente expressionistas e as obediências mais cuidadas de realismo. Mas tudo é motivado, e a motivação é sempre derivada dum sentimento, para não dizer duma paixão. Portinari é o antiburguês por excelência. A lei que ele mais ignora é a da economia. Se não economiza no que ganha, não economiza também a sua obra e muito menos se economiza a si mesmo.

Essa ausência de economia vital é ainda uma das características do artista. Em tantos anos de amizade ininterrupta, pude apreciar em Cândido Portinari o pintor mais pintor, mais exclusivamente dedicado à pintura que já conheci. Trabalhador infatigável, "malade imaginaire", sempre preocupado com as suas doenças, mas ao mesmo tempo dotado de uma formidável capacidade física de trabalho, Portinari é pintura e só pintura. Se escuta uma sinfonia de Mozart, logo a traduz em palavras de pintor, e a classifica por meio de comparações com os pintores e estilos históricos da plástica. Mas se venera um Rembrandt e se estuda religiosamente o Quatrocento, sua íntima concepção de que a arte tem de servir, e da funcionalidade imediata das artes, o leva contraditoriamente a se irritar com injustiça e incompreensão con-



Portinari com seus alunos, na Universidade do Distrito Federal



Beijo [18]

tra entidades públicas que se preocupam de estudar e salvar da destruição "uma cadeia do século XVI". E se é capaz de se dedicar acima do limite por um aluno mesmo medíocre, e de diminuir a sua produção, entregue à cátedra que manteve na extinta Universidade do Distrito Federal, com um despeito capaz até de crueldade se encoleriza com a importância histórica atribuída à Semana de Arte Moderna, considerando esse movimento simples formatura escolar, digno quando muito de discretos e funebres jantares comemorativos. Lê muito, com a indiscriminação dos autocidatas; e se apreende com felicidade o brusco dramático dum Garcia Lorca ou o espírito de Machado de Assis, para as gravuras da edição de luxo do *Brás Cubas* (foto nº 18), também se atira aos romances policiais e às biografias romanceadas. A literatura de ficção é uma das suas manias, como também colecionar, sem nenhuma preocupação classificadora, cerâmica popular e imagens religiosas antigas. Na verdade ele apenas procura descansar com uma hora de leitura. E volta logo à sua vida de plástica, que tanto pode ser a procura duma cor, o enigma duma composição, como um processo de ensino ou uma intriga entre pintores. Qualquer acontecimento relacionado com a pintura o devora, e o artista se entrega a ele com ardor cedo. Eruptivo, mas deliciosamente bom, muitas vezes injusto nas palavras mas incapaz de fazer conscientemente mal a ninguém. Amigo fiel dos seus amigos, abertamente separado dos seus inimigos, sem contemplações. Desconfiado diante duma primeira visita de estranho, para logo se entregar confiando demasiadamente, a vida numa metrópole, a presença constante de estrangeiros, as viagens não o "civilizam". Cândido Portinari conserva uma alma e uma força populares. E todo ele é violência, paixão, virilidade plástica. Os assuntos, os quadros dele, mais do que nos convencer, nos dominam, nos deslumbram pela sensualidade, direi quase, pela sexualidade plástica com que ele os realiza. Beleza perdulária, ardente, sã, quase cruel em seu esplendor irradiante, bem própria e expressiva da alma popular e jovem de nossa América. Única alma que poderá dar expressão original a nossa América.

Eu não sou, absolutamente não sou um religioso, um supersticioso de americanismo, da expressão como de uma realidade irredutível americana ou nacional; nem me imagino vítima obediente ao *mot d'ordre* do "nosso hemisfério". Eu não posso compreender, e me envergonharia de viver o "nosso hemisfério" sem o outro hemisfério. E eu creio que este é também o sentido da arte de Cândido Portinari.

Ela é bem um fenômeno americano, enquanto se reconhece nela a força da experiência secular européia se retemperando num mundo novo, e se afirmando livremente nacional, mas sem nenhum diletantismo internacionalista. Nacional pelo seu socialismo popular que adota as formas que vive. Nacional sem a menor doutrina nacionalista. É a mais impressionante conjugação de lições antigas e inquietações modernas, produzindo uma obra desrelacionada e original. Brasileira sempre. E profundamente americana pela sua atualidade, pela sua "mestiçagem" estética como pelos seus assuntos e seus temas. E também pelas quedas violentas tanto no otimismo como no pessimismo. A arte de Portinari é brasileira como uma arte de paz. Ela caracteriza um Brasil, mas não o limita. E por isto mesmo ela jamais se diminui à convenção agressiva das alegorias, mas se difunde nos mundos interiores menos tendenciosos dos símbolos. É nacional como um reflexo instintivo de localização, e apenas. É nacional, nunca por uma política entre nações, mas pela fatalidade dos povos regionais. Ela não tem uma consciência política e nem sequer uma consciência combativa. Mas o que expõe, expõe sempre "com algum comentário"...



Baile na Roça [19]

Aliás, desde os seus primeiros tempos de pintura, embora despreocupado de quaisquer intenções nacionalistas, Cândido Portinari já se demonstrava destinado pela vida brasileira que vivia. E é bem irônico lembrar que o seu único trabalho de estudante, recusado pelo Salão do Rio de Janeiro, fosse um quadro de gênero, descrevendo um *Baile na Roça*[20] (foto nº 19). Mas se lhe recusavam a cena brasileira, lhe aceitavam os retratos, e é com um deles, o retrato do poeta Olegário Mariano, aliás bem comicamente vestido numa toga romana, ou coisa parecida, que o aluno da Escola Nacional de Belas-Artes conquistou o prêmio de viagem à Europa. Na verdade, com estes dois assuntos, a cena característica e o retrato, Cândido Portinari demonstrava toda a sua temática psicológica: pintar o que ama, o que recorda ou vê, e o seu fundamento proletário. Mesmo nos seus quadros de gênero, urbanos, inspirados pela vida do Rio de Janeiro, será sempre uma psicologia derivada do seu proletarismo rural que lhe determinará a escolha da temática: o mulato e o negro operário; os ofícios, o cenário dos morros pobres, os músicos populares. E serão sempre esses dois assuntos, o retrato e o gênero proletário rural, com a sua desinência carioca, que o acompanharão em todas as fases da

sua pintura. É como se a cada experiência nova o artista só pudesse verificar a validade dela por meio dos seus temas íntimos. E, com efeito, as raras naturezas-mortas, da mesma forma que as séries de flores ou de paisagens, também esporádicas, se isolam sem nenhuma permanência na obra do pintor brasileiro.

Não haverá necessidade aqui de acompanhar cronologicamente todas as já numerosas fases estéticas ou psicológicas por que Portinari tem passado. Mas observemos as principais. A psicologia artística dele se distingue nitidamente em dois períodos. O que caracteriza o primeiro é o otimismo confiante. O artista desconfia de técnicas e escolas, mas tem confiança na vida. Período otimista, contrastando fortemente com as dificuldades financeiras que perseguem o pintor, iniciado logo após a sua volta da Europa e a sua ainda pequena repercussão nos meios artísticos brasileiros. A sua pintura passa incólume entre sofrimentos e incompreensões. Mesmo na técnica, o artista não demonstra nenhuma inquietação propriamente: obedece, reverificando curiosa escolas e tendências e se firmando dentro de leis e normas tradicionais. Sem academismo, porém dentro da Escola, dentro das tradições e do acerto. E tudo converge para o problema da composição, em tudo quanto esta palavra possa significar como exigência intrínseca do quadro, desde a escolha das cores, buscas e poucas, rigorosamente relacionadas entre si, até os enérgicos equilíbrios estruturais de formas e de ritmos. Sem nenhuma preocupação "modernista", Portinari se demonstra um exigente construtivista, e os seus quadros têm uma solidez sadia.

Como espírito, domina esse mesmo otimismo. Um largo realismo visual procura encastoar a substância dos corpos humanos dentro da composição mais disciplinada. As deformações do artista são todas orientadas por um instinto indisfarçável de gostar dos homens e dos trabalhos sociais. E o artista tudo embeleza. Embeleza dentro do espírito do Alto Renascimento italiano, não só pela preocupação do agradável das fisionomias e formas femininas, como pelas formas fortes e agigantadas dos corpos masculinos, e ainda pela pesquisa do caráter nos retratos. É a fase em que ele alcança no retrato as realizações mais firmes e severas, desde o *Retrato do Violinista* Oscar Borgeth, até certas obras magníficas de construção, vigor e caráter, como o retrato do irmão do artista, o de sua Mãe, e o do *Homem Azul*, que o próprio artista exigiu se expusesse nesta monografia, por considerá-lo uma das suas obras mais significativas no retrato.



Retrato de Oscar Borgeth [20]

Já porém nalguns destes quadros, de tamanho invulgar para figuras de busto, Cândido Portinari denunciava a sua tendência para as grandes telas. E esta tendência logo se afirma nas composições de gênero, em que o Brasil é cantado em toda a sua "saúde" caracterizadora, desde os retratos de gênero, como o *Negro* e o *Mestiço* (*foto nº 21, pág. 82*), até as grandes composições do *Futebol* infantil, o *Café* e o *São João* – uma das maiores obras do artista.

Era de se esperar: abre-se então a fase dos afrescos, em que triunfa e enfim se inquieta o otimismo de Cândido Portinari. Com a encomenda dos murais para o Ministério da Educação, o assunto brasileiro do pintor se enriquece muito e abarca o Brasil. O assunto imposto da série das indústrias extrativas do Brasil lhe alarga a visão nacional. E o otimismo do artista se expande então em sua maior confiança na vida. As mulheres são belas, fecundas, pesadas, os homens são duma glória física miguelangesca, todos se imobilizando especta-



Auto-retrato [24]

cularmente no triunfo coletivo do trabalho.

Porém já no fim dessa labuta colossal, em que o artista faz centenas de experiências e estudos, pesquisa areias e tintas, se exercita em têmperas de futura rapidíssima e se desdobra em desenhos das figuras que tecerão as composições — já quando estava para terminar tão minuciosa labuta, Cândido Portinari como que é tomado dum ceticismo, duma desconfiança nova diante da felicidade da vida. Ou diante da felicidade tradicional da técnica?... Com efeito, quando já perfeitamente exercitado na fatura do afresco, já pintando "de-cor" as composições muito estudadas, Cândido Portinari se atira ao trabalho definitivo na parede, eis que de repente ele arromba os limites do realismo visual, em sínteses plásticas duma audácia totalmente depreciativa do realismo, e tudo é forma e cor. O assunto é recalcado para um segundo plano de menor interesse, para não dizer de interesse nenhum. A obediência ao detalhe é desprezada. Diz-se-ia que o artista, sempre insistente em expressar o Brasil, se recusa de repente a servir de instrumento de propaganda que lhe deforme a pureza da mensagem. Pode e quer servir ao Brasil, mas uma primeira sombra de desconfiança envolve numa névoa estética o hino franco e poderoso dos estudos anteriores. E enquanto o valor rapsódico, a lição coletivista e simbólica dos temas dos murais enfraquece muito, predominam as exigências estéticas. Estamos quase no abstracionismo contemporâneo. E se a cada pequeno pedaço de pintura que queiramos seccionar por meio de molduras transportáveis, corpos, rostos, vegetais e coisas se desinteressam de seu significado conceitual, criando momentos saborosos de pintura abstrata, o conjunto é dum esplendor rítmico e duma volúpia cromática admiráveis. Mas atualmente parece que essa vitória estética desagrada, ou pelo menos já não satisfaz mais o artista, pois que ele pretende, terminado o revestimento arquitetônico definitivo do salão em que figuram esses muros, retocar os afrescos com enriquecimento mais pormenorizado, feito a têmpera — como sucede com freqüência nos murais do Renascimento.

Mas a inquietação se fixara no espírito do artista. Já não será mais agora denunciada apenas pela pesquisa jamais satisfeita das técnicas: se infiltra no homem que sente, se firma nele como uma segunda natureza e vai-lhe modificar profundamente o estilo. Terminados os afrescos, o artista como que não acredita mais na disciplina otimista que o dirigira até então. Ainda um reflexo derradeiro desse otimismo, porém curiosamente defraudado pela escolha da cor, se manifesta numa das mais possantes fases, a fase pardo-e-branco. Nela o artista firma um dos seus processos mais constantes de composição. Derivado de certos fundos de retratos *(foto nº 22 pág. 82)*, esse processo consiste num fundo em que um céu e um campo chato (a obsessão paisagística de Brodowski) fogem e só se encontram num horizonte longínquo. Sobre esse fundo, num primeiro plano violento e central, o pintor compõe um grupo de figuras estreitamente tecidas umas nas outras *(foto nº 23, pág. 82)*.

Mas não só o entristecimento cromático destratava o otimismo das figuras vigorosas dessa fase pardo-e-branco. Também a isso se ajuntava a recusa de pintar rostos fisionomicamente bonitos, ora apenas denunciando os traços vagamente a pincel sobre os volumes das cabeças, ora sem sequer completar as formas com esse desenho posterior. E logo, a essas composições tão firmes, o artista desarticula, se utilizando ainda das mesmas cores dominantes e dos mesmos processos de fundo, mas valorizando muito este fundo, em telas quase vazias, dum soturno silêncio desértico, sobre o qual ele desparge uma porção de elementos novos, temas e motivos de sentido obsessivo ou onírico. A deformação principia quebrando quaisquer limites de realismo, assumindo um sentido hieroglífico, ao mesmo tempo que um sentimento dramático insuspeitável, tanto



Uma das salas da exposição Portinari, *no Museu Nacional de Belas Artes, em 1939.*

de assunto como conseqüentemente de técnica, renega o otimismo anterior. E é imprescindível verificar: já então ele estava célebre e celebrado, e as dificuldades financeiras tinham desaparecido. O pintor está preparando a sua grande exposição retrospectiva, patrocinada pelo Ministério da Educação [9]. O pessimismo de Portinari nasce no momento em que ele conquista as felicidades externas da vida.

Essa inquietação nova, esse pessimismo, todo esse furor dramático, estala então numa fase verdadeiramente de catarse, de sonhos e aspirações inimagináveis, no que se convencionou chamar, nessa exposição, a Sala dos Horrores. Eram os quadros mais recentes do artista. A deformação não conhece limites mais; e dentro dela a sensibilidade se explora numa variedade enorme de gritos psicológicos, que vão desde as criações graciosíssimas do *Pescador* e do *Menino com Novilho* à gravidade discreta dum *Auto-Retrato (foto nº 24)* digno de nota, pois nele o artista envolve o seu próprio rosto numa sombra negativista até os fatores mais violentos, como a *Negra (foto nº 25, pág. 82)*. Mas essa fase era ainda uma conseqüência daquele pessimismo técnico que torturo o artista em relação aos estímulos tradicionais. A sua técnica, antiacadêmica mas até então tradicionalista, estoura, dionisiacamente dança com fúria, desprestigiando as tradições. Um sabor novo de espontaneidade, de rapidez, de movimento vibra agora, e nunca mais abandonará o artista na sucessão de fases e mais fases que se vai desencadear.

E desde então, por mais firme que seja tecnicamente, por mais convincente como criação plástica, a obra de Cândido Portinari se torna antitradicional. E mesmo quando nalguma tela, o assunto implica otimismo, ou este entremostra como uma saudade do passado, nos retratos do filho, nos murais de Washington, nas telas musicais da Rádio Tupi[10], do Rio, o artista não demonstra mais nenhuma confiança. Nem confiança na técnica, nem confiança na vida. Aquela desconfiança básica, que até os afrescos o fizera apenas um reverificador de técnicas e estilos, se alastra agora pra o espírito do pintor brasileiro, o devora, o maltrata, lhe determina e lhe caracteriza os assuntos.

Depois da exposição, Portinari foi descansar no seu Estado natal. Dá-se então a redescoberta dramática de Brodósqui. Não mais as festas rurais, não mais os campos calmos, as cores graves, os pincéis macios. E se os processos de fundo permanecem, o artista acentua a fuga para horizontes longes, com assuntos, temas, motivos de forte vigor trágico. São as mulheres proletárias apanhando gravetos no campo, são as caveiras de boi, é o espantalho, são os urubus em deformações fantasmais, as pedras, árvores que vão se apequenando em gradações de perspectiva insistente, e instalda voluntariamente, até horizontes insondáveis de pergunta.

Numa revisão indomável, o estilo de Portinari se transportou da resposta para a pergunta. Até os afrescos do Ministério, o artista responde à nossa esperança duma vida sadia e feliz. Mas agora ele é quem pergunta e não encontra resposta possível. E Portinari se desespedu em gritos angustiados, desde os umarelos lancinantes da redescoberta dramática de Brodósqui, desde os mortos-tantavmas do Rio, transportados em pleno campo rural, desde as jangadas ao léu das tormentas, até o drama vermelho dos galináceos de *São Pedro* e da *Mulher do Galo*, a fase dos quadros bíblicos, e os malditos da seca nordestina que formam a sua fase mais recente. Não ha duvida que o artista não resistiu à insistência dramática das formas contemporâneas da vida. O otimismo individualista se alastrou num pessimismo coletivo. A guerra, os fascismos, as ditaduras, os totalitarismos lhe escamotearam a confiança na vida e no homem. E Cândido Portinari pergunta.

Mário de Andrade

NOTAS DA REDAÇÃO

(1) Ganho em 1928, com o *Retrato de Olegário Mariano*. Viaja em 1929.

(2) A tídio é a Tupi. Os quadros estão no Museu de Arte de São Paulo (MASP), desde 1947; primeiro por empréstimo, depois por doação.

(3) Na edição argentina, a que se destinava originalmente o texto de Mário de Andrade, seria usada fotografia em preto e branco.

(4) Portinari entra na Escola Nacional de Belas-Artes em 1919.

(5) Retratos dos catedráticos da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Rio de Janeiro, de 1932.

(6) O convite de Capanema é de 1936. A segunda encomia oficial do Instituto Carnegie para *O Café* é de 1935. Mário inverteu a ordem.

(7) Referência à edição de *Briz Cubas* da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, Rio de Janeiro, 1944.

(8) O *Baile na Roça* é recusado no Salão de 1924.

(9) A retrospectiva do Ministério da Educação é de 1943.

(10) Os murais são os da Fundação Hispânica, na Biblioteca do Congresso, em Washington; das telas da Tupi, restam apenas *Chorinho* e *Canção Marinha*. As demais foram destruídas por incêndio, em 1949.



Portinari com seus pincéis, na década de 30.

De: Mário de Andrade Para: Cândido Portinari

Em cinco cartas inéditas, as dúvidas do autor sobre o seu tema.

São Paulo, 24-4-[4]

Portinari:

Recebi uma carta da Argentina me dizendo que a Editorial Losada já tinha respondido a minha carta sobre esclarecimentos para edição da monografia sobre você. Não recebi essa carta, mas sei por esse mesmo amigo que está tudo resolvido e a Editorial vai repetir a carta e a receberei por estes dias. Portanto, principiei hoje a trabalhar no meu escrito. Até o fim do mês estará pronto.

Abas tem outra coisa que ainda não lhe contei. Recebi uma carta do Max Fischer aí da Americ-Edit me propondo editar o livro aqui também em português. Ainda não respondi a ela, primeiro porque justamente um dos assuntos de que espero resposta da Editorial Losada é esse sobre a propriedade literária do meu escrito, saber se eles ficam só com a tradução espanhola como propriedade deles, ou tudo. A Americ-Edit entraria então em combinações com a Losada pra poder se utilizar dos clichês. Isto ainda fica entre nós porque acho meio delicado e não convém dar a treta.

Uns mando aqui junto a primeira seleção de fotos que fiz para os clichês. São ao todo trinta e três, isto é, uma tricromia que ainda não sei e que será por depender da resposta da Editorial, e trinta e duas fotos em branco e preto. Francamente levei várias horas estes dias escolhendo esta seleção. Tive que vencer muitas dificuldades, principalmente porque dá vontade de botar mais que trinta e duas e por causa de não repetir muitas fotos do álbum americano. Vou lhe dizer as razões que me levaram a esta escolha.

Como você vê, procurei variar o mais possível, pondo dois desenhos, uma gravura, 17 óleos, 9 têmperas e 3 afrescos legítimos.

Desenhos: *Pus o retrato de sua Mãe, que é uma maravilha de desenho naturalista, pra mostrar como você sabe desenhar, prescindindo da deformação sistemática, como você é "clássico". E pus o "Desastre" pra mostrar justamente o contrário e a variabilidade expressiva de você. Confesso que não morro muito de amores por este desenho, se você quiser pode substituí-lo por outro, talvez um tirado dos livros infantis ou melhor ainda para as ilustrações do Hans Staden. Mas você me mande a foto que não tenho, num destes últimos casos.*

Ponta-seca: *Fiquei muito indeciso e se você quiser pode mudar por outra. Também preciso de fotografia. Gosto*

imenso da força, acho que é a sua ponta-seca mais forte. É também mostra a originalidade de feitura que você já atingiu na ponta-seca. O que me agrada no Carlos é no entanto a feitura mais tradicional, o jeito mais liso e limpo de tirar as provas. Enfim aceito qualquer sugestão e preferência de você.

Óleos: Pra mostrar os inícios da sua carreira, pus a Cabeça de 1931 e uma das duas naturezas-mortas de 1930. Escolhi a que tem a garrafa escura atrás do vaso claro e bojudo e um retrato na parede. Não sei se é pictoricamente melhor que as outras da mesma época, mas é a que se compreende melhor e resulta melhor na reprodução em preto e branco.

Dos grandes quadros célebres, já reproduzidos no álbum americano, só botei o Café, o S. João e o Mestiço. O Mestiço representa toda uma fase técnica, muito característica e das mais pessoais. É nesta fase é a sua melhor obra a meu ver, talvez excetuado o meu retrato. Mas este ficava impertinência botar.

Retratos: *Aqui, se você não gostar faça a modificação que quiser. Dos retratos do João Cândido preferi o da coleção Nelson Rockefeller, de corpo inteiro. Talvez não seja pictoricamente o melhor, mas, além do decorativismo, tão gracioso e acariciante, no caso perfeitamente justo, é o que dá reprodução melhor. Retrato de homem, escolhi o do Queiroz Lima que é rico, forte, expressivo, bom pra reprodução e fiquei completamente de qualquer receita. Retrato de mulher, acho imprescindível botar um, e dos bem característicos da sua maneira, mas não consigo me decidir por um qualquer. Você escolha por si mesmo e me mande a foto, porque não tenho senão o de Adalgisa.*

Não botei flores, não tinha nenhuma reprodução aqui.

Faço questão de alguns quadros brodosquianos. Pus o Praça de Brodosqui e me decidi pelo Circo também. Mas, entre este e o dos Meninos espantando boi na praça de Brodósqui, estou indeciso. O que que você pensa?

Pra mostrar sua suavidade expressiva nos quadros claros, faço questão dos Noivos e do Grupo com Balões, de 1940. Lastimo não botar aquele seu quadro da mulher andando, segurando por uma das mãos um menino e na outra, estendida, um ramo de flores. É o quadro de você mais sublimemente suave e sugestivo, me apaixona, mas já está reproduzido no álbum americano. Me mande pra mim uma foto desse quadro, que eu não tenho e a reprodução do álbum não está grande coisa.

Da sala dos horrores da sua exposição botar a Composição da col. Richard Monsen, porque não tenho reprodução de nenhum outro. Se preferir outro pode mandar a foto, que trocarei.

Do grupo galináceo pus a sublime Mulher com Galo e o não menos admirável São Pedro, que o Chatô comprou e dou não sei pra quem.

Enfim, das coisas modernas que ainda não conheço, pus os dois quadros bíblicos, a Raquel e o Sacrifício de Abraão. Não pus o Último Baluarte porque, dos três quadros que você me mandou agora, me pareceu o menos pessoal. Gosto muito dele também, mas os outros dois talvez sejam mais característicos de você.

Têmperas. *Aqui Washington comparece quatro vezes com* Descobrimento, Ouro, Catequese *e o mesmo (detalhe) da* Catequese. *Preferi este detalhe, que sintetiza dums forças conquista (aliás os outros detalhes têm a mesma força, mas... são 32 figuras apenas!), a botar* Pioneiros, *que é o que resulta menos em fotografia. Em todo caso, se você quiser que bote, eu boto e tiro o detalhe do menino. Assim ficava mais completo e talvez historicamente melhor pra monografia.*

Da Rádio Tupi faço questão do Flautista de Morro, *do grupo em torno do microfone que não sei que título tem, e do flautista detalhe deste mesmo grupo. Me dizem os que viram que o seu Cavalo-Marinho (o que não tem paisagem) é dos coisas melhores que você já fez. Mas no entanto escolhi o outro, o que tem o cavalo-marinho no centro, uma figura de instrumentista de cada lado e a larga paisagem de fundo. É talvez menos pictórico não sei, mas me parece de ótima compreensão mural e em preto e branco resulta mais. Mande dizer o que pensa sobre isto.*

E não pude resistir ao desejo de botar a Colona Sentada. *Está já no álbum americano, mas eu adoro este seu trabalho creio que mais que a minha vida. Não pude resistir. Mas se você fizer questão e "mandar", tiro ele.*

Afrescos. *Também acho impossível não botar alguns afrescos legítimos, não só porque foi fulminado a sua obra num o Ministério na monografia, como por ser representativo de outra técnica. Mas aqui deixo tudo à sua escolha. Talvez, pra não repetir muito o álbum americano, convenha substituir a Cabeça do Índio pelo estudo daquela mão. Se preferir assim, me mande foto brilhante da mão, que não tenho. E mande dizer os que escolhe do Ministério e mande que já não tenho mais nenhum.*

Quanto ao mais, me mande alguns detalhes de como são seus últimos quadros. É um verdadeiro desastre mas não posso ir ao Rio agora, e terei de escrever o meu trabalho sem ver as suas últimas obras, é um desastre, mas que se há de fazer! não posso deixar S. Paulo agora.

Também queria, se possível, que você me escrevesse alguma coisa sobre o que você desejaria que eu dissesse no meu escrito. Com a maior liberdade e confiança amiga, está claro, pois me reservo a mesma liberdade pra aceitar ou não as suas sugestões. Também queria alguns detalhes anedóticos sobre sua vida, por ex., como foi aquela estátua que você fez pra Brodósqui? É uma briga que você teve aí num banquete, não lembro com quem? Pode mandar sem medo que vão botares nome de ninguém, se aproveitar. Quero também saber pra que escola foi que você fez o quadro de formatura todo, em desenho, engenharia?

Agora Maria que me faça um favor. Depois da sua escolha, ela me faça uma lista completa das fotos escolhidas, botando em cada número, título do trabalho, natureza de técnica, tamanho e coleção a que pertence. E não esqueça de mandar as fotos que não tenho. Quero enviar tudo o mais depressa possível pra B. Aires.

É é isso por hoje que estou enrolassino. Me mande seu endereço certo aí no Cosme Velho. Lembrança pra todos e venha de lá esse abraço forte e amigo pra durar todo este ano de 1943.

Mário.

São Paulo, 25-V-43

Meu querido Portinari

Enfim vou trabalhando na organização da monografia pra Argentina. Ainda não principiei a escrever nada, mas é por causa da doença. Cheguei aqui e o fígado estava reclamando demais, tive dores horríveis. Ontem fiz uma nova tubagem,

mas parece que desta vez os efeitos não foram tão decisivos como da primeira vez, infelizmente. Enfim ando contrariadíssimo e muito desanimado.

Acabei organizando a lista definitiva das reproduções para a monografia. Aceitei todas as suas sugestões, substituí o outro desenho pelo do Hans Staden *que você mandou, botei um espantalho e o tintureiro. Quanto à ponta-seca da Burra achei melhor não botar, porque a reprodução fotográfica ficou muito fraca e não dá a impressão da força do trabalho, você não acha também? E aproveitei a vaga pra botar o retrato da* Juanita Blank. *Porque achei imprescindível botar um retrato de mulher também e escolhi o que você mesmo me propôs. Isso de nos Estados Unidos não terem gostado lá muito dos seus retratos de mulher é grã-finagem, eles têm uma importância enorme. Ficam pois como retratos: o do João Cândido, o de Juanita, o de Queiroz Lima e o meu, fora o desenho de sua Mãe. Quanto aos quadros da fase atual, depois que vi eles, achei preferível substituir a* Raquel *e o* Sacrifício de Abraão *pelas* Trombetas de Jericó *e o* Jeremias. *Não se esqueça de me mandar o* Jeremias *que ainda não tenho. Enfim, quanto aos afrescos, de acordo com as suas sugestões, botei o* Cabeça de Índio, *um grupo de conjunto dos afrescos do Ministério, o que traz a* Cana, o Gado *e o* Ouro. *Só falta um afresco que não sei resolver, mesmo porque não tenho fotografias dos afrescos do Ministério em separado.* Me escolha você mesmo aí o que preferir, afresco inteiro ou detalhe e me mande. *O pessoal da Editorial Losada me pediu na última carta que insistisse sobre a sua obra mural, e por isso não posso deixar de reproduzir mais um afresco.*

Aqui lhe mando o meu último livro que acaba de sair. Você encontrará reproduzido nele, o estudo que fiz para o catálogo da sua exposição. As modificações foram mínimas, apenas acrescentei umas duas frases e exemplos posteriores, que auxiliavam a explicação. Mas gostei bem que o estudo saísse neste momento. Alguns nulévolos já estavam fazendo intriga com o meu estudo para a exposição do Segall, fazendo interpretações propositadamente defeituosas do que eu quis dizer. Mas agora se verá que se eu de fato o considero ele um grande pintor e um artista de profunda seriedade e honestidade artística, sempre faço uma diferença definitiva entre um grande artista admirável, como acho que ele é, e você, que considero um criador "genial". Esta palavra não se encontra no estudo que fiz sobre ele mas se repete duas vezes no estudo que fiz sobre você.

Aliás soube que a Notícia *está fazendo aí uma campanha suja contra o Segall, chamando ele de comunista. Comunista! o homem que acaba de comprar um apartamento pra passar as férias, em Copacabana!... É até cômico. Mas dolorosamente cômico, porque parte dos*



Retrato de Mário de Andrade[2 0]

quintas-colunas que só querem é lançar a confusão. Tudo isso me dá nojo, palavra.

Bom, meu velho, me mande logo as fotografias pedidas. Creio que por estes dias, com dor-de-cabeça mesmo, vou principiar o escrito pra Argentina. Que Deus me ilumine. Lembrança pra Maria e todos os mais. E o nosso João Cândido como vai? Olga já chegou? Lhe dê lembranças minhas.

Com o abraço mais fiel do

Mário.

São Paulo, 17-IX-43

Meu caro Portinari

Andei numa vida dos diabos e cheguei aqui, caí doente. Só ontem me levantei da cama e principiei trabalhando mais sistematicamente. Mas não foi por doença que não fui à inauguração dos seus painéis aqui, foi porque imaginei a grã-finagem. E aliás não imaginava também como o Chatô me receberia.

Aqui lhe mando enfim a lista definitiva dos quadros que serão reproduzidos na monografia argentina. Agora acho que está bem. Em todo o caso, os números que não têm grifo encarnado por debaixo, você pode lembrar outros pra substituir. Realmente me parece que faz muita falta um retrato de mulher, desses do seu receituário, por exemplo, o de Juanita Blank. *Mas só se substituir o Retrato de 1923 por ele. Pois o retrato da Florence, como você desejou. Os nºs de 17 a 22 previstos absolutamente delos, por causa dos elementos, bai, balão, carcaça, corno etc. etc. que são seus. Mas estou sentindo falta do meu quadro da série marrom-e-branco. Talvez substitua o* Grupo com Balões *(nº 16) pela minha composição. E é só. Mande dizer logo o que acha.*

A propósito: em que ano você entrou a lecionar na Universidade do Distrito Federal?

Lembrança pra seus pais, Maria e manos.

Com o abraço do

Mário.

São Paulo, 25-X-44

Meu querido Portinari

Acabo, neste instante, de receber sua carta e as fotografias. Que coisas admiráveis, pura? que força plástica e que drama espiritual. Eu creio que vou mudar bastante a relação das fotografias pra Losada. É impossível não acentuar com fotos numerosas a sua fase presente. Quando tudo estiver pronto consultarei você.

Sua carta chegou na horinha. Hoje mesmo publiquei aqui, na minha seção da Folha da Manhã, o que eu chamei "Esboço para um Portinari em Castelhano". É a parte final do trabalho pra Losada, e procura descrever a sua evolução através das fases principais da sua obra. Publiquei pra fazer experiência, ver o que dizem os nossos amigos, se acham bom ou fraco.

Mas sua carta me consolou e me reafirmou. Vejo que ela concorda com o que eu penso a respeito das suas fa-

ses mais recentes. Eu sei, Portinari, que você sofre a vida como está. Eu sei que você não é nenhum conformista e se você estivesse aqui eu lhe mostrava agora mesmo as diversas passagens do meu trabalho em que eu insisto nisso. E os que não percebem isso e não estendem o sentido humano e profundo da sua obra, é porque têm má vontade, e não querem entender nem perceber. Mas isso, meu querido amigo, você tem que aceitar, ninguém é forte e de grande valor, sem ter a cachorrada lhe ganindo no calcanhar, inimigos, frouxos e despeitados. Não se amole com eles e continue na sua obra. Você está certo. Não precisa combater com os mexicanos, não. Combatem, são nobres, também, merecem todo o nosso respeito e entusiasmo. Mas não há dúvida que, na exacerbação do combate, enfraqueceram a qualidade plástica das obras deles que se ressentem a um desequilíbrio forte entre valor plástico e valor espiritual e certeza que você está mais certo, no seu poderoso equilíbrio.

E é só por hoje. Dentro de uns quinze dias vou lhe mandar o trabalho. E então lhe escreverei outra vez. Lembrança muito afetuosa pra Maria e que Deus abençoe o nosso João Cândido. Com o abraço mais amigo do

Mário.

São Paulo, 13-XI-44

Meu caro Portinari

Enfim lhe mando junto o trabalho sobre você. Sem dúvida alguma me consolou um pouco a sua opinião sobre o final do trabalho, que lhe mandei. Mas eu também sentia que essa, pelo menos, era a parte menos pior!

Como você verá, procurei reunir o maior número de informações úteis e explicativas sobre você. Daí certas interpretações psicológicas, dados históricos necessários, etc. Também, pelo tamanho de 8 mil palavras que me davam, não pude descrever mais pormenorizadamente certos aspectos da tua obra e, aliás, você não imagina o número de notas que ficaram desaproveitadas aqui.

Me esparramei mais em explicar e comentar a fase dos quadros bíblicos. Não ponho de mão metter em diz-que diz-ques, mas achei necessário isso, porque parece que alguns artistas argentinos andaram muito escandalizados com a influência picassiana dessa fase de você. Mas como você verá, aproveitei o assunto pra explicar outras coisas várias e não insisti.

Mas nada impede e você me desculpe. Talvez um dia com mais calma, e aliviado das angústias de espírito que tanto me perseguem agora, eu refaça este trabalho e o complete, para ser publicado no Brasil. Por enquanto a crise dolorosa que atravesso não me deixa fazer melhor.

Você leia; tudo quanto achar que devo cortar, ou que devo acrescentar, mande dizer com franqueza. Meu único desejo é que o trabalho saia o menos péssimo possível, e pra isso conto com o auxílio de você. Como guardo cópia, basta você indicar pela página o que me aconselha a refazer. Creio que o Luís Carlos Aires já deve lhe ter falado sobre as dificuldades que tenho de mandar isso pra Argentina. Estou fichado na censura postal desde uma vez que pegaram uma carta minha enviada por intermédio de uma pessoa besta que se deixou pegar. Creio aliás que já lhe contei o que sucedeu com a tradução castelhana do Macunaíma, e ainda agora, já faz uns quatro ou cinco meses que saiu um livro meu, traduzido na Argentina, me telegrafaram de lá que já tinham enviado os exemplares que me são destinados, mas até agora nada. E justamente este trabalho sobre você tem frases que aceitarão os melindres, embora nunca excitem a hombridade imaginária, do Governo nacional. Como fazer?

Breve lhe envio a coleção das fotografias escolhidas. Algumas são necessárias pra exemplificar a argumentação. Mas creio que vou dar as duas antigas, em proveito dos quadros que você está fazendo agora. O número de fotos é pequeno, e como não se trata de uma biografia completa e sistematizada, mas antes de um ensaio, creio que interessa menos aos leitores conhecer as obras iniciais, do que as de agora, mais recentes. Não acha também?

Me lembre afetuosamente a todos os seus e a Maria especialmente. Como vai o João Cândido? O Lulu, outro enorme admirador de você, me contou que ele andava doentinho. Guarde o abraço fiel do

Mário.

DADOS TÉCNICOS DAS OBRAS REPRODUZIDAS

1) Retrato de Manuel Bandeira
Pintura a óleo s/ tela
73x60cm
1931/Rio de Janeiro
C. Portinari 931
Coleção: João Candé/RT

2) Natureza-Morta
Pintura a óleo/madeira compensada
33x25,5cm.
1930/Paris (França)
C. PORTINARI PARIS 930
Coleção: Josias Leão – RJ

3) Minha Mãe
Pintura a óleo/tela
55x46cm
Sem data/local
PORTINARI
Coleção: João Cândido Portinari – RJ

4) As Trombetas de Jericó, Série Bíblica,
para sede da Rádio Tupi de São Paulo – SP
Painel a têmpera/tela
180x190cm.
Sem data/local
Sem assinatura
Coleção: Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP – SP

5) O Pranto de Jeremias, Série Bíblica,
para sede da Rádio Tupi de São Paulo – SP
Painel a têmpera/tela
191x179,5cm
Sem data/local.
Sem assinatura
Coleção: Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP – SP

6) Jangadas do Nordeste,
para Pavilhão do Brasil da Feira Mundial de Nova Iorque – EUA
Painel a têmpera/tela
310x347cm
Sem data/local
C. PORTINARI
Coleção: Acervo do Ministério das Relações Exteriores – DF

7) Espantalho
Pintura a óleo/cartão
38,5x33cm
1941/sem local
PORTINARI 1941
Coleção: Acervo de Arêde – SP

8) Banca
Gravura a ponta-seca/papel colado em cartão (com matriz)
38x49,5cm (C.I.)** 46,5x63,5cm (S)**
1941/Brodósqui (SP)
Portinari
Coleção: Raymundo Ottoni de Castro Maya – RJ

9) Chorinho, série Os Músicos,
para a sede da rádio Tupi de Rio de Janeiro/RJ
Pintura a têmpera/tela
225x300cm
Sem data/sem local
Sem assinatura

Coleção: Acervo do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Lisboa/Portugal

10) Circo
Pintura a óleo/tela
60x73cm
1934/sem local
PORTINARI 34
Coleção Particular – RJ

11) Futebol
Pintura a óleo/tela
97x130cm
1935/Rio de Janeiro (RJ)
PORTINARI 935 C. PORTINARI RIO
Coleção: João Saavedra – RJ

12) Café
2ª Menção Honrosa do Carnegie Institute – Pittsburgh – EUA
Pintura a óleo/tela
130x195cm
1935/Brasil
PORTINARI BRASIL 935
Coleção: Acervo do Museu Nacional de Belas-Artes – RJ

13) Festa de São João
Pintura a óleo/tela
172x193cm (aproximadas)*
1936(?)-1939/sem local
PORTINARI 1936(?)-1939
Coleção Particular – RJ

14) A Colona
Pintura a têmpera/tela
97x130cm
1935/sem local
PORTINARI 935
Coleção: Acervo de Artes Visuais da Coleção Mário de Andrade – SP

15) Mulher e Galo
Pintura a óleo/tela
100x81cm
1941/sem local
PORTINARI 1941
Coleção Particular – RJ

16) Maria Grávida
Pintura a óleo com areia/tela
35,5x35,5cm
1939/sem local
PORTINARI 1939
Coleção: João Cândido Portinari – RJ

17) Menino com Pipas
Pintura a óleo/tela
100x80cm (aproximadas)
1941/sem local
PORTINARI 1941
Coleção: Ronald Guimarães Levinshon – RJ
O retratado é João Cândido Portinari, filho do artista

18) Beijo,
ilustração de *Memórias Postumas de Bras Cubas*, de Machado de Assis
Gravura a água-forte/papel
27x19cm (C.I.)**
Sem data/local
Sem assinatura
Coleção: José Claudio Costa Ribeiro – RJ

19) Baile na Roça
Pintura a óleo/tela
97x134cm
1923-1924/Brodósqui
C. Portinari 924
Coleção: Particular/RJ

20) Retrato de Oscar Borgeth
Pintura a óleo/tela
110x80cm
1931/sem local
C. PORTINARI 931
Coleção: Oscar Borgeth – RJ

21) Mestiço
Pintura a óleo/tela
81x65,5cm
1934/Rio de Janeiro (RJ)
PORTINARI RIO 934
Coleção: Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo – SP

22) Retrato de Adalgisa Nery
Pintura a óleo/tela
56,5x46,5cm
1937/sem local
PORTINARI 1937
Coleção: João Kon – SP

23) Retirantes
Pintura a óleo/tela
73x60cm
1936/sem local
PORTINARI 936
Coleção: Acervo de Artes Visuais da Coleção Mário de Andrade – SP

24) Auto-Retrato
Pintura a óleo com areia/tela
42x35cm
1939/sem local (dedicatória)
Sem assinatura e com dedicatória: "PARA O JOÃO CÂNDIDO 1939"
Coleção: João Cândido Portinari – RJ

25) Cabeça de Mulata
Pintura a têmpera com areia/tela
41x32cm
1938/sem local
PORTINARI 1938
Coleção: Teophilo Azevedo Pacheco Leão – RJ

26) Retrato de Mário de Andrade
Pintura a óleo/tela
73,5x60cm
1935/sem local
PORTINARI 1935
Coleção: Acervo de Artes Visuais da Coleção Mário de Andrade – RJ

*aproximadas: dimensões aproximadas em razão das obras estarem emolduradas
**C.I.: dimensões do campo impresso
***S: dimensões do suporte

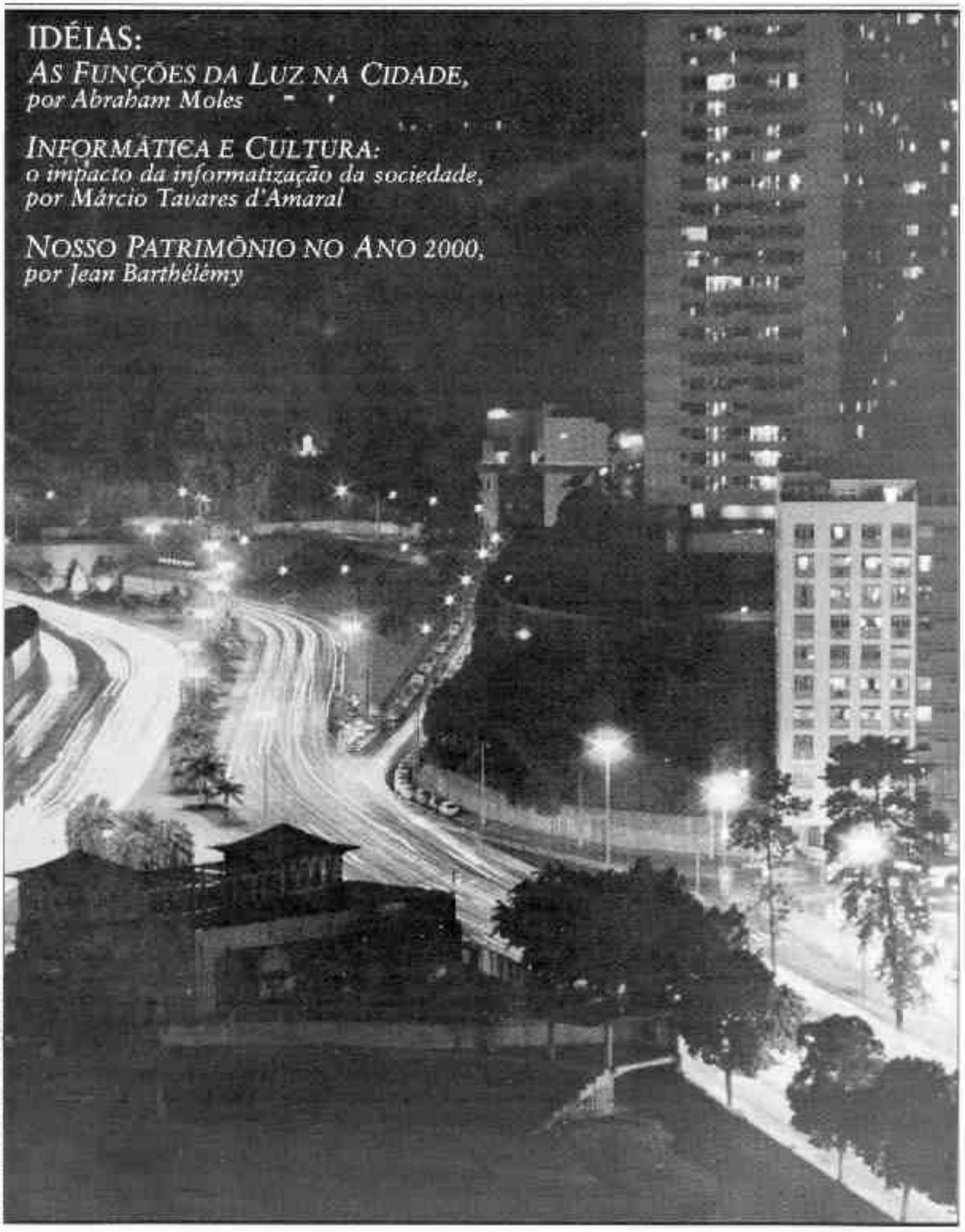


IDÉIAS:

As Funções da Luz na Cidade,
por Abraham Moles

Informática e Cultura:
o impacto da informatização da sociedade,
por Márcio Tavares d'Amaral

Nosso Patrimônio no Ano 2000,
por Jean Barthélémy



AS FUNÇÕES DA LUZ NA CIDADE

ABRAHAM MOLES*

I. A oposição do diurno e do noturno

O Dia e a Noite são dois estados do Mundo que vêm de seu princípio (*Gênesis*: cap. 1). Desde antigas eras, eles são, para nós, a condição do desenvolvimento. O Dia e a Noite são Deusas das Mitologias. O homem, tendo-se tornado Senhor e Dono da Natureza, pode tomar duas atitudes a seu respeito:

uma é *aceitá*-los, aceitar a dualidade do diurno e do noturno, estudando suas formas, reforçando essas mesmas formas, construindo o dia e a noite prenhes de "cor ambiental", e edificando com isso um *mundo de alternância*:

— a outra, *recusá*-los; se a Natureza não nos agradar, vamos mudá-la e fazer um mundo do dia perpétuo, "um mundo que não pára dia e noite", onde o dia não difere da noite, um mundo da claridade universal e obrigatória.

Na realidade, ambas as "doutrinas" do uso do Mundo foram concretizadas na Cidade e colocam o problema da dicotomia ou da continuidade das atividades, deixando para o Campo (1) a oposição natural básica da vida diurna e do repouso noturno.

O ser humano se acostumou a concertar suas atividades no diurno — procurando até fazer com que tenha força de lei através da legislação trabalhista (não se trabalha à Noite) — um estado de iluminação mais ou menos uniforme de todos os pontos da Cidade e céu aberto. Portanto, ele tentará, naturalmente, adaptar a iluminação de seus pontos fechados em função do modelo de iluminação do mundo diurno a fim de garantir a continuidade luminosa das condições de sua atividade, como ocorre no caso dos ônibus rodoviários, dos *halls* das estações ferroviárias, das passagens inferiores, das cidades parcialmente subterrâneas (como por exemplo, Montreal). O ambiente ao ar livre impõe-se como a forma luminosa da ação.

Por esta referência à luz diurna, o comportamento adquiriu constantes, desde a origem da vida de aldeia, nas mais remotas eras. Um desses comportamentos é a circulação num campo visual apenas limitado, em princípio, pelos obstáculos materiais que obstruam tal visão. Este comportamento, inspirado pelo período diurno, tende a reger a totalidade de nossos modos de vida.

O aparecimento das cidades grandes e de seu modo de vida só se impôs, lentamente, a uma fração cada vez mais significativa da população. No período noturno, a visão de mundo é essencialmente diferente e a *iluminação*, qualquer que seja, com raríssimas exceções (estádios), nunca possui a intensidade e, sobretudo, a uniformidade difusa proporcionadas por um certo ângulo sólido de céu, situado acima de nós. Na realidade, o Mundo, na Cidade, assume dois aspectos: *a paisagem urbana diurna; a paisagem urbana noturna.*

Elas são basicamente diferentes, irredutíveis; suas cores e suas formas, suas sombras projetadas, o campo visual, tudo nelas é diferente, e, se existem, é verdade, leis de correspondência (pois nossa razão nos diz que o que existe é um mundo só e que os objetos do diurno devem poder ser encontrados no noturno), esta correspondência, para a percepção, não é *nunca igualdade*, nunca identidade, às vezes uma *construção*; cabe ao especialista em iluminação captar esta dualidade como sendo um dado fundamental a ser assumido; ela é uma última imposição da razão — o significado de "última", sendo, às vezes, simplesmente o de "tarefa" — no desenrolar da percepção. O comportamento noturno do pedestre e do automobilista, evoluindo num campo de obstáculos artificialmente iluminado, aí está para nos provar a ordem da descoberta dos objetos e a das sequências de comportamentos se acha multiplicada em relação à rotina do diurno, segundo as sucessivas instruções da percepção. Esta readaptação de mecanismo é, particularmente, de grande evidência quando os objetos que se encontram no campo visual são coloridos, já que, de dia, eram seus matizes e seus contrastes que regiam o programa sensorimotor: é preciso mudar de programa mental.

Queremos nós transpor o modelo da Cidade, suas ruas, suas praças, suas lojas, seus estacionamentos, no *diurno*, atenuando, apagando as diferenças criadas pela noite? Seria essa a posição do legislador, assim como a de um certo mito da Cidade "iluminada como se fosse de dia". Mito, certamente, mas em *alguns casos bem delimitados*, o poder da técnica — e o fornecimento de energia barata — nos possibilita alcançá-lo, e nos propõe, assim, a idéia de nos aproximar de um ideal, de um mito dinâmico da civilização urbana: "não pára nem de dia nem de noite".

Queremos, pelo contrário, aceitar a idéia de que existem, basicamente, duas paisagens da Cidade — diurna e noturna, estudar suas especificidades e seus valores, construindo uma *variedade urbana* a partir desta posição alternante? De qualquer modo, essa é a posição do realismo tecnológico: não somos capazes de iluminar o Mundo *"a-giorno"*. Nossa energia não é suficiente para tanto, e, conseqüentemente, com exceção de alguns lugares privilegiados, é esta, portan-

(*) Abraham Moles é diretor do Instituto de Psicologia Social da Universidade de Strasbourg, na França. Moles é um dos mais influentes teóricos do comum cujo da atualidade — é o criador da "psicologia do espaço" e tem quatro obras traduzidas para o português: *O cartaz*, *A sociodinâmica da cultura*, *O Kitsch* e *A criação científica*, publicadas no Brasil pela Editora Perspectiva. A tradução do original francês é de Savvas Karydakis.

to, a solução que nos é imposta.

Mas é preciso, para tanto, um estudo da especificidade destas duas ambiências, das leis do mundo diurno e das leis do mundo iluminado — acabamos de sugerir que não são as mesmas para ambos.

E isto, nos diversos ambientes frequentados pelo pedestre, as multidões, os automóveis, as lojas. É preciso uma *política* da iluminação urbana e, portanto, uma tomada de decisões. O papel desta exposição consiste em enunciar certos aspectos desta política, levando em conta as funções da luz na Cidade. Notemos a esse respeito que as cidades onde a alternância média do dia e da noite tende a se apagar, para dar lugar a uma alternância regida pelas estações — os países escandinavos, o Canadá — apresentam estruturas de comportamento que podem — seria aqui o caso de se usar a palavra — nos esclarecer: cidades da noite eterna ou do dia permanente, elas nos propõem uma solução interessante de adaptação a um apagar-se da alternância.

II. A cidade enquanto ambiência

O homem político, o sociólogo, o engenheiro falam muito da Cidade:

- ora como se fosse uma entidade — palavra adequada para encobrir o vago — diferenciando-se do campo,
- ora como se fosse uma *ideologia*, uma civilização urbana,
- ora como se fosse um *prestígio*, aquele movimento irredutível que faz com que as populações rurais se encaminhem para os locais maiores, centros de emprego e de prazer,
- ora como se fosse um *direito* (LEFEBVRE), o direito de opinar exercido pelo cidadão, livre ou controlado, das cidades a respeito das estruturas próprias que elas lhes oferecem e que se encontram, supostamente, a seu serviço.

Vamos, em primeiro lugar, simplesmente constatar, por enquanto, uma *densidade média* relativamente alta, estejam os cidadãos na rua ou em casa, e, de qualquer modo, uma densidade de passagens por quilômetro quadrado.

Precisemos um pouco mais o nosso conceito de *cidade*. Neste trabalho, esta será examinada pelo ângulo de um lugar aberto; a cidade é o território público ou semipúblico, dentro do qual qualquer um pode circular, excluiremos, portanto, do campo deste estudo, o interior das casas, dos apartamentos, que correspondem a uma outra estrutura específica de ambiência. Nesta exposição, a cidade aparece, basicamente, como sendo um conjunto de blocos ou de espaços fechados, as casas, justapostas por um dédalo de ruas, avenidas, praças, passagens, pelo qual "serpenteia" um duplo fluxo bem diferenciado: o dos *automobilistas* que, de noite, constituem, de forma axiomática, uma fonte de iluminação móvel e o dos *pedestres* cuja velocidade específica máxima é da ordem de 1/10 daqueles. Todos esses elementos móveis vão de um ponto para outro, conforme trajetórias, para cada um bem determinadas e que, para aquele que observa, parecem aleatórias. Tais elementos implicam típicos comportamentos de ação. (Confira no quadro)

> *"É preciso uma política da iluminação urbana, e, portanto, uma tomada de decisões."*

É interessante notar o quanto esta lista de comportamentos, mesmo sendo incompleta, aparece limitada: cada um desses comportamentos pode ser estudado à parte.

Cada um desses indivíduos, vagando pelos locais abertos da cidade, possui a cada instante uma ambiência imediata, uma *passagem pessoal*. Ela se constitui, por um lado, de objetos ou de conjuntos de objetos materiais ou passivos, objetos de interesses, de desejos ou de recusas, geralmente fixos: as coisas expostas nas vitrines, os bancos, o mobiliário urbano, as árvores, as lixeiras. E, por outro lado, de objetos ou de seres móveis que passam por seu campo visual ou seu campo de ação — os transeuntes, os carros, os meios de transporte — que também podem ser modificados por um coeficiente de valorização. São atraentes ou repulsivos — a mulher bonita, a turma de jovens — e se classificam facilmente em categorias de tamanho e de velocidade: os seres humanos, os automóveis, os ônibus. Por fim, tudo isto se encontra enquadrado, delimitado, por conjuntos de muros, obstáculos de grande envergadura, superfícies e linhas, meios-fios que ali se encontram fixados, inamovíveis e duráveis e que constituem o *cenário* da ambiência. Estes conjuntos são atravessados ou encontrados pelo ser, num domínio que se pode chamar de *campo visual* e que é, atualmente, um dos assuntos de maior interesse do psicólogo urbano.

A densidade destes elementos, nas três categorias enunciadas, será o parâmetro global que possibilita apreciá-los e a iluminação tem como função modular o campo visual, tentando, de modo geral, dar-lhe um alcance próximo àquele que tem de dia. Na verdade, mesmo que este efeito seja conseguido, como foi notado anteriormente, esse campo visual estrutura-se, diferentemente, na percepção dos objetos. O *contraste relativo* dos objetos ou seres iluminados artificial





andar, vagando, numa calçada,
andar acompanhado, formando um casal,
- *andar em grupo,*
- *evitar-se,*
- *encontrar-se,*
contemplar o espetáculo a sua volta,
atravessar uma rua,
entrar ou sair de um edifício,
esperar no meio fio.

- *arrancar,*
- *parar,*
- *estacionar no meio-fio,*
estacionar numa superfície destinada a essa finalidade,
- *acelerar,*
- *diminuir a marcha,*
- *fazer sinais convencionais,*
- *entrar e sair transformando-se de pedestre em automobilista ou vice-versa.*

mente é diferente de seu contraste na referência diurna. Os corredores não refletem, por igual, as luzes; os focos de luz concentram-se em certos pontos, flutuações muito consideráveis existem no ambiente luminoso; tudo isto constrói, como já vimos, uma paisagem noturna diferente da paisagem diurna. No que se refere, por exemplo, à existência dos indivíduos, definir-se-á facilmente *densidades raras* (alguns indivíduos por km²), *densidades médias* (algumas centenas de indivíduos por km²), *densidades fortes* (alguns milhares de habitantes por km²), *densidades muito fortes* (um transeunte por m²), situando-se o ponto de saturação por volta de 5.106 transeuntes por km².

III. A qualidade de vida urbana ligada a sua transparência

A noção de qualidade de vida urbana, que nos discursos de nossos eleitos se substitui à noção, bastante ilusória, de Felicidade Nacional *per capita*, é um fator ligado à ambiência e não aos seres, mas que assume necessariamente os valores que lhes são próprios. Mostramos em poucos estudos — realizados especialmente para o Conselho da Europa — que a idéia de qualidade da vida ia muito além das considerações convencionais a respeito da não-poluição da ambiência, tais como estas foram propostas em reuniões de especialistas, pela OCDE (Organização de Cooperação e de Desenvolvimento Econômico) e por toda a equipe americana dos "social indicators", entre outros.

A qualidade de vida é vista pelo psicossociólogo urbano como sendo relacionada com quatro termos principais, dentre os quais dois se encontram amplamente condicionados pela iluminação da ambiência da rua ou do centro da cidade.

(1) De fato, o *primeiro* dos termos é a idéia, já mencionada, de *não-poluição* da ambiência.

(2) O *segundo termo*, porém, pode ser qualificado como fator de *riqueza geral de ambiência* (*General richness index* de Barker). Na análise que fizemos, ele implica a presença de uma variedade mais ou menos ampla de elementos mais ou menos desejáveis, nos limites de um "campo perspectivo" que tanto pode ser o espaço generalizado dos valores de K. Lewin, como, mais simplesmente, em nosso caso específico do ser vagando pela cidade, uma certa paisagem visual situada à volta deste indivíduo, a cada momento; ora, tal indivíduo desloca-se, permanentemente, seguindo um certo itinerário. Poder-se-ia ver, aqui, uma formulação científica de uma idéia muito simples: "há tantas e tantas coisas para se ver, para se ver e para se desejar." A vida urbana relaciona-se com a riqueza, com a complexidade de todos estes elementos, dividida pelo esforço generalizado que o indivíduo deveria fazer para ter acesso a essas fontes (o dinheiro, a fadiga, o tempo passado, etc...). Assim define-se um fator positivo de qualidade da ambiência, sua variedade e sua riqueza em elementos diversos, como dado objetivo para cada lugar.

> *"O verdadeiro controle social não é exercido pela polícia mas pelo olhar do outro."*

(3) O terceiro fator da qualidade de vida é a idéia de *estabilidade* da ambiência. A palavra estabilidade tem múltiplos sentidos. Significa, evidentemente, em primeiro lugar, que a imagem das fontes de desejo que o mundo nos oferece — o mundo urbano - se apresenta constante através do tempo; que aquilo que se encontra, aqui, hoje, aqui se encontre, ainda amanhã e que poderei retornar a este lugar. Mas significa também, e esse fator tem adquirido uma importância enorme em todas as análises psicossociológicas, que os elementos de minha ambiência são "seguros", isto é, aqueles que passaram para meu domínio, para minha posse, assim permanecerão e que não haverá nenhuma flutuação perigosa nesta ambiência. Aquele que sofre um *black out*, numa rua de comércio de uma cidade grande, sente, de forma passageira, além da incerteza normal e da sensação de estar perdido, uma frustração ligada ao desaparecimento do espetáculo dos objetos e do jogo dos estímulos que a ambiência urbana lhe proporcionava.

(4) *O fator de segurança* é um elemento fundamental para a análise da ambiência. A palavra "segurança" tem, na verdade, um sentido bem mais concreto e mais imediato; equivale, para cada transeunte, ao respeito pelo "contrato social" passado com os "outros" ou, para usar expressões menos nobres, à segurança contra a agressão, a violência, o roubo. É esse aspecto da palavra "segurança" que tem alcançado, de quinze anos para cá, a cada nova pesquisa, uma importância maior, o que constitui talvez um sinal de que é justamente aquilo que, na época do florescimento da grande civilização urbana, passava por natural, que está, doravante, se desagregando. Sabemos que os edis de todas as cidades grandes — várias dentre as quais interessadas pelo problema da iluminação — consideram este aspecto de uma estabilidade da ambiência, qual seja a segurança contra a violência, uma de suas preocupações essenciais, capaz, eventualmente, de superar todas as outras.

IV. Função de segurança: uma análise micropsicológica das situações do pedestre

Compreenderemos, aqui, provisoriamente, o termo segurança, não somente como tendo o sentido de uma estabilidade das expectações que o transeunte possa ter quanto à ambiência — ponto importante numa sociedade agitada pelas greves, as interrupções dos serviços, as restrições da abertura das lojas, etc... —, mas com o sentido que vem à tona nas pesquisas como sendo o mais interessante, com o sentido de segurança contra a violência. A psicossociologia começa a interessar-se seriamente por este problema e propõe aos especialistas em iluminação, entre outros, alguns modos de tratar deste problema. Acentuaremos, de início, juntamente com Jane Jacobs e um grande número de sociólogos, a idéia fundamental, segundo a qual a proteção que o contrato social faculta ao indivíduo, contra a insurreição da violência individual, a agressão, o "mugging", não se *fundamenta* na presença física da polícia civil (em francês, "gardien de la paix"), policial ou força armada profissional, contrariando o que, durante muito tempo, foi a crença da massa do próprio público, da polícia e dos administradores. O policial tem outra função. Ele representa, sim, o olho da sociedade; quando encontra um policial, vejo o

olho bonachão do deus social cotidiano que me observa e me vê passar. Este, porém, não é senão parte de um todo. O verdadeiro controle social não é exercido pela polícia — pelo menos, se não vivemos num estado policial em que a delação obrigatória de qualquer comportamento que careça de legalidade faz parte do caderno de encargos dos cidadãos — o controle social é exercido pelo *olhar do outro* que, em seu próprio anonimato, apresenta e representa um pequeno fragmento da divindade social, da sociedade, no controle que ela tem dos nossos comportamentos. O Outro que se encontra diante de mim, qualquer outro: o porteiro à sua janela, o motorista do ônibus que passa, o grupo de pessoas na fila de espera do ônibus, os outros transeuntes são os verdadeiros depositários do olhar social e é fundamentalmente neste olhar social que reside este controle. A polícia, o "guardião da paz" — termo feliz da língua francesa, levemente crítico — é um *recurso*, é a testemunha visível mas eventual, por definição (nós não gostaríamos de viver sob a vigilância permanente da polícia), trata-se de uma *referência* a uma força social existente, em algum lugar, a qual poderia a qualquer hora encontrar-se aqui, é uma *amostra do olhar social*; tendo o encargo específico de ser mais ativa do que passiva, ela deve existir enquanto referência universal à qual "se" pode recorrer, ela não é em si a essência do controle. A referência é o Se, é "os Outros" e é a presença do outro, dos outros, que garante o contrato social: a presença de testemunhas desconhecidas. O mecanismo, por certo, não é tão simples: evocamos acima, ao nos referirmos ao passante da rua, o *outro* passante como uma *ameaça*, o que, à primeira vista, parece contradizer a afirmação que precede. Precisemos. Admitiremos, pois, entre outros motivos, depois dos estudos de psicossociólogos tais como Bem e Milgram, de urbanistas como J. Jacobs, de arquitetos como Oscar Newman, que se trata, fundamentalmente, daquilo que denominarei o "Olhar do Outro" (ou dos outros) quando se constitui o fator essencial da segurança, da qual a força policial não é senão a garantia e o recurso. E ainda será preciso que este outro ou estes outros possam *ser identificados*, seja enquanto inimigos, seja enquanto representantes da sociedade, naquilo que ela tem de "positivo", a saber, enquanto parceiros do contrato social. É justamente aí que se coloca a questão do *aspecto deste outro*.

As estatísticas e o bom senso nos proporcionam categorias a esse respeito. Sabemos que se o número de transeuntes tende a se constituir numa massa (por exemplo, várias dezenas de indivíduos), seus critérios de valores têm chances cada vez maiores de representar uma amostra cada vez mais precisa da sociedade, pelo menos quando se trata do nível elementar sobre o qual aqui discorremos, de oposição à violência ou à agressão (deixamos aqui de lado a noção de multidão impulsionada por um sentimento coletivo de ódio e de vingança, a multidão que lincha, e da qual não nos ocupamos neste estudo). Em contraposição, à medida que diminui o número de presentes a minha frente, aumenta minha incerteza sobre seus *valores* e, por conseguinte, sobre seus *comportamentos*.

> *"Na tipologia dos encontros de rua, a iluminação média é um dos fatores de segurança."*

Quando encontro um Outro único, minha incerteza é absoluta quando se trata de saber se ele é o representante da paz ou da guerra, se ele é um agressor potencial — e, por certo, naturalmente, ele pensará da mesma forma — exceto, evidentemente, se o indivíduo encontrado for portador de sinais de "paz", tais como o uniforme do policial, o filó do chapéu da velha senhora ou a condecoração do aposentado barrigudo.

O que acontece quando estou diante de duas pessoas, de três pessoas, etc... Tomemos, como exemplo, uma situação ideal, situação que poderíamos facilmente generalizar. Eu ando na rua, numa calçada, numa certa direção. A visibilidade é média, nem tão baixa que me obrigue a procurar o meu caminho, nem tão alta que me permita identificar, à distância, sexo, idade e a marcha dos outros indivíduos que vêm em minha direção e que, obrigatoriamente, passarão por mim ou seja, passarão juntinho a mim. Isto tudo constitui um problema de "fenomenologia das situações", que os poucos estudos que tivemos a ocasião de fazer a esse respeito categorizam, aproximadamente, da forma a seguir:

1. Eu, sozinho, no espaço público vazio até os limites da percepção.

2. Eu e um outro homem.

3. Eu e uma outra mulher.

4. Eu e duas outras pessoas separadas.

5. Eu e dois homens.

6. Eu e um casal.

7. Nós dois e um outro homem.

8. Nós dois e uma mulher.

9. Eu e um grupo de três homens.

10. Eu e um grupo de dois homens e uma mulher.

11. Eu e um grupo de mais de três homens (turma de jovens).

12. Eu e um grupo de várias outras pessoas ou de vários casais.

13. Eu numa multidão mais ou menos dispersa.

Outros fatores viriam completar esta análise de situações de base: a idade aproximada dos participantes deste encontro, as imagens de seu *status* social, fatores raciais, e compreendemos que a se seguir por este caminho, se é levado a elaborar uma tipologia completa dos encontros na rua. Dever-se-ia, então, considerar os outros fatores desta situação e aquele que nos interessará mais, neste estudo, é, precisamente, a iluminação média que define a capacidade de discernir de longe: o que nos interessa, aqui, é a idéia de visibilidade. Atribuirei, por fim, a cada um destes tipos de encontro, um *coeficiente de segurança/risco*, implicando, seja a confiança, seja a tendência do ser para modificar seu comportamento (atravessar a rua, dar meia-volta, continuar, seguir, parar), conforme uma estratégia inconscientemente inspirada pela Teoria dos Jogos. O que o jogador — eu próprio — deseja é conhecer o mais possível os elementos da situação, o que, antes de tudo, quer dizer ver bem tais elementos. Ele deseja, por exemplo, entre outras coisas, ser capaz de medir, de apreciar, por sinais distintivos, os critérios de *status* dos seres que ele vai encontrar, a uma distância que lhe permita mudar seu próprio comportamento sem que este possa ser considerado à margem da legalidade (pois as estruturas sociais são tais que o comportamento que expressar desconfiança é, em si, um insulto ao outro e, por conseguinte, capaz de fazer com que este outro tome uma direção desconhecida,

O que o cidadão urbano espera da iluminação é que esta lhe proporcione tal sensação de conhecimento e de controle de seus comportamentos.

Temos aí, pois, uma função de ambiência luminosa, mais ou menos determinada por aquilo que começa a ser chamado de *espaço visual*, noção da qual é forçoso reconhecer-se que permanece ainda bastante vaga. Vários psicólogos, dentre os quais eu próprio, tentaram definir, com maior precisão, este *espaço visual*. É, provavelmente, partindo-se desta base que daqui a alguns anos se fundamentará uma interpretação das correlações entre sensação de segurança, iluminação e densidade. De qualquer modo, o espaço visual compreende um fator de *forma* (visão periférica, visão de eixo) e, por outro lado, um fator de *grandeza* mais ou menos relacionado com a iluminação média e a uniformidade de sua distribuição.

Por fim, a *função de balizagem* é uma função totalmente diferente na iluminação urbana. Sua finalidade consiste em permitir que o indivíduo defina, no espaço imaginário de seu trajeto, num "mapa mental" que ele traz na cabeça, indicações que são, geralmente, pontos de referência, os quais representam pólos provisórios de direção que condicionam sua marcha. De dia, a balizagem se faz principalmente pelo reconhecimento das formas: o letreiro da loja Treco, a esquina, a parada de ônibus, etc...; de noite, em contrapartida, ou quando a iluminação for fraca, o indivíduo saberá localizar-se graças a pontos luminosos: a sinaleira, o espelho do bar da esquina, a lâmpada que se encontra a cem metros do metrô, a cabine telefônica, etc., são as *balizas*.

Nos concentraremos, aqui, em algumas situações urbanas típicas:

1. ando pela rua de muito trânsito, no centro da cidade, diante das vitrines, vou ao acaso. Eu, Ela, nós dois, circulamos, entramos, compramos, consumimos, nos espaços da festa potencial;
2. volto para casa, pela rua deserta, é tarde, a saída da estação de metrô afasta-se, os lugares, seus detalhes, seus ruídos, suas funções me são familiares, um carro passa, o ônibus corre veloz, fazendo muito barulho. Procuro minha chave, eis a entrada de meu edifício, porto seguro;
3. esta noite, vamos sair, vamos a algum lugar, ver um espetáculo ou ter prazer, iremos talvez para o trabalho noturno, mas passaremos pelo centro da cidade; estacionaremos o carro, andaremos pelas calçadas iluminadas, olharemos as vitrines, compraremos um jornal, entraremos na fila de um cinema, de um espetáculo e, por volta de onze horas, voltaremos para casa;
4. não estacionei meu carro muito longe, vou à casa de amigos, num bairro residencial, as ruas são calmas e desertas, iluminadas de quando em quando, não sei muito bem para onde devo ir, conheço mal o nome das ruas e as confundo nesse entrelaçar-se de ruas e avenidas, onde, muitas vezes, se vê com dificuldade o número da casa.

Podemos resumir esta análise das funções da iluminação na cidade, pelo ângulo de uma certa qualidade da ambiência.

"O passante da rua deseja ser capaz de medir os critérios de status *dos seres que vai encontrar"*

classificando-as por ordem de importância funcional relativa na cidade.

1. A iluminação serve para *balizar* um ou dois trajetos; funcionando como os faróis no oceano coberto pelo nevoeiro, propõe uma decomposição do trajeto global em segmentos de trajetos parciais, cada qual marcado por uma baliza: o problema mínimo consiste em ver a baliza. Muitas das iluminações de rua dos subúrbios correspondem a essa exigência mínima; o ambiente é escuro e a iluminação não é concebida para dar uma visão nítida da ambiência, ela simplesmente estabelece uma série de pólos no campo dos desdobramentos. Trata-se da função mais elementar da iluminação.
2. A iluminação permite saber por onde se anda, apreciar e reconhecer a qualidade do solo, estabelecer a *coordenação motora* entre os meus pés e o meu cérebro, através dos meus olhos. Esta função, de somenos importância quando se trata dos asfaltos bem lisos da cidade californiana, assume, na rua espanhola ou siciliana, nos paralelepípedos irregulares da cidade mexicana, um papel muito importante. A análise gestual que alguns psicólogos do espaço começam a estudar permite descobrir a idéia de uma *textura* ou de um "espectro das irregularidades" do calçamento ou da calçada, enquanto noção geral que expressa uma certa qualidade da ambiência, pela sua aptidão para a marcha e, naturalmente, pelo barulho dos carros passando.
3. A iluminação assume uma *função de ambiente*: ela fundamenta a materialidade da ambiência, revela as proibições e os obstáculos, as formas, e o fundo, os muros e as calçadas, as esquinas e o mobiliário urbano, ela cria a ambiência visual noturna *imediata*.
4. A iluminação garante um domínio visual da ambiência global a distâncias suficientemente longas, para que o indivíduo possa desenvolver uma estratégia de comportamento em relação ao outro ou aos outros. Quando a densidade é muito grande, trata-se de uma estratégia de esquiva, a certa distância (não esbarrar no outro, andar pisando no pé do outro), quando a densidade é muito pequena, trata-se de uma estratégia de reconhecimento de amigos/inimigos (friend or foe). É uma função de *segurança*.
5. A iluminação assume uma valorização da ambiência. Ela revela uma paisagem de seus elementos, enquanto fontes de interesse visual, aumentando a riqueza geral da ambiência e, desta forma, indiretamente, a qualidade da vida. Ela se refere a objetos, obstáculos, superfícies, vitrines, monumentos; ela os revela ao transeunte e, secundariamente, cria microdesejos ou microprazeres. Esta função é essencial para a vida urbana, ela faz parte, de qualquer modo, do mito da cidade, também é ela essencial para o direito a esta vida urbana. Baseada numa estrutura relativamente estática nos elementos, ela tem como referência o universo diurno e estabelece entre eles uma correspondência que, como havíamos anteriormente notado, será raramente uma simples igualdade. Em outras palavras, a paisagem urbana noturna será diferente da paisagem diurna do mesmo lugar, mas compreenderá um jogo de correspondências e seria uma das funções próprias ao mágico especializado em iluminação determinar a relação que este quer estabelecer entre as duas paisagens, para maior prazer dos passantes.
6. Um caso especial importante desta função é o tipo de espetáculos que se tornaram possíveis graças à indústria de iluminação, espetáculos que foram chamados de "Som e Luz" ou iluminação dos monumentos históricos, na qual a

função reveladora e valorativa é essencial. Partindo de um momento real, valorizado psicologicamente pela história e pela cultura, o engenheiro promove tal monumento, que passa a ser uma atração da cidade, um elemento do cenário urbano, com uma forma noturna a qual em princípio não tem nada a ver com a forma diurna e pode, em relação a esta, ser superveja orizada. Já existem realizações notáveis deste tipo e algumas imagens nos convencerão melhor disto que quaisquer teoria

7. A iluminação constrói *em si* uma paisagem. Trata-se de uma função puramente *estética*. Esta paisagem luminosa pode ser suntuosa e transcendente se comparada com a pobreza de certas edificações, a descorada monotonia de certas fachadas, dissonâncias e contrastes que a função luminosa eliminará, de modo a *criar* um outro conjunto de estímulos, de manchas de luz e de cores, conseguida, ora pelo uso de focos diretos, ora por meio de reflexos em superfícies selecionadas. Esta tarefa não cabe mais ao engenheiro mas sim ao artista especializado em iluminação, e é o esteta quem tem que se pronunciar, não o funcionalista. Podemos lembrar, aqui, aqueles raios luminosos coloridos, de altíssima intensidade, parados pelo *laser*, cuja utilização tem sido, até hoje, reduzida a uma mera renovativa fragmentária, desenvolvida, na maioria das vezes, de qualquer coerência estética.

O quadro que se encontra no fim do artigo condensa estas diferentes funções da iluminação urbana e indica, numa estimativa bastante simplificada, a importância relativa dessas várias funções, em relação ao tipo de local urbano. Apesar de sumária, esta estimativa constitui, de certa forma, um "caderno de encargos" psicossociais dos papéis da iluminação urbana. Desenvolvemos, aqui, apenas dois pontos que dizem respeito às artes da rua: por um lado, a noção de prazer da cidade, por outro lado, a de segurança.

V. A composição de uma alumiação

O fluxo de luz sobre uma superfície resulta, geralmente, da soma de vários componentes de diferentes origens, cada qual com seu ritmo *temporal* próprio (ritmos circádicos, dizem os fisiologistas do comportamento). Tomemos, como exemplo, uma superfície de calçada numa avenida do centro da cidade: há quatro ou cinco focos.

Em primeiro lugar, há a *iluminação pública* a cargo dos municípios, regida por normas mínimas, as quais, é bom frisar, na maioria dos casos, estão longe de ser obedecidas, excetuando-se no Centro da Cidade. A esse respeito, os trabalhos da Associação Francesa de Iluminação e das grandes firmas industriais especializadas, os colóquios internacionais regulares têm conseguido, com certo êxito, determinar uma doutrina transposta para livros bastante conhecidos pelos profissionais e de fácil acesso para os responsáveis municipais, que lhes possibilitam saber o que *deveriam fazer* em relação ao que *podem* fazer, tendo em vista seus orçamentos de instalação e seus orçamentos energéticos.

> *"Assistimos em nossas cidades a um ciclo convergente de deserção em relação ao espetáculo urbano."*

Há, em seguida, a *iluminação particular*. Esta não é de somenos importância. Até por volta de 10 horas da noite, nos bairros residenciais, a totalidade das janelas acesas envia para o espaço público, o calçamento, a calçada, uma proporção apreciável de lúmenes que atinge, de modo geral, amplamente, a ordem de importância da iluminação pública. Esta fonte, porém, desaparece com o sono dos moradores: sua variabilidade, sua irregularidade são tão grandes que a tornam um elemento, ao mesmo tempo, importantíssimo e bem pouco *de confiança*.

Nas ruas de comércio, há *a iluminação das lojas*. Esta traz fluxos luminosos, não raro dez vezes superiores aos da iluminação pública. São os que contribuem de fato para criar o aspecto da calçada, do calçamento, da cidade, nos bairros de comércio. Não conhecemos nenhum estudo importante — num plano necessariamente estatístico ou, pelo menos, no plano de alguns estudos de casos — a respeito da contribuição efetiva da iluminação das vitrines de lojas, para a iluminação dos espaços públicos. Mais uma vez, nos encontramos diante de um sistema totalmente incoerente: a Cidade que outrora foi Luz ferida, gradualmente, por um mecanismo autógeno, a esvaziar-se de seus transeuntes em benefício do ambiente televisivo, tornando, pois, para o comerciante, menos atraente a idéia de valorizar seus produtos pela luz, visando provocar desejos nos passantes. Isso leva, por sua vez, estes últimos a desertarem do espetáculo de rua, em benefício do espetáculo do vídeo, estabelecendo-se, assim, um *ciclo convergente de deserção* em relação ao espetáculo urbano. É este ciclo ao qual assistimos, desde 1950, em nossas cidades.

O mesmo mecanismo é válido para um outro componente da iluminação do calçamento: *O anúncio luminoso* que, entretanto, ainda tem um papel importante nos núcleos de algumas cidades grandes (place Clichy, Piccadilly Circus, Times Square, Hong-Kong); as restrições resultantes da diminuição gradativa da densidade dos anúncios luminosos levam ao abandono deste tipo de iluminação, acarretando, por sua vez, a perda de um espetáculo da cidade, vulgar, mas cheio de reflexos coloridos, essencialmente dinâmico, e a perda, conseqüentemente, da própria animação urbana. De qualquer forma, em quase todas as topografias urbanas, os letreiros luminosos só se acham concentrados em alguns pontos, mas seu caráter exemplar e espetaculoso contribuem sensivelmente para o prazer da cidade e os tornam dignos de serem mencionados: seu papel mítico supera amplamente seu papel real.

Finalmente, um componente que tem assumido uma importância cada vez maior e que continua sendo um elemento de segurança predominantemente ligado a ambiência é, certamente, *a iluminação proporcionada* pelos automóveis. Cada carro que passa contribui, durante um breve momento, para a animação urbana e, ao mesmo tempo, para a localização recíproca dos transeuntes e dos obstáculos, delimita os locais fisicamente perigosos (o calçamento em relação à calçada) para o pedestre (além da barreira linear constituída pelos carros estacionados). Os trabalhos de Ribeiro, em nosso Instituto, mostram, claramente, a importância desta noção de área perigosa que numa análise consciente das situações urbanas teria uma tendência para subestimar. De noite, enxerga-se os carros de longe e com isso a relação de perigo relativo – calçamento/calçada – varia sensivelmente.

O que é preciso frisar aqui é a irregularidade essencial de cada um destes componentes. Somente a iluminação pública visa, por definição, à continuidade. Mas, por causa de sua fraqueza, ela passa a desenvolver basicamente a função de balizagem e, na melhor das hipóteses, nas cidades européias, a de reconhecimento do terreno, de revelação do caminho para usos psicomotores. Pela sua própria estrutura, implica uma periodicidade considerável no espaço, ao longo da rua e engenheiros da iluminação urbana enfrentam o problema de como dissolver as áreas de sombra excessiva, sombras que se formam a meia-distância entre os focos de iluminação.

O que interessa, acima de tudo, ao engenheiro social é a disparidade no tempo. A cidade irradia às oito da noite, morre às onze horas, é um cadáver escuro às três da madrugada e não resta dúvida de que a televisão influiu decisivamente neste contexto. De qualquer forma, se for verdade, como tentamos demonstrar, que a função de segurança tem um papel tão eminente no contrato social, como determinante de uma qualidade de vida e se essa função for tão importante quanto o que as pesquisas e as preocupações dos edis nos revelam, então, o problema a ser resolvido num período de restrição do consumo de energia é bem mais o da *coordenação das iluminações* do que de restrição.

Lembremos que, de acordo com as estatísticas de que dispomos, o consumo total de energia relacionado com a iluminação é da ordem de 2% do orçamento energético e o consumo relacionado com a iluminação pública é da ordem de 0,5%. Se, por outro lado, o engenheiro social estabelece uma correlação nítida entre iluminação global e processo de segurança, então, em vez de procurar economizar sistematicamente percentagens, afinal de contas, sem importância de energia, diminuindo, por exemplo, a iluminação das vitrines ou certas iluminações semipúblicas (passagens, entradas, varandas, etc...) ele terá que se perguntar se não seria mais sensato concentrar seu esforço numa espécie de coordenação entre iluminação pública, iluminação comercial, iluminação semipública ou privada, a qual deveria assumir uma forma suficientemente simples para inspirar confiança — não nos esquecendo de que vivemos na era do computador.

Haverá um dilema iluminação/segurança e, por esse motivo, um dilema energia/segurança? Em que medida certos tipos semipúblicos de iluminação influem nesse dilema e se poderia construir uma coordenação das iluminações?

O mesmo raciocínio impõe-se quando se trata da função de balizagem. A balizagem efetiva de um trajeto fundamenta-se tanto em elementos de origem privada ou semiprivada, quanto na iluminação municipal: lojas abertas, cafés tabacarias, bancas de jornal, painéis, luminosos, paradas de ônibus, estações de metrô, e sobretudo bares — esses bares que estão desaparecendo e cuja iluminação foi, durante muito tempo, um dos aspectos essenciais da paisagem da rua.

> *"O problema a ser resolvido é bem mais o da coordenação de iluminações do que de restrição."*

É mais interessante garantir-se uma patrulha policial extra ou permitir que o dono da banca de jornais ou do bar da esquina abra mais tarde? Por que meio se contribui, desta maneira, para que haja uma qualidade de vida urbana melhor? É nesses termos que o engenheiro social procura formular um dos problemas do papel da iluminação, problema que traz, novamente, à baila a questão delicada das horas de abertura e de fechamento das lojas, a respeito das quais sabe-se que há uma oposição irredutível entre a atitude do sociólogo e a dos sindicatos de comerciários.

No atual estado de coisas, tendo o problema da segurança assumido, nos últimos anos, uma importância imensa, uma das soluções que o sociólogo pode considerar é uma progressiva reconquista da cidade, a partir das áreas delimitadas, facultando esta confiança na ambiência, que constitui um dos elementos, nem sempre respeitado do contrato social urbano com o pedestre, em prejuízo das áreas negras da insegurança.

Pode-se imaginar que um meio de se conseguir isso seja a noção de *trajetos seguros* ou *itinerários privilegiados*, conforme a qual áreas de confiança ou de segurança urbana encontram-se ligadas umas às outras por "canais" onde a densidade, a iluminação e os múltiplos fatores de ambiência são dispostos de forma a nunca descerem abaixo de um certo limite de segurança psicológica. Nessas condições, em alguns casos privilegiados, pode-se prever um aumento espontâneo da circulação de pedestres ou de automóveis, em tais itinerários de segurança e, desta forma, modificar certos aspectos do mapa mental pelo qual o cidadão imagina a segurança urbana: a partir daí propõe-se a idéia de uma reconquista urbana progressiva, estendendo-se gradualmente, para aumentar seus canais e englobar superfícies, cada vez mais importantes, do território público.

Terminemos essa exposição sobre a segurança, com algumas observações. Destacamos quatro elementos conceituais diferentes.

1. A noção de *segurança* ou de não-agressão, ou de estabilidade do mundo dos outros em relação a mim; ela é notável em estatísticas detalhadas, dando conta do número de atos de agressão, por áreas da cidade, tipos de ambiência e graus de iluminação.

2. A noção de *sensação de segurança*, a percepção que tenho eu mesmo desta estabilidade ou passividade da ambiência. O psicólogo sabe bem que as coisas só existem quando são percebidas, que se pode sentir inquieto e pouco seguro numa ambiência realmente segura ou vice-versa, crer-se seguro numa ambiência potencialmente perigosa. Esta sensação é importante, pois as leis da psicologia social mostram que o comportamento que se baseia numa sensação de segurança é correlato - mas não muito - com a segurança; em outras palavras, indivíduos, passantes voltando para casa, podem agir *como se acreditassem* na segurança da ambiência: mas, por certo, eles aumentam bem pouco tal segurança e ela é verdadeira apenas num plano puramente estatístico.

3. A noção de visibilidade, o domínio visual e cognitivo de um certo campo: o espaço visual; este se relaciona com uma série de fatores de forma e de contrastes de cores e de matizes.

4. A *iluminação*, ou seja, a condição física que determina uma coincidência entre o espaço visual e o espaço deixado livre pelos obstáculos: muros, paredes, di-

veras fronteiras do espaço. Em outras palavras, num estacionamento, por exemplo, o psicólogo dirá que a iluminação é boa se a totalidade do espaço dos carros puder ser dominada pelo campo visual, isto é, se esta totalidade puder integrar o espaço visual e bem sabemos que nem sempre é assim.

A iluminação é, pois, um dos fatores essenciais, mas associa-se obrigatoriamente à noção de topologia ou topografia dos espaços de circulação. A sensação de segurança do indivíduo e, por intermédio desta, um dos fatores essenciais de sua valorização de um espaço arquitetural ou urbanístico, provém, não somente do domínio puramente visual, mas de um domínio cognitivo, digamos mais simplesmente, da consciência de que não há inimigo que o olhar não veja: este é, aliás, o racocínio do Inimigo.

Convém, aqui, mencionar rapidamente, considerando-se a íntima relação entre segurança e iluminação, as análises realizadas, sobretudo nos Estados Unidos, principalmente estimuladas por Oscar Newman, da noção de "espaços defensáveis". Trata-se de um controle permanente pelo Olhar dos Outros (no plural), fundamentado na idéia que expusemos anteriormente.

Nós sabemos que nos Estados Unidos conseguiu-se diminuir, numa proporção de 3 para , os atos de violência nos bairros residenciais, por meio de modificações concertadas da arquitetura destes bairros, da sua ordenação urbanística e da iluminação.

VI. Sobre o prazer da cidade

Aqueles que têm poderes de decisão têm reduzido com demasiada facilidade a atração da cidade a fatores *econômicos* e um mercado permanente de trabalho e, eventualmente, de produtos e serviços raros. Deixaram de lado fatores psicológicos tais como a *garantia de anonimato* — em conseqüência, uma forma de liberdade — e, mais simplesmente, o prazer de *viver na cidade*. A cidade sobre a qual Lefebvre afirma que temos um direito — o "direito à cidade" — é, ou pelo menos era, um lugar de *concentração dos acontecimentos*, um espetáculo permanente, um prazer resultante, entre outras coisas, da busca de uma densidade ideal de interações *limitadas* (isto é, cuja intrusão podemos fazer cessar); o olhar do passante não é necessariamente algo negativo e inquisitorial; à noite, o espetáculo é totalmente determinado pelas funções da luz.

É verdade que não é difícil demonstrar que estas funções só podem ser realizadas de modo economicamente viável (consumo de energia e orçamentos de iluminação pública), em locais *concentrados*, em subdomínios específicos da cidade; os "centros de animação" continuam sempre a ser em número limitado, representando apenas uma pequena percentagem da superfície urbana. Mas têm eles um poder de atração essencial e as principais pesquisas, atualmente realizadas, têm sempre enfatizado a importância deste aspecto, pelo menos no que diz respeito às cidades grandes.

É papel das municipalidades manter, nem que seja artificialmente, alguns destes centros permanentes de atividade, que servem para construir a imagem — aquele mito dinâmico — da Grande Cidade que não pára nem de dia nem de noite, constituindo-se em foco permanente de calor humano difuso, porém essencial. As coisas só existem quando são percebidas, dizíamos acima; só são percebidas quando são visíveis, e só são visíveis quando estão iluminadas.

Os centros de animação urbana podem ser definidos como sendo os locais de máxima densidade dos estímulos. Esses estímulos resultam de três fontes básicas:

(1) por um lado, os seres ou objetos materiais que, sendo valorizados pela luz, se impõem, por isso mesmo, à consciência.

(2) os indivíduos circulando e os seus próprios comportamentos se tornam objetos de interesse;

(3) finalmente, os próprios elementos luminosos, constituindo em si um *espetáculo de luz* e cujos anúncios luminosos constituíram, no passado, um esboço realizado para fins comerciais; as fontes luminosas, os letreiros fluorescentes têm sido, até hoje, fornecedores normais, para esta função puramente estética da luz.

De uns vinte anos para cá, têm surgido outros aspectos, como as esculturas propriamente luminosas (N. Schoeffer, Agam, etc...) que a tecnologia eletrônica torna cada vez mais sérias, mas que continuam enfrentando um sério problema de manutenção. Também, desde 1935, tem-se firmado a iluminação dos monumentos, na qual os engenheiros em iluminação adquiriram, hoje em dia, uma competência maior, mas que o psicólogo urbano ainda vê como um aspecto da estética geral.

O prazer da cidade resulta da combinação de todos estes elementos no que chamamos de *densidade global dos microacontecimentos por metro* (para ser mais correto, seria desejável incorporar a esse conceito os elementos da paisagem sonora, que começa a ser estudada). É possível fazer mapas de densidade dos estímulos (densidade de microacontecimento por unidade de superfície), definindo-se, assim, de modo original, a noção de centro da cidade ou de centros de animação urbana.

Para um organismo responsável, como uma municipalidade, existem três meios de influir sobre esse processo de densidade de microacontecimentos:

- manter e favorecer a produção de microacontecimentos espontâneos: iluminação de vitrines, abertura de lojas, pequenas profissões da calçada, elementos atraentes de mobiliário urbano, letreiros luminosos, etc... Chega-se a isso por uma regulamentação apropriada e alguns pequenos favores, mas sobretudo por uma tomada de consciência do papel que tem;
- valorizar, enfatizar, prazer à baila microacontecimentos de espetáculo urbano, pela simples Magia da Luz. Deixando aqui de lado a iluminação dos grandes monumentos ou edifícios, que constitui em si um projeto distinto para cada unidade, parece que os urbanistas não têm levado suficientemente em conta, até hoje, as ricas possibilidades dos projetos de potência mínima (de 150 a 300 w), para aumentar a riqueza visual da ambiência;
- há, finalmente, a possibilidade de criar por intermédio destes microacontecimentos. É o que tem feito, por exemplo, a municipalidade de Montreal na sua cidade subterrânea, o Metrô no seu reino particular da cidade de Paris e dever-se-ia considerar a função específica da luz neste contexto.

O que está em jogo, nesta atividade, é a função de animação urbana. Surge aqui a otimização de uma composição de grupo de trabalho: um responsável municipal, um engenheiro em iluminação, um psicossociólogo, um responsável pela segurança, um responsável pela qualidade de vida, um arquiteto urbanista.

A finalidade da presente exposição resumiu-se, basicamente, em chamar a atenção sobre os aspectos psicológicos e sociais das funções de iluminação na cidade. Situando-se além da preocupação de um "plano de iluminação", evidencia

uma série de mecanismos micropsicológicos que o engenheiro responsável e o urbanista teriam interesse em levar em conta. Frisou a importância recente da função de segurança, ligada à mudança da estrutura sócio-demográfica da cidade, mas enfatiza também a função estética da iluminação: é a luz que revela a cidade.

BIBLIOGRAFIA

1. A iluminação e a cidade

A.F.E. (Association Française de l'Éclairage). *L'éclairage des voies publiques*, 160p. Nov. 1978, pub. Revue Lux, 52, bd Malesherbes Paris.

A.F.E. (Association Française de l'Éclairage). *Recommandations relatives à l'éclairage des commerces*, Nov. 75.

A.F.E. (Association Française de l'Éclairage). *L'éclairage de la ville*, Compte-rendu du Colloque du 30.5.79.

IBUSZA, B. *L'éclairage public et la signalisation*. Paris, Jacques Fréal, 1972, 248p.

JACOBS, J. *The death and life of great American cities*, N.Y., Vintage Random House, 1961.

MOLES, A. *Théorie de l'information et perception esthétique*, Denoel, 1972.

MOLES, A. *Micropsychologie*, Denoel, Gonthier, 1972.

MOLES, A. e ROHMER, E. *Psychologie de l'espace*, Casterman, 1977 (2ème édition).

NEWMAN, O. *Defensible spaces*, N.Y. Macmillan, 1973.

PHILIPS, *Manuel d'éclairagisme*, Philipps, Juin 1976.

PHILIPS, *Residential area lighting*. Avant-Projet Editions Philips.

RIBEY, T. *Traverser la rue, un acte héroïque ou une banalité?*, Travaux de l'Institut de Psychologie sociale de Strasbourg, 1980.

SOMMER, R. *Personal space*. New Jersey Prentice Hall, 1969.

TURNER, R. e KILLIAN L. *Collective behavior*, New Jersey, Prentice Hall, 1972.

3. Violência Urbana

BRUNNER, J. *The jagged orbit*, N.Y., SF Books.

COURTHEOUX, *Violence et développement*, Paris, 1974.

ELEFTHERIOU, B.E. e SCOTT, J.P. *The physiology of aggression and defeat*, Plenum Press, 1971.

FERRACUTI, F. e WOLFGANG, *The subculture of violence*, Tavistock Pub., 1970.

EOKANSON e MEGARGEE, *The dynamics of aggression*, Harper and Row, 1970.

HUNT, Morton. *The enemies*, London, Penguin, 1972.

TAYLOR, G.R. *Violence and technological society*, Proceedings of 2nd International Conference Unity of Science, pp. 489-506.

Rapport Peyrefitte. *Réponses à la violence*, Presse Pocket, 1975.

As funções de iluminação urbana

Máxima · Média · Pequena · Mínima

	1 Locais animação	2 Rua de comércio	3 Centro da Cidade	4 Rua residencial	5 Passagem reservada aos pedestres	6 Rua de subúrbio
0. Função *GERAL* – *O foco ilumina: aumento dos contrastes e das cores* *O foco irradia objetos, O foco transmuta (jogo de cores)*						
1. Função de *BALIZAGEM* *Localizar os sucessivos sinais de um percurso urbano com elementos de orientação*						
2. Função *PSICOMOTORA* *Aumentar a coordenação dentre o andar ou a marcha do automóvel e a percepção global da ambiência (textura do solo)*						
3. Função de *AMBIENTE* *Discernir: distinguir uma paisagem na sua estrutura detalhada, discernir e apreciar os passantes*						
4. Função *SEGURANÇA* *Aumentar o campo visual. Possibilitar a avaliação da situação recíproca dos passantes. Dissuadir a agressão*						
5. Função de *VALORIZAÇÃO* *Revelação do cenário. Iluminação dos monumentos e das vitrines; enfatizar, orientar o olhar*						
6. Função de *PROMOÇÃO VISUAL* *Vitrines, mostruários, propagandas, passantes*						
7. Função de *ESPETÁCULO* *Construir com as luzes um prazer estático, independente do cenário material*						

INFORMÁTICA E CULTURA:

o impacto da informatização da sociedade

MARCIO TAVARES D'AMARAL*

A palavra *informatização* não se diz sem ressonâncias, positivas ou negativas; não é uma palavra neutra. Ou bem representa, para os que a defendem como processo sócio-cultural, a conquista de uma fronteira, um limiar vencido no sentido do progresso; ou bem será, para quem a condene, a derrocada de valores humanos fundamentais, que deviam ser eternos; a alvorada da subalternização. Tal afrontamento escolhe às vezes o campo da política. Mas seu fundo, seu verdadeiro espaço é cultural. É no plano da cultura, das ideologias sociais, das estratégias de humanização que fermentam as visões otimistas ou pessimistas sobre a informática. É cultural, antes que real e efetiva, uma nomenclatura como a que hoje nos ocupa: informatização da sociedade. Ora, os valores de cultura em nome dos quais esse processo se antecipa ou combate não dizem tudo, pois não são capazes de pensar, agindo por reflexo e interesse: de fato nada dizem que seja essencial, pois o dizer em que se repousa a essência exige o pensamento, que não julga superfícies, mas dispõe jogos de aparência e escondimento. Trata-se portanto, aqui, de pensar uma questão, cujo título — impacto cultural da informatização da sociedade — mal compreendemos e provavelmente compreendemos mal. Nela algo se mostra e algo se esconde, mas não devemos ser arrastados a desvalorizar o que aparece ou a procurar a verdade na dimensão escondida, escura e latente. Pois a força de mostrar é a mesma de esconder, e é apenas essa força que buscamos. *Ela* é o processo que queremos investigar, cuja reflexão atenta e isenta, mas certamente apaixonada, nos arrasta.

Será demais, então, pedirmos o abandono, momentâneo que seja, dos preconceitos pró ou antiinformáticos em favor de uma atitude talvez passiva, sem dúvida ardente, que gostaríamos de chamar a serenidade do pensamento? Será excessivo paradoxo afirmarmos que essa atitude, em que pesem as aparências, se organiza em torno de um núcleo inquieto, ardente e apaixonado, que nunca se satisfaz com respostas acabadas, mas, pelo contrário, se compraz em *questionar*?

Feito o convite, comecemos portanto a elaborar as perguntas, disponhamo-nos ao caminho que conduz interminavelmente a outras perguntas, em cujo percurso não se encontram em geral boas respostas, mas a abertura de um espaço de ver em que finalmente se assenta a experiência da coisa em mesma.

A informatização é algo que remete ao mundo da técnica; e à técnica costumamos emprestar a característica de meio, instrumento, conjunto de recursos. E no entanto somos capazes de pensar que uma certa técnica, a informática, é capaz de alterar profundamente a sociedade, a ponto de que devamos nos regozijar por este avanço, ou temer essa derrocada. Pensamos então que a sociedade está perdendo o controle de si, alienando-se à técnica que ainda há pouco a servia fielmente, ou tornando atual conhecimento de si, de novas possibilidades suas, por intermédio de um arsenal de práticas tecnológicas que supúnhamos neutras e puramente serviçais. Em ambos os casos começamos a atribuir uma virtude ativa, para o bem ou para o mal, da técnica informática, a essa virtude ativa chamamos informatização, e lhe associamos, sem muito pensar nisso, algo como a nossa consciência, sob a forma da sociedade que sofre essa ação e reage a ela. Eis a questão posta, por via da consciência reativa, no plano do impacto cultural.

Impõe-se porém a pergunta, a primeira mas certamente não a última desse exercício: o que é preciso que seja a *técnica* para que um tal efeito ativo e transformador se possa verificar? É portanto com uma reflexão sobre a natureza da técnica que desejamos abrir nosso trabalho.

1. O que é, pois, a técnica?

É possível que desde a origem a palavra *technè* nos fale do fazer, da competência *prática*, de eficácia trans-formadora e pro-dutora, a que de longe antecipa um termo hoje corrente, *know how*. Saber como, será esse o espaço da técnica, a dimensão *própria*, em que o que é propriamente técnico se essencializa?

Cedo nos acostumamos a distinguir teoria da prática; nunca as desligamos, é verdade, mas também é verdade que sempre subordinamos a prática à teoria, como a aplicação de um conhecimento se subordina à sua verdade. A teoria *conhece*, a técnica *aplica*. Ainda experimentamos esta relação de dependência quando falamos de pesquisa básica, fundamental ou teórica e de pesquisa prática ou aplicada. Ou, mais genericamente, de ciência e tecnologia. Se o conhecimento sabe *o quê*, a técnica saberá *como*: é, se quisermos, titular de um saber derivado, subordinado e instrumental; este é o sentido do termo *know-how*.

Mas este modelo disjuntivo, embora complementar, que bastou por tanto tempo, abriu finalmente falência no século passado, no movimento da profunda crise cultural do Ocidente, de cujo vigor Histórico ainda vivemos. De fato, o século dezenove pôs radicalmente em questão o próprio fundamento da ou-

---

(*) Marcio Tavares d'Amaral foi Secretário de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura e é professor no curso de pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. O presente texto foi apresentado no Seminário sobre Informatização da Sociedade, promovido em agosto de 1984, no Rio, pelo Centro de Estudos Jean XXIII.

dentalidade, e era natural que atingisse um padrão tão tipicamente ocidental quanto este de teoria-e prática. É esta crise que põe a técnica em tanta evidência, e é da sua força de crise — crisis e crítica, negativa e positiva — que retiramos essa ontologia moderna de uma técnica ativa, produtora e autônoma, capaz de impor transformações não pretendidas, capaz, no limite, de se voltar contra o seu criador.

Mas não adiantemos. Antes que isto possa ser de fato dito outros passos são necessários. E já que se trata de uma crise, vamos ao seu fundamento. E uma vez que a crise atinge a própria ocidentalidade, devemos perguntar pela essência do Ocidente. Não tenhamos medo de nos afastarmos demais, pois é bem provável que o mais distante se revele afinal o mais próximo, e no fim de tudo a técnica, cuja natureza procuramos, ainda se encontre aí, e ainda em questão.

2. O que é, pois, Ocidente?

Para já, um espaço geográfico, o oeste do mundo. Mas foi preciso que alguém, a ponto do que então era o mundo, fizesse a experiência de uma *diferença de ser* para que o Ocidente pudesse ser reivindicado como um *espaço diferente*, o seu *identidade* se pudesse constituir. Esse alguém foi presumivelmente Tales, ou nesse nome se simboliza e reúne essa experiência que foi a ca*unidade na diferença*, a pergunta grega pelo ser. É a natureza deste acontecimento, portanto, que agora nos interessa, é por aqui que continuamos a perguntar pela informatização da sociedade.

Eu gostaria de admitir que o Ocidente é essencialmente uma *virtude*. Ao contrário do que, ocidentalmente, presumimos ser a alma oriental — que se caracterizaria por uma busca de eliminação de todas as diferenças, inclusive e principalmente a do eu, culminando, pela via da meditação, no nirvana, no *moksha* e na definitiva extinção da existência e do mundo, que não são mais que sonho — a atitude ocidental deseja alcançar, no *pensamento que pro-duz*, a unidade que reúne todas as diferenças, mantidas no entanto estas numa constante presença. Simplifico opondo a fala de Buda — Tudo é sonho — à sentença de Heráclito — Tudo (todas as coisas que se mostram numa presença) é Um, ou, mais sinteticamente, Tudo: Um, Um: Tudo.

Dessa grande experiência ainda vivemos. É o seu fundamento que entra em crise no século dezenove. E o seu fundamento é a *atitude* que a tornou possível e a sustentou por vinte e seis séculos. A essa atitude darei o nome de *teoria*. E novamente pergunto, deslocando mais uma vez o tema que me foi proposto: o que é teoria?

3. O que é, pois, teoria?

Dizemos essa palavra quando queremos nos referir a um conjunto coerente de enunciados sobre certa região dos entes; afirmamos neste sentido que a teoria da relatividade foi a maneira que Einstein encontrou para falar do ente natural, fundando a nova física, e a teo

A técnica informática possui uma virtude ativa. Para o bem, ou para o mal.

ria das idéias o modo encontrado por Platão para falar do *ser* do ente, fundando a Metafísica. Mas a possibilidade de falar teoricamente sobre o ente implica mais radicalmente numa atitude, numa postura, que deve ser, ela também, teórica. E aqui se desvenda um sentido mais originário da palavra teoria como sendo o que se baseia na diferença ou tensão entre *ver* e *visto*, entre a dispersão e diferença do que há para ser visto, ou se põe diante, e o ato que recolhe, conserva e mantém em presença, o ato próprio da visão. Os primeiros pensadores experimentaram essa diferença-identidade através das grandes palavras *Physis* e *Logos*. Como depois elas foram latinamente traduzidas como Natureza e Razão, e geraram a Física e a Lógica, já na vigência de uma relação de conhecimento, perdemos o frescor original da experiência de visão-da diferença que esses nomes fizeram. É esta percepção que, de diversas maneiras, começa a se tornar novamente possível desde o século passado. Vamos nos esforçar portanto ainda por algum tempo nessa direção para tentarmos ver mais claro qual pode ser a relação entre teoria e prática quando teoria não se confunde pura e simplesmente com *conhecimento verdadeiro das coisas*, lógica da natureza, segundo a tradução, hoje questionada, de Logos e Physis. Se concordarmos com a aproximação que fizemos da palavra *teoria*, como atitude essencial do Ocidente, fundamento da experiência da unidade do ser, devemos agora perguntar qual é o fundamento dessa atitude.

4. Qual é, pois, o fundamento da atitude teórica?

Conhecendo-se que a atitude teórica não se confunde com o enunciado teórico, ou que teoria não é imediatamente conhecimento, as estratégias de pensamento que vêm permitindo uma atenção renovada às provocações radicais dos primeiros pensadores gregos autorizam abrir à reflexão uma dimensão antes esquecida ou dominada do *ser* a existência. A lição metafísica obrigava os filósofos a desqualificarem a existência, como lugar dos acidentes, do descaminho dos sentidos, da aparência e do erro. Contra ela erigiu-se o mundo descarnado das idéias, das essências, da pura inteligibilidade, da razão, do Conceito, do Espírito — da Verdade Absoluta. Queremos hoje, por caminho às vezes opostos (como os que aparentemente seguem, para assinalar a nossa modernidade, o existencialismo e o marxismo) reinstalar a existência na dignidade do mais fundamental, o mais geral como o mais particular. Palavras como *ontológico* e *ôntico*, *modo de produção* e *formação social*, *existência humana*, *condições materiais de existência* seguem lado a lado essa mesma pista. Hegel, Nietzsche, Kierkegaard, Marx, Heidegger, Sartre, Foucault tentaram diversamente esse caminho. Alguns dos "novos filósofos", como Christian Jambet e Guy Lardreau, vão por ele.

Instalados nesse caminho é que dizemos que *teoria* é a atitude *existencial* básica do homem ocidental (que por isso, justamente, se apreende como *sapiens*). É pois uma experiência da própria existência que determina a atitude teórica. Ora, o que se produz na atitude teórica senão a conservação de toda presença no presente? E essa conservação o que é senão pro-dução? Vamos admitir, portanto, que o fundamento da atitude teórica é a pro-dução, e novamente avançar a nossa compulsão questionadora nessa pista.

5. O que é, então, pro-duzir?

Quem produz cria algo. Algo, que não havia, passa a existir, entra na existência. É isto mesmo que diz a palavra: *pro ducere* significa trazer para cá algo que aqui não estava, conduzir (ducere) algo até a presença, a uma situação (pro) em que se torna presente, e se mostra como algo que é. Por isso afirmei que, sendo a atitude teórica a conservação de toda presença no presente, seu fundamento é pro-duzir, ou seja, *presentar*. A produção da presença é o que permite que nada se perca no passado nem se esvaia pela fenda aberta do futuro, mas mesmo o passado e o futuro se apresentem no vigor do tempo.

Ora, o que digo aqui sendo que o fundamento da atitude teórica, que conserva presente o que se dá numa presença, é um desejo de *dominar* a dispersão que ameaça a amizade e conduz à entropia? Tomando o termo *desejo* no sentido de uma experiência existencial e acrescentando-lhe essa dimensão da dominação, do senhorio, não é justamente a idéia da técnica que aí encontramos no plano da raiz mesma do Ocidente? Hoje a experimentamos como força de dominação da natureza, e é bem essa uma figura natural do nosso universo de ser, pensar e fazer. Mas só é assim porque as idéias de conservação e desejo de dominação atuam já desde a origem do Ocidente na própria atitude teórica em que a surpreendemos.

Iluminados pelo conceito de produção e sua estrutura, sem dúvida apenas esboçada, já é possível adiantarmos a hipótese de que o fundamento da atitude teórica é o desejo *prático*. Por esse motivo os dois termos andaram sempre juntos na história do Ocidente; por isso a prática andou sempre desvalorizada: porque seu papel de fundamento não podia ser desvelado enquanto durasse em todo o seu vigor a conjuntura a que ela deu origem, ou cujo princípio foi.

O que resulta, do que até aqui obtivemos ao longo dessa reflexão, para o problema que nos propomos? Devemos recolocar a pergunta que desde o começo nos orientou: o que é técnica? Como primeira pista, proponho este enunciado: técnica, no sentido planetário e aparentemente autônomo que hoje tem, é uma experiência histórica que fazemos do fundamento do Ocidente, e ocupa o lugar do desejo de dominação, sobre da atitude teórica hoje lastro cabalmente re-presentada pela ciência. Tecnologia é o nome que a crise dá à experiência da permanência do Ocidente. A planetarização da técnica indica a agudeza radical da crise, e desenha sua geografia.

Vivemos pois sob o signo da técnica. Esta é a presença extrema da origem grega do Ocidente. É por isso que algo como a "informatização", processo global e totalitário, pode ser pronunciado, e seu fundamento pensado com cuidado essencial. Abandonemos portanto a noção de técnica como recurso, meio, instrumento. Técnica é um modo de ser. A nós, homens do século vinte, coube experimentá-lo na sua máxima evidência. É essa experiência que tememos, pois nela se joga o nosso destino histórico;

Esperamos encontrar o homem que somos ou tememos perdê-lo para sempre.

também por isso ela nos exalta. A excitação e o medo diante da informatização têm esse lugar. Nela esperamos encontrar o homem que somos, enfim liberto: ou tememos perdê-lo para sempre.

Ambas as atitudes são dignas da crise que nos assusta.

O enunciado do nosso tema não diz abstratamente "informatização". Acrescenta o objeto desse processo, diz tratar-se da *sociedade*. Parece necessário que ainda aqui nos detenhamos algum tempo. Pois o que sabíamos sobre as nossas sociedades deixou de ser evidente, e quando se trata de algo tão complexo e poderoso quanto a informatização torna-se novamente necessário pensar. Como antes fizemos para a técnica, devemos agora perguntar: o que é preciso que seja a sociedade para que um tal efeito, a informatização, força ativa da técnica moderna, possa ser *sofrido* por ela? É portanto com uma reflexão sobre a sociedade que eu gostaria de prosseguir este exercício.

1. O que é, então, sociedade?

Pareceria dispensável uma pergunta desse tipo sobre um tal objeto. Pois não é verdade que vivemos em sociedade, e não sabemos fazer diferente? Por que então havemos de perguntar por algo que com tanta necessidade se impõe que nenhuma resposta jamais o contornará?

No entanto perguntamos, e temos perguntado por mais de dois mil anos, desde que a Grécia inventou o Ocidente. O motivo, o que nos move, já agora parece simples: trata-se da nossa fundamental atitude teórica, produzida pelo ainda mais fundamental desejo prático de conservar e dominar. Se não soubermos responder, em relação a qualquer coisa essencial à nossa existência, à pergunta — o que é isto? — perdemos a possibilidade de dominar nela o que é perigoso e ameaçador, bem como o que é vantajoso e lucrativo. É por assim que sempre nos relacionamos com a sociedade: como algo cujo poder precisa ser dominado por intermédio de um saber teórico-prático, a que concretamente chamamos, seja ciência seja ação, da *política*.

Haverá nesse termo tão antigo alguma indicação essencial para o que agora nos ocupa?

2. O que fala em "política"?

A palavra-núcleo da política é *polis*, a cidade. Nela se diz a reunião de muitos. Política é portanto o conhecimento epistêmico e a arte técnica que se referem à reunião de muitos. Ora, este é também o sentido de Logos, que encontramos ainda há pouco quando investigávamos a natureza da prática, que nos conduziu à questão da técnica. Haverá entre técnica e política alguma convergência essencial, qualquer indicação de uma proveniência comum? De onde vem essas questões? Qual é seu horizonte, de tal modo que em uma como em outra encontremos Logos presente?

Mais uma vez, devemos dizer que é o Ocidente, como origem sempre retomada, que vive numa mesma *forma* — a da relação teórico-prática — essas duas realidades que, no entanto, o mesmo Ocidente nos ensina serem diferentes no *conteúdo*, a técnica e a política. Em ambas trata-se de reunião, pro-dução de uma presença que em si permanece, para ambas produz-se um conhecimento que deve dirigir a prática; em ambas pensa-se em dominação e controle da natureza, através da tecnologia, das pes

soas através do governo. São dois casos de Cibernética. O tratamento que lhes damos é pois muito semelhante, raia pela identidade. No entanto, dizemos que as coisas são duas, que são diferentes, e seríamos muito capazes de nos insurgirmos contra a tecnificação da política, massificação e totalitarismo, ou a politização da técnica, ideologização e demagogia.

3. O que então opõe política e técnica?

Essa distinção é moderna, não foi sempre assim. Nem sempre a técnica foi tecnologia, nem sempre a política foi ciência ou ação: ambas já foram *Arte*, e já foi possível comparar legitimamente um político a um marceneiro.

Mas *para nós* não é assim. *Nós* somos os homens do século vinte, que pensam à maneira do século dezenove. Aí alguma coisa aconteceu, ou veio à luz uma mais definitiva, que nos exige a separação entre o político e o técnico. A tecnocracia que infesta as sociedades subdesenvolvidas é sinal desse acontecimento que aqui desejamos rastrear.

Penso que se trata da radical-Historicização-do-todo-o-existente, que o século passado operou, e é um dos nomes da crise. Quando, sob a pressão da falência explicativa do sistema metafísico, os saberes mais modernos começaram a se formular através da questão, então tomada obsessiva, da *origem*, a História se instalou no horizonte de todas as possibilidades de ser, pensar, falar e fazer. E este episódio pôs na maior evidência a profunda cisão entre História e Natureza, ou Natureza e Cultura, que o jogo ocidental entre Logos e Physis cavou. Desde então vivemos na iminência desse abismo, e as peripécias desse acontecimento radical na ordem epistemológica, onde se enfrentam às vezes muito ambiguamente as ciências naturais e as ciências históricas, não são mais que um pálido sinal da profundidade ontológica do desafio da nossa modernidade.

Entre sabemos que Natureza e Cultura são diferentes e já não sabemos por que ficam todas as decisões do nosso pensamento. Mas é com muita ambigüidade que nos aproximamos desse alto pacífico do nosso tempo. Por isso ainda somos forçados a perguntar, por exemplo, se a sociedade é originariamente natural ou histórica. Conhecemos as respostas e o seu impasse; mas ainda não as ultrapassamos verdadeiramente, no pensamento. E no limite não podemos deixar de *sentir* a sociedade como algo histórico-cultural, pertencente à ordem humana do *sentido*, enquanto a Natureza se caracterizaria por uma objetividade e subsistência de que devagar vamos desconfiando. Por isso admiramos a técnica: porque, produção de cultura, permite a dominação do ser bruto da Natureza; por isso igualmente a tememos, quando ela se volta sobre a sociedade e quer nos impor o tipo de controle que só fica bem quando se trata do ente natural.

O medo da informatização é pois o nome do mal-estar ocidental diante da Natureza e Cultura, e da nossa incapacidade simultânea, de escolhermos e não escolhermos entre elas o nosso lugar. E não saber o que somos que nos faz temer o projeto que para nós se prepara (pensamos) na informática feita informalização. É ainda por isso que experimentamos a sociedade como o pólo passivo desse processo. Poderíamos perfeitamente dizer: socialização da informática. Não podemos fazê-lo. O enunciado "informatização da sociedade" fala do medo de ser quando a crise nos impede de ver com toda clareza o que somos, e tudo é igualmente possível.

Nas duas seções anteriores, tentei, através de questões dirigidas às idéias de *técnica* e de *sociedade*, esclarecer qual é o problema que fala no enunciado "informatização da sociedade". Tomado externamente, como que por um olho posto na terceira margem, cego de objetivar as outras duas, parecia-me muito que queríamos saber se a sociedade deve, ou pode, ser informatizada; ou se a informática é capaz de tomar para si um tal objeto. Vemos agora que não. Informática e sociedade têm uma mesma pro-veniência: dizem diversamente o mesmo.

O que é então, afinal, informatização da sociedade? É, creio, a forma mais radical de experiência-de-si que o Ocidente faz no momento da sua crise. Detenhamo-nos ainda um pouco, quem sabe pela última vez, nesse ponto, como quem recapitula e traz a uma precária conclusão.

1. Penso que a sociedade é no Ocidente uma mediação, ontologicamente falando, entre História e Natureza. A sociedade enuncia o desejo de correspondência entre a Presença subsistente da Natureza e a Presença transitiva do Tempo. A sociedade quer vigorar nessa dupla presença, experimentada como tempo e espaço: constituição política, História e instituições, vigência no tempo; fundação urbana, expansão e domínio, presença no espaço.

2. Quando, portanto, a própria relação entre Natureza e História, ou Cultura, entra em crise, ou *revela-se como a crise que sempre foi* (desde os sofistas, provavelmente), é natural que esta se experimente sobre o corpo social. A sociedade sofre, julga-se mal. Começa-se a pensar o ente social sob a ótica da luta e da decadência. A sociedade apassiva-se, torna-se compassiva de si.

3. Informatização é o nome dessa experiência. Há nesse nome a promessa do novo, a conquista de uma racionalidade *contra-natum* (enquanto a economia for pensada-se, mas já se sabe que não é uma racionalidade natural), prevê-se a despolitização de uma série de relações sociais. Também há nele a ameaça da perda dos valores tradicionais, a ameaça do totalitarismo de uma racionalidade tecnocrática, da tecnificação da política. Esperança e medo se equivalem, e participam igualmente da experiência que a informatização é.

4. Nesse ambiente, *impacto cultural* não é mais o jogo entre esperança e temor. De fato, nada se passa na sociedade que não seja cultural, e *impacto* é o que vem ao nosso encontro mais rápido do que podemos assimilar. Num momento de mudança, tudo é impacto. A informatização nada tem com isto. Ela descobre seu ser na medida da experiência que o mundo ocidental faz de si neste século, e essa experiência instala o mundo na sua modernidade. Seu nome é técnica, prática de dominar. Seu outro nome é política, técnica de reunir. E toda mudança, mesmo essa que nos assusta, se faz em nome do que nunca muda: o desejo arcaico de conservação do fundamento que nos permite pôr os olhos na Grécia do século sexto, voltá-los depois para a América pós-industrial e dizer, como quem sabe de identidades e diferenças: isto é o Ocidente. E ter o orgulho secreto e infantil de pensar que por *nossa* causa, por causa dos que querem saber para dominar, ainda longamente será assim, a despeito de que se disparem, ou mesmo porque se disparam por todos os cantos do planeta as teclas do computador.

NOSSO PATRIMÔNIO NO ANO 2000

*JEAN BARTHÉLÉMY**

Qual será nosso patrimônio no ano 2000? Como teremos nós protegido, melhorado, revitalizado o que nos está sendo legado hoje?

Que riqueza nova lhe teremos acrescentado enquanto testemunho irrefutável e permanente do melhor quinhão de nosso tempo?

Eis as duas indagações fundamentais sobre as quais eu lhes proponho algumas reflexões.

1. A DOUTRINA DA "CONSERVAÇÃO INTEGRADA"

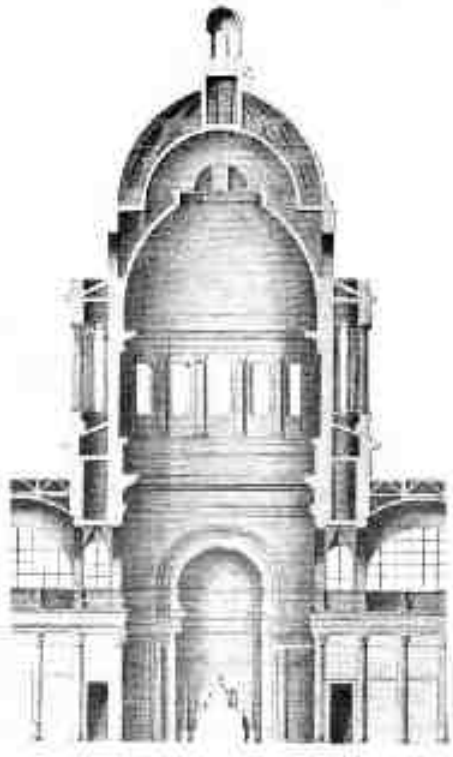
É evidente que o futuro só se escreve dia após dia e todos nós participamos de sua redação. Assim sendo, o único interesse que uma reflexão prospectiva pode apresentar é, provavelmente, o de entender melhor as alternativas que se oferecem para nossa ação, possibilitando uma dedução mais consciente dos objetivos realizáveis e desejáveis e, portanto, nossa contribuição, aliás bem modesta, no sentido de atuar sobre este futuro.

Foi esse, de fato, o objetivo a que se propôs o Conselho da Europa, ao se deparar com este problema. Seus estudiosos enunciaram uma doutrina visando conciliar os dois termos do binômio, ou seja, a revalorização do patrimônio arquitetural e a feliz integração da arquitetura contemporânea neste contexto histórico.

Assim nasceu a doutrina da conservação integrada.

Trata-se de uma teoria que adotei, muito naturalmente, há mais de dez anos, pois me pareceu, desde o início, fundamentalmente enriquecedora e humana.

Ela tenta conciliar os impulsos de dois pólos irredutíveis do homem: a sua



necessidade de permanência e a sua atração pela mudança.

Esta doutrina é, no entanto, por este mesmo motivo, particularmente complexa. O ponto de equilíbrio que ela busca, incansavelmente, é contestado, tanto por aqueles que gostariam que ela fosse mais inovadora, quanto por aqueles que desejariam que fosse mais conservadora.

Por isso, o estado do patrimônio no ano 2000 depende, amplamente, da compreensão que nós teremos desta doutrina e dos meios a que recorreremos para pô-la em prática. Aprofundando esta doutrina, nos encontramos, pois, no cerne de nossa indagação sobre o futuro.

Discriminarei os dois problemas fundamentais desta doutrina: a revalorização do patrimônio e a integração da nova arquitetura.

2. A REVALORIZAÇÃO DO PATRIMÔNIO

A revalorização do patrimônio integra-se, na verdade, numa corrente geral de pensamento, da qual novas facetas se descobrem constantemente.

Outrora, o arqueólogo preocupava-se apenas com a conservação dos prestigiosos monumentos do passado. Ele se deu conta, rapidamente, que, sem a proteção de sua ambiência, tal conservação não fazia sentido. Em seguida, a estrutura, o caráter, a própria imagem das cidades tornaram-se seus temas favoritos.

Outrora, apenas a Antigüidade e a Idade Média podiam apaixoná-lo. Hoje, as nobres composições dos bairros do século XIX também merecem sua atenção.

Ao mudar de escala, porém, os problemas aumentaram consideravelmente.

Citarei alguns aspectos dos mesmos, fazendo duas reflexões: a primeira sobre o grau de intervenção e a segunda sobre a reabilitação.

2.1. O grau de intervenção — A revalorização generalizada dos espaços urbanos e industriais supõe novas orientações arqueológicas — história das construções ordinárias, estudo dos elementos secundários, análise da permanência de certas estruturas...

Além do que, deve-se definir, com precisão, um sentido de prioridades.

Como, felizmente, não passará pela cabeça de ninguém impor aos futuros habitantes das áreas revitalizadas que calcem tamanços e usem perucas, deve-se encontrar, para cada intervenção, o justo limite da junção entre o permanente e o transitório.

(*) Jean Barthélémy é professor da Faculdade Politécnica de Mons, na Bélgica. A tradução do original francês é de Sawas Karydakis.

Deve-se captar "o tom certo" de cada intervenção, aceitando que a adaptação elementar das construções de acompanhamento possa combinar-se com a sofisticada restauração dos monumentos prestigiosos, sem o que se corre o risco de não se dar a importância devida à dimensão social do problema.

2.2. A reabilitação — Torna-se uma prática usual a reabilitação de prédios que, outrora, teriam sido condenados à demolição, mas cujas qualidades físicas de estrutura permanecem apreciáveis ou cujos gabarito e modinatura compartem, de modo eficaz, as características urbanísticas da rua.

Tal ampliação apresenta, naturalmente, problemas de metodologia.

As técnicas de reabilitação devem ser adaptadas a cada caso específico.

A questão essencial consiste em determinar qual dentre as novas funções, que poderiam interessar a sociedade de hoje, seria mais diretamente compatível com as características morfológicas e estruturais do edifício já existente.

Intuição e imaginação tornam-se necessárias, já neste nível de decisão: para confrontar globalmente os méritos da composição espacial e os detalhes arquitetônicos às exigências das construções e dos volumes das funções previstas.

Faltava, antiúde, imaginação.

A idéia de transformar cada palácio em museu e cada igreja em sala de exposições ou de concerto não somente carece de originalidade, mas expõe a paisagem urbana ao risco da esclerose.

Os exemplos, contudo, já vão se diversificando. Porque a moda é inconstante, dever-se-á, em última análise, precaver-se contra uma tentação de exagero na originalidade. O limite deveria ser fixado, apreciando-se, serenamente, os valores semânticos dos edifícios a serem estudados.

O "talento", ao contrário do que alguns poderiam pensar a esse respeito, pode, diante deste tipo de problema, expressar-se livremente. Já ficou provado que a adjunção sensata da qualidade contemporânea à qualidade do passado possibilita o renascer de certas obras, tornando-as mais belas e mais apropriadas do que nunca inovação talentosa, sem brutalidade demonstrativa.

3. INTEGRAÇÃO DA ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA

O segundo painel do díptico é tão apaixonante quanto o primeiro: a arquitetura contemporânea e sua integração ao patrimônio secular.

Evidenciou-se, por ocasião de um recente Congresso sobre este tema, como é grande a necessidade de definir e atualizar os critérios que regem, confusamente, os mais interessantes projetos arquiteturais de nosso tempo. A ambiguidade é, com efeito, surpreendente. Considerados, de boa fé, como diretamente oriundos de sua época, por alguns Arquitetos, certos projetos parecem ser, para outros, meramente "historicistas". Projetos que, com a mesma boa fé, Arquitetos pensam "combinar" com a ambiência, em contrapartida, podem chocar os sentimentos de boa conveniência de outros.



"A idéia de transformar cada palácio em museu expõe a paisagem urbana ao risco da esclerose".

Quais são, pois, os critérios que definem a arquitetura contemporânea? Onde foi que, insensivelmente, sem quase dar-se conta disso, o arquiteto consciencioso de hoje afastou-se dos conceitos que orientavam suas opções formais, quinze ou vinte anos atrás? A resposta a essas perguntas pode abrir o caminho para a procura autêntica da integração arquitetural na ambiência, seja ela natural ou construída.

A partir da análise e da confrontação de experiências coletadas em numerosas regiões européias, seis critérios, dos quais seria arriscado afirmar-se serem critérios novos ou apenas redescobertos, são a meu ver preponderantes para redefinir a arquitetura contemporânea naquilo que ela apresenta de mais elevado.

3.1. Prioridade para o contexto urbanístico — "A cidade é nossa casa... Cada grão arquitetural de que dispomos na cidade deve ser considerado, não como um elemento isolado, mas como a milionésima parte de um todo, que constitui o objetivo essencial da arquitetura" (Jan Tanghe).

A obra arquitetural só terá sentido se ela se incorporar a seu contexto urbanístico, o qual é, de certa maneira, seu guia mais precioso. Eis por que torna-se indispensável reintroduzir-se o hábito de estudar as características morfológicas de ambiência física, no início de qualquer projeto arquitetural.

Para que se alcance uma real qualidade de integração, a invenção, naturalmente, será sempre indispensável, mas ela deverá encontrar a brecha adequada, precavendo-se contra a originalidade descomedida.

Lembremos a frase espantosa de Walter Gropius: "A necessidade moderna de glorificação individual falseou nossos critérios e confundiu nossas metas."

Que tomada de consciência!

Este parece ser, a meu ver, o primeiro critério a orientar a arquitetura contemporânea e a diferença-la do modernismo:

"Dá-se novamente prioridade ao contexto urbanístico."

3.2. Fidelidade às lições da história Deparando-se com uma chaga aberta no coração da cidade, o Arquiteto atual considera ser sua primeira tarefa procurar as marcas que a história nela deixou e compreender a evolução da morfologia urbana, no decorrer dos séculos. Todos os documentos do passado são analisados, interrogados, reinterpretados, antes que sejam tomadas as decisões que determinarão o futuro da Cidade.

Volta-se à continuidade histórica.

Esta metodologia é, atualmente, considerada evidente. Nem por isso deixa ela de ser revolucionária se comparada às teorias correntes de dez anos atrás.

Devemos lembrar-nos das lições ministradas aos Arquitetos, logo após a guerra, dando-se continuidade ao movimento Bauhaus.

Gropius justificou-se, a esse respeito,

em 1964, numa alocução proferida em Boston:

"No que diz respeito aos alunos de Bauhaus, que estavam apenas saindo de um longo período de frustração, caracterizado por um *statu quo* antes rígido, a introdução de um curso regular de História da Arte teria provocado, imediatamente, sua desconfiança. Parecia mais urgente, naquele momento, libertar as energias criadoras recalcadas que haviam sido aniquiladas durante gerações."

É evidente que a situação evoluiu de tal modo, desde então, que não é mais permitido ao arquiteto colocar antolhos a fim de evitar, cuidadosamente, "sujar" sua imaginação pela contemplação e análise das experiências do passado.

Tal atitude está, amplamente, ultrapassada pelos fatos. Encontra-se, porém, infelizmente, na origem de muitos comportamentos. Já escrevia Max Bill em 1966: "Finalmente curada de sua doença eclética, a arquitetura irá mostrar-se capaz de extrair do passado ensinamentos importantes. Isto talvez explique por que a lição de história tornou-se mais importante do que há trinta anos. Tendo deixado de ser diretamente utilizável, ela adquiriu um grande valor analógico."

As lições da história da arquitetura impõem-se com maior evidência ao arquiteto de hoje. Ainda assim, é preciso que essas lições não o façam recorrer a um novo formalismo sofisticado, que os críticos de arte, ávidos de novidades extravagantes e levados pela espiral irracional da mudança, já tendem a elevar às novenas do pós-modernismo.

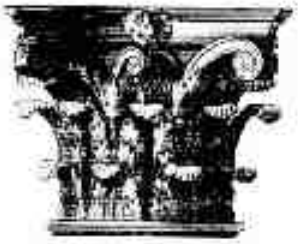
Não; o que importa é redescobrir, como Charles Vandenhove em Hors-Château, além dos detalhes formais que apaixonam o arqueólogo, o fio condutor da tradição e apreender as qualidades arquiteturais capazes de transcender o tempo.

Não se pode dissociar a história da arquitetura da história do urbanismo, da qual não é aquela, na verdade, senão um aspecto. Após o que, indo além do caráter descritivo, a história da arquitetura deve, acima de tudo, dar conta da evolução ideológica, social e técnica, valorizar a semiótica arquitetural, descobrir o prodigioso engenho humano, dar valor à qualidade plástica da resposta às aspirações dos homens, mostrar a coerência que integra exercícios estilísticos sucessivos, fazer com que as qualidades de execução sejam apreciadas, deduzir métodos de composição; em suma, trata-se de preparar um terreno fértil, praticamente ilimitado, no qual sensibilidade e imaginação possam germinar.

É assim que vejo a segunda lição das recentes experiências, lição que constitui o segundo critério a orientar a mais autêntica arquitetura contemporânea:

"O passado voltou a ser o que ele nunca deveria ter deixado de ser: um guia precioso, cheio de ensinamentos para transmitir, mas que se revolta contra o plágio."

3.3. Inspiração e consciência profissional — Deve-se reconciliar os dois conceitos: pensar e fazer. Tal reconciliação exige que se procure, paciente e especificamente, sem nada deixar ao sabor de uma inspiração vagabunda.



"A arquitetura deve tomar parte, convicta, na elaboração de um novo humanismo"

Procura de uma qualidade verdadeira, concreta inclusive em seus mínimos detalhes, a partir dos materiais e de sua disciplina específica; procura ansiosa, combativa, livre, refratária às regulamentações superficiais; procura interiorizada, na qual a reflexão sobre o gesto do artesão e o questionamento das normas econômicas e industriais permanecem constantes e sem *a priori*, procura da escala arquitetônica dos detalhes; procura da tessitura, do fosco, do brilho e da cor dos materiais; procura da autenticidade mas sem a obsessão da demonstração provocadora.

Assimilação com o trabalho do artesão "conceptor e realizador", destinado à pesquisa de uma linguagem contemporânea liberta de falsos critérios que só levam ao confronto, mas engajada porém na continuidade da invenção.

Estamos longe, evidentemente, das preocupações modernistas de aplicar ao trabalho arquitetural os critérios de rentabilidade industrial e da atitude que consiste em deixar ao bel-prazer de um executante uns simples e apressados esboços.

O terceiro critério da arquitetura contemporânea enuncia-se facilmente:

"O procedimento fundamental do arquiteto deve realizar-se na tensão permanente de ser, ao mesmo tempo, 'poeta' e profissional."

3.4. Participação numa gestão renovada da ambiência — As lutas que alguns Arquitetos travaram, para salvar tecidos urbanos entregues a múltiplas agressões, atestam uma mudança de mentalidade.

É este o sentido da transformação intelectual do Arquiteto: as dimensões de seu combate ampliaram-se. Outrora, ele defendia suas possibilidades de expressão pessoal, a partir dos progressos técnicos. Hoje, além disso, ele defende as qualidades de um ambiente de vida coletivo, adaptado às aspirações humanas. Corolário desta luta: é todo o Patrimônio das cidades que deve por ele ser assumido, para que o proteja e valorize, nele inserindo, sem triunfalismo, sua própria criação, pedra entre as outras pedras do edifício construído pelo tempo.

E esta luta deve envolver tanto os valores morais do arquiteto quanto a sua competência.

Com efeito, de que modo deve-se explicar a degradação de nosso patrimônio e o aviltamento de nossa ambiência?

Pela incompetência daqueles que receberam a incumbência de concretizar as formas a partir de programas que se diziam funcionais?

Talvez sim. As causas, porém, são muito mais profundas.

E, numa ocasião como esta, deve-se reiterar tal afirmação. De um lado, o espírito de ganância e a especulação imobiliária, o condicionamento publicitário e o mercantilismo e, de outro, como uma reação, os regulamentos infantis, as mesquinhas exigências administrativas e a repentina manifestação irrefletida do conservadorismo, eis algumas das causas profundas que é preciso cortar pela raiz, antes que se possa abrir caminho para uma arquitetura resplandecente e sedutora.

Proponho, a seguir, o quarto critério da arquitetura contemporânea:

"A arquitetura deve tomar parte, convicta, numa gestão reavaliada do espaço e na elaboração de um novo humanismo."

3.5. Unicidade do procedimento – Por que estabelecer uma diferença entre as áreas históricas e os outros espaços que compõem a cidade? Por que tratá-los de maneira desigual?

As extensões urbanas, durante todo o século vinte, foram, efetivamente, o joguete de teorias urbanísticas que haviam – assim pensava-se, então – definitivamente rejeitado a "tirania da rua". Estava consumada a cesura entre as áreas históricas e as outras.

De dez anos para cá, felizmente, essa tendência, progressivamente, reverteu-se. É por exemplo sintomático constatar que Jona Friedman, que durante muito tempo assumiu o papel de futurólogo arquitetural, tenha escrito e ilustrado um pequeno manual para o Conselho da Europa, por ocasião do ano europeu do patrimônio arquitetural. Tal atitude revela, realmente, uma revolução que se operou nas mentes.

Certamente que o abandono da estruturação urbana milenar, alicerçada na constituição de ruas e de praças, só pôde difundir-se porque se carecia de fundamentos sociológicos sérios. Limitar o espaço sem aprisioná-lo, cercá-lo sem esmagá-lo. Na estrutura das cidades, a prioridade dada ao espaço exterior semifechado, receptáculo de múltiplas e variadas funções, perpetuou-se ao longo dos séculos, atestando a solidariedade comunitária: permanência de um modelo cultural que transcende as realidades funcionais elementares, assim como as vontades construtivas especuladoras ou capazes de gerar campos de concentração.

Que me perdoe a Carta de Atenas.

Quantas composições urbanas "racionais", por ter descurado tais critérios, só geraram depressões e rancores!

Esta mutação da concepção urbanística permite, então, que, após um longo período de confrontos, os dois termos fundamentais do urbanismo – a estruturação de espaços novos ou recuperáveis e a proteção de espaços moldados pela história – sejam associados de acordo com princípios convergentes.

Encontra-se, do mesmo modo, num outro nível, o problema da coerência dos dois procedimentos: a restauração conforme os princípios da Carta de Veneza e a nova construção associada à sua ambiência.

Assim, impõe-se o quinto critério da arquitetura contemporânea:

"A arquitetura contemporânea pode, novamente, integrar-se ao contexto de uma continuidade urbana recuperada, abolindo destarte a cesura entre o tratamento dos bairros antigos e o das extensões urbanas."

3.6. Solidariedade com a comunidade humana – O sexto e último critério é, provavelmente, o de maior importância:



"A arquitetura se insere num processo que inclui uma real participação dos seus futuros usuários".

a autêntica arquitetura contemporânea não é senão uma resposta a vida e à sua evolução.

A arquitetura se insere num processo que inclui uma real participação de um grande número de pessoas, inclusive, de modo evidente e prioritário, os seus futuros usuários. Uma nova arquitetura só pode nascer de uma nova mentalidade. A arquitetura não é a dona de seu projeto. Sua concepção deve ser o resultado materializado de um diálogo tão aprofundado quanto possível. É notadamente tal fato que a leva a conscientizar-se da "memória" do patrimônio, da imagem coletiva que se inseriu na sociedade e que não se deve descurar por razões formalistas.

É nessa contínua adaptação à vida que devem ser encontrados os recursos para um novo enriquecimento formal urbano.

Eis o sexto critério que, em suma, resume todos os outros:

"A arquitetura contemporânea conscientiza-se da solidariedade total, pela qual se encontra ligada à sociedade e da qual ela não é, e nunca será, senão uma fiel interpretação."

4. URBANITETURA

Sem dúvida, é necessário lembrar, reformulando-os, os seis critérios que, a meu ver, atestam uma profunda revolução da arquitetura contemporânea e permitem olhar, com confiança, o futuro do patrimônio.

1. Só se pode conceber a arquitetura contemporânea no seu contexto urbanístico;

2. A arquitetura contemporânea encontra, nas lições do passado, uma nova fonte de reflexões, mas desconfia de soluções formalistas;

3. A arquitetura contemporânea é uma procura constante, ansiosa e séria, a um só tempo poética e plenamente profissional;

4. A arquitetura contemporânea compartilha, convicta, uma gestão reavaliada do espaço e a elaboração de um novo humanismo;

5. A arquitetura contemporânea redescobre, progressivamente, a unicidade do pensamento conceitual, nos campos da restauração e da nova criação;

6. A arquitetura contemporânea sente-se mais solidária com a comunidade dos homens.

Estes seis critérios que definem a nova orientação da arquitetura contemporânea, a qual, audaciosamente, chamarei de *urbanitetura*, mostram quão complexos, múltiplos e integrados tornam-se os imperativos que a condicionam, se comparados com um certo simplismo, com uma certa exclusividade funcional e um certo desejo de confronto que, com certa freqüência, caracterizaram a arquitetura moderna. Concluirei com esta admirável reflexão premonitória de Auguste Perret que deveria estar inscrita, em letras de ouro, no frontispício de todos os escritórios de arquitetura:

"Aquele que, sem atraiçoar os materiais, nem os programas modernos, produzisse uma obra que desse a impressão de ter sempre existido, afirmo que este poderia ficar satisfeito."

Queiram os céus que tais exemplos se proliferem no Patrimônio do ano 2000!

Praça XV: problemas e propostas

textos de Dora Alcântara, João Antônio e Augusto Ivan

A restauração do Paço Imperial

textos de Pedro Calmon, Glauco Campello, Cyro Corrêa Lyra, José de Souza Reis, Regina Pinheiro da Silva, Edna Morley e Catarina Ferreira da Silva

A Praça, o Paço

Oito textos compõem esta série de estudos sobre o Paço Imperial e o conjunto urbano e arquitetônico em que ele se localiza — o antigo Largo do Carmo ou do Paço, atual Praça XV de Novembro, no centro do Rio de Janeiro.

A restauração do Paço — em fase final de execução pela diretoria regional do SPHAN — torna oportuna, mais do que nunca, a reflexão sobre a Praça XV, espaço histórico de valor inestimável não apenas sob o ponto de vista documental, mas como cenário cotidiano de expressão popular.

É o povo, na informalidade do dia-a-dia, e mais particularmente a humanidade que povoa a Praça XV, o centro das atenções do cartista João Antônio, um dos autores que participam desta série de artigos. Dias seguidos, João freqüentou a praça — as barcas, os botecos, as rodas formadas pelos camelôs e pelos artistas de rua — para escrever uma crônica emocionada de seus encantos e de seus problemas: a agressão da miséria, o medo da violência, o tumulto do tráfego, as sombras da Via Perimetral, o viaduto que, desde a década de 60, sobrepaira à praça, cortando-a ao meio.

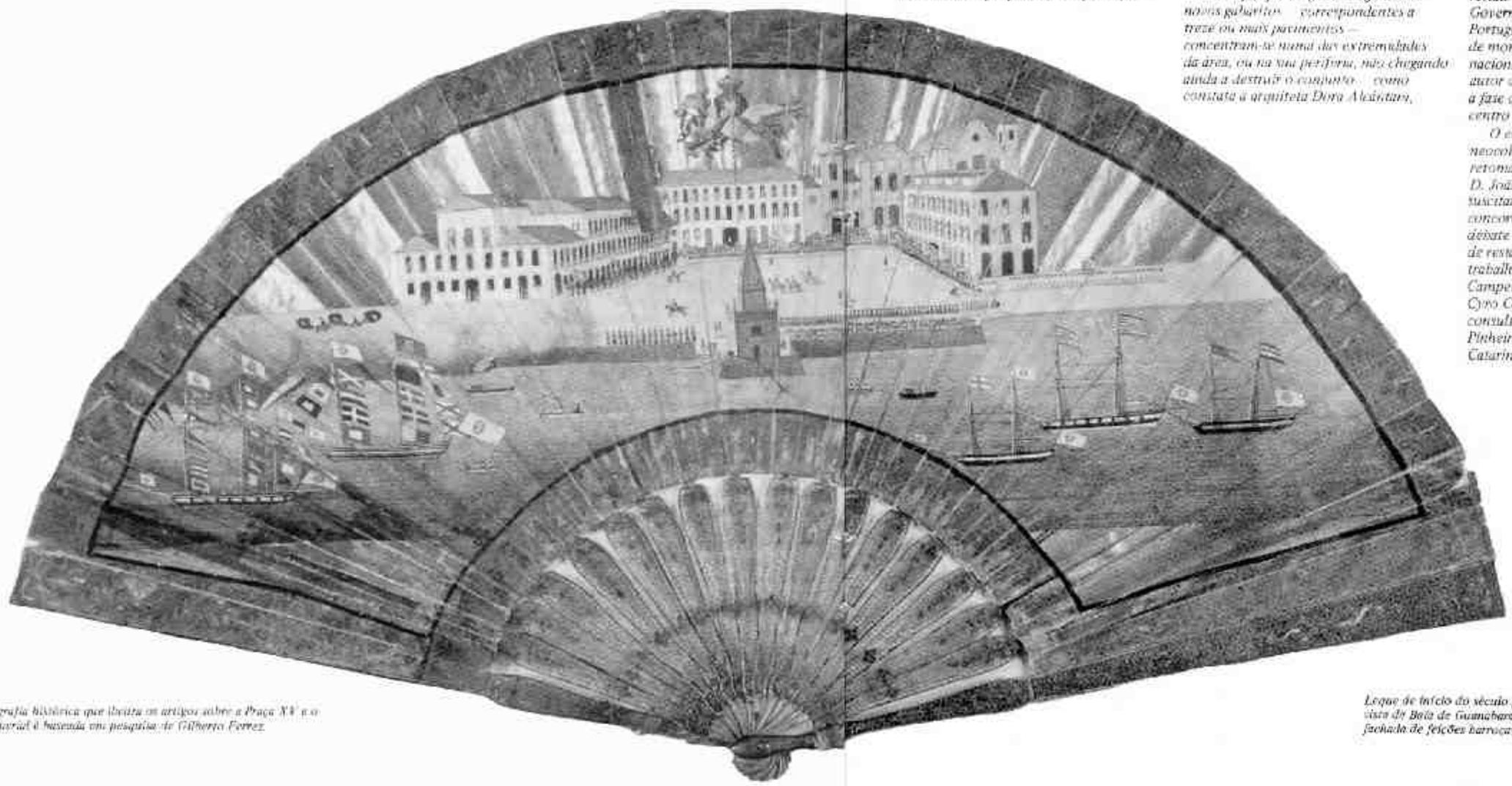
O acúmulo de problemas torna mais inteligente e urgente a necessidade de devolver a praça — sacrificada, sobretudo pela engenharia de trânsito — ao povo.

As edificações erguidas segundo os novos gabaritos — correspondentes a treze ou mais pavimentos — concentram-se numa das extremidades da área, ou na sua periferia, não chegando ainda a destruir o conjunto — como constata a arquiteta Dora Alcântara, coordenadora de uma pesquisa sobre o conjunto arquitetônico, sintetizada no artigo que abre a série, na página seguinte.

A pesquisa de Dora integra um elenco de iniciativas promovidas pela SPHAN, a partir de 1980, antes mesmo do início das obras de restauração do Paço. Dos contatos com o governo municipal, resultou um projeto de recuperação da Praça XV que culmina na restituição aos pedestres de toda a área que se estende do Paço até a Baía de Guanabara. O arquiteto Augusto Ivan, autor do projeto original do Corredor Cultural, que já beneficiou parte do centro do Rio, expõe a idéia na página 127.

Etapa importante se cumpre com a restauração do Paço, a histórica sede de Governo que, ao abrigar a Corte Portuguesa e sediar o Império, foi palco de momentos decisivos de afirmação nacional. O historiador Pedro Calmon, autor do artigo da página 135, rememora a fase de esplendor do palácio, como centro de irradiação de poder.

O edifício, adulterado para o neocolonial no início deste século, retoma a imagem barroca da época de D. João, após dois anos de obras que suscitaram, entre controvérsias e concordâncias técnicas, um legítimo debate interno sobre conceitos e métodos de restauração. O testemunho destes trabalhos é dado pelos arquitetos Glauco Campello — coordenador do projeto —, Cyro Corrêa Lyra e José de Souza Reis — consultores — e pelas arqueólogas Regina Pinheiro da Silva, Edna Morley e Catarina Ferreira da Silva.



A iconografia histórica que ilustra os artigos sobre a Praça XV e o Paço Imperial é baseada em pesquisa de Gilberto Ferrez.

Leque de início do século passado — com a imagem da Praça XV vista da Baía de Guanabara. O Paço (à esquerda) já apresenta a fachada de feições barrocas, reconstituída pela atual restauração.

PRAÇA XV E IMEDIAÇÕES

Estudo de uma área histórica no Rio de Janeiro.

DORA ALCÂNTARA(*)

A Praça XV de Novembro e seus arredores constituíram-se centro de crescente valor econômico e político, não só local, como para todo o Brasil, desde que o Rio de Janeiro, no século XVIII, assumiu o papel de porto exportador do ouro vindo do interior; a este somou-se maior importância estratégica em razão da fundação da Colônia do Sacramento, fatos que tornaram esta cidade o principal entreposto do litoral sul, dando base à sua elevação a capital da Colônia Brasileira e, mais adiante, a sede da Corte Portuguesa e do Império (funções cujo exercício localizou-se na atual Praça XV).

Os monumentos já tombados, nela e nos seus arredores, bem refletem a sua importância: – o Paço Imperial; o antigo Conjunto Conventual da Ordem do Carmo e ainda o Arco e o Oratório de Nossa Senhora da Boa Esperança a ele ligados; a igreja da Irmandade da Santa Cruz dos Militares; a da Irmandade da Lapa dos Mercadores; o Arco do Teles e casas nºs 32 e 34, junto a este; a antiga Praça do Comércio e a igreja de Nossa Senhora da Candelária.

Tendo em vista o valor histórico dessa área, foi feito o inventário (baseado em trabalhos de campo e arquivístico) dos sobrados que constituem o entorno dos bens acima enumerados e que guardam aspecto das construções de princípios deste século, na cidade do Rio de Janeiro, bem como um levantamento cartográfico e bibliográfico que possibilitasse apreciação sobre as características fundamentais do traçado urbano.

O estudo sociológico ateve-se a uma primeira etapa do trabalho, por força das circunstâncias. Nela foi aplicado um questionário que visava à obtenção de alguns dados que norteassem possível intervenção conjunta com a equipe municipal atuante no âmbito do, assim chamado, "Corredor Cultural", onde se situa a área em apreço. As lacunas que se originam da falta de continuidade desse enfoque do trabalho poderão ser supridas, ao menos em parte, pelo estudo realizado através do Conselho Nacional de Geografia (IBGE) e publicado com o título *Área Central do Rio de Janeiro*. Mais abrangente em termos da área abordada, nela permite localizar a parcela que é objeto deste estudo.

A análise dos dados anteriormente citados levou a uma observação bem interessante: – *O desenvolvimento urbano deste ponto, o primeiro a ter povoado na parte plana da cidade, retrata nitidamente a história do Rio de Janeiro, o que é confirmado pelas características fundamentais da arquitetura que aí se encontra.*

A difícil tarefa de estabelecer o traçado regular, próprio a uma "cidade-real", na baixada pantanosa, foi sendo executada a partir da restinga arenosa, conhecida como Praia de Manuel de Brito, "linha arqueada que serviu de base ao traçado das ruas[1]" e que ligava o morro do Castelo ao de São Bento, duas das quatro colinas que balizavam a cidade, em seu núcleo inicial.

A partir do século XVIII, a cidade cujo crescimento por diversos motivos fora lento, inclusive devido às dificuldades do sítio, iria expandir-se. De desenho retilíneo e alongado, as quadras que se desenvolveram para o interior, na direção do Campo de Santana, pareciam comprimir-se entre os morros de Santo Antônio e Conceição, ao serem pressionadas pelas atividades que, concentradas nas proximidades do porto, forçavam essa expansão.

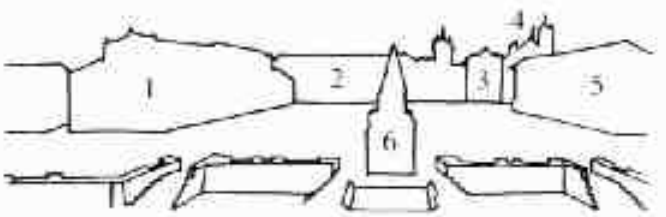
A partir da referida restinga, também para o lado do mar, a cartografia vai revelando um aterro progressivo. As ruas que se vão delineando resultam particularmente estreitas e menos regulares (a Travessa do Comércio é um bom exemplo).

À frente das construções carmelitas, a vista para o mar permaneceu desobstruída e, mesmo com a cessão parcial da área, para a construção da Casa dos Contos, local depois apro-

(*) Dora Alcântara, arquiteta na Divisão de Tombamento e Conservação do SPHAN e livre docente da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), coordenou os trabalhos de levantamento e análise do conjunto arquitetônico da Praça XV, no Rio de Janeiro.

A Praça em 1825, segundo Debret

1. Paço Imperial. 2. Convento do Carmo.
3. Igreja de Nossa Senhora do Carmo (antiga Catedral)
4. Igreja de Nossa Senhora do Monte do Carmo
5. Arco do Telles. 6. Chafariz do Mestre Valentim.















Os monumentos hoje: 1) Arco do Telles; 2) Convento do Carmo; 3) Igreja da Santa Cruz dos Militares; 4) Chafariz do Mestre Valentim; 5) Igreja da Lapa dos Mercadores

1



2



3



A Praça XV em quatro séculos

Imagens da praça — cuja área resulta, como mostram os mapas abaixo, de aterros sucessivos da Baía de Guanabara — até a primeira metade do século XX: 1, assinalada pelo círculo, na gravura de Nicolas Geelkerken, primeira vista panorâmica do Rio; 2, em 1775, na perspectiva de Luís dos Santos Vilhena; 3, depois da chegada de D. João, na água-tinta de anônimo, possivelmente anterior a 1818; 4, na segunda metade do século XIX, segundo foto de Leuzinger, posterior a 1867; 5, por volta de 1920, fotografada por Augusto Malta.



Meados do Século XVII





Início do Século XVIII





Meados do Século XIX





Início do Século XX



4



5



veltado para a Casa dos Governadores, mais tarde usada como Paço, aí ficou o vazio do Terreiro da Polé,[2] futuro Largo do Paço, nessas terras conquistadas ao mar.

A arquitetura permite leitura equivalente. Implantada em lotes desiguais, com dimensões modestas, especialmente a das respectivas testadas, ela reflete nos volumes que a compõem esses aterros progressivos, áreas penosamente subtraídas à Baía de Guanabara; tal fato e o da demanda de múltiplos interessados em estabelecer-se nelas determina-lhes o fracionamento maior, a ocupação total do terreno e o crescimento vertical. O coroamento desses volumes, a cobertura, fugindo ao esquema tradicional em duas águas, apresenta-se em três, solução indicadora não só das proporções da área a ser protegida, que a tornava conveniente, como também reveladora de influência estrangeira no século XVIII, aqui adotada, com alguma precocidade em relação a outros centros, devido provavelmente aos contatos do porto que se tornara movimentado.

As plantas dessas edificações registram, igualmente, a busca de uma adequação às necessidades de crescimento. Ao prédio comum, de dois pavimentos, em que o térreo é ocupado por loja e respectivo depósito e o 2º andar por moradia, sucede o de três ou mais pavimentos, cujos andares superiores são também destinados a residências.

A planta tradicional, que reserva a parte dianteira para a sala de visitas, a dos fundos para sala de refeições, e a intermediária para quartos/alcovas, possui nestes sobrados o "hall" da escada como circulação íntima, para a qual convergem salas e quartos. Solução válida para dois pavimentos, ela apresenta sério inconveniente quando destinada a um número maior de andares, porque, nesses casos, os que residiam nos superiores, forçosamente, transitavam pela circulação íntima dos moradores dos andares mais baixos. Como conseqüência, começa a surgir na planta um cômodo que serve de passagem por dentro da moradia, até que a circulação interna passa a ser claramente definida.

Tornam-se característicos, também, os vãos dos poços de ventilação, obrigatórios como medida de higiene, sob forma de postura desde 1892 e confirmada, posteriormente, pela legislação de Pereira Passos, em 1903. Mais uma vez, o adensamento de população e a conseqüente ocupação total do lote traziam marcas à arquitetura, estas e outras medidas higiênicas adotadas revelam a necessidade de solucionar problemas de saúde, decorrentes do crescimento urbano.

A localização dos referidos poços visava a eliminação de cômodos sem ventilação e iluminação diretas, como era o caso das alcovas. Não por acaso, ocupam comumente o espaço entre dois quartos, aproximando-se das caixas de escada, que lhes aproveitam a iluminação. Outros são abertos junto à sala posterior (de refeição), sendo usados para a cozinha e também para o banheiro, cujo uso seria recente e diminuto a julgar-se pelas dimensões que lhe eram destinadas. A posição relativa entre vãos dos poços e de escadas, bem como as circulações horizontais e os serviços, permitem avaliar, através de tais mudanças relativamente pequenas feitas nas plantas tradicionais, as transformações por que passaram os hábitos de viver, nesta época de virada do século XIX ao XX.

Nos sobrados que ainda conservam esses vãos é possível observar-se o espaço intercomunicante por eles criado, que trouxe maior interesse aos interiores; as janelas abertas para o vazio criado, com tratamento comum às de fachada, por outro lado, produzem um curioso efeito.



Visão dos telhados da igreja da Lapa dos Mercadores e do casario vizinho: a presença das clarabóias de vidro como marca característica do conjunto.

O uso de clarabóias "suspensas, no mínimo 0,60m" e "fechadas lateralmente com persianas, a juízo da Diretoria de Obras", segundo o texto da legislação de 1903 (§ 13 do Art. 14), complementam as transformações provocadas pela introdução desses poços de ventilação. A utilização de clarabóias sobre as caixas de escada já vinha mencionada em postura de 1892.

Na vista externa do conjunto a presença das clarabóias é muito característica; os telhados e, neles, as clarabóias de vidro e respectivas estruturas metálicas, assumem atualmente maior importância, tendo em vista o gabarito mais alto dos prédios, que cercam e mesmo invadem o conjunto em apreço; a partir destes, a visão das coberturas é bastante ampla.

O deslocamento da função residencial das áreas centrais é comum em nossas cidades. No Rio de Janeiro, esse movimento manifesta-se precocemente em 1844, embora desenvolva-se, a partir daí, com lentidão. O *Almanak Laemmert* registra, naquela data, a presença de uma agência de seguros e de dois consultórios dentários, instalados em sobrados da Rua Direita, o que faz supor a substituição, nestes, de moradias por escritório, ou consultórios; no entanto, em 1906, ainda foi reconstruído o sobrado à Rua do Ouvidor, nº 28 (esquina com a Rua dos Mercadores), para residências a serem alugadas. Há notícias de antigos moradores, dos numerosos vizinhos que aí teriam na década de 1920. Hoje, essa função reduziu-se a um mínimo, existem apenas cômodos alugados, em uns poucos sobrados, destinados a pessoas de baixo padrão econômico.

Os progressos da cidade e de seu núcleo central acarretariam transformações também nas atividades comerciais, o que se refletiu no tratamento dos andares térreos. Comparando as informações encontradas nos almanaques do século passado, com um documento de finais do séc. XVIII, sabe-se que os armazéns de carne e as tabernas, então predominantes, foram substituídos por comércio bem mais diversificado. Os primeiros condizem com as funções portuárias do local e a presença de marinheiros, assim como lembram a proximidade da Praia dos Mineiros de onde as tropas partiam para as Gerais, ambos (marujos e tropeiros) aí fazendo o abastecimento para a respectivas viagens. Nesta área era também tradicional a venda de peixes, em barracas.

Durante o século XIX, concentrou-se na Rua 1º de Março o comércio atacadista, onde se encontravam também farmácias. Na Rua do Mercado e Travessa do Comércio, predominou o comércio de gêneros alimentícios. A própria Rua do Ouvidor, que se tornara a mais cosmopolita da cidade, com lojas de fazendas, cabeleireiros, floristas, casas de chá, lojas de calçados, hotéis e tipografia, nas proximidades do porto era igualmente ocupada por comércio de gêneros alimentícios.

O pescado deixou de ser vendido em barracas, com a construção do Mercado, projeto de Grandjean de Montigny, no local da antiga Praia do Peixe, ampliado por novo aterro. Transferido nas primeiras décadas deste século para o novo mercado, um pouco mais afastado, esse comércio retornaria à área em estudo, devido à localização da SUDEPE (Superintendência para o Desenvolvimento da Pesca), junto à mesma, depois da demolição também deste segundo mercado. Atualmente, a chegada de caminhões e de marinheiros com o produto da pesca, nas primeiras horas da madrugada, desperta em parte o local. Os bares iluminam-se entre a Rua do Mercado e a Travessa do Comércio, animadas por compradores e vendedores de peixe. As casas especializadas em artigos de pesca, as peixarias e os restaurantes com boas peixadas confirmam essa tradição.

A progressiva ampliação dos negócios exigiriam escritórios para as casas comerciais, bem como depósitos mais amplos. A ocupação dos sobrados por essas novas funções seria responsável pela supressão das divisórias internas dos sobrados, o que se observa hoje em quase todos eles.

Já no século passado, as mudanças nas atividades comerciais haviam criado a necessidade de lojas mais amplas e, para tanto foi introduzido, internamente, em algumas delas, o uso de estruturas de ferro (colunas e vigas) de menor volume que permitiam a ocupação dos espaços assim ampliados.

Se as modificações internas revelam, por vezes, essa encampação de recursos estruturais provindos da nova produção



Casario exemplar do conjunto, na rua do Comércio, prédios de três ou mais andares, com os pavimentos superiores destinados a residências.

industrial, o mesmo não ocorre em relação à fachada. Quando, por necessidade de maior contato com o público, nela os vãos tornam-se mais amplos, é ainda recorrendo a arcos plenos, ou abatidos, abertos nas alvenarias de pedra, com acabamentos em tijolo. Ou então o aumento é obtido através de maior número de portas, cujas ombreiras, comuns a cada par desses vãos, são faces dianteiras de verdadeiros pilares de pedra (alvenaria ou cantaria), delgados e bastante profundos. As respectivas seções, de qualquer forma com menor área, podem assumir essas dimensões, em virtude da redução do peso que sustentam. As paredes frontais, quase sempre produtos de reforma, são com freqüência de tijolos, mais vazadas também nos pavimentos assobradados, recebendo menor peso da cobertura,

cujas águas maiores lhes são perpendiculares, não descarregando, portanto, sobre elas. O sistema estrutural é o tradicional, ainda que cambiando para o limite de sua capacidade, o que condiciona o aspecto plástico das fachadas. A produção industrial fica nelas representada pelas portas "de chapa de ferro ondulada de enrolar", o uso destas acompanhou o alargamento dos vãos, nos pavimentos térreos.

No conjunto das fachadas é possível observar-se a convivência de gosto mais antigo, próximo ao neoclássico do século XIX, com as inovações ecléticas do princípio do XX, consagradas nos resultados do concurso de fachadas para a Avenida Central, inaugurada em 1905 para ser o novo e principal eixo do centro urbano, em substituição à Rua Direita, que não correspondia mais às novas dimensões que a cidade assumira.

O primeiro destes gostos acima citados caracteriza-se pela desvalorização das linhas dos emolduramentos de portas e janelas, em "pedra de galho", que destacam com nitidez sobre as paredes claras, as formas retas ou de arcos plenos das vergas, descarregando sobre ombreiras também em cantaria, espaçadas, ou naquelas já descritas, que se apóiam, duas a duas, sobre ombreiras comuns. Os ornatos são poucos, além de sobrevergas ou de cordões, frisos e cimalhas, que evocam os entablamentos clássicos; as mísulas são aí mais freqüentes, aparecendo às vezes uma cartela datada ou com emblema da irmandade proprietária do imóvel. Outras vezes, um motivo ornamental, executado em estuque (pequena oval envolvida por cartela, ladeada ou por folhas de acanto) é sobreposto à verga e acompanha-lhe o arco. As grades de ferro das balaústres e das bandeiras das portas do pavimento térreo (exigidas por postura municipal, como medida de higiene para ventilação das lojas) completavam a decoração dessas fachadas.

Neste conjunto, somente em dois casos observa-se o revestimento de fachada com azulejos que, no entanto, deve ter sido bastante generalizado no Rio de Janeiro (o que se deduz das notícias de grandes quantidades importadas desse material cerâmico) e que terá mantido, junto às linhas clássicas, algo do espírito de fantasia barroco. Os ladrilhos cerâmicos esmaltados terão sido utilizados em quatro dos beirais, mas persistem em um, de les apenas.

O Ecletismo nestes sobrados parece ser pouco mais que produto de acréscimo. A linguagem decorativa que procura contrariar a sobriedade de gosto anterior é, no entanto, retirada de um vocabulário clássico, com poucas inovações, parecendo resultar da utilização de manuais para decoradores ou estucadores, dos que eram então importados. A aplicação mais exata, sem grandes liberdades em relação aos modelos, parece particularizar essa arquitetura mais vulgar no Rio de Janeiro, em princípios deste século. Ainda que não apresente diferenças marcantes em relação a de outras regiões do país, parece menos exuberante ou criativa.

Essa arquitetura que, em grande parte, conserva a alvenaria de pedra de construção original e lhe vai alterando as proporções, adaptando vãos às crescentes exigências da legislação, ou revelando decoração correspondente a novos gostos, além de outras mudanças para acomodar as funções que se multiplicam, retrata a própria história dessa área urbana, que teve de crescer, modificar-se e engalanar-se para dar a um modesto conjunto arquitetônico, elevado sobre terreno ingrato, o aspecto de principal centro de uma capital do Império.

O mapa arquitetural de 1874, executado por João da Rocha Fragoso, já assinala uma primeira mudança de escala no conjunto. Tratava-se ainda de projeto, que só parcialmente seria executado: três prédios de mesma fachada, destinados a abrigar Correios e Caixa de Amortização, o primeiro; Praça do Comércio, o segundo; e o terceiro a ser alugado para escritórios comerciais. Entre os prédios estavam previstas "duas passagens envidraçadas com 4,5m cada uma[3]", semelhantes a exemplos europeus contemporâneos. A pedra fundamental do primeiro destes que, até hoje, funciona como Agência dos Correios, foi lançada em 1875; os demais não foram executados.

O prédio atualmente ocupado pelo Tribunal Regional Eleitoral, junto à Igreja de Santa Cruz dos Militares, construído na última década do século XIX para o Banco do Brasil, representa o segundo passo na mudança da escala primitiva daquela área. Da mesma forma, o prédio primeiramente ocupado pela Associação Comercial e depois pelo Banco do Brasil que possuía dois pavimentos, além de mezanino.

Em 1922, foi inaugurado o edifício vizinho ao que fora projetado por Grandjean de Montigny para a primeira Praça do Comércio. A nova construção, autorizada pelo Presidente Epitácio Pessoa, atendera a solicitação da Diretoria Geral dos Correios da República. Tal como no caso dos sobradinhos menores, esta é apenas uma ampliação em altura do edifício que aí se encontrava e que aparece registrado na planta arquitetural de 1874; dele conserva as paredes em alvenaria de pedra.

O prédio dos Correios sofreu acréscimo de um pavimento e o do Banco do Brasil possui atualmente seis.

O contraste entre a volumetria destes prédios e a do conjunto mais antigo é evidente, mas compatível. Os novos gabaritos correspondentes a 13 e mais pavimentos, no entanto, rompem qualquer possibilidade de ligação entre as novas e a antiga escala, que fica por elas entrevista. Esses volumes maiores, felizmente, estão reunidos em uma das extremidades da área, ou na sua periferia, não chegando ainda a destruir o conjunto, que representa um documento bastante importante do ponto de vista histórico, cuja leitura é muito clara através dos elementos urbanos e arquitetônicos que o compõem e que são, por isso, valiosos.

NOTAS

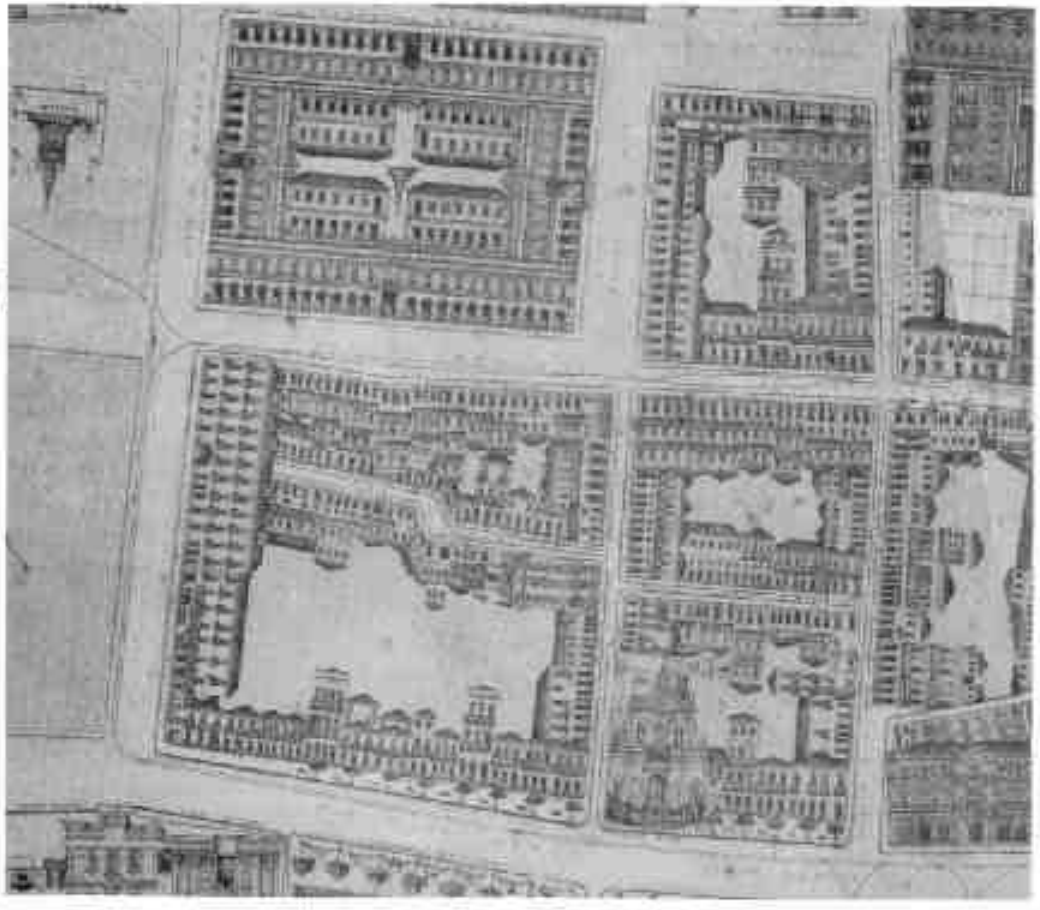
(1) SANTOS, Paulo F. *Contribuição ao estudo da arquitetura da Companhia de Jesus em Portugal e no Brasil*, separata do Vol. IV dos Atas do V Colóquio de Portes Luso-Brasileiros, Coimbra, 1966.

(2) em 1960, a "favela ainda dava lhe a alcunha popular de Terreiro de Polo..." (F. Brasil Gerson, *História das ruas do Rio de Janeiro*.

(3) Do contrato firmado entre o Governo Imperial e a Associação Comercial do Rio de Janeiro para a construção de um edifício à Rua 1º de Março para a Caixa de Amortização e o Correio Geral (Relatório de 1873).

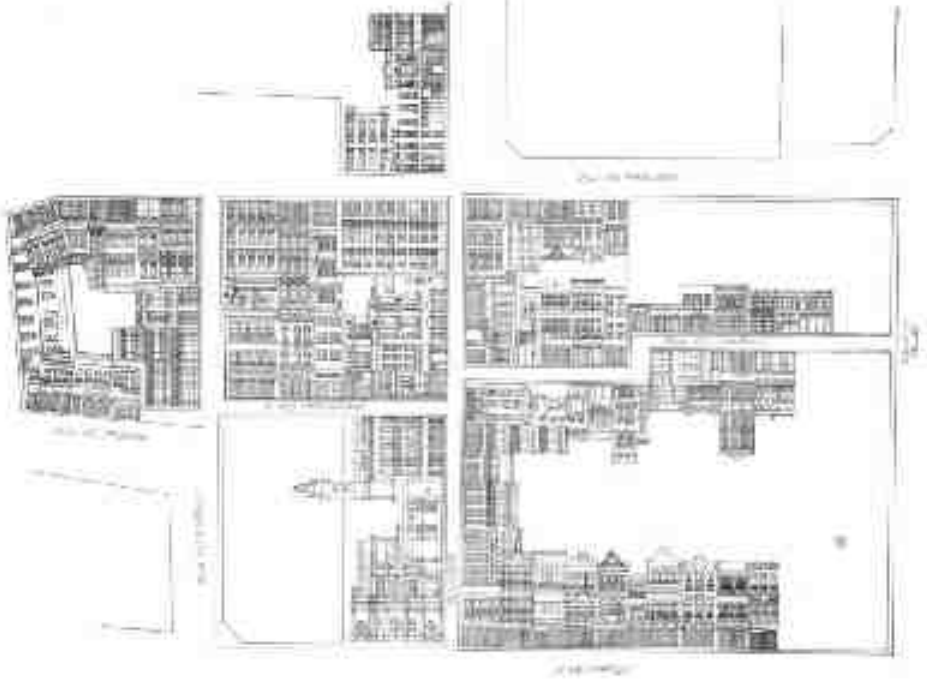
A evolução do conjunto nos últimos 100 anos

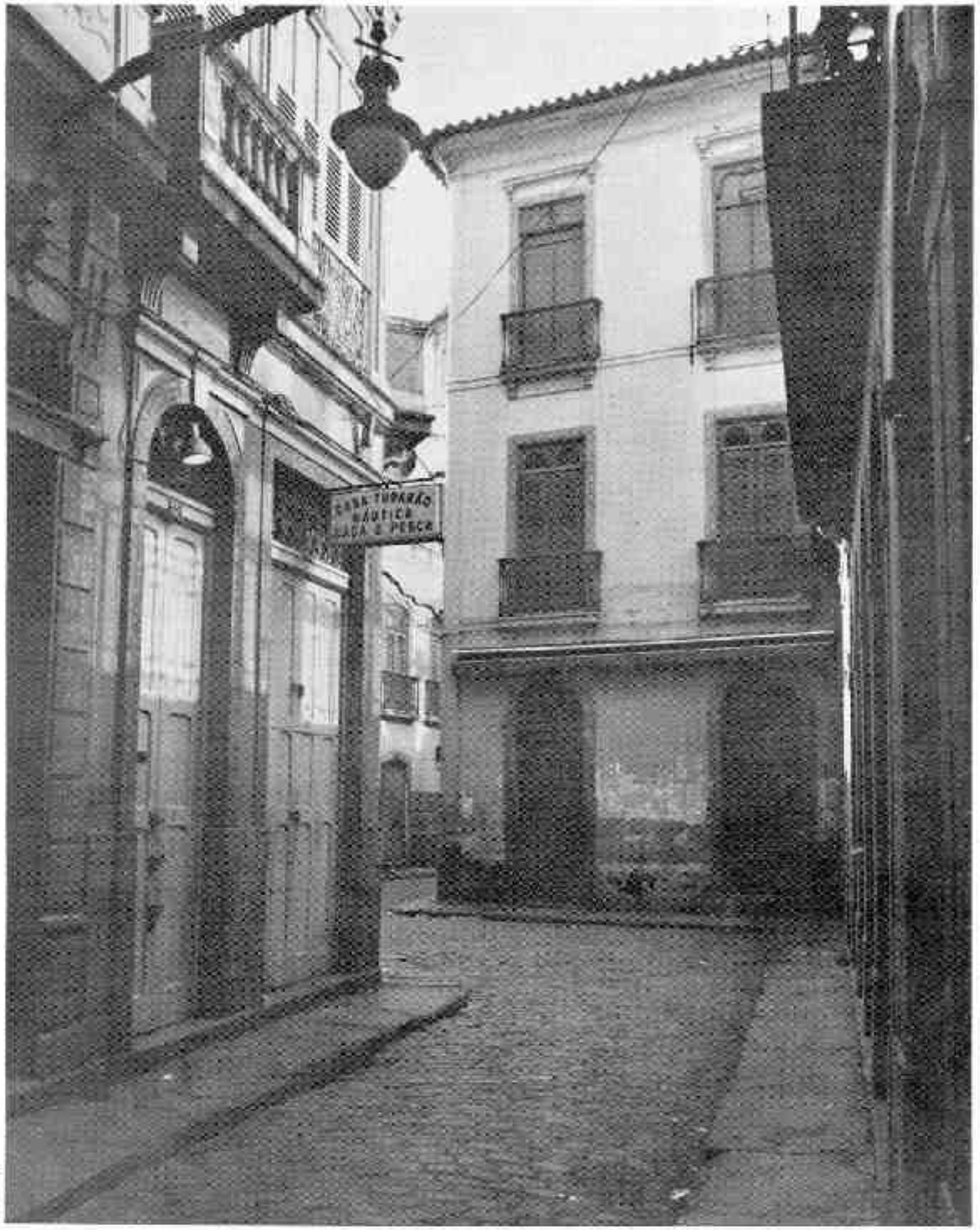
A Praça XV em dois mapas arquitetonicos: o de João da Rocha Fragoso (ao lado), de 1874, e o da equipe do SPHAN, de 1982, que registra as áreas menos afetadas no conjunto arquitetônico por mudanças de escala.





Esquina da Rua do Ouvidor com a Travessa do Comércio: o volume tem na sua fachada elementos de inspiração eclética





Fachadas do conjunto arquitetônico da Praça XV: no centro, sobrado com características neoclássicas, na Travessa do Comércio

DEPOIMENTO

PRAÇA XV, AI!

JOÃO ANTONIO*

Hoje, a Praça XV, a minha, a que um dia foi minha, é apenas interior.

Esta aí, de hoje, suja que dolorosa, não chega a sequer uma contrafação da outra, humana e boa, a que nós, rapazes suburbanos, chamávamos ardorosamente de um programa. A de agora é o decadentoso arremedo, alguma coisa triste e má, encardida, esmoleira, meio pedinte e meio bandida, toda abandonada, farrapo por inteiro – alguns olhos velhuscos que o tempo dignifica e muita arvorezinha desgalhada que não vai sobreviver ao descaso e aos maus tratos – que se planta por ali defronte às barcaças chegando ou seguindo para Niterói. É ali que se planta sofrida a atual Praça XV humilhada por absurdos de engenharia urbana e geografia física; e patética, constrangedora geografia humana.

Praça XV, ai.

Se a gente se chega a ela, até pelos flancos, digamos pela Rua Jacó do Bandolim, para quem vem do Palácio da Justiça, o que se tem é a visão de sua morte – a visão do tramboliho.

O tramboliho a que me dirijo é aquele escuro e imenso viaduto que sobrepaira e atravessa os ares da atual Praça XV, ao comprido, para terminar lá depois da Avenida Marechal Âncora. É que matou ou acabou de matar a praça antigamente aprazível, gostosa mais nas noites de verão e que abrigou, como uma mãe popular e cheia de carinhos, momentos felizes ou arteiros de juventudes boêmias e alegres, anônimas ou famosas, como as de Vinicius de Moraes, Tom Jobim, Lúcio Cardoso, Burle Marx, Antônio Maria (o bom Maria), Ciro Monteiro, o Formigão... Toda essa gente, com certeza e por prazer, teve o seu dia de angu à baiana, o Angu do Miguel, e teve a sua madrugada de um café no barzinho ao lado das barcaças. Era costume da gente, em turminha, rapaziada, na noite, ou sonhadores, enlaçando uma namorada, fazer um convite limpo. Fôssemos tomar um café em Niterói. Pelo prazer tão simples e bom de uma travessia da baía.

Hoje, a população na barriga da barcaça vai que vai derreada, caras de problemas, rugas, gentes desdentadas mostrando que a partir dali o Rio muda e piora. Vai gente ressonando, de cansaço.

A engenharia acionada pelos donos do poder público – e o tramboliho comprova que o Rio não dói na alma ou no coração dessa gente – não contente com a construção do primeiro tramboliho, tratou de construir outro, menor embora

(*) João Antônio, jornalista e escritor, é autor de *Malagueta, Perus e Bacanaço* e outros livros, que reconstituem ambientes e tipos humanos de bairros populares de São Paulo e do Rio.



A praça, vista do alto: a Baía de Guanabara, a Estação das Barcas, a Via Perimetral, a passarela e as árvores que sobrevivem no espaço junto ao Paço.



e, no entanto, igualmente sinistro, debaixo do trambolho maior e cortando a Praça XV atual no sentido da largura. Começa ao pé do Paço Imperial e vai acabar quase na entrada das barcaças.

Toca-se para os lados de onde é hoje o Restaurante Alba-Mar, uma das quatro torres verdes, a única que restou da devastação. Nos meus tempos de rapaz, debaixo das quatro torres inesquecíveis ficava o mercado, a bolsa de verduras e hortaliças da cidade e onde, com segurança, pois os legumes eram frescos, se comia a melhor sopa de verduras da cidade. Era ambiente bem português, que uns noventa por cento do movimento do mercado eram feitos por portugueses, aquela barulheira toda, aquele esporro. Assim como, lá onde hoje é o cais da Sudepe, o ambiente era em noventa por cento tomado pelos italianos que negociavam o peixe, recém-pescado. Igual esporro. Subia lá do mercado das verduras um cheiro honesto e bom. E lá havia a portuguesada patoiada, a maior e mais simpática daquele Rio de Janeiro.

Era de ver. Os portugas ou os burrugas viviam pra baixo e pra cima, esporrentos e laboriosos. A camiseta de uns três botões na frente, a calça riscada, um cinto largo, a bolsa no cinto, barrigudos, tamancos nos pés, e taludos puxando o burro-sem-rabo. Ah, pedaço de Rio antigo e tão recente... Esses burrugas se mexiam pela cidade, faziam transporte de móveis de escritório e coisas puxando as alças do burro-sem-rabo. Levavam pesos consideráveis e usavam também, que me lembro, a rodilha. Era um trapo feito de saco vazio de farinha de trigo que os portugas iam enrolando, enrolando muitas vezes e, depois, o metiam sobre a cabeça



Cenas e personagens da Praça XV: a saída das barcas, a torre remanescente do antigo mercado, o vendedor de cigarros da Tabacaria Africana, as falsas ciganas, o bar com painéis de Milton Braga e a pose para o retrato ao ofício de relógios.


O ANTIGO
CIGARROS
PREÇO ANTIGO







para transportar peso nelu. Tenho para mim que a expressão burruga nasceu daí -- o burro-sem-rabo era picado por um portuga e, assim, burruga ficou sendo. Ô, não esqueçamos: todos esses portugas, literalmente, todos, tinham busto bigode.

Hoje, aqueles lados em que já foi o mercado e em que se mantém o Restaurante Alba-Mar (estou grafando como lá na placa), é um miseré tão descaracterizado que mete medo. Não se pode, com honestidade, chamar aqueles de guardadores de carros. São, sim, uma mistura de pivetes, ladrõezinhos, bêbados chutes, crianças abandonadas, mulheres magras e sujas. Essas gentes todas que eu vejo hoje, rodando aí pelo Rio, pingentes urbanos de um lado para o outro e subexistindo pior do que em favela, debaixo de viadutos ou nas praças entre latas velhas e caixotes vazios e encardidos. Dizem que nas Europas, lugares antigos vão ganhando cada vez mais tradição e são mantidos limpos, severamente limpos, inclusive na sua geografia humana. Agora, para aqueles lados do Alba-Mar, até as inscrições nos postes de estacionamento têm um quê sinistro. Numa delas se lê, "A turma dos pilantras Jacaré, Damião, Baicinho, Xiza, Quatro e Olho Grande". E no outro lado da madeira: "Joel, Burrinho, Xico, Ratinho e Luizinho". Mas cadê afetividade nessas letras tortas, riscadas a faquinha?

Não se deve contar o número dos mendigos, alejados, pivetes, abandonados e marginais pela atual Praça XV. Seria uma ocupação macabra e esse número, bem garanto, chegaria a bem mais de sessenta. Além da vadiagem, a viração. Desdentadas e magrelas lá estão, perambulando à beira da obra de Mestre Valentim, hoje de águas verdejando de sujas onde se atira de tudo, com saias compridas e lenços à cabeça umas ciganas falsas, descoradas ou de pele enfarruscada, que vieram de ônibus excelente de Nova Iguaçu ou de Caxias e que encontram poucos otários ou incautos de quem leiam a sorte nas linhas da mão.

Ai, Praça XV, de retrato tão brabo... Até as bainadas de 1961, ou por aí, ainda era programa aprazível. Namorar, comer um porre, forrar o estômago na madrugadinha. Hoje, um comércio miserável vai misturando pipoca, o Angu do Gomes em várias carrocinhas, umas refeições chamadas populares ali ao lado das barcaças, amendoim... e dois ou três marcantes de miséria urbana -- a venda de espiga de milho verde a quinhentos cruzeiros e os cigarros a varejo a um cruzeiro para a unidade! E uma outra de miserabilidade que não se vê neste Rio de Janeiro, em nenhum brabo só típico no Nordeste, no Norte do Espírito Santo para cima.

A mulher que me acompanhou na minha passeata à Praça XV de hoje, além de guardar, de pronto, o relogiinho de pulso e de abraçar, temerosa, a bolsa de couro, me observou que sentia medo e que ali, curiosamente, havia gente e ela se sentia sozinha como se estivesse atravessando um matagal, sujeita a ladrões e a malfeitores esfomeados. Tocávamos dali.

Lá de cima do pequeno trambolho, a passarela, se entende que a atual Praça XV, de longe, deixou de ser programa e também não é nem lugar de encontro. O pessoal passa de passagem, apressado e temendo. Os tipos parados são poéticos e uns quatro bíblias fazem uma pregação, enternados debaixo deste solão carioca, solitários como Jó e apenas ouvidos, em seus sermões, por um vagabundo de barbas sujas, paletó ensebado e pés no chão, tão sujos que parecem encarvoados.

Alguma coisa ficou de pé com dignidade. Estão restaurando o prédio dos correios, palácio do Reino Unido de Portugal e Algarves, de onde Dom João VI governou, parece obra pra valer. Claro que também a Tabacaria Africana não sofreu devastação e continua vendendo de um tudo para fumantes, mantém o cheiro forte dos fumos em corda, a beleza variada das caixas de charutos, um xerox moderninho como um corpo estranho e um plantão para socorrer aqueiros vacinados.

Muito movimento. Está lá também o Arco do Telles e o primeiro bar à direita da Travessa do Comércio mantém em suas paredes nove quadriláteros de dois grandes artistas dos maiores entre os populares do Rio. Nilton Bravo & Pai. Bom não esquecer que esse pai e esse filho deixaram autênticos poemas, alguns muito delicados, mesmo fluos, em paredes de restaurantes, bares, restaurantes, padarias, açougues do Rio de Janeiro. Lamentavelmente, vivemos num país em que não se respeita a memória e o que resta de Nilton Bravo & Pai ou de Nilton sozinho é pouco e muito já desapareceu, lamentavelmente sem nenhuma pena ou mesmo consciência, debaixo das reformas dos estabelecimentos ou debaixo da gordura, da poeira, do descaso. Afinal, o país não só esquece a vida dos seus melhores filhos. Também as obras desses filhos. Mas não nove painéis retangulares de Nilton Bravo & Pai com as suas ingenuidades de castelos, rios, praias com banhistas, paisagens com camponesas. E entrando-se pelo Arco do Telles como quem toma o lado da Candelária, pela Rua dos Mercadores, vai-se vendo um trecho muito bonito, bem português, aquela chegança e aquela coisa tão carioca. Tão Alfama? Por exemplo, os grudis desses prédios. Não há dois iguais por toda a região, pois no tempo em que foram construídos havia concorrência firme entre os arteiros.

Um dos raros ainda bonitos da Praça XV são os pintores amadores que ficam, aos domingos, ali pelos paralelepípedos da Travessa do Comércio pintando, desenhando fachadas, janelas, grades. A pureza e o amor desses tipos dão um ar bom às manhãs domingueiras, tão solitárias, naqueles lados.

Até mais ou menos 1958 não havia o Angu do Gomes. Era o Angu do Miguel numa carrocinha só, lá defronte às barcaças da travessia Rio - Niterói. Esse Miguel era negro, já senhor, parece que levava jeito de efeminado e atravessava, junto com o angu, uma cachaça aos seus capixabas, compadres e inocentes. A aguardente, mais barata, não recebia copo de cachaça, não. Mas o Rio era outro: a gente pegava o prato fundo, de louça, pegava a colher e vinha lá do Angu do Miguel, defronte às barcaças, até debaixo do Arco do Telles. Ali, a gente encostava o umbigo no balcão e pedia uma cachaça. Depois, prato bem vazinho, que a gente era rapaz e comia, comia, íamos entregar de volta ao Miguel. Nem passava pela cabeça de ninguém esconder o prato ou a colher. Depois, veio o Angu do Gomes, proliferaram carrocinhas pela cidade toda, chegaram a Copacabana. Depois que o Angu do Miguel sumiu.

Minha Praça XV não existe mais. Afinal, vivo num país em que um homem com mais de quarenta anos já parece um saudosista. Devasta-se quase tudo, varre-se a tradição ou deixa-se cair em decadência precoce. E chama-se Brasil.

Mas, vai-te, memória, e eu fique abraçado ao meu rancor!



A praça, sob a Via Perimetral, intenso trânsito de veículos e pedestres que circulam continuamente em todas as horas do dia, durante toda a semana.

A PERMANÊNCIA DO ESPAÇO:

intervenções urbanísticas na Praça XV

AUGUSTO IVAN DE FREITAS PINHEIRO*

"Penso que toda a cidade deve ter sua fisionomia própria. Isto de todas se parecerem é gosto dos Estados Unidos; e Deus me livre que tal peste venha a pegar-nos. O Rio (...) é lógico com ele mesmo, como a sua baía o é com ela mesma, por ser um vale submerso. A baía é bela por isso; e o Rio o é também porque está de acordo com o local em que se assentou. Reflitamos um pouco."

Lima Barreto[1]

A chamada área da Praça XV de Novembro ocupa uma posição singular no contexto do centro urbano do Rio de Janeiro.[2]

Tendo abrigado o berço histórico da cidade, no Morro do Castelo, foi a partir dele e da extensão da Rua Direita, hoje 19 de Março, que se desenvolveram ao norte e ao sul as principais vertentes de expansão do sítio original.

Durante quase três séculos foi em torno da Várzea de Nossa Senhora do Ó, posteriormente Largo do Paço e finalmente Praça XV de Novembro (em 1890) que giraram os grandes momentos da política da Colônia nesta cidade. Só no início do Século XX é que a área viu transferir de seu interior o eixo principal da metrópole para a nova Avenida Central, marco monumental da nascente República.

Por ser continente de inúmeros e variados símbolos urbanos e talvez em decorrência deste próprio significado, o local vai sofrer contínuas transformações ao longo de sua existência. A abertura de novos acessos, aterros, desmontes, demolições e grandes obras públicas – que compreendem a extensão de suas praças e a construção de um pesado sistema de vias – irão marcar definitivamente sua história e alterar completamente sua fisionomia até nossos dias.

Mesmo sendo objeto de permanentes modificações, a capacidade de resistência do sítio é inegável. Não é por acaso que ele concentra ainda hoje o maior e mais expressivo número de monumentos tombados da cidade e também um conjunto arquitetônico de grande significado não só pelo valor intrínseco de seus prédios como, principalmente, pela ambiência que confere a esses mesmos monumentos.

Se é indiscutível a importância histórica desta área, fundamental é também sua função para o desenvolvimento das atividades centrais no interior do núcleo:

(*) Augusto Ivan de Freitas Pinheiro, arquiteto, é diretor do Fundo Municipal de Desenvolvimento Social da Prefeitura do Rio de Janeiro e autor do projeto original do Corredor Cultural.

O valor do acervo arquitetônico ali existente exigiu medidas de proteção aos bens imóveis mas, por outro lado, a importância estratégica do sítio tornou-o muito mais vulnerável às intervenções de caráter urbanístico, notadamente aquelas relativas ao escoamento do tráfego cada vez mais crescente.

Ponto de transferência de passageiros em direção ao centro e a outras regiões da cidade, o local tem abrigado um intenso trânsito de veículos e pedestres que circulam continuamente em todas as horas do dia, durante toda a semana. Este tervilhar de pessoas, veículos e atividades forneceu os ingredientes necessários para que se executassem sucessivas e monumentais cirurgias que findaram por comprometer sua escala ambiental e produzir rupturas irrecuperáveis no espaço. Entre outras, vale mencionar a construção da Avenida Perimetral, a constante ampliação do terminal de barcas e a edificação de prédios de gabarito elevado, que estabeleceram uma barreira quase intransponível, entre o tecido urbanizado e seu elemento mais característico, o mar. Original e umbilicalmente ligados, estes dois elementos têm seu diálogo hoje virtualmente bloqueado.

Pode-se afirmar que o Corredor Cultural não se propôs preservar e revitalizar alguns setores ainda remanescentes do centro histórico do Rio de Janeiro. Definiu suas atividades de projeto na área da Praça XV de Novembro.[3]

Foi de fato a partir de uma série de incêndios havidos no início de 1979 que a Prefeitura da cidade estabeleceu, em decreto emergencial de proteção, criando condições rígidas para novas edificações, preservando as já existentes. Este Decreto abrigou o setor entre as ruas 1º de Março, Presidente Vargas, Alfred Agache e a Praça XV, propriamente dita.

Posteriormente, a Lei nº 506 de 17 de janeiro de 1984 veio regulamentar de forma definitiva a questão das edificações locais, ampliando os limites de sua abrangência para todo o quadrilátero compreendido entre as ruas Santa Luzia, Presidente Antonio Carlos, 1º de Março, Presidente Vargas e Alfred Agache. Este trecho consta no PA nº 10.290, do Plano do Corredor Cultural, como área de preservação ambiental da Praça XV.

Além de proteger quase todo o conjunto dos prédios compreendidos dentro desse perímetro, o Projeto de Alinhamento estabeleceu ainda uma faixa para a preservação permanente da visibilidade do mar, ao longo de Cais Pharoux. Restringiu-se como área a ser mantida apenas o complexo arquitetônico mais antigo da Estação das Barcas. Previu-se, também, a transformação do atual prédio da Sudepe em área *non-aedificandi*, já que o entreposto de pesca deverá ser transferido para o terminal do Caju. Isto irá permitir uma visão mais desimpedida do cais e, por conseqüência, do mar.

Como objetivos básicos do projeto foram estabelecidos alguns pontos a partir dos quais seriam feitas as novas intervenções na área:

- A preservação da ambiência dos bens tombados e dos conjuntos de prédios considerados de valor histórico e arquitetônico significativos, revogando todos os projetos de renovação para a área.[4]
- A minimização dos impactos causados pelas obras já executadas, bem como dos efeitos negativos do tráfego e do sistema viário. Pretendeu-se, com isto, harmonizar os condicionantes físicos às características funcionais do lugar na tentativa de restabelecer sua escala ambiental e a relação entre o espaço edificado e o mar.
- A revalorização dos espaços, tanto arquitetônicos quanto urbanísticos, no sentido de tornar a área mais atraente para os usuários e de reproduzir os benefícios dos investimentos públicos e privados no local.

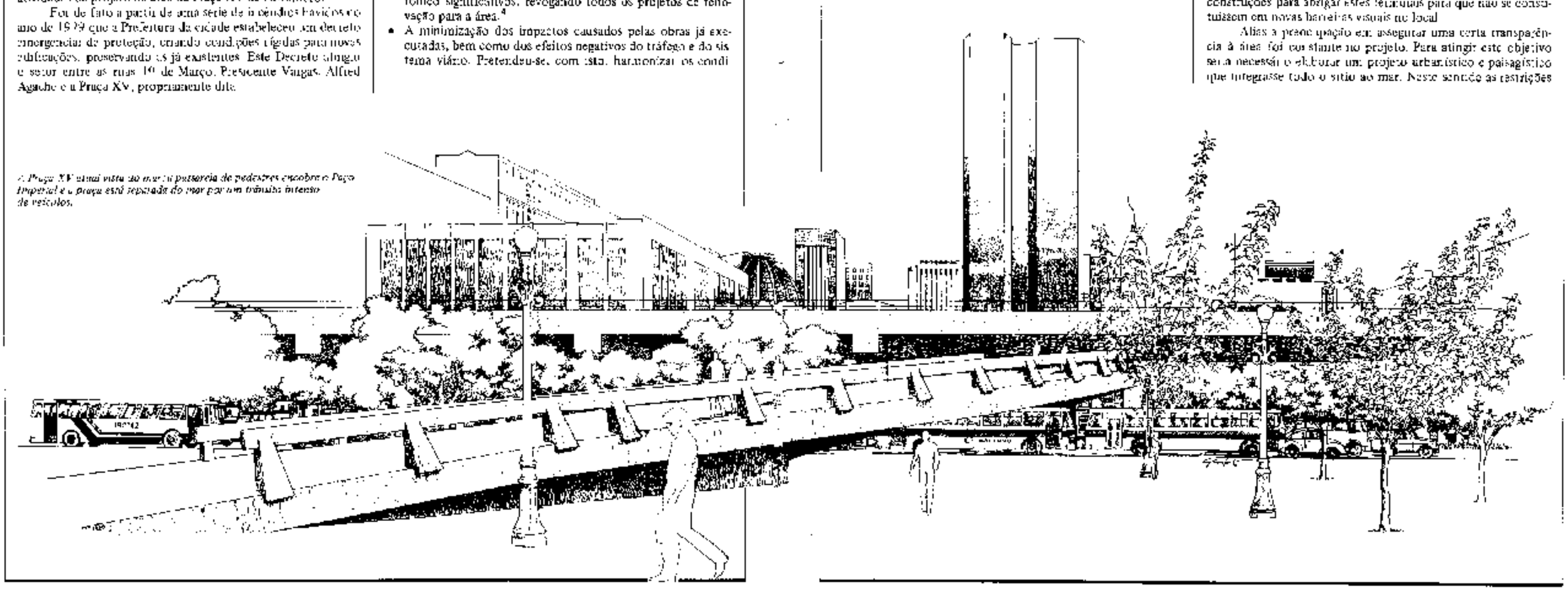
O primeiro ponto foi solucionado a partir da Lei nº 506 que preservou quase integralmente os conjuntos arquitetônicos existentes, condicionando as áreas de renovação à escala destes. Neste caso, apenas o prédio da Bolsa de Valores fugiu, no PA, às recomendações iniciais do projeto. Previa-se uma edificação de 25 pavimentos em proporções mais adequadas ao espaço onde irá se inserir.

Quanto ao segundo ponto, a questão é mais problemática. Para sua implementação há necessidade de investimentos governamentais e de remanejamentos significativos no sistema viário e de transportes que irão ocasionar reflexos na circulação de veículos no centro da cidade.

Entretanto algumas alternativas de projeto se apresentam como viáveis, sendo necessários estudos mais aprofundados que permitam sua execução. Como condicionante básico optou-se por medidas capazes de assegurar o livre trânsito de pedestres, já que este se constitui no movimento mais expressivo do local. Todos os logradouros das quadras compreendidas entre as ruas 1º de Março, Presidente Vargas, Alfred Agache e Praça XV foram definidos como ruas de pedestres. Da mesma maneira seria tratado o trecho da rua da Assembléia compreendido entre a Alfred Agache e a 1º de Março, o que viria, caso concretizada a proposta, favorecer uma maior integração do Paço Imperial às áreas circunvizinhas.

Sugeriu-se ainda que a Praça XV de Novembro fosse incorporada a da Estação de Barcas, integrando, numa esplanada de pedestres, os dois conjuntos e favorecendo o livre acesso dos transeuntes à amurada do cais Pharoux. Neste caso seria preciso remanejar o tráfego de passagem dos automóveis que hoje se utilizam da Av. Alfred Agache para o elevado da Perimetral.[5] As linhas de ônibus diametrais circulariam também pelo elevado ou pela rua 1º de Março. As radiais Sul e Norte seriam remanejadas para um terminal junto ao Museu de Imagem e do Som e/ou para um pequeno terminal localizado junto ao prédio da Bolsa, sob a Perimetral. Não seriam permitidas construções para abrigar estes terminais para que não se constituíssem em novas barreiras visuais no local.

Além a preocupação em assegurar uma certa transparência à área foi constante no projeto. Para atingir este objetivo seria necessário elaborar um projeto urbanístico e paisagístico que integrasse todo o sítio ao mar. Nesse sentido as restrições



A Praça XV vista do nível da passarela de pedestres encobre o Paço Imperial e a praça está separada do mar por um trânsito intenso de veículos.

PROPOSTA DE INTERVENÇÃO URBANÍSTICA NA PRAÇA XV

Bens Tombados

Áreas de Renovação

Áreas de Preservação do Corredor Cultural

Sistema Viário Proposto

Pilares da Avenida Perimetral

Bens Tombados

1 Igreja da Candelária; 2 Igreja da Lapa dos Mercadores; 3 Igreja de Sta. Cruz dos Militares; 4 Convento do Carmo; 5 Igreja do Carmo, o Arco e o Oratório de Nossa Senhora da Boa Esperança; 6 Antiga Catedral; 7 Arco dos Teles; 8 Alfândega; 9 Igreja de São José; 10 Paço Imperial; 11 Santa Casa de Misericórdia e Igreja de Nossa Sra. de Bonsucesso; 12 Estação de Hidroaviões; 13 Albamar (Tombamento Estadual); 14 Chafariz do Mestre Valentim

impostas pelo PA aprovado, de construções junto aos prédios originais da Estação de Barcas, as demolições da passarela junto ao Paço e do entreposto da Sudepe e a limitação, em 10%, da ocupação do pavimento térreo da futura edificação da Bolsa de Valores já contribuiriam, por si sós, para garantir um certo desafogo ao espaço público da Praça XV.

Relativamente à reciclagem dos espaços existentes, cabem algumas considerações iniciais. É bastante recorrente na produção acadêmica e nos trabalhos técnicos voltados para a questão dos centros urbanos que as franjas das áreas centrais de negócio sofrem um gradativo processo de deterioração.

Na Praça XV de Novembro este processo ainda não atingiu seu ponto crítico nem parece alterá-la de forma irreversível, na medida em que conserva grande parte de sua vitalidade: bares, restaurantes, lojas de artesanias e de materiais de pesca são atividades tradicionais que se mantêm com bastante vigor neste local ao lado dos inúmeros prédios institucionais.

Muitos imóveis encontram-se ociosos e em relativo estado de abandono, notadamente le junto à rua do Mercado. Mesmo aqueles que abrigam atividades diurnas praticamente cerram suas portas à tarde, não funcionam durante os fins de semana.

A área oferece, no entanto, um expressivo potencial de utilização, não só por seu constante movimento de pedestres, como também por envolver os transeuntes numa atmosfera muito especial de espaços diversificados: praças amplas, becos, velhas sobrados antigos e monumentos fazem parte deste acervo muitas vezes surpreendente e cheio de significados. Tudo isto para funcionar a contento depende enormemente de relações com atividades outras que sirvam de atrativo para o suporte existente e venham a trazer pessoas fora das horas de trabalho.

As igrejas e museus existentes deveriam programar eventos especiais nos fins de semana ou mesmo à noite. Além disto há que se considerar todo o espaço disponível das praças que serviriam para abrigar atividades populares ao ar livre (já existem inclusive algumas feiras funcionando). No caso da demolição do prédio da Sudepe, este terreno junto à pequena marina local poderia servir de apoio a atividades turísticas, operando como ponto de barcos de passeio pela Baía de Guanabara e/ou como uma pequena feira de peixes abastecida pelos pescadores autônomos que já operam no local.

Além destes, dois prédios a nosso ver poderiam vir a se constituir em importantes pólos de atração para a revitalização do local. Um deles é o Paço Imperial, em fase final de restauração. Suas instalações, se bem utilizadas e programadas para atividades de contato permanente com o público (lojas, cursos, mostras, exibições, etc.) permitirão a existência de um espaço dinâmico e democrático no centro da cidade.

Outro, é o prédio da antiga Alfândega, cuja situação é extremamente precária em termos de conservação. Esta edificação, à parte sua importância arquitetônica e histórica, apresenta-se como mais uma alternativa para a reciclagem da área formando, junto com o Paço, o Museu Histórico e o de Imagem e do Som, uma rede de espaços fechados capazes de articular todo o conjunto, tendo em vista suas posições estratégicas no local.

O projeto Corredor Cultural procurou criar em torno destes prédios uma série de melhorias, de maneira a maximizar sua utilização. No caso da Alfândega, por exemplo, foram considerados como áreas de praças os terrenos situados em sua parte frontal e lateral. Estas pequenas praças têm um duplo objetivo: ambientar a edificação e criar áreas de apoio às atividades do prédio, que poderão se expandir através de eventos ao ar livre.

Revitalizar um lugar depende de uma série de medidas que não pretendemos esgotar neste artigo sumário. De qualquer forma estas medidas não poderão se desenvolver na dependência da tutela do Estado. Isto não é tampouco recomendável sob pena de se estatizar o espaço. É claro que ele deve ter um papel fundamental no processo, no sentido de resgatar o vigor de algumas áreas ditas estagnadas. Neste caso o que pode ser executado pelo poder público no entorno da Praça XV, dentro do contexto do projeto do Corredor Cultural e de outros setores governamentais que trabalham no local, já foi descrito sinteticamente. Tudo o que foi relacionado depende entretanto da aceitação pública sob pena de se transformar apenas em idéias, talvez boas, mas estéreis. Somente uma discussão mais ampla e aberta com os grupos locais e extra-locais poderá conferir conteúdo e significado à todas estas propostas.

Cabe, pois, aos diferentes níveis de governo, implementar as medidas competentes para consolidar o processo de revitalização do sítio original da cidade que teve início com o projeto do Corredor Cultural e aguardar que, a partir das discussões e iniciativas dos setores interessados, a população possa se apropriar de múltiplas formas deste espaço, conferindo-lhe dinamismo e resgatando-o como uma das áreas mais nobres e originais do coração da Metrópole.

NOTAS

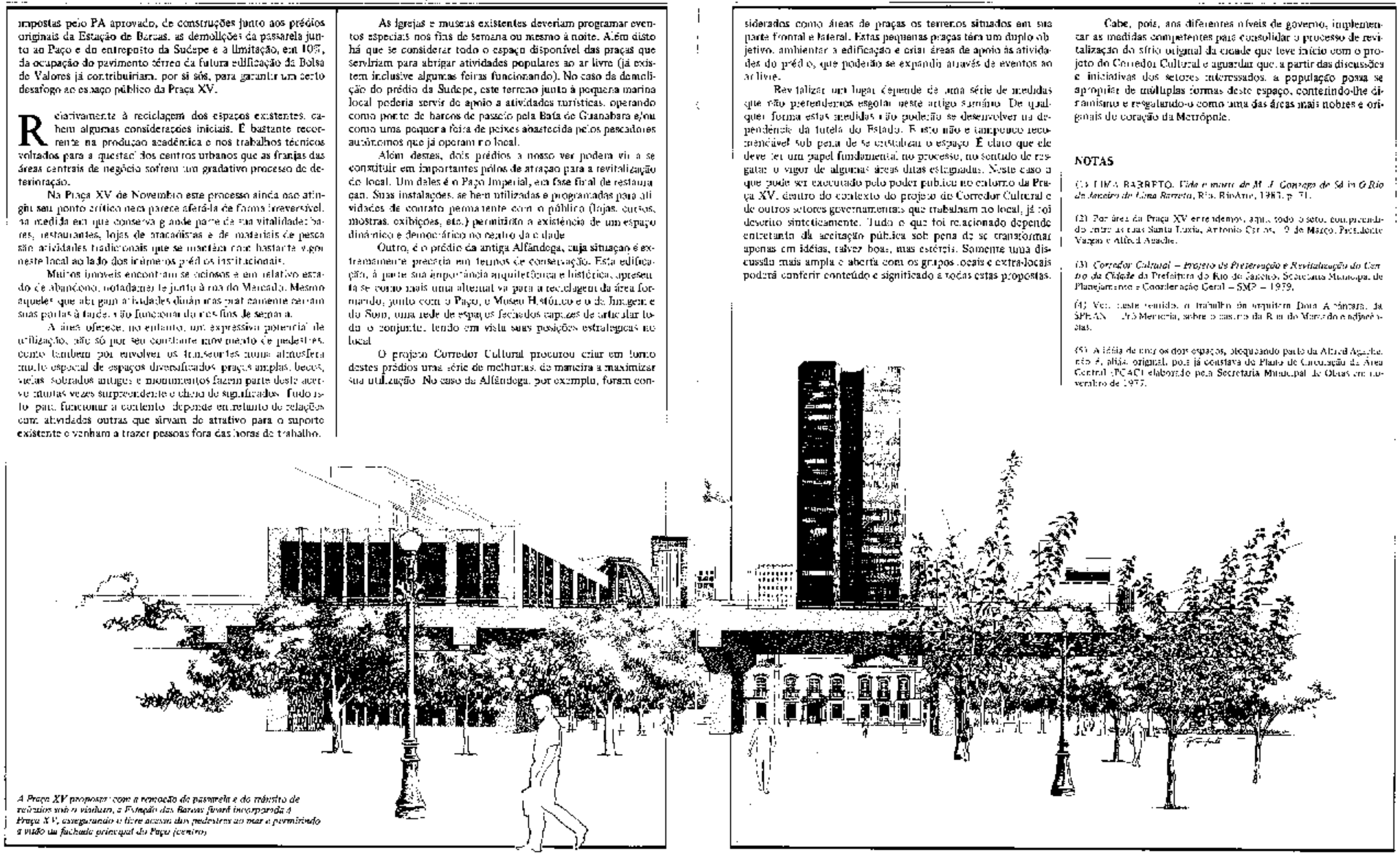
(1) LIMA BARRETO. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* in *O Rio de Janeiro de Lima Barreto*, Rio, RioArte, 1987, p. 71.

(2) Por área da Praça XV entendemos, aqui, todo o setor compreendido entre as ruas Santa Luzia, Antonio Carlos, 2 de Março, Presidente Vargas e Alfred Agache.

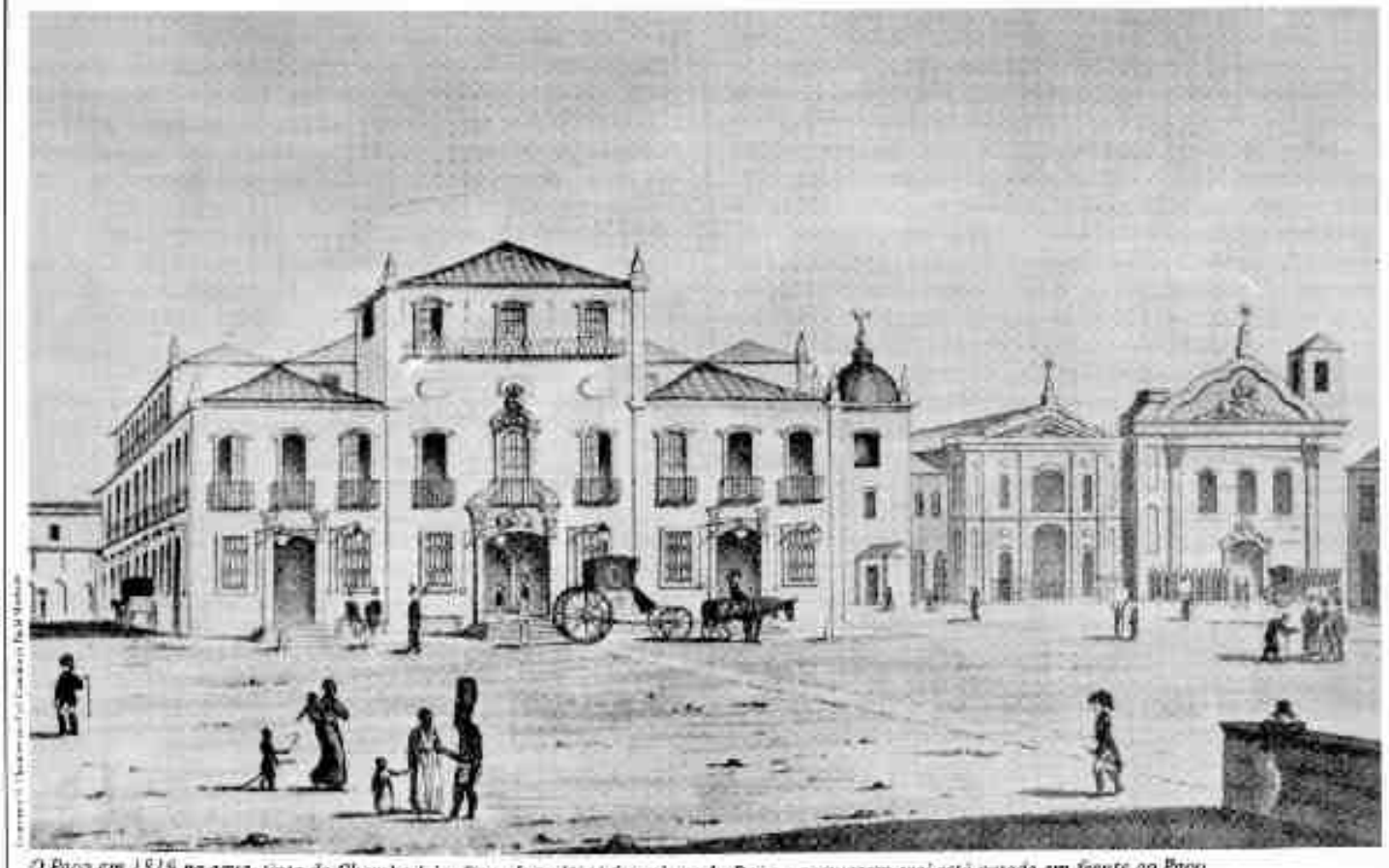
(3) *Corredor Cultural – Projeto de Preservação e Revitalização do Centro da Cidade* da Prefeitura do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Planejamento e Coordenação Geral – SMP – 1979.

(4) Vem neste sentido, o trabalho da arquiteta Dora Alcântara, da SPHAN – Pró Memória, sobre o casario da Rua do Mercado e adjacências.

(5) A idéia de uma dos dois espaços, ocupando parte da Alfred Agache, não é, aliás, original, pois já constava do Plano de Circulação da Área Central (PCAC) elaborado pela Secretaria Municipal de Obras em novembro de 1977.



A Praça XV proposta: com a remoção da passarela e do trânsito de veículos sobre o viaduto, a Estação das Barcas ficará incorporada à Praça XV, assegurando o livre acesso dos pedestres ao mar e permitindo a visão da fachada principal do Paço (centro).

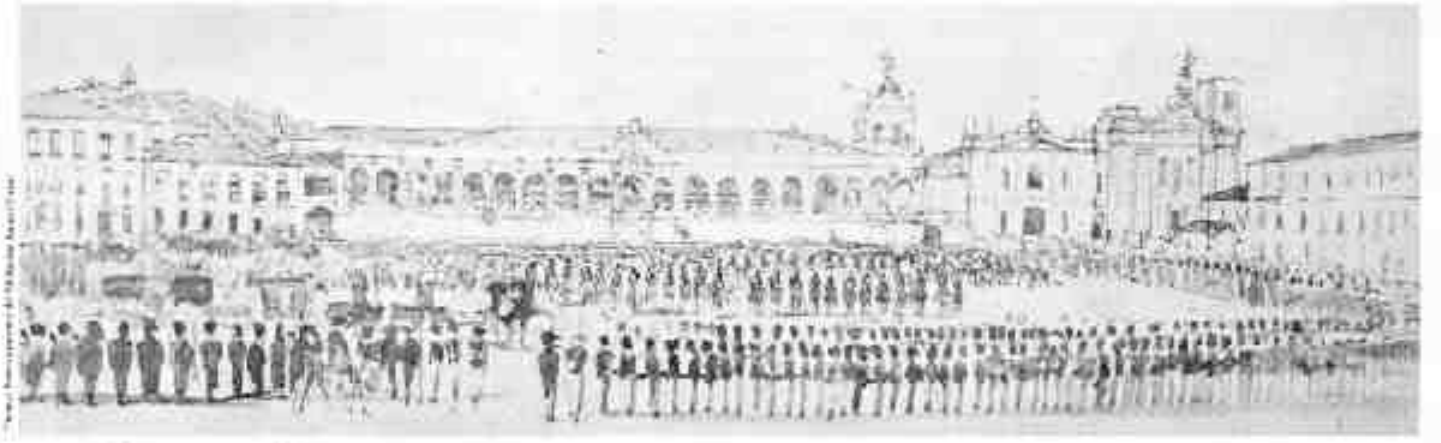


O Paço em 1819 na aguatinta de Chamberlain: Dom João IV já foi aclamado Rei e a carruagem real está parada em frente ao Paço.



Dom João VI recebia em audiência no Paço: a caricatura, única ilustração da Sala do Trono, mostra o Rei no Beija-Mão.

Parada em homenagem ao, então, Príncipe Herdeiro Dom Pedro no Largo do Paço para festejar a chegada, em 1817, da Arquiduquesa Leopoldina.



PAÇO IMPERIAL:

história e ressurreição de um palácio

PEDRO CALMON*

A originalidade praieira do Terreiro do Paço em Lisboa consiste na inspiração veneziana do palácio real, em cujos porões havia a Casa da Mina, à beira-rio. Não como o antigo castelo dos mouros – de São Jorge – no topo da montanha, segundo o modelo medieval das casas fortes, mas junto à água, nos cais de desembarque, vigiados pelo interesse do monarca, que misturara à sua condição de soberano os cálculos de negociante, como o Doge no porto adriático.

O Paço da Ribeira, destruído pelo terremoto de 1755, significava a adesão de Portugal ao seu destino marítimo. Imitou-o o governador Gomes Freire de Andrada mandando abrir, diante do convento do Carmo, o "terreiro" do Rio de Janeiro, com o Paço (ainda não dos reis, dos vice-reis, destinados afinal ao primeiro dos *fidelíssimos* portugueses que trocassem a Europa pela América) à esquerda, em posição semelhante à do Paço de D. João IV na metrópole; sem a pompa das moradas régias, mas com as dimensões das sedes de governo. No portal lê-se, em placa de bronze, a data, 1743. D. João VI teve duas no Brasil: este Paço da Cidade e, no arrabalde ameno de São Cristóvão, a Quinta da Boa Vista. Para residência, o verde subúrbio, para audiência, o Paço central.

Fernandes Alpoim, brigadeiro, fundador da Aula Militar e autor de dois tratados famosos, de *Artilheiros* e de *Bombeiros*, foi o urquiteto das obras fluminenses e mineiras do período longo de Gomes Freire. Para ele fez os palácios do Rio de Janeiro e de Ouro Preto, este abaluartado, sobre muralhas de fortim, em que repousa a graça barroca do edifício de capela ao pé; o outro concebido com a grandeza e austeridade dos solares setecentistas. Tinham funções específicas. O das Minas era próprio para uma povoação ameaçada de revoltas populares; daí o seu feitio castrense. O do Rio projetava-se na paisagem costeira, pacífico e aberto, o comércio à volta, igrejas ao fundo; daí a sua fachada burguesa. O brigadeiro Alpoim era capaz de delicadas plantas, em que a gentileza do traço valoriza a simplicidade religiosa da construção. Assim o convento de Santa Teresa, devotamente instalado pelo conde de Bobadela no morro de onde escorre a linfa do Aqueduto.

Imaginariam, o amo e ele, que um dia a sua mansão – no andar térreo as oficinas da Casa da Moeda, pelas galerias o alojamento da guarda, nos salões a hospitalidade cortesã – abrigaria generosamente Sua Alteza o Príncipe Regente, lançado fora do reino pela invasão francesa? Poderiam prever, Alpoim e Gomes Freire, que treze anos aquele prédio *colonial* seria a fonte da lei, o trono, a capital do império lusitano espalhado pelo mundo, tendo como César o rei gordo, que com a aparência digestiva, de lerdo descendente de tio e sobrinha, enganou Napoleão, conteve a Inglaterra, dissuadiu a Espanha, era maior do que os antecessores grandiosos, porque à realeza do seu País aliou as honras de imperador do Brasil? Do Amazonas ao Prata...

Várias opções se ofereciam aqui à família real, quando emigrou, em 1807, na mais ruidosa aventura da História, a nação, representada pela rainha D. Maria I, por D. João, a mulher e os filhos, pelos conselhos e tribunais, pela gente provecta e pela aristocracia, por clérigos, generais e funcionários, todo o Estado metido nas naus que o transportaram da guerra européia para a fecunda tranqüilidade deste continente. Levantara-se em Belém do Pará um palácio que se dizia preparado pelo marquês de Pombal para agasalhar a dinastia, se compelida a mudar-se para o ultramar. Na Bahia habitavam os governadores um palácio que lembrava, nas linhas nobres, o paço dos condes de Almada em Lisboa. Há meio século trabalhava a administração na casa-grande do largo do Paço. Preferiu-a D. João. A rainha-mãe foi para o convento vizinho das carmelitas, cuja formosa igreja passou a capela-mor. A mulher, Carlota Joaquina, espairecu nas Laranjeiras e em Botafogo, incompatível com as galas e o tédio da rotina que a exasperava. Conheceu D. João em ambos os palácios, o da Cidade e o de São Cristóvão, a felicidade farta do sossegado exílio, que o reteria no Rio até o fim se a revolução liberal de 1820 não o obrigasse a repatriar-se.

(*) Pedro Calmon é presidente do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, membro da Academia Brasileira de Letras e do Conselho Consultivo da Subsecretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Historiador, foi Ministro da Educação e Cultura, reitor da Universidade do Brasil e professor de Direito Público da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

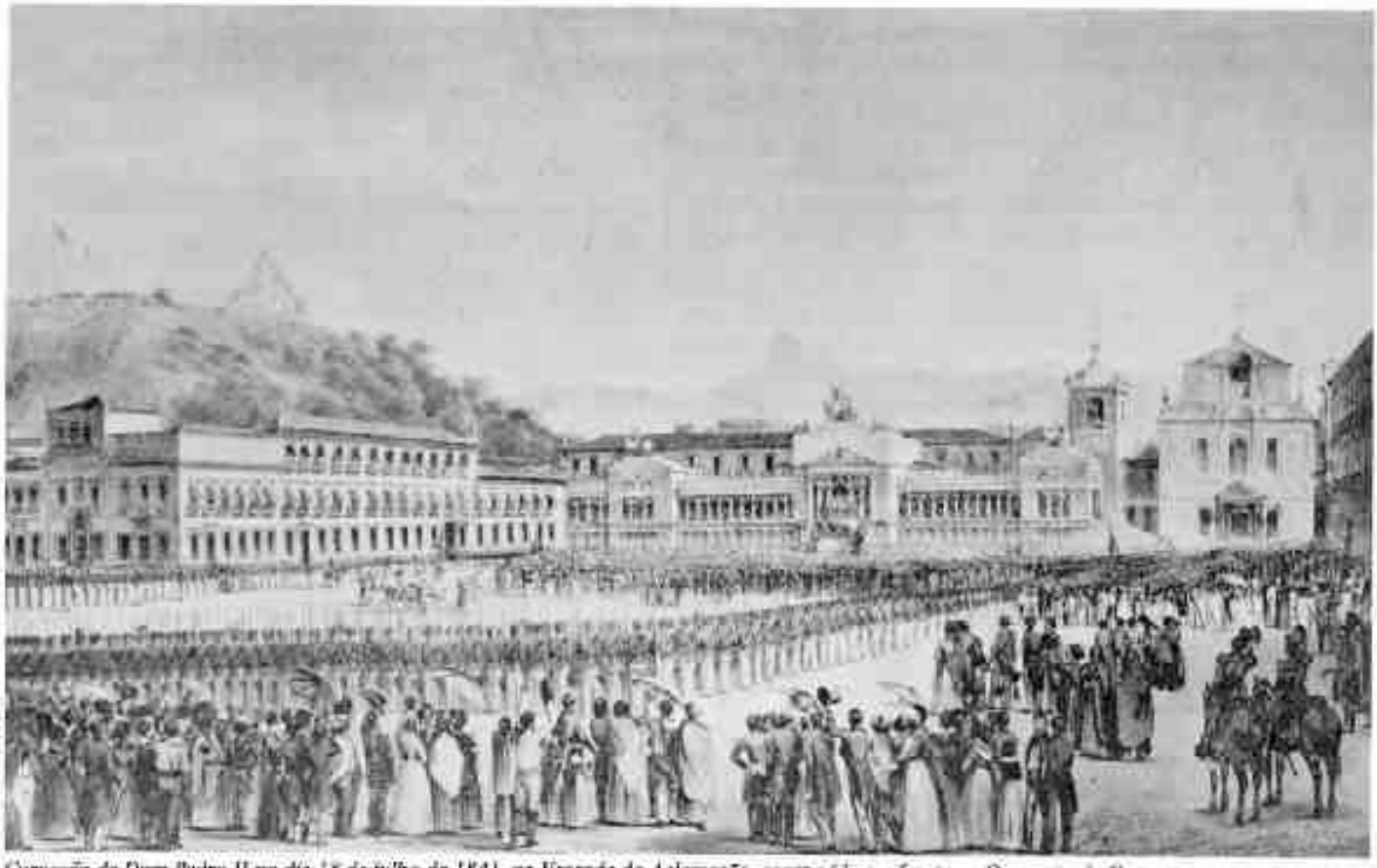


Cortejo do batismo de Dona Maria da Glória, filha de Dom Pedro I e futura rainha de Portugal, saindo do Paço para a Capela Real.

Sofreu o prédio diversas reformas, a última das quais, na presidência de Washington Luís, o desfigurou, dando-lhe um terceiro pavimento inteiriço, em boa hora removido na atual obra de restauração que devolve o Paço ao que era em 1821, segundo documenta a preciosa gravura do cônsul inglês Chamberlain. A frontaria divide-se em ordens de três sacadas, assentando a do meio na moldura do pórtico. Três grandes portas abrem-se ao serviço, a do centro, para as visitas ilustres, e as laterais, para soldados e empregados. O corpo principal alteava-se num fidalgo terceiro andar. Escadas de pedra levavam aos recintos de cima. As salas oficiais davam para a vasta praça, que era o coração do bairro – cheia de milicianos, marujos e estrangeiros. Em frente ao convento ergueu-se em 1818 o pavilhão magnífico da aclamação de D. João VI, no mesmo lugar de outro pavilhão majestoso, da coroação de D. Pedro II em 1841. Entra o Paço da Cidade nos anais políticos do Império quando, em 9 de janeiro de 1822, gritou o Príncipe D. Pedro ao povo, apinhoado lá embaixo, que "ficava". Isto é, que desobedecia às Cortes de Lisboa que o chamavam, renunciava à condição de filho dócil para exercer gloriosamente a chefia da Independência, rompendo os vínculos com a mãe-pátria em nome do seu recente e ousado brasileirismo! No primeiro reinado, no decênio da Regência, durante o calmo reinado do segundo Imperador, gozou o Palácio da Cidade da preeminência que o distinguia entre os edifícios públicos. Aí deu D. Pedro II o único baile (tirando o derradeiro, da Ilha Fiscal, em 9 de novembro de 1889!) com que deliciou a sociedade nesse Rio casmurro dos seus quase cinqüenta anos de governo. Aconteceu em 31 de agosto de 1852 o "único baile que o imperador deu", recorda nas suas *Memórias* (publicadas por Américo Lacombe)[3] – o conselheiro Albino José Barbosa de Oliveira. Compareceram 566 damas e 962 cavalheiros. "As *toilettes* desfilam na coluna mundana do *Correio Mercantil*, feiticeiras do *chic* francês, a Barrat, a Gudin, a Meunier, a Dazom" (cita-as reverentemente o cronista na reportagem tão do paladar de hoje). "O monarca enxergava casada de seis botões; sobre o colete branco, a faixa do Cruzeiro." "Comandou cinco vezes a contradança: a primeira com a mulher do ministro de Estrangeiros, a última com a Pinto Guedes" – informamos no 2º tomo da *História de D. Pedro II*.[4] Os salões e os corredores comportavam, pois mil e quinhentos convidados distribuíram-se harmoniosamente pelo imenso espaço onde as orquestras tocavam a doce valsa austríaca, sob o olhar feliz do imperador, alto e loiro como um arquiduque.

Não se repetiu a festa, mas ficou a memória, justificando a fama da decoração sóbria do Paço da Cidade, as paredes cobertas de telas enormes, os tetos apainelados, móveis ricos, uma mesa redonda de mármore... Dela temos de falar, a propósito de 13 de maio de 1888.

Nos dias de grande gala (e assim em batizados e casamentos) ia-se da capela imperial ao Paço, entre alas de infantaria, e na sala do trono recebia o Imperador diplomatas e autoridades, num préstito democratizado pela presença de gente do povo, a quem não se embargava o acesso. Duas vezes o vendaval dos aplausos circulou pela praça, quando D. Pedro II se confundiu com a plebe, que o festejava pela atitude destemida na "questão de Christie", em 1863, e quando a Princesa Isabel dela se tornou ídolo – a Redentora – abolindo a escravidão em 1888.



Coroação de Dom Pedro II no dia 18 de julho de 1841, na Varanda da Aclamação, construída em frente ao Convento do Carmo.

Bastaria essa apoteose, descrita comovidamente pelos prosadores e poetas que lá se acharam, para que o Paço da Cidade se enquadrasse para sempre na moldura sentimental do Rio de Janeiro. Na mesa redonda de mármore assinou Isabel a Lei Áurea. Momento sublime foi o da apresentação de José do Patrocínio à Regente, dizendo que subia de joelhos aquelas escadas para se prostrar a seus pés. Inenarrável, o deslumbramento da multidão nas ruas iluminadas. Jamais assistira a capital à *féerie* de entusiasmo e alegria que cercou então o velho palácio — parecendo consolidar a monarquia que rolou, no ano seguinte, por esses degraus pisados com tanto júbilo em 13 de maio e com tanto pesar em 17 de novembro.

A queda do regime sucedeu estando o imperador em Petrópolis. Desceu imediatamente. Recolheu-se ao Paço, onde foram vê-lo os ministros destituídos pelo exército, conselheiros fiéis, os servidores perplexos, entre os veteranos, personificando a marinha de três guerras, o almirante marquês de Tamandaré. Ainda houve sessão do Conselho de Estado, frustrada pela velocidade das ocorrências: quando os estadistas se reuniam à luz dos candelabros, tentando a conciliação — do Império derrubado com a nova forma de governo —, redigia Rui Barbosa, também surpreendido pela sublevação mas já indicado para legalizá-la, o decreto número um da República dos Estados Unidos do Brasil. As três da tarde de 16 de novembro subia a escadaria do Paço o major Solon Guimarães, com a comunicação a D. Pedro II do seu destronamento e o pedido para que, sem demora, deixassem com a família o país num navio brasileiro posto à sua disposição.

O encontro do emissário com o soberano marca o conflito dos caracteres. Republicano rubro, quis Solon reduzi-lo à qualidade de um cidadão qualquer. Mas desde os seis anos de idade se habituara o imperador com o tratamento respeitoso — de Vossa Majestade. Começou, irreverente: "Trago a vossa excelência este ofício." O imperador não se mexeu. Emendou: "trago a vossa alteza..." — E como ele continuasse imóvel, retificou: "trago a vossa majestade..." — Só aí o imperador estendeu a mão e pegou no papel. — A sua saída, na antemanhã de 17 de novembro, cumpriu o ritual de costume. O jornalista Raul Pompéia descortinou de uma janela do lado oposto da praça o pequeno cortejo, que tomou os carros em rumo dos cais. Não podia descobrir-lhe os pormenores, que idealizou, com o erro singular, de vestir de roupas pretas as duas jovens de amarelo e verde que eram as filhas do superintendente da fazenda imperial em Petrópolis, o ex-deputado José Calmon.

Apagaram-se os candeeiros do Paço.

De primeira casa do País passou à modéstia e ao anonimato de repartição pública. Transformou-se em Telégrafos Nacionais. Extraíram-lhe os dourados, substituídos pela fiação elétrica. Consertos imprudentes mascararam o autêntico e solene dos ambientes notáveis. Abandonado pelas pompas, viveu obscuramente o desterro dos palácios em que morre a grandeza, para que sobreviva a mediocridade. Puseram-lhe, é verdade, placas comemorativas, do "Fico", da redenção dos cativos. O seu destino mergulhara, entretanto, no caso dos belos palácios que por negligência e ignorância da posteridade degeneram em pardieiros. Esboçava-se, na deformação, a extinção. Eis que a SPHAN tomou corajosamente (e inteligentemente) nas mãos o



A Princesa Isabel, com o Conde D'Eu ao seu lado na janela central do Paço, é aclamada após a assinatura da Lei Áurea.

vetusto, o desprezado, o enjeitado Paço da Cidade, e agora o restaura na dignidade da arquitetura primitiva. Restitui-lhe o feitio nas medidas próprias. Reintegra-o no panorama do antigo Rio, capital do império luso-brasílico. Permitirá que tenha o perdido "salão" em que se atrasará o relógio dos séculos, como nos grandes museus, que impedem a morte do tempo, para que se reate a evolução. No porto de desembarque da civilização — receberá os que nos visitam. Será o patamar da cultura na soleira da Cidade, maior na soma de passado e presente do que na supressão da História, por conta do progresso. Os povos amnésicos, as elites desmemoriadas, as nações que cortam as origens e se esquecem das gerações desaparecidas, são árvores de raiz curta, facilmente abaladas pelos ventos da surpresa. E nós queremos ser um País solidamente edificado na rocha eterna. Padrão e símbolo dessa antiguidade inalienável é, no largo do Paço, o dos reis e vice-reis, que graças a Deus retoma a fisionomia de outrora, numa terra a que não falta, para o suporte do seu peso físico, a base moral em que repousa a sua perenidade.

Um palácio para a realidade (e a histórica realeza) nacional: eis-lo aqui!



Paço Imperial, 16 de novembro de 1889: Dom Pedro II recebe do Major Solón a mensagem que anuncia a República.

NOTAS

(1) BARBOSA DE OLIVEIRA, José Albino, Conselheiro. *Memórias de um Magistrado do Império*, revistas e anotadas por Américo Jacobina Lacombe, São Paulo, Companhia Editora Nacional, Col. Brasiliana, vol. 231, 1943.

(2) CALMON, Pedro. *História de D. Pedro II*, Brasília, José Olympio/Instituto Nacional do Livro, MEC, Col. Documentos Brasileiros, nº 165, 1975.

A Restauração do Paço:

revendo 240 anos de transformações

GLAUCO CAMPELLO*

Ao longo de sua história o Paço foi-se transformando. Para atender programas ligados às solicitações do momento e para que se pudesse dotar o edifício, a cada nova fase, de um caráter especial. Ao longo de 240 anos foi mudando de forma e de tamanho à medida que se alternavam os proprietários.

Sua evolução, ligada aos fatos da nossa História, do período colonial até à República, confere uma importância peculiar às renovadas fisionomias que o edifício foi adquirindo com as superposições de etapas de construção. Antes de se transformar na morada do Governador da Capitania abrigara os Armazéns do Rei e a Casa da Moeda. À época dos vice-reis era ainda uma casa senhorial, tipicamente portuguesa, com seus três renques de telhados e o terceiro andar de 12 janelas na fachada voltada para o Terreiro da Polé. No tempo de D. João VI tornou-se um palácio barroco, improvisado, com duas fachadas cenográficas: uma voltada para o Largo, para o local das paradas e dos grandes eventos cívicos; a outra voltada para o mar, para o mundo das conquistas portuguesas. Já na época do Império sofreu a transformação de influência neoclássica, a menos organicamente relacionada com a sua estrutura tipológica, quase um arremedo. Na República, o edifício não pode fugir aos preconceitos com as coisas do Império. Por causa de seu estado lastimável, foi inicialmente recusado pelo Ministério das Relações Exteriores. O Departamento dos Correios e Telégrafos que passou a ocupá-lo, superpôs-lhe, ironicamente, uma fisionomia neocolonial.

Após um período de fausto e alarido, quando era palco dos mais importantes eventos históricos e sociais ligados à Corte, o edifício (como gostava de lembrar Alnísio Magalhães) passou uma fase silenciosa, e foi, por mais de 90 anos, o lugar por onde transitaram as mensagens entre os brasileiros. Neste período metamorfoseou-se. Com o desenvolvimento dos serviços de comunicação foi-se alterando em função de necessidades cada vez mais diversificadas. Não podendo crescer para fora, foi inchando. Depois, pouco a pouco, foi deixado de lado, como traste velho, inadequado. O que chegou até nós, uma construção mascarada por fora e semidestruída por dentro, estava praticamente abandonado à espera de nova utilização. Continha um travo de esquecimento, uma volúpia de apagar-se, de negar o que fora no passado sem nada querer representar no presente.

Para reabilitar o Paço parece indispensável a recuperação de alguma coisa do que ele já foi. Do que ainda existir ali, encoberto. Não será esta uma decisão novamente ligada às solicitações do momento? Não será outra vez a vontade de revestir o monumento de um significado especial?

Ou melhor. Na busca dos valores mais significativos do edifício, não se repetem por vezes os gestos do passado? Não será o processo de restauração em curso um tipo de ação que parece refletir a linha de evolução peculiar à história de sua construção? Não será este um novo episódio do drama de suas transformações?

Hoje, como nas diferentes etapas de sua trajetória, a construção se apresta a receber uma nova face, com vistas a uma nova representação e a um novo *status*.

Mas há uma diferença fundamental entre a intervenção ora em cena e aquelas do passado. No passado, cada nova etapa de obras correspondia ao desejo de dotar o monumento de um novo semblante, adaptando-o a um propósito novo que se sobrepunha às funções precedentes. Agora, pelo contrário, o que se busca é a reabilitação ou revalorização das marcas deixadas pelas diferentes fases históricas e pelas sucessivas intervenções. Elas serão, tanto quanto possível, restabelecidas em um único organismo plurivalente e complexo, apto a reunir aspectos diversificados e até conflitantes sob a unidade de valores arquitetônicos e históricos preponderantes. O Paço restaurado será portanto esse novo organismo, constituído dos espaços e dos elementos arquitetônicos remanescentes ou recapturados. A sua forma, resultante de processo não ortodoxo de restauração, será definida pela aglutinação de valores persistentes e a captação de significados especiais relacionados com a sua vocação histórica e importância cultural.

O *método de restauração*

Na recuperação do edifício que foi moradia de governadores e vice-reis, sede do reino, centro administrativo do Império no primeiro e segundo reinados, e repartição pública no período republicano não se procede de acordo com um método tradicional, rotineiro.

Com efeito, tamanho era o intrincado das intervenções ao longo do tempo e das obras de acréscimos levadas a efeito nos últimos anos que esse processo de recuperação vem-se desenvolvendo numa espécie de corpo-a-corpo entre a equipe técnica e o objeto da restauração. De fato, não se dispunha de material histórico e iconográfico suficientemente amplo para permitir a visão completa do edifício nos diferentes momentos da sua trajetória. Assim, os trabalhos tiveram de desenvolver-se segundo um método gradual de aproximação, às apalpadelas, num cotejo permanente entre o escasso material iconográfico disponível e as investigações no canteiro de obras. Além disso, as circunstâncias permitiram o aprofundamento deste método de trabalho na medida em que as prospecções iniciais não se processaram apenas a partir de critérios de restauração, mas foram, por assim dizer, mediadas pela experiência direta. A partir do uso dos espaços internos do edifício estabeleceu-se a convivência com as qualidades físicas do objeto que se pretendia recuperar.

Com a transferência para a Pró-Memória da edificação que por período tão longo abrigara os Correios e Telégrafos, decidiu-se alojar ali mesmo, no futuro canteiro, a 6ª Diretoria Regional da SPHAN, encarregada do desenvolvimento do projeto e execução da obra. Este fato constitui-se, a meu ver, numa ação intuitiva relacionada com o processo de recuperação do Paço. Desse modo, a equipe de arquitetos da DR, assessorada por arquitetos, historiadores, arqueólogos e engenheiros de outras áreas da SPHAN, vem desenvolvendo os seus trabalhos

(*) Glauco Campello, arquiteto, coordenou, como diretor da 6ª Diretoria Regional da SPHAN (Rio de Janeiro e Espírito Santo), o projeto de restauração do Paço.

1



Imagens do Paço: 1808/1980

1: Em 1808, na aquarela de Richard Bate, ainda sem o 3º pavimento, na fachada voltada para o mar.
2 e 3: Em duas aquarelas de Thomas Ender, de 1817, e 4, no desenho de Theremin, de 1818, com as modificações posteriores à chegada de D. João: o corpo central, voltado para o mar, recebeu mais um pavimento.
5: Em desenho de Moreau e Bayelot, de 1842, a presença da platibanda.
6 e 7: Em fotos de Marc Ferrez, de 1880, e de anônimo, posterior à Proclamação da República, completam-se as platibandas de inspiração neoclássica. 8: Em 1980, com a fachada neocolonial que o caracterizou neste século, antes das obras de restauração.

2



3



4



5



6



7



8



não apenas a partir de conceitos teóricos, mas, sem dúvida alguma, a partir também do contato vivo e direto com esse organismo complexo que é o objeto arquitetônico; com ele estabelecendo uma experiência singular: revivendo percursos imaginários, fruindo idealmente os espaços da sua arquitetura e redescobrindo valores de seu vocabulário antigo.

Eis porque, a partir de uma circunstância especial e de uma primeira ação intuitiva, delineou-se o método a seguir no processo de restauração do Paço. Ainda que embasado em princípios modernos de restauração e na experiência profissional dos técnicos da SPHAN, ele se estruturou a partir daquela vivência prática já referida, comum aos membros da equipe encarregada da restauração. Primeiro, como usuários de seu arcabouço afetado pelas transformações e desconchavos das intervenções indébitas. Perscrutando os seus valores, analisando a sua relação com o ambiente urbano em que está inserido. Depois, à medida que a demolição dos acréscimos ia revelando aspectos surpreendentes de sua dignidade antiga e relações espaciais novas, passando a entender com mais clareza o material histórico e iconográfico à disposição. Tornara-se então irresistível a atração pela integridade de sua imagem barroca representada nas gravuras antigas. Em seguida, quando o desenvolvimento da obra impôs a remoção da DR para outro local, aprofundou-se esse contato vivo e permanente com o corpo físico da edificação através das prospecções arquitetônicas e arqueológicas. Nesta fase, se passou a definir tipos de intervenção e a selecionar materiais e soluções construtivas.

Trata-se pois de um método capaz de aliar uma ação empírica a uma pesquisa histórico-iconográfica. De um sistema duplo de aproximação do objeto para melhor conhecê-lo. Pela via dos sentidos e pela via da análise racional. Uma corrigindo a outra.

Pode-se ainda dizer que através desse método instala-se um tipo de ação na qual o edifício é também protagonista. Ele importa em aprender com o objeto da restauração como se apropriar dos valores de sua arquitetura; como reutilizá-lo convenientemente e o conduzir a uma nova relação harmoniosa com o sítio urbano onde está inserido.

O conceito, amplamente admitido, de que o próprio monumento é o mestre de sua restauração, adquire assim uma dimensão mais rica.

O projeto de restauração

Num projeto de arquitetura os condicionamentos básicos são o programa, as limitações econômicas e técnicas, além das características do local onde a nova edificação irá situar-se. A partir daí, respeitadas as aspirações dos usuários, prevalece a imaginação do arquiteto. Na restauração é diferente. Há um conjunto mais amplo e ao mesmo tempo mais impositivo de restrições. Os espaços da arquitetura, assim como as suas características técnicas, já estão determinados.

Nesse caso, quem comanda o processo? A vontade do arquiteto ou o próprio monumento a ser restaurado?

Seja como for, as opções terão de ser balizadas pelo "caráter próprio" da construção: a ação do arquiteto terá de se restringir à interpretação desse caráter e se mover nos limites por ele determinados. Mas essa imposição não inibe, a meu ver, a liberdade de ação dos planejadores de uma restauração. Dá-se, no caso, uma mudança de sentido, a partir de estímulos diferentes. Isto é, a partir de elementos concretos, impregnados de valores e significados peculiares, instala-se um processo de reapropriação. O monumento e a sua arquitetura são dados preexistentes desse processo e devem ser preservados. Para tanto é indispensável a sua revitalização, vale dizer, a sua readaptação a um novo uso e a sua reintegração — com a carga de valores culturais que lhe são próprios — ao ambiente social e urbano, tal como ele hoje se apresenta. Abre-se então o espaço para a ação criadora dos arquitetos e técnicos da restauração.

Ainda que a intervenção se limite apenas à preservação e o uso permaneça o mesmo, há que se levar em conta o reflexo da vida social e urbana sobre o bem cultural. Cabe aí um esforço de ajustamento para que o monumento permaneça vivo e continuem vivos com ele os valores a preservar. É que o significado do bem cultural esmaece quando o isolamos do contexto social em que está inscrito. Por outro lado, o monumento interage com o crescimento urbano. Da relação entre o edifício histórico e seu novo ambiente, nasce uma situação nova, com novos valores e novos significados.

Num projeto de restauração e de adaptação a um novo uso, é fácil perceber a extensão do processo. Sobretudo quando a restauração implica na restituição de feição por algum tempo perdida, em conseqüência de acréscimos e intervenções inadequados; quando o próprio sítio, impregnado ele mesmo de valores históricos, vive uma situação tumultuada e degradada em conseqüência de um desenvolvimento urbano desordenado.

É o caso do Paço e do espaço urbano à sua volta. E é por isso que o escopo do projeto de sua restauração não se esgota na recuperação do monumento, dos seus espaços internos e de sua fisionomia externa. A restauração do Paço envolve também sua adaptação às exigências modernas de conforto, nos limites impostos pelo "caráter próprio" de sua construção. Ela vai além. Alcança a área urbana sobre a qual passa a influir o monumento, com a força de seus valores autênticos postos agora em evidência. Sua interação tem de ser resolvida no nível estético, no nível rigorosamente prático, mas também no nível social e urbano. Em outras palavras, a restauração do Paço envolve sua adaptação a um novo uso, em consonância com a vocação natural de seus espaços arquitetônicos e tal que permita um relacionamento vivo entre o monumento e seu ambiente social, cultural e urbano. Ela impõe, por isso mesmo, um desdobramento que somente se completa com a restauração da praça onde está implantado e do espaço que o envolve. Há de se esperar da imaginação dos responsáveis pelo projeto a obtenção de um novo equilíbrio entre o monumento e o cenário vivo onde ele se destaca.

A permanência da imagem barroca

Num texto sobre o futuro do patrimônio arquitetônico, Michel Parent faz esta indagação: "o patrimônio arquitetônico será feito de estrelas extintas cuja luz, avançando até nós, ainda nos alcança?" (*Revista do Patrimônio* nº 19).

É interessante imaginar, no caso do Paço, que o objeto chegado às nossas mãos, em certo sentido, já não vivia, quase abandonado, apagado pelas modificações e reformas. Mas havia uma luz que ainda nos alcançava, representada pela sua imagem barroca, tal como a vemos na iconografia da primeira metade do século XIX. Esta imagem parecia existir, ainda palpitante, sob a massa quadrangular e monótona em que se transforma o edifício. Ela exerceu sobre os que participaram deste processo de restauração uma espécie de magnetismo. Uma for-

ça de atração impossível de evitar.

O arquiteto José de Souza Reis e o historiador Gilberto Ferrez foram os primeiros a se deixarem atrair por esta força imanente. Opinaram de saída pela recomposição da volumetria correspondente ao período colonial. Ferrez argumentava ter sido aquele o momento mais importante na trajetória do Paço, quando foi a sede do Reino Unido do Brasil, Portugal e Algarve. Além disso, esta forma do edifício perdurara por mais de um século, até as reformas de 1929. Reis não propunha a reconstituição de trechos já desaparecidos, mas a eliminação dos acréscimos que vieram sufocar a força daquela imagem. Foi esse, praticamente, o rumo tomado. (*Leia o artigo de José de Souza Reis na pág. 155*).

Não foi, contudo, uma decisão fácil seguir o caminho de liberar o arcabouço oitocentista daqueles acréscimos introduzidos pela reforma neocolonial de 1929. Afinal, fora aquela uma intervenção de vulto, representativa, queiramos ou não, de um momento da história sócio-cultural do monumento. Ironicamente, as obras de 1929, apesar de salvarem a sua estrutura básica, transformaram a edificação num outro objeto, adotando um estilo cuja principal característica era a de reviver o vocabulário formal do período colonial. No caso, as formas que estavam querendo mostrar-se em sua autenticidade ali mesmo, por baixo desse insólito mascaramento.

A opção pareceu resumir-se a esta questão de fundo: preservar ou restaurar?

Preservar, no caso, seria manter a intervenção neocolonial. Ela não se limitara à uniformização do volume, mas alterara os espaços, recobrira os adornos de pedra, substituíra o telhado e a estrutura do piso. O arcabouço de pedra e cal do período colonial fora no entanto resguardado. Portanto, estavam ali os muitos edifícios que o Paço já fora, ou pelo menos grande parte deles, escondidos, impedidos de se expressar. Preservar, aí, seria privilegiar uma única intervenção. E não era aquela justamente a mais enganosa?

A opção correta seria então restaurar? Esta era a opção defendida pelo arquiteto Cyro Correa Lyra. (*Leia o artigo de Cyro Correa Lyra, na pág. 152*).

Entretanto, o método mediante o qual a nossa equipe desenvolveu seu trabalho, em contato vivo e permanente com o objeto arquitetônico, levou a um desdobramento mais amplo da questão. Não se trata de restauração somente, com base em prospecções e pesquisas histórico-iconográficas. O processo envolve, também, tanto a recapturação de valores porventura escondidos como a descoberta de novas relações entre o objeto e as condições sociais e culturais de hoje. Trata-se, pois, de um processo de reapropriação, segundo a nossa sensibilidade atual. Por isso, a restauração do Paço não restabelece as condições de um determinado momento de sua trajetória. Nem se limita a ressaltar aspectos de valor histórico e artístico remanescentes. Ela vai mais além, suscitando o aparecimento de valores novos, dependentes de uma nova relação entre o edifício e seu ambiente.

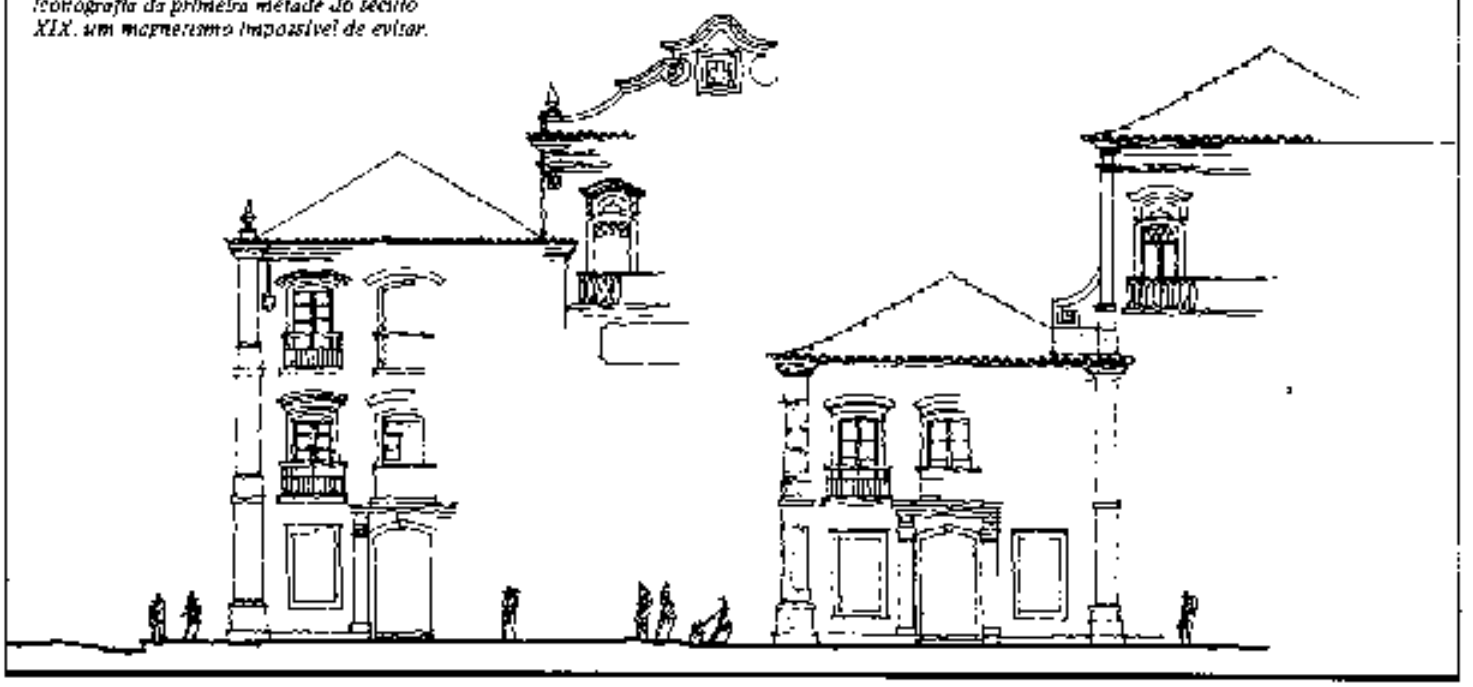
O que legitima o processo é a sua identificação com aspirações sociais e culturais de hoje. A restauração deve encarar o monumento em sua relação complexa com o ambiente social e urbano do qual também participa.

Como recapturar, legitimamente, aquela imagem que exercia sobre todos uma atração magnética? A cidade, como logo ocorre dizer, já estava habituada com a feição neocolonial do edifício. Em sua nova forma ele integrava um novo espaço urbano - com o viaduto, a passarela, o anfiteatro de ônibus, o tráfego desordenado, a poluição. Em outras palavras: do ponto de vista da restauração, a operação tinha bons argumentos em que se apoiar. Faltava-lhe no entanto uma justificativa de caráter sociológico, aderente à linha de evolução da cidade. A argumentação cultural não se completava.

Não seria, pelo contrário, o momento de mudar? De intervir nesse espaço para reverter o seu processo de degradação? A decisão de remover os acréscimos da reforma neocolonial,

Detalhe da fachada voltada para o mar, resultante das obras de 1929 (fotógrafo), e a imagem barroca tal como registra a fotografia da primeira metade do século XIX, um maneirismo impossível de evitar.

Desenhos Glauco Campello/1984



deixando aflorar outros valores e significados do monumento, tem inevitavelmente este sentido.

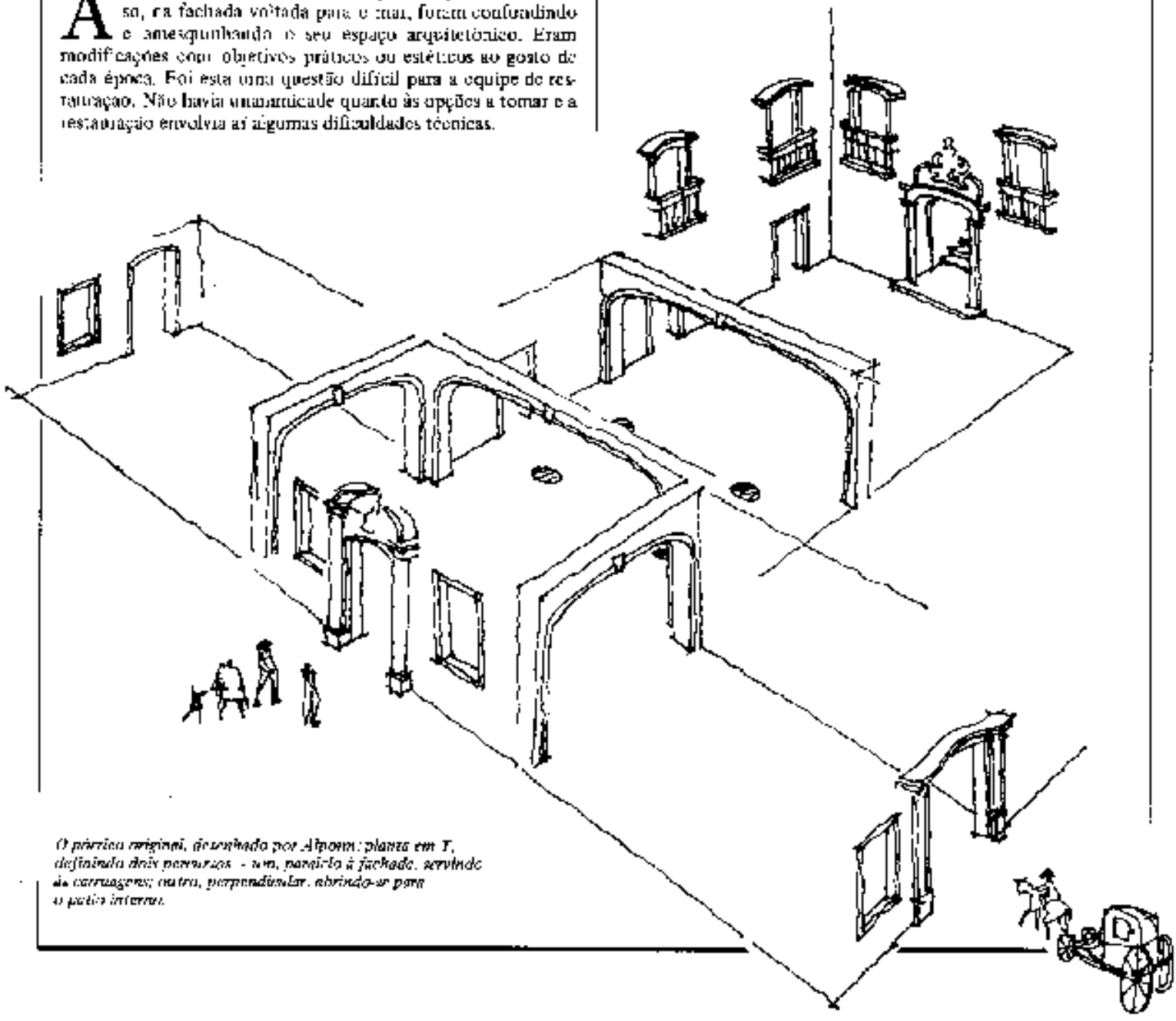
Não bastam as justificativas técnicas; é necessário avaliar também a ressonância da intervenção no contexto onde irá desdobrar-se.

A decisão de restabelecer a imagem barroca que por tanto tempo caracterizara o edifício — eliminando os revestimentos que recobriam as guarnições de pedra, removendo trechos do 2º pavimento, recompondo os telhados — não está apenas embasada em dados técnicos, ou na imanência daquela imagem. Ela se constitui também numa ação intuitiva, em decorrência da qual o monumento estabelece uma nova relação com o espaço urbano que o envolve, impondo o desdobramento da ação de restauração. Ampliando assim o espaço da intervenção.

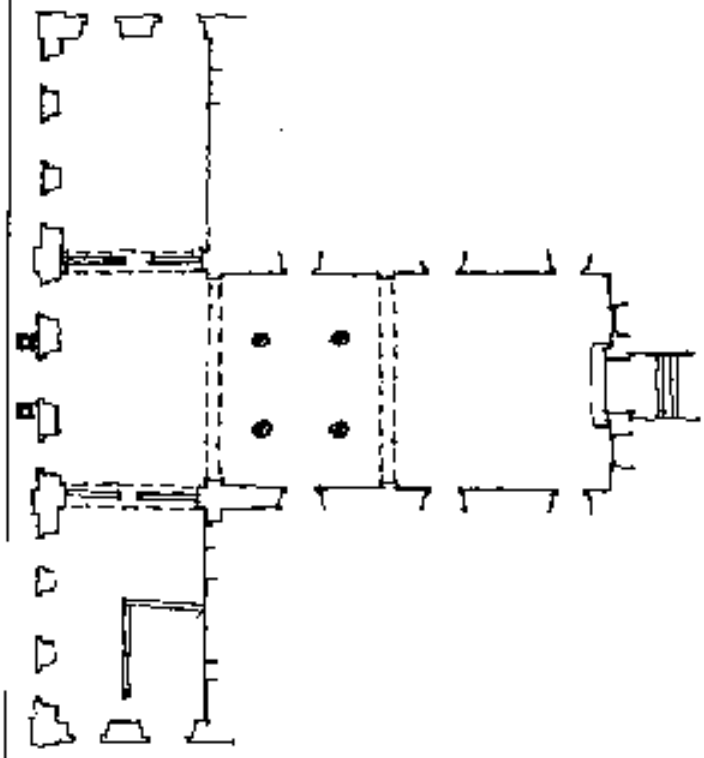
O pórtico do edifício desenhado pelo Alpoim

Ao longo do tempo, as intervenções no pórtico de acesso, na fachada voltada para o mar, foram confundindo e amesquinhando o seu espaço arquitetônico. Eram modificações com objetivos práticos ou estéticos ao gosto de cada época. Foi esta uma questão difícil para a equipe de restauração. Não havia unanimidade quanto às opções a tomar e a restauração envolvia aí algumas dificuldades técnicas.

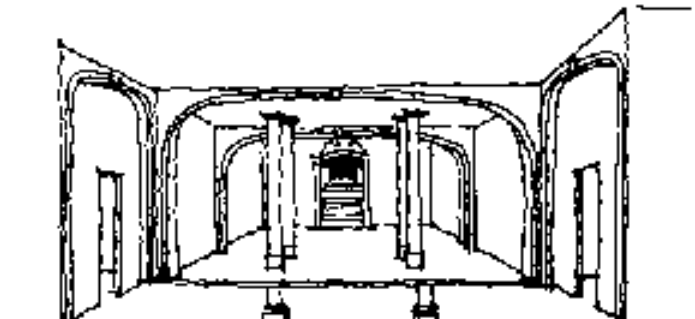
O pórtico original ocupa toda a frente do edifício. Sua planta em T, articulada pelos quatro arcos abatidos, define claramente dois percursos. O paralelo à fachada, com entrada pelos lados, servia às carruagens. O outro, perpendicular, equivalente à perna do T, abre-se para o pátio interno que dá acesso à escada nobre. É um belo espaço da cenografia barroco-portuguesa da época e exemplo de construção audaciosa, com seus arcos de pedra muito abatidos e colgados, vencendo grandes vãos. Com toda probabilidade é obra do arquiteto militar Fernando Pinto Alpoim que em 1744 transformou em Casa dos Governadores da Capitania os antigos armazéns portuários. O desenho dos arcos é característico de seu estilo. O trecho correspondente ao pórtico foi acrescentado aos antigos armazéns durante a obra encomendada pelo Conde de Bobadela. (Esta questão parece clara a partir da análise gráfica da planta de Mussé de 1715.)

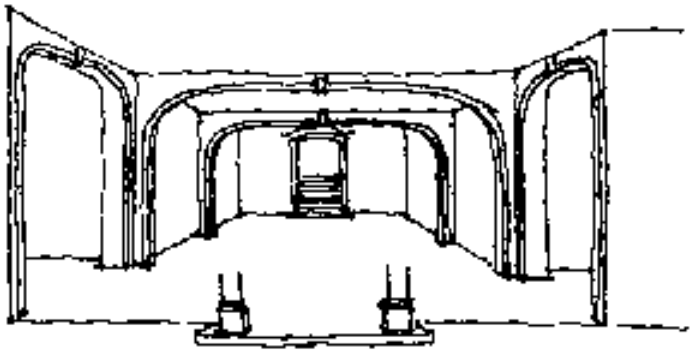


O pórtico original, desenhado por Alpoim: planta em T, definindo dois percursos – um, paralelo à fachada, servindo às carruagens; outro, perpendicular, abrindo-se para o pátio interno.



Planta baixa (acima) e perspectivas do pórtico antes e depois de restauração: as quatro colunas de alvenaria introduzidas entre os dois arcos maiores que dão passagem ao pátio interno foram removidas





Os acréscimos e modificações foram surgindo por diferentes razões: reforço da estabilidade, reformas estilísticas, meras necessidades práticas. O espaço livre ao longo da fachada foi interrompido com o fechamento dos arcos menores para a obtenção de salas isoladas. Entre os dois arcos maiores que dão passagem ao pátio interno, introduziram-se quatro colunas de alvenaria com acabamento marmorizado. Elas queriam resolver uma dupla função, aliviar as cargas do pavimento superior sobre os arcos e participar de nova composição estilística. Em decorrência dessa reforma o pavimentação de pedra foi recoberta por ladrilhos. Tais intervenções encobriam o projeto barroco, atravancavam os espaços e desvalorizavam os arcos.

Que fazer? Aquelas colunas estavam ali, pelo menos, desde 1850. Elas tinham uma relação evidente com as reformas introduzidas ao tempo do Império, cuja complementação, mais à frente, era o terceiro lance acrescentado à escada nobre que dava acesso à sala da claraboia (antiga "sala dos archeiros").

Assim, estavam presentes no mesmo edifício duas linguagens diferentes assinalando o mesmo percurso de acesso às áreas nobres: a linguagem setecentista e a outra de 1850 (ou 1929?). Mas não conviviam bem, uma contrariava a outra. No entanto a presença de ambas era um dado culturalmente importante.

Alguns defendiam o ponto de vista estilístico, como o arquiteto José de Souza Reis. Mas no desenvolvimento do trabalho o caso resolveu-se por si mesmo.

Há um dado importante a anotar. As obras do tempo do Império foram detorpadas ou destruídas com as reformas de 1929. Daquelas quase nada restou. A estrutura do arcabouço barroco, no entanto, não se deixou afetar em suas linhas básicas, sendo que em alguns casos ela se impôs e ainda prevalece. Não só em conseqüência de valores arquitetônicos, mas de um modo concreto, com a persistência de seus elementos construtivos.

No caso do pórtico, retirado o pavimento de ladrilho que recobria o antigo piso de pedra ainda intacto, removidas as paredes que fechavam os arcos e demolidos outros elementos acessórios, a construção antiga surgiu em toda a sua força. Em sua feição cenográfica e no apuro de seu sistema estrutural. A remoção das colunas pareceu então inevitável.

Faltava apenas reconhecer a confiança na estabilidade dos arcos, desenhados pelo Alpoim. Ocorreu aí, mais uma vez, que o arcabouço original se impôs com a sua coerência própria. Ele nos ensina que os elementos da construção devem participar de uma linguagem comum. Os pisos foram recompostos em madeira e os arcos tiveram a sua alvenaria consolidada com injeções de nata de cimento. Os eventuais reforços em armaduras de ferro entraram como revigoradores de seu comportamento estrutural e para assegurar vida mais longa ao edifício. Não se modificaram a sua feição e coerência estrutural. O espaço setecentista se restabeleceu em sua plenitude e as colunas foram mandadas embora.

Só num ponto esta coerência não pôde ser completamente atendida. Num dos arcos maiores, mesmo com a consolidação da alvenaria, os esforços a que está submetido ultrapassam, pelos cálculos e normas de hoje, os limites de resistência do material empregado. Os calculistas aconselhavam prova de carga ou a introdução de viga de aço suplementar ao nível do piso do pavimento superior. O empirismo dos antigos mestres passa a perna na tecnologia sofisticada a serviço dos técnicos de hoje.

O salão da clarabóia

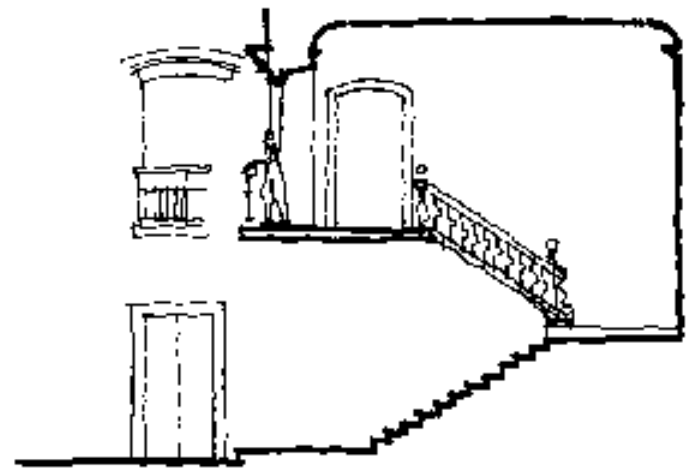
O ponto mais controverso da restauração do Paço é o salão da clarabóia encravado no centro da edificação, em local onde quase certamente existiu um pátio aberto.

Não há documentos iconográficos relativos à situação anterior. Nos precários levantamentos de 1889/90 constam apenas plantas baixas onde se representa o recinto na mesma posição de hoje, mas com uma diferença: a presença de quatro colunas formando o desenho de um quadrado em posição diagonal à planta da sala. No período do Império as referências de visitantes à "sala dos archeiros", naquele mesmo local, são vagas. As descrições anteriores, do tempo do rei, falam de um pátio com gaiolas e bichos domésticos, mas não oferecem informação segura quanto à sua localização. Tampouco os trabalhos de prospecção apresentaram melhores resultados. O número grande de aberturas nas paredes terminou por apagar vestígios antigos. Somente os arcos de alvenaria encontrados do lado norte da sala parecem confirmar a hipótese de pátio.

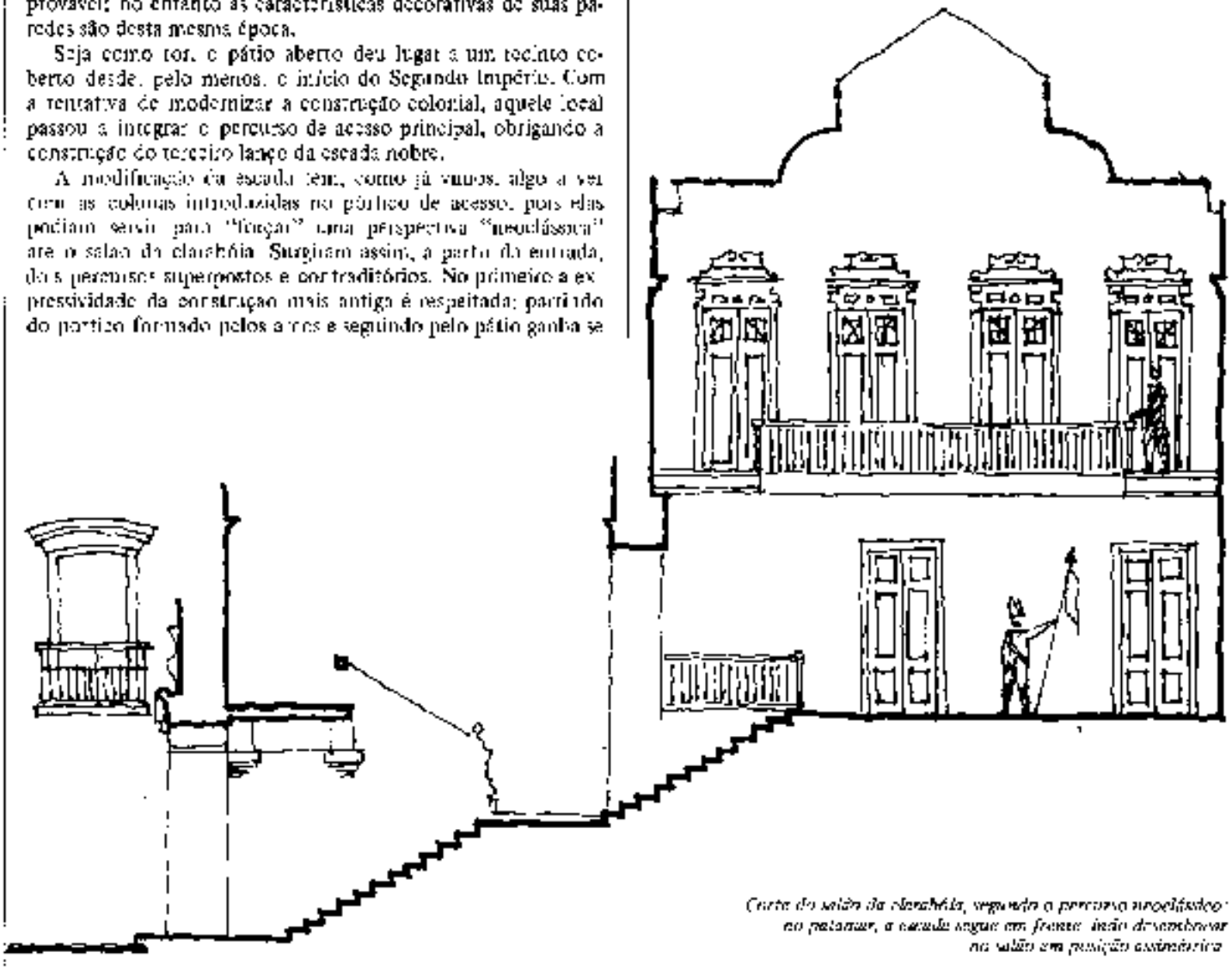
Também não podemos afirmar com certeza ser a sala de hoje a mesma da reforma de 1929. Aquelas foram obras de vulto para dotar o edifício de um estilo neocolonial. Teriam admitido, no seu ponto focal, um salão eclético? Parece improvável; no entanto as características decorativas de suas paredes são desta mesma época.

Seja como for, o pátio aberto deu lugar a um recinto coberto desde, pelo menos, o início do Segundo Império. Com a tentativa de modernizar a construção colonial, aquele local passou a integrar o percurso de acesso principal, obrigando a construção do terceiro lance da escada nobre.

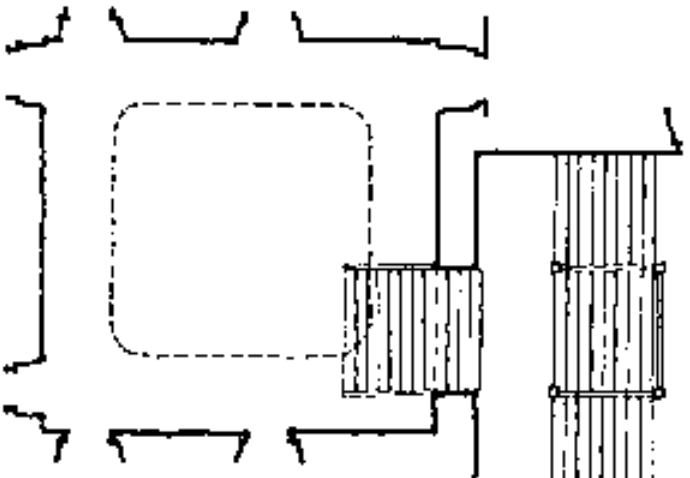
A modificação da escada tem, como já vimos, algo a ver com as colunas introduzidas no pórtico de acesso, pois elas podiam servir para "forçar" uma perspectiva "neoclássica" até o salão da clarabóia. Surgiram assim, a partir da entrada, dois percursos superpostos e contraditórios. No primeiro a expressividade da construção mais antiga é respeitada: partindo do pórtico formado pelos arcos e seguindo pelo pátio ganha-se



Corte da escada nobre, segundo o percurso barroco: do patamar, após os dois lances laterais, alcança-se o plano do andar superior, e, das sacadas, pode-se apreciar o pátio e o pórtico.



Corte do salão da clarabóia, segundo o percurso neoclássico: no patamar, a escada segue em frente, indo desembocar no salão em posição assimétrica



Planta baixa do salão, segundo o percurso neoclássico.

o primeiro trecho da escada; no patamar há uma pausa; depois, voltando-se sobre os dois lanços laterais, alcança-se o plano do andar superior; daí, através das sacadas, pode-se apreciar de outro ângulo o pátio e o pórtico. No segundo caso a ala formada pelas quatro colunas não chega a valorizar um percurso retilíneo, mas no patamar a escada segue em frente, desdobrando-se na mesma direção, indo desembocar no salão, em posição assimétrica. Mas o salão, com pé-direito duplo, é encimado pela clarabóia em torno da qual se desenvolve uma decoração de gosto eclético rigorosamente simétrica. A escada não conduz à sua entrada, mas nele penetra, deslocada da composição, numa posição incompatível.

Temos aí uma situação conflitante. De um lado, o terceiro lanço da escada perturba o desenvolvimento do percurso de acesso, tal como seria afeiçoável à construção barroca. De outro, desarranja a composição da sala. Contudo, esses inconvenientes são um dado real, e fazem parte da complexidade do problema sobre o qual se pretende atuar. Há no entanto uma questão importante a considerar, como assinalou o arquiteto Cyro Correia Lyra: com a restauração do pórtico principal, a leitura do espaço a partir dali fica irremediavelmente comprometida pela grande abertura por onde penetra a escada e pela visão perturbadora do salão eclético. O arquiteto Augusto da Silva Telles, Diretor da Divisão de Tombamento e Conservação da SPHAN, em visita ao canteiro, foi dessa mesma opinião. A opção foi fechar o vão e eliminar o acréscimo da escada, o que restituiu o equilíbrio às partes. Tolhe no entanto a vaga insinuação do percurso neoclássico. Alguma coisa há de se perder.

E quanto ao salão? Seu telhado com o lanternim de vidro projeta-se acima da cobertura de telhas do edifício colonial. Na presença deste elemento estranho o perfil da construção não poderá ser apreciado na sua plácida feição de palácio barroco-português nos trópicos. Mas, na ausência deste volume, restaria um ponto cego que não saberíamos reconstituir.

Ora, o salão da clarabóia é justamente o elemento emblemático onde se concentram as evidências de um amontoado de reformas e onde está bem visível o processo evolutivo das últimas intervenções. Da tentativa de revestir o edifício de uma roupagem neoclássica à introdução de uma linguagem francamente eclética. Aquele recinto permanecerá então como testemunha deste período de transformações. Com suas paredes, tetos e galerias, restaurados; sua pavimentação, livre do empecilho da escada, recomposta no padrão original.

O ecletismo também está presente na restauração do Paço.

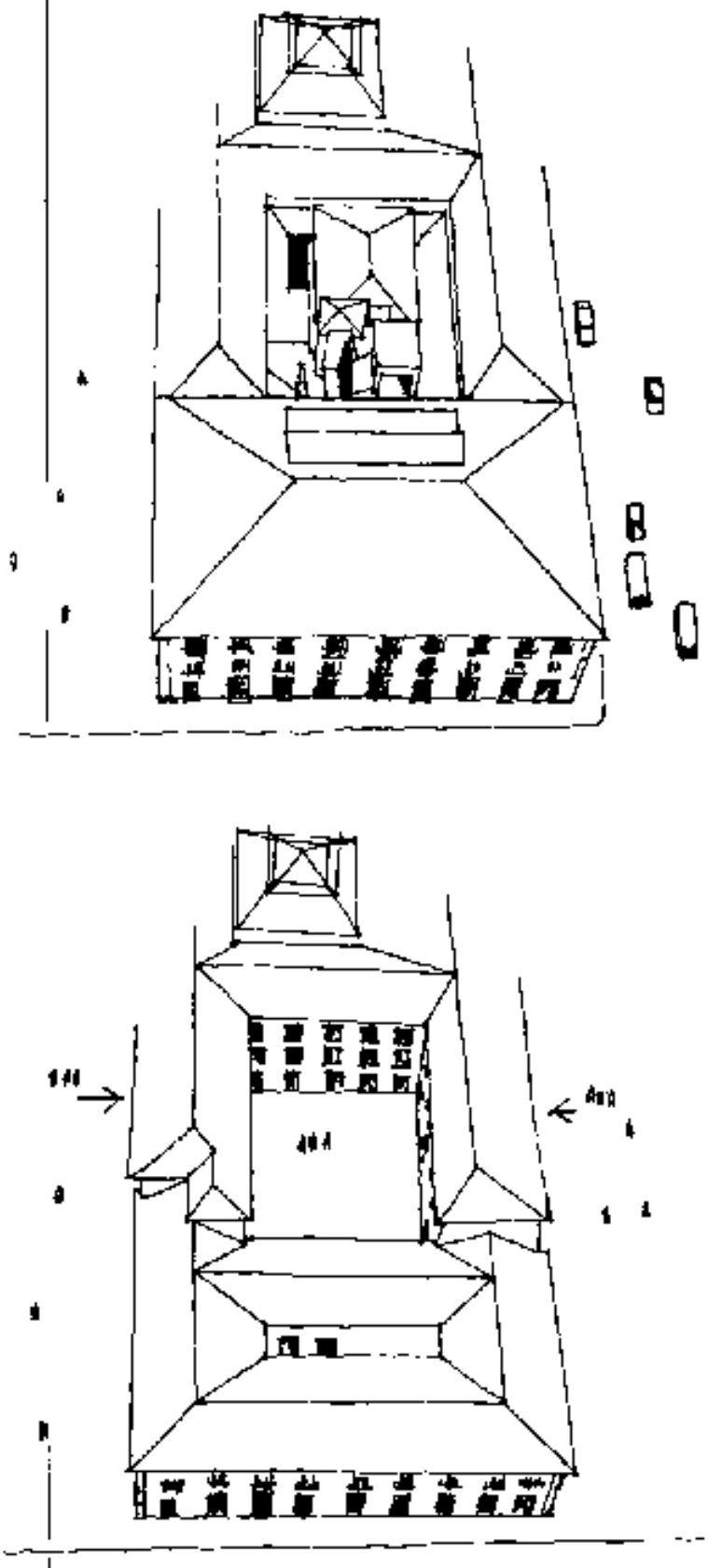
O pátio de serviço transformado em praça interna

Nenhum outro ponto do edifício sofreu mais as injúrias das construções recentes do que a área interna situada à altura do seu primeiro terço, próximo à Rua 19 de Março. Era aí o antigo pátio de serviços do paço real, circundado pelos locais onde funcionava a Casa da Moeda e pelas salas que com toda a probabilidade destinavam-se às atividades domésticas do palácio. Seu limite ao norte era a ala da edificação voltada para o Largo do Carmo, com sua fachada cenográfica criada ao tempo do rei. Nessa fachada, um pórtico para carruagens dava acesso ao pátio que era limitado ao sul por trecho de construção menos nobre, de um pavimento, voltado para a Casa de Câmara e Cadeia, onde é hoje a Assembléia Legislativa do Estado. Aí estavam provavelmente os serviços, as estrebarias e tudo o mais. Eram os fundos do paço, quase nunca exibido na iconografia mais antiga. Em algumas vistas do alto, desenhadas na primeira metade do século XIX, aparecem alguns vestígios dessa construção baixa e mais um telhado de meia água, adossado à face interna da ala norte, na mesma situação em que as plantas de 1889/90 indicam uma escada entre o rés do chão e o primeiro andar. Nessas gravuras as janelas acima do térreo, voltadas para o pátio, dispunham de sacadas e sobrevergas idênticas às das fachadas exteriores.

A transformação do antigo corpo de serviço em construção de três pisos, com a mesma feição e acabamento das partes mais nobres da edificação, é relativamente recente, ainda que se não tenha podido identificar a sua data exata. Ela não aparece nas fotografias do começo do século, mas é certamente anterior à reforma de 1929. (As cercaduras de suas janelas são de pedra, enquanto as dos acréscimos de 29 são de argamassa.)

Esse pátio interno, um quadrilátero de 15x20 metros a céu aberto, foi, por largo tempo, um amplo espaço exposto ao apetite das sucessivas administrações dos Correios e Telégrafos. Logo de saída, as sacadas e sobrevergas das janelas foram destruídas para dar lugar a uma varanda corrida, em estrutura metálica, contornando toda a área e abrangendo os três pavimentos. Essa intervenção tinha, obviamente, o objetivo prático de facilitar a circulação entre os vários setores da repartição. Depois, à medida que se foi perdendo a cerimônia com o edifício histórico, passou-se à conquista de novas áreas úteis. A essa altura as reformas e acréscimos passaram a se fazer de qualquer maneira, "à la diable". Sem ao menos atentar para a função primordial da aeração, indispensável num clima tropical – tão bem solucionada pelos pátios internos das construções de tradição ibérica – obstruiu-se aquele espaço com uma construção de quatro pavimentos para atender um programa variado de necessidades: banheiros, casa de força, cantina, casa forte, laboratórios, escritórios, etc.

Foi nessa situação que a equipe de restauração encontrou o maior dos quatro pátios internos que tão fortemente caracterizam o edifício oitocentista. A demolição da construção de



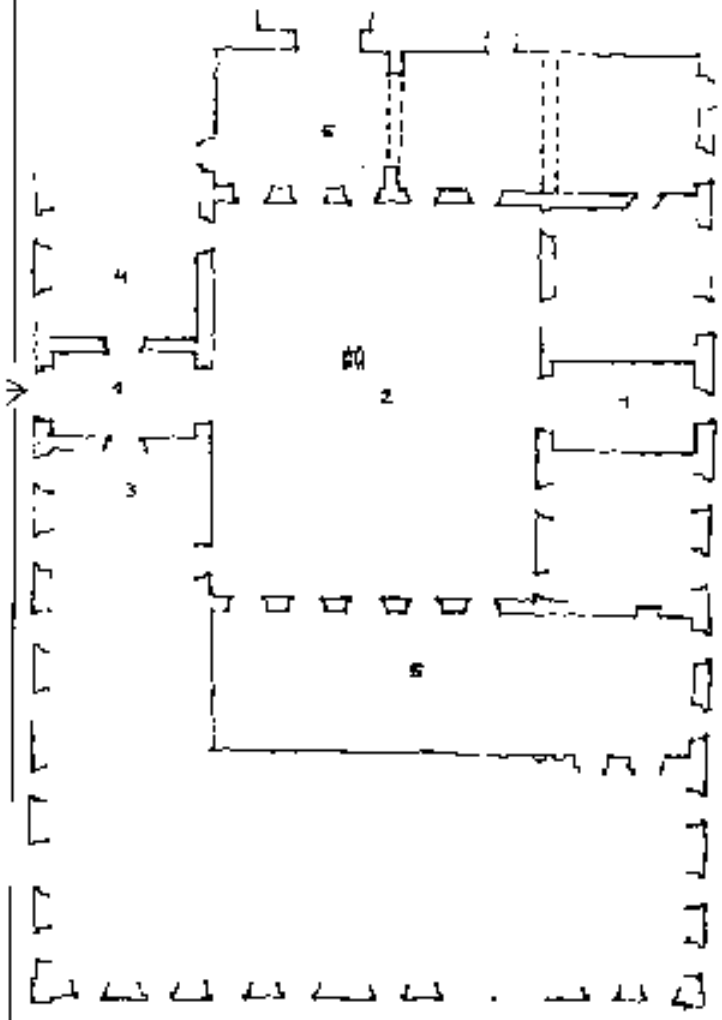
quatro pavimentos, juntamente com a remoção de tabiques e instalações sanitárias dispersas por outros pontos do edifício, foi a primeira obra com vistas à restauração do Paço. Ela teve mesmo de preceder aos levantamentos, aos estudos e ao projeto. Não por ter sido um gesto impulsivo; simplesmente porque impedia a compreensão das linhas básicas do corpo do edifício, e por ser, além do mais, uma remoção indispensável à salubridade da construção. A providência seguinte, já em obediência às indicações do projeto de restauração, foi a remoção das varandas que tornejavam as quatro fachadas internas.



Vistas do pátio interno antes e depois da restauração. A demolição da construção de quatro pavimentos falsa que impedia a compreensão das linhas básicas do corpo do edifício, foi a primeira obra executada.

Que temos hoje aí? Um expressivo espaço quadrangular emoldurado por fachadas de altas e elegantes janelas de peitoril rasgado. As sobrevergas dessas janelas não foram reconstituídas; nas bacias de pedra, das sacadas, cortadas quase rente às paredes, as marcas deixadas pelas intervenções desfiguradoras não foram recompostas. Estes sinais, perceptíveis na ausência de alguns elementos nos ferimentos de outros, permanecerão assim mesmo, como registro das interferências de construções que se optou por remover.

Em torno do pátio estarão dispostas as salas de trabalho, de estar e de lazer, logo à entrada, junto à praça, um pequeno auditório e sala de exposições; do lado oeste, no trecho que dá para a Rua 1º de Março, a biblioteca, dispondo de acesso direto para o público; na ala sul, de construção mais recente, no antigo local de serviços do paço, ficarão os sanitários, vestiários e locais para os equipamentos técnicos. O antigo pátio de serviço assim reconstituído terá um importante papel na integração entre o edifício restaurado e seu espaço exterior. O acesso será franqueado pelos dois pórticos fronteiros que se abrem para a Praça XV e a Rua da Assembléia. O público encontrará aí um desdobramento do espaço urbano, à feição de uma praça interna. Por ela transitará livremente. Os salões a este e a oeste, com suas portas abertas, transformados em "loggias", darão acesso às atividades e serviços instalados no corpo do edifício.



O Paço restaurado
1. Pórtico;
2. Praça interna;
3. Auditório;
4. Salas de exposições;
5. Loggias.

Os achados arqueológicos

No chão agora desimpedido desse pátio, a curiosidade de nossas arqueólogas trouxe à luz os vestígios do indetectível poço central. *(Leia o artigo de Regina Pinheiro da Silva, Edna Morley e Catarina Ferreira da Silva na página 158).*

Ficou assim à mostra para a rigorosa documentação uma cisterna recoberta de pequena cúpula de tijolo para a qual convergiam canaletas de pedra e trechos desconexos de fundações. Desvendar o sentido prático desses achados é tarefa morosa. Ela irá desenvolver-se a seguir, através da análise de fotografias, de documentação histórica e do levantamento gráfico já realizado. Por enquanto, foram os vestígios cuidadosamente recobertos, o piso nivelado e aplainado.

No trecho anteriormente ocupado pela agência postal dos Correios junto à 19 de Março, na parte voltada para o pátio interno, a ação de nossas arqueólogas pôs a descoberto as marcas que darão ao local um encanto especial. Com suas ferramentas próprias, elas puderam tocar, limpar e exibir, para quem quisesse ver, a parte mais antiga da edificação: os vestígios do que fora a Casa da Moeda. Restos dos fornos e da chaminé. Cadinhos para fundição, e muitos pedaços de ossos e objetos, que estão sendo inventariados e catalogados, num minucioso e paciente trabalho. São estruturas fragmentárias, não tão completas como desejaríamos, em conseqüência do acúmulo de intervenções naquele local. Mas ninguém tem dúvidas em deixá-las à vista, valorizando a presença dessas marcas antigas. Integrando-as ao que será o vestíbulo da biblioteca, no pavimento superior. Fazendo dessas marcas, no mesmo lugar onde foram encontradas, uma amostra didática sobre a história do edifício.

Em muitos pontos do andar térreo, outros vestígios semelhantes foram identificados. A maioria deles será recoberta após o minucioso levantamento e a rigorosa documentação fotográfica. Esses fragmentos são a memória de partes já extintas da edificação. Apesar de sua presença concreta, não têm hoje uma função prática a desempenhar. Referem-se à vida passada do monumento; dão sentido e realidade aos valores por eles representados, ainda quando não estejam à vista, sob o lajeado do piso ou dentro dos muros.



Wilma da Rocha

Outras dessas marcas, que a curiosidade dos arqueólogos e arquitetos foi trazendo à luz, acabaram por se refletir na restauração. Impondo a recomposição de algum trecho julgado perdido; esclarecendo algum ponto obscuro da vida do monumento; ou, por vezes, tornando mais complexa a explicação.

Há alguns casos assim no Paço. Os arcos, que com toda probabilidade faziam parte do arcabouço primitivo dos antigos Armazéns do Rei, estavam emparedados até um momento avançado das obras de restauração. Não se dispunha de qualquer documento que indicasse a sua presença na ala sul do edifício. Certamente eles seriam revelados com a prospecção das paredes. No entanto, o aparecimento de um espaço tão surpreendente, formado pela sucessão de três pares de arcos de meio ponto, não era previsto. Esta descoberta faz supor que os arcos maiores da ala norte, de feitura mais recente, teriam resultado de modificações de arcos duplos mais antigos, pertencentes também aos primitivos armazéns. Mais uma evidência de que o Alpoim aproveitara a estrutura murária da velha edificação na Casa dos Governadores.

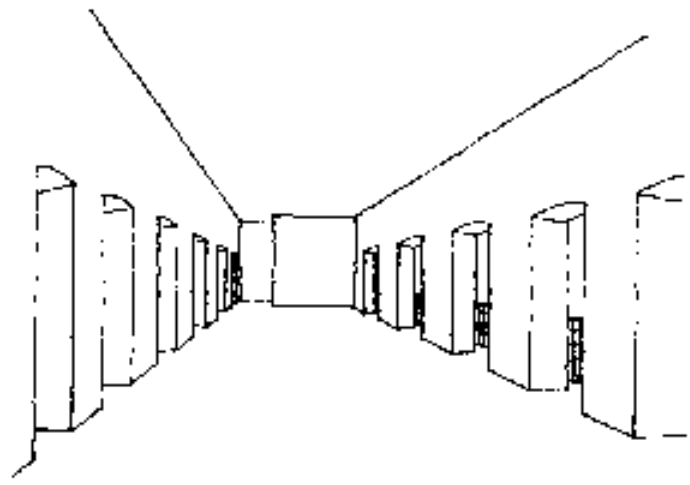
Mais surpreendente ainda foi a descoberta de engenhosa estrutura de madeira e ferro batido, na parede que divide em dois o salão do 1º pavimento, por baixo do torreão. Os painéis de taipa, em ambas as faces dessa parede, encobrem uma tesoura de madeira apoiada aos muros laterais. Desta tesoura pendem tirantes de ferro que, atravessando o assoalho, vão suspender, por meio de uma barra horizontal, o barroteamento do piso. Seria este artifício apenas um meio de suspender a parede e atracá-la ao assoalho? Teria havido a substituição do sistema, então desativado, pelas quatro colunas aparecidas mais tarde? Seria aquela tesoura aproveitamento de parte do telhado da construção anterior ao torreão? São, todas, explicações possíveis.

Outro tipo de sinal relacionado com a memória do edifício são as marcas deixadas por suas partes removidas ou desaparecidas. Ou, simplesmente, pela ausência pressentida de um elemento decorativo, de uma parede e até de pedaços inteiros da edificação.

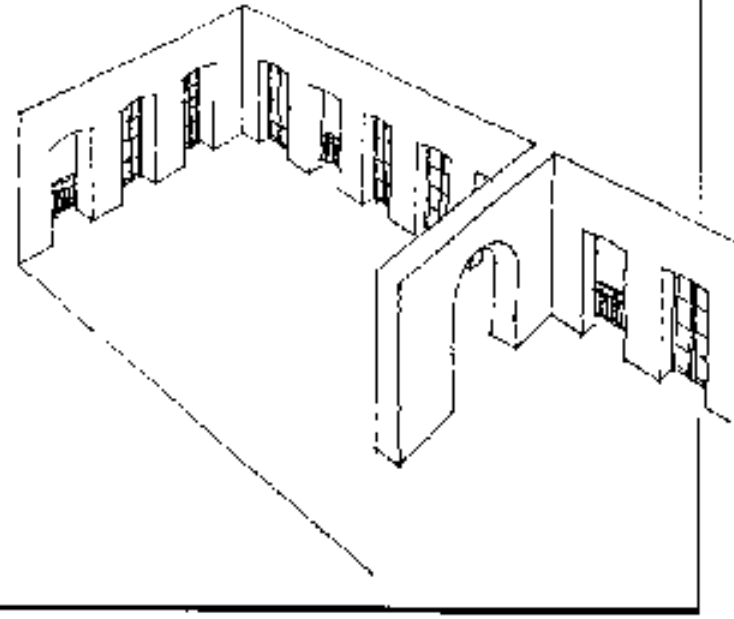
Nos pavimentos superiores, os salões do Paço eram ricamente decorados ao tempo do Império. Seus tetos ostentavam pinturas de artistas da época. Os espaços eram mais compartimentados para abrigar os aposentos da família real. Tudo isso desapareceu. Os ornamentos e o mobiliário foram indo embora antes mesmo do final do Império, à medida que a Corte foi se retirando para a Quinta da Boa Vista e Petrópolis. Com a nova destinação, no período da República, o prédio foi, como sabemos, perdendo sua antiga dignidade. Os tetos estragados não foram restaurados, mas substituídos. As paredes foram mudando de lugar umas, cuas, inúmeras vezes. Outras foram acrescentadas. Por dentro, o antigo palácio do rei e dos imperadores ficou irreconhecível.

Ao nos debruçarmos sobre este edifício tão rico de significados, não dispúnhamos das plantas de seus espaços internos do período anterior a 1889. O emaranhado das reformas nos confundia. Por isso, o processo de restauração tomou um caminho peculiar. O de estabelecer uma íntima relação com o seu objeto. Arredando os elementos superpostos aos muros antigos; removendo paredes e forros; recompondo arcos; fechando desvãos; desobstruindo aberturas. Indo pouco a pouco desnudando a construção para conhecê-la em seus traços essenciais e melhor interpretá-la.

No percurso de volta era impossível a reconstituição de elementos que desconhecíamos. Nem fazia sentido repor as partes que haviam desfigurado o interior do edifício. O resultado são os grandes salões com as marcas e as faltas deixadas por estas ausências. Num destes salões, um espesso muro, no meio do qual está um arco, não define um espaço, não separa dois ambientes distintos; em outro, há extensões injustificáveis, perspectivas alongadas; outros ainda têm forma de L ou de U; em todos eles, podemos apenas imaginar o que fora a sua disposição interna em consonância com o vocabulário arquitetônico desse arcabouço rude e majestoso. Alí ficarão "anotados", pelas ausências que seremos capazes de pressentir, tanto os elementos que não chegaram até nós, como o desarrazoado das reformas que apagaram os seus traços, e, até mesmo, o critério adotado na restauração.

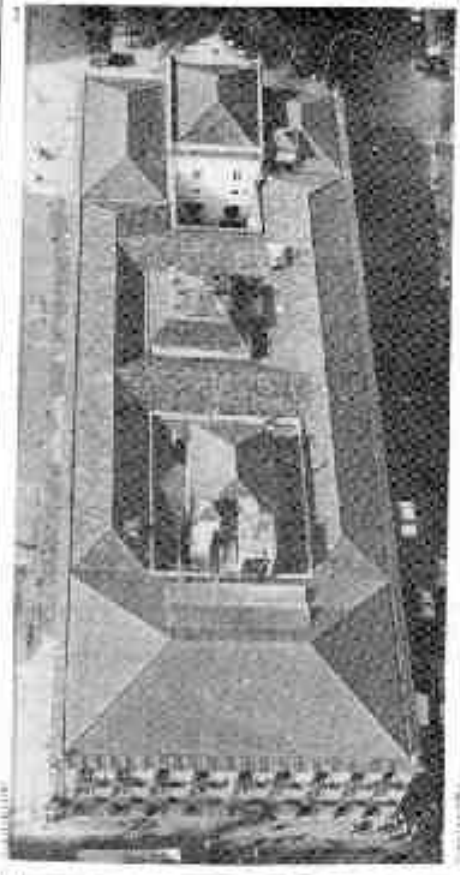


Marcas e faltas: as ausências: nos salões, extensões injustificáveis ou um arco que não define um espaço.

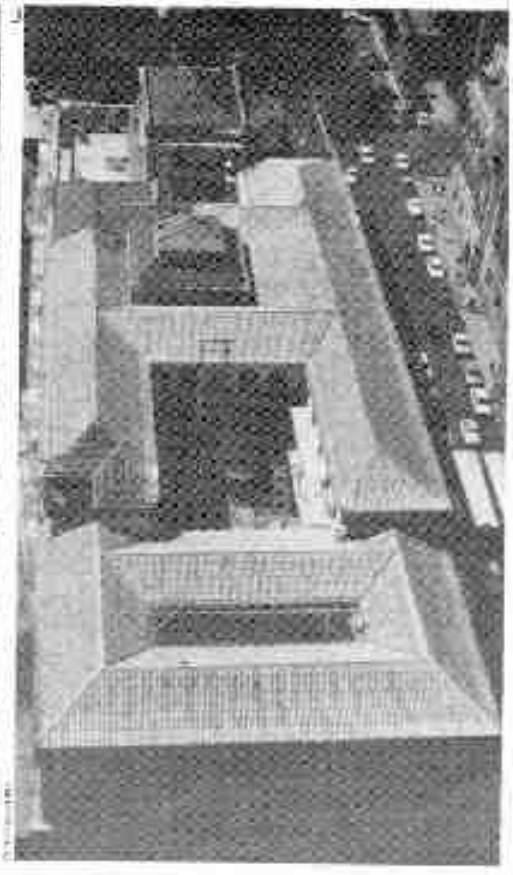


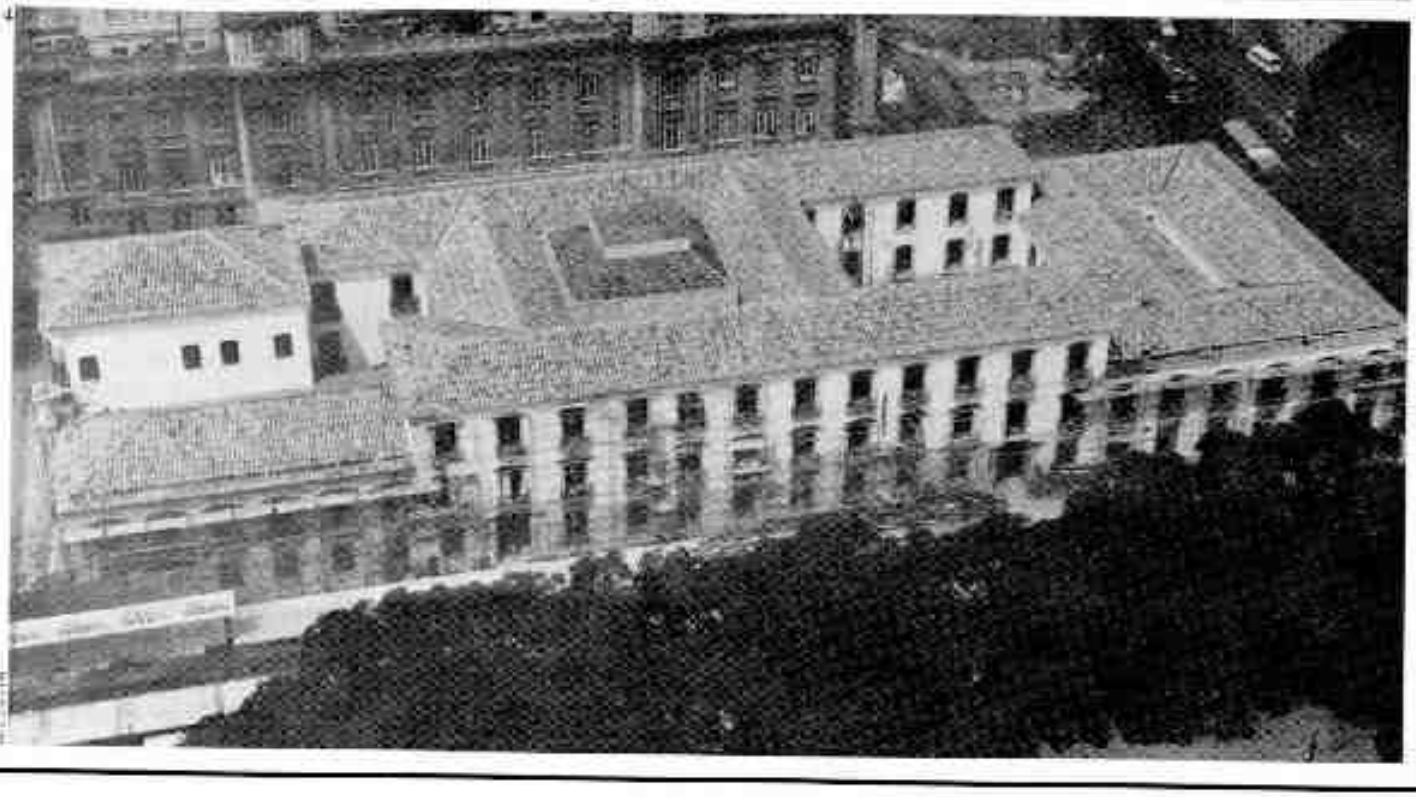
Imagens do Paço: 1982/1984

Os trabalhos de restauração, em quatro momentos: 1. Em 1982, antes das obras; 2. em 1983, com o pátio interno aberto e o terceiro pavimento, na fachada voltada para a Rua Primeiro de Março, desfeito; 3. no começo de 1984, com o segundo pátio aberto e já demolida parte do terceiro pavimento, na fachada voltada para o mar; 4. no final de 1984, na última fase das obras.









O Novo Paço:

uma obra para debates

CYRO CORRÊA LYRA*

O antigo Paço do Rio de Janeiro é devolvido à cidade. Resultado de dois anos de trabalho de centenas de operários: arquitetos e engenheiros; carpinteiros, marceneiros e pedreiros; arqueólogos e historiadores; estudantes de arquitetura, técnicos de administração, mestres de obras.

O vulto da obra realizada e, principalmente, o grau da intervenção – envolvendo demolições de mais de um milhar de metros quadrados edificados e a modificação radical do *facies* arquitetônico do monumento – fazem desta restauração tema para discussão de problemas de ordem metodológica e conceitual, no campo da preservação do bem cultural.

Já no início dos trabalhos, alguns pronunciamentos de pessoas representativas da comunidade refletiram uma posição apriorística em favor da conservação da fisionomia arquitetônica neocolonial, resultante da reforma levada a efeito, no final da década dos vinte, pelos Correios e Telégrafos, em nome da "tese" de incorporação ao monumento de todas as etapas de sua história.

Tendo sido tomado caminho tão diverso que resultou na eliminação da maior parte dos acréscimos introduzidos neste século, parece-nos ser este o momento de refletir algumas decisões quanto ao monumento, procurando, dessa forma, abrir a discussão sobre a obra realizada.

A primeira etapa dos trabalhos constituiu-se, como de praxe, no levantamento da história do edifício. Essa pesquisa foi muito facilitada pela existência de considerável iconografia do exterior do prédio, já identificada e analisada pelo historiador Gilberto Ferrez. Contrariamente à maioria de nossos monumentos é bastante grande a documentação iconográfica pelo interesse que despertavam o Rio de Janeiro e particularmente o Largo do Carmo ou do Paço – sala de visita da cidade – nos viajantes, principalmente os artistas, que aqui aportavam. Relatos de viagem, pinturas, desenhos e fotografias, recolhidos por Ferrez, permitem a reconstituição quase total da sua história, permanecendo obscuros, apenas, os momentos mais recuados no tempo e a distribuição interna do palácio.

Data de 1714 a mais antiga referência iconográfica sobre o local: o mapa do Rio de Janeiro, feito pelo engenheiro militar francês João Massé, onde se pode observar, no lugar do Paço, um retângulo, com dois nomes assinalados – "Armazéns del Rey" e "Casa da Moeda".[1] Como esta última foi criada em 1697 para fundir o ouro proveniente das Minas Gerais, é provável que date dessa época a edificação registrada por Massé.

Alguns anos mais tarde, Gomes Freire de Andrade, Conde de Bobadela, governador do Rio de Janeiro, convidou o engenheiro militar José Fernandes Pinto Alpoim para projetar a sede do governo. A obra de Alpoim, concluída em 1743, foi documentada em 1775 no "Prospecto da Cidade do Rio de Janeiro", organizado por Luís dos Santos Vilhena, onde se vê em perspectiva uma construção de dois pavimentos com um corpo mais elevado, de três andares, com quatro janelas voltadas para a praça.[2]

Acreditamos que Alpoim não tenha destruído os Armazéns e a Casa da Moeda, mas aproveitado, no mínimo, sua estrutura murária, pois na representação cartográfica de Massé vê-se que o retângulo é subdividido por linhas que correspondem aproximadamente às principais paredes divisórias do pavimento térreo do Paço. Teria Alpoim, ao nosso ver, modificado principalmente o exterior do prédio, conferindo-lhe aspecto mais condizente com sua nova função de Casa dos Governadores.

Com a transferência, em 1763, da sede do governo geral do Brasil para o Rio de Janeiro, foi o prédio ampliado, com o prolongamento do terceiro pavimento, conforme se observa no quadro a óleo feito em 1789 por Leandro Joaquim, durante o governo do vice-rei de Vasconcellos e Souza, logo após a remodelação do Largo do Paço.[3]

Novas modificações foram feitas em 1808, com a transferência da família real para o Brasil. As duas aquarelas de Thomas Ender, datadas de 1817, são o testemunho iconográfico mais antigo da nova imagem do Palácio. O corpo central voltado para o mar recebeu mais um pavimento com três vãos e sacada corrida, e o segundo andar teve o pé-direito aumentado.[4]

Ao descrever as festas de comemoração do batismo da Princesa Real, D. Maria da Glória, futura D. Maria II de Portugal, Debret nos dá idéia do interior do edifício:

"O Palácio da Cidade, que forma a grande massa da esquerda do desenho, mostra, no segundo andar da fachada principal, os aposentos da Princesa Real; o outro corpo do edifício de igual altura, do lado da praça, pertence às dependências dos aposentos da Rainha. Os aposentos do Rei, no primeiro andar do lado da praça; as demais janelas do palácio, desse lado, dão para os aposentos da Rainha, de SS.AA.RR., suas filhas e da tia do Rei, princesa D. Maria Benedita[5]".

A coroação de D. Pedro I motivou reformas na decoração interna do Paço, mencionando Debret as "Salas ricamente preparadas (...), cujos detalhes de gosto moderno exibiam muito ouro, dominando com elegante magnificência a cor verde (...)[6]".

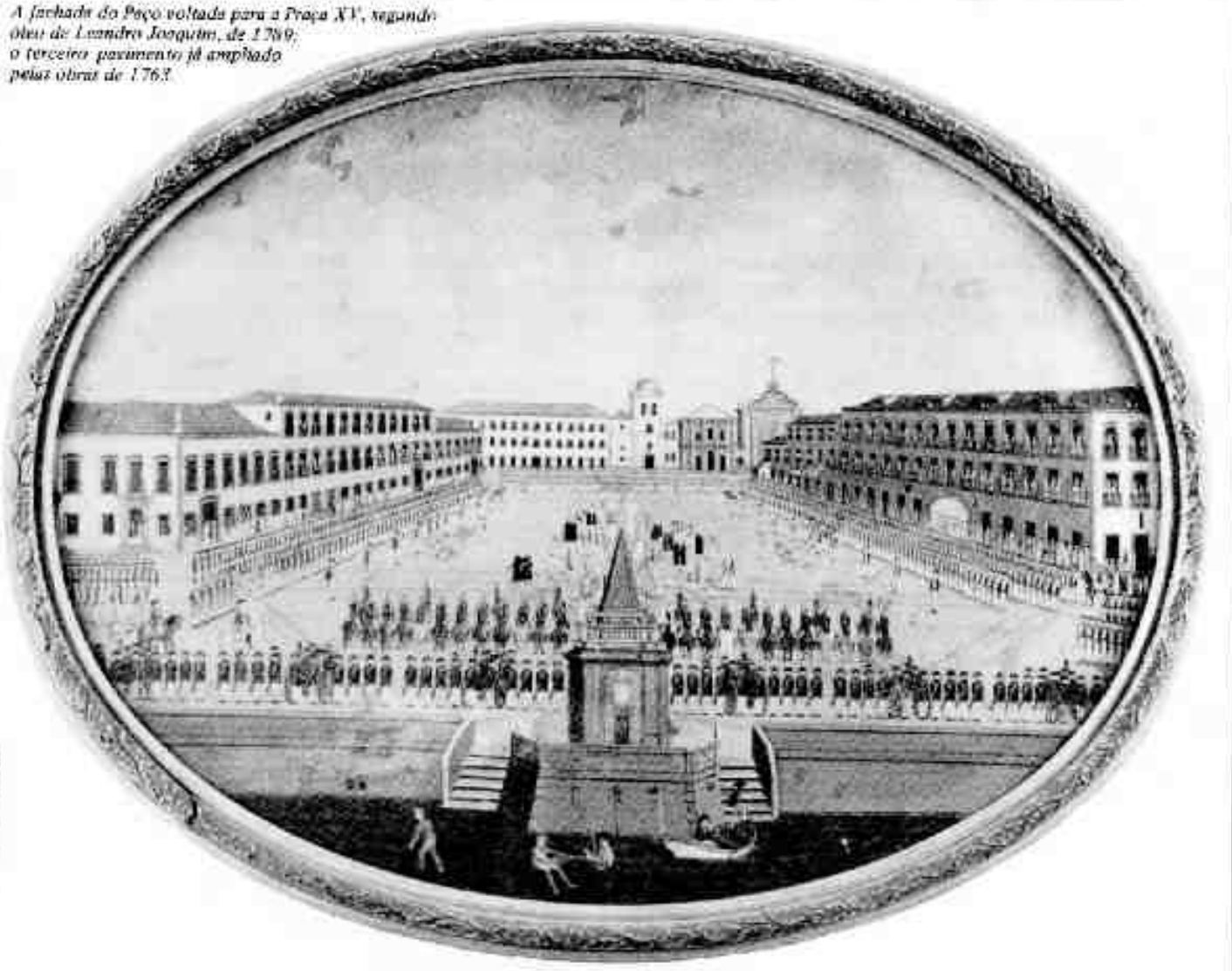
Durante o Segundo Império as fachadas principais – a do mar e a do Largo – recebem platibandas que, ocultando o telhado, modernizam o edifício, adaptando-o ao neoclassicismo em voga.

Proclamada a República cogitou-se de nele instalar a Secretaria do Estado do Ministério das Relações Exteriores. Com essa finalidade foi feito, em 1890, um levantamento do prédio, pelo engenheiro Borja Castro. A precariedade em que se encontrava então o edifício deve ter sido a razão do plano não se concretizar, sendo destinado então à instalação dos Correios e Telégrafos.

Em 1929 o antigo Paço sofreu uma reforma total acrescentando-se um terceiro andar nos trechos de dois pavimentos. A preocupação de harmonização fez com que fossem reproduzidas nos acréscimos, em alvenaria de tijolo e massa, as paredes

---

(*) Cyro Corrêa de Oliveira Lyra, arquiteto na Divisão de Tombamento e Conservação da SPHAN e professor no Departamento de Arquitetura da Universidade Federal Fluminense, participou de todo o projeto de restauração do Paço, contribuindo, sobretudo, na definição de critérios e linhas de restauração.



A fachada do Paço voltada para a Praça XV, segundo óleo de Leandro Joaquim, de 1769; o terceiro pavimento já ampliado pelas obras de 1763.

de pedra e requadros de cantaria dos andares inferiores. O gosto meramente estilístico pelo "colonial" induziu a execução em argamassa de revestimentos sobrepostos aos ornatos de cantaria das pilastras. Sucessivas reformas continuaram a ser feitas nos anos seguintes perdendo o Paço, pouco a pouco, a dignidade que suas funções anteriores lhe deram.

Pensou-se a princípio em preservar o edifício tal como chegara aos nossos dias, limitando-se a intervenção a obras de conservação e reciclagem de uso. Esse caminho, no caso de uma edificação que sofrera tantas alterações, era, aparentemente, o mais indicado.

Os trabalhos preliminares de "limpeza", compreendendo a remoção de materiais em mau estado, a realização de prospecções nas paredes, pisos e tetos, bem como a análise da documentação iconográfica puseram em xeque a tese inicial de uma simples conservação. À medida que se aprofundava o conhecimento a respeito do monumento, a "presença" do antigo Paço se impunha. Comparando as descobertas dos testemunhos construtivos das obras executadas, do século XVIII ao XIX, com as referências iconográficas, chegou-se à conclusão de que, sob a "vestimenta" neocolonial de 29, sobrevivia, ainda, totalmente camuflada, uma arquitetura monumental de maior interesse cultural. Revelaram essas pesquisas a existência de uma obra considerada até então irremediavelmente perdida, pelo nível de descaracterização a que tinha chegado. A descoberta leva à conclusão de que a manutenção das adaptações e ampliações feitas para funcionamento da sede dos Correios condenaria ao desconhecimento uma obra singular. A par do seu significado histórico, o antigo Palácio, que as reformas do século XX tinham ocultado, poderia ocupar, depois de "revelado", especial lugar no acervo da arquitetura barroca luso-brasileira, representada quase exclusivamente pela arte religiosa.

De fato, demolindo as inúmeras paredes internas de tijolo, estaque e madeira, os amplos salões palacianos puderam ser revelados. Foi necessário pôr abaixo o prédio de quatro pavimentos erguido no interior do edifício para que se reconstruísse o espaço aberto que, outrora, compunha o pátio interno de serviços. Desobstruído esse pátio, se impunha a necessidade de restabelecer os demais para que fosse possível novamente usufruir a sucessão de espaços fechados e abertos que foi, um dia, com certeza, um dos mais interessantes aspectos do edifício. Somente através da remoção dos revestimentos de massa e pintura — aplicados em 29 — foi possível apreciar novamente as variadas texturas dos ornamentos em granito, gnaisse, arenito e lioz português. E como corolário, verificou-se que a restaura-

ção do monumento, de tão grande significado na história política do país, exigiria a demolição de grande parte do terceiro pavimento – mais de mil metros quadrados – porque, removendo as ampliações, poderia a população admirar novamente o "jogo" barroco de volumes e telhados que compuseram, outrora, um dos aspectos mais atraentes do Paço.

Mas não só os aspectos da arquitetura monumental foram destacados. As fases mais remotas da história deste edifício estão sendo reveladas, como os testemunhos que restaram da "Casa da Moeda" e dos "Armazéns del Rei". Nesse sentido foram expostos os fornos da antiga fundição de ouro, bem como grande quantidade de peças, resgatadas pelos arqueólogos da equipe da SPHAN nas escavações realizadas no pavimento térreo.

A eliminação dos acréscimos descaracterizadores construídos neste século, em benefício da "liberação e revelação" da expressão arquitetônica de maior valor, não foi evidentemente um caminho fácil. Operações de demolição, reconstituição, restauração e de integração de novos elementos não são problemas apenas práticos, mas preliminarmente conceituais. A constituição multidisciplinar da equipe técnica e a preocupação dos seus membros no aprofundamento teórico dos problemas induziram a um processo decisório baseado na discussão das idéias à luz dos modernos conceitos de preservação.

Alguns dos pontos amplamente discutidos em equipe, durante a obra, merecerem aqui referência, mesmo que sucinta. Quanto à reconstituição ou não de elementos arquitetônicos desaparecidos, adotou-se o princípio de não reconstituí-los, mesmo que a iconografia fornecesse seguras indicações da forma e proporções das partes destruídas, objetivando-se, assim, a valorização das estruturas originais sobreviventes. O torreão que se sobrelevava na fachada sul, por exemplo, não foi reconstruído, apesar das indicações bem detalhadas de paisagens feitas do alto do Morro do Castelo [2].

Contudo, razões de ordem funcional ou estética obrigaram em certos casos a abrir exceção nesta conduta. Foi o caso, por exemplo, da camarinha que ocultava a caixa de escada de ligação do segundo pavimento com o torreão central, refeita como conseqüência da reconstituição desse acesso. O mesmo se deu com as volutas que ladeavam o torreão central – fundamentais, esteticamente, para uma convivência harmônica desse torreão com os corpos do edifício, mais baixos, que o ladeiam.

Outra questão – a de manutenção das quatro colunas do saguão da entrada, erguidas na primeira metade do século passado – foi também muito debatida pelos membros da equipe. De um lado havia a posição de as preservar já que pela sua antiguidade teriam incorporado historicamente ao monumento. Foi atentado verificava-se que esteticamente tal incorporação não ocorria pois as colunas – introduzidas, provavelmente, para reforço à estrutura – eliminaram o sentido dos arcos de cantaria à entrada do Paço, "desmonumentalizando" sua função estrutural e interrompendo a visão da entrada. Nesse local, à entrada, um dos "momentos" principais do monumento e um dos espaços com melhores condições, pela sua pouca descaracterização, de ser reconstituindo em termos de arquitetura, o critério estético prevaleceu, optando-se pela eliminação das colunas.

Prevaleceram, porém, critérios diversos em outro local: a sala central, seguinte à escadaria principal, também chamada "dos archeiros". Originalmente havia ali, a céu aberto, um pátio, testemunhado pelos sinais da existência, anterior, de janelas, no pavimento térreo, numa das paredes que o circundam, e pela existência de canaletas para escoamento de águas pluviais no piso. Posteriormente, entretanto, foi feita uma cobertura com clarabóia, e executado um piso elevado, no nível do primeiro pavimento, ligado ao patamar da escada principal de entrada por um lance de escada. O levantamento de 1890 registra também a existência de quatro colunas. O que encontramos, entretanto, foi uma sala coberta por um teto em cúpula com clarabóia ao centro, mas sem colunas, resultado provável de reforma posterior à situação de 1890. As paredes em volta são dotadas de grande número de portas, sendo que as do segundo pavimento dão para um passadiço que rodeia toda a sala. Alto-relevos e ressaltos de gesso, balaústres do passadiço, folhas das portas refletem desenho ao gosto dos anos trinta. Pensou-se inicialmente em restabelecer o pátio, principalmente depois da descoberta no primeiro pavimento de três arcadas – uma ainda integral, as outras parcialmente destruídas. Entretanto as prospecções no pavimento superior não revelaram sinais dos vãos anteriores. Optou-se então por manter toda a "roupagem edílica" revelando porém as três arcadas como testemunho de uma época anterior.

Quanto à nova utilização do Paço, projetaram-se as novas instalações – bateria de sanitários, escadas, instalações elétricas – dentro de uma linguagem atual, claramente definida como intervenção de hoje.

Estes exemplos mostram que, numa obra historicamente tão modificada, os critérios de intervenção não são rígidos, parecendo até, algumas vezes, contraditórios. O que deve prevalecer na intervenção num monumento é a busca de um resultado arquitetônico capaz de revelar os testemunhos históricos, valorizar os momentos arquitetônicos de maior expressão e finalmente garantir, por meio de uma correta adequação à nova destinação, a revitalização do uso.

O Paço que os visitantes deste final de século virão vão conhecer não é a reconstituição de uma época determinada. Na verdade, é um novo Paço que, liberto de seus acréscimos espúrios, revela de forma inequívoca as fases significativas das transformações de sua arquitetura, do início do XVIII aos dias de hoje.

NOTAS

(1) FERREZ, Gilberto. *A Praça XV de Novembro, antigo Largo do Carmo*. Rio de Janeiro, RIOTUR, 1978.

(2) FERREZ, Gilberto. *A Mui(o) Leal e Heróica Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro*. Iniciativa de Castro Maya. Paris, M. Moutot, 1965.

(3) FERREZ, Gilberto. "As primeiras telas panorâmicas do Rio de Janeiro". In *Revista do Patrimônio* nº 17. Rio de Janeiro, 1969.

(4) FERREZ, Gilberto. *O Brasil de Thomas Ender, 1817*. Rio de Janeiro, Fundação João Moreira Salles, 1976.

(5) DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo, Martins, 1972.

(6) DEBRET, Jean Baptiste. obra citada.

(7) FERREZ, Gilberto. *O mais belo panorama do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1965.



O Paço, visto do Morro do Castelo, por Burchell, em 1823, mostrando a forma original da cobertura do lado da Primeiro de Março.

ESTUDOS PRELIMINARES
para a restauração do Paço

JOSÉ DE SOUZA REIS (*)

Outubro de 1980. Aloísio Magalhães era o titular da recém-criada Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e então, como assessor que era do diretor-geral do IPHAN[1], passei a exercer minha assessoria técnica de arquiteto junto a ele.

Belo dia, Aloísio chamou-me e, com aquele seu jeito fidalgo e cavalheiresco, passou a auscultar-me sobre a futura destinação do Paço Imperial, que até então abrigava a repartição geral dos Correios, bem como sobre as possibilidades de restauração daquele importante monumento nacional. E, dia 30 daquele outubro já distante, o Diário Oficial publicava a portaria nº 49, designando "O arquiteto José de Souza Reis, Assessor do Diretor-Geral – LT – DAS – 102.1, e o historiador Gilberto Ferrez para procederem a pesquisas e estudos objetivando a recuperação do antigo Paço Imperial, localizado na Praça Quinze de Novembro, nesta cidade, Estado do Rio de Janeiro, monumento inscrito nos Livros do Tombo do Patrimônio Histórico Nacional desde 06.04.1938[2]".

Logo nos pusemos em campo, Ferrez e eu, primeiro visitando o edifício, onde fomos recebidos pelo diretor da sede, que fez questão de acompanhar-nos todo o tempo em que lá estivemos. Apesar da total ocupação do prédio por centenas de funcionários, essa visita já nos permitiu antever as medidas mais indiscutíveis a serem tomadas no interior do mesmo, como, por exemplo, a demolição dos três pavimentos destinados a serviços e instalações sanitárias, construídos no interior do pátio maior do antigo palácio pela repartição dos correios.

Partimos para o exame das plantas obtidas da dita repartição, nelas assinalando os acréscimos feitos à construção palaciana e que deveriam ser eliminados como primeiro passo para a futura restauração. Em seguida, iniciamos o estudo da iconografia existente, bem conhecida, de Gilberto Ferrez, que a consultara no preparo de uma monografia sobre o Paço, então muito adiantada. Não é fácil recordar agora em 84 todas as providências tomadas no final de 80 para atender ao nosso objetivo, mas o fato é que já em abril de 81 encaminhei a seguinte informação ao Secretário do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional:

"Ao primeiro exame dos elementos disponíveis para o estudo proposto de uma restauração do Antigo Paço, inclinamo-nos francamente para a manutenção dos acréscimos do 2º pavimento construídos no princípio do século, provavelmen-

(*) José de Souza Reis, arquiteto da SPHAN, elaborou, juntamente com o historiador Gilberto Ferrez, os estudos e pesquisas iniciais para a restauração do Paço Imperial. Neste artigo, ela faz o relato de sua participação pessoal no projeto.

se à época do Centenário da Independência, 1922 (1929, segundo Noronha Santos).

Apesar da necessidade de refazer-se toda a cobertura, atualmente constituída de telhados de telha francesa e com um trecho fora de escala no lado da rua Primeiro de Março, parecia-nos já quase impraticável uma volta à antiga configuração geral do prédio, apesar da existência de boa documentação do princípio do século XIX feita por Ender e Therezin principalmente, e que obrigaria a demolição de três segmentos do arcabouço do 2º pavimento bem como a refatura de alguns elementos tais como *virotalhos e cantoneiras de pedra* eliminados para a colocação de novos balcões sequelantes aos antigos, nos recintos acrescidos, além de novos *telhados* para cobertura das superfícies resultantes da demolição.

Assim persistemos, chegando mesmo a indicar soluções externas e internas conforme este critério que nos limitava externamente à retirada do *frontão portico* da fachada principal e à restauração da cobertura.

Não era esta, entretanto, a opinião de Gilberto Ferrez que, autor de uma completa monografia sobre o Paço, pensava que se pudesse restaurá-lo à forma representada por Ender que ele considera um dos mais fiéis documentaristas do Rio antigo e que, no caso em apreço, fixou não só a fachada principal do prédio mas também a lateral vista da Praça XV de Novembro.

Nessa altura contestávamos essa hipótese alegando não só as dificuldades de refatura dos elementos eliminados como outros argumentos que nos pareciam válidos, tais como perda de área construída, maior redução visual do edifício já um tanto emesquinhado pelas construções vultosas na vizinhança, etc. Mas, com o passar dos dias, a vista constante das fotos atuais e das gravuras antigas, acrescidas daquela de Burchell que mostra a forma original da cobertura do lado da rua Primeiro de Março, foi agindo dialeticamente em nosso julgamento, passando a pôr em dúvida toda aquela argumentação inicial e nos fazendo passar a ver o Paço em sua forma atual como que uma contrafação do antigo, como se fora um edifício no chamado estilo "neocolonial", tão em voga à época do centenário da Independência.

Por comodidade encontramos numa cópia de antiga planta do prédio ainda sem os acréscimos do 2º pavimento acima referidos a casa de *1890* em que já abrigava a chamada "Repartição Geral dos Telegrafos", o que reforça ainda a tendência para uma restauração mais efetiva, já que confirma a suposição de que os citados acréscimos datam de época relativamente recente.

Assim, passando a considerar a possibilidade dessa restauração, procuramos reconstituir as feições do antigo Paço com base nas plantas, fotos atuais e gravuras antigas, chegando a um resultado de aspecto mais agradável do ponto de vista plástico do que apresentam atualmente." (...)[5]

Junto à mesma, encaminhei todos os estudos gráficos realizados, *inclusive a proposta para o projeto geral de restauração que era, já então, aquela de nossa escolha e preferência.*

Concluí ainda a mesma informação expondo algumas medidas de ordem administrativa que se faziam necessárias ao desenvolvimento dos trabalhos:

"1 — Franquia para inspeção permanente do prédio.

2 — Contratação de serviços especializados para pesquisa e prospecção de elementos construtivos, avaliação do estado atual das estruturas, inclusive do armação dos telhados, das instalações elétrica e hidráulica, enfim, levantamento geral do edifício e dos respectivos elementos, escadas, esquadrias, forros, revestimentos, pisos, etc.

3 — Possível definição quanto à situação jurídica do Paço, bem como de sua futura destinação de modo a possibilitar a elaboração do anteprojeto respectivo[6]".

Esses desenhos estiveram em exposição no Paço durante largo tempo, a partir do dia da entrega oficial das chaves do edifício pelo Diretor dos Correios ao Secretário da SPHAN, na presença dos ministros da Educação e Cultura e das Comunicações. A este respeito podemos historiar ainda a árdua luta sustentada por Aloísio Magalhães durante mais de um ano para a devida efetivação daquela posse, que, apesar de claramente apoiada na legislação federal,[7] encontrou tenaz resistência por parte da diretoria-geral do órgão ocupante, mesmo depois da respectiva mudança daquela sede para o prédio recém-construído pela empresa, na área da Cidade Nova. Vencida entretanto essa primeira etapa, Aloísio pôs em campo a sua eficiente estratégia diplomática e uma tarde foi avisado pelo atual Subsecretário da SPHAN,[8] Itapoan Cavalcanti de Lyra, que deveria estar em Brasília no dia seguinte para a cerimônia de entrega simbólica do prédio, que decorreu em meio a exposições verbais de Aloísio e depois minhas, à vista dos desenhos e da maquete da restauração proposta, na presença do vice-diretor dos Correios e de jornalistas dos principais órgãos de comunicação do país. E um mês após, era feita a entrega oficial e definitiva do Paço na cerimônia ali efetuada, já acima referida.

O tempo passou até que certa manhã fui convocado por Glauco Campello, recém-nomeado Diretor da 6ª Diretoria Regional da SPHAN, para integrar uma comissão que iria orientar o projeto definitivo de restauração do Paço Imperial.

Essa comissão técnica funcionou satisfatoriamente durante mais de seis meses e finalmente atingiu seu objetivo ao estabelecer um projeto geral de restauração externa e interna, atendida também a necessária adaptabilidade para o funcionamento de suas futuras finalidades de natureza cultural conforme fora determinado pelo secretário Aloísio Magalhães.

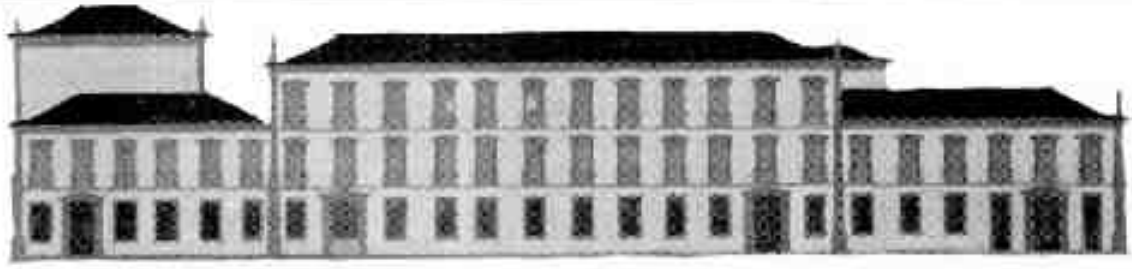
Ainda assim, duas questões chamavam particularmente minha atenção — as colunas no vestíbulo e o chamado salão dos archeiros — tendo até mesmo emitido dois pareceres em defesa de sua permanência. Nos trabalhos da comissão, entretanto, prevaleceu ponto de vista contrário.

Nesses pareceres, transcrevi um trecho de "Rio de Janeiro", segunda edição de "Pequeno panorama", do historiador Moreira de Azevedo: rico de informações sobre a entrada principal do Paço:

"E existe no vestíbulo do Palácio e apresenta duas ordens de colunas, que sombreiam à escadaria, divididas em dois lanços, um fronteiro ao outro, e dois laterais: o segundo da frente foi feito por ocasião da coroação de D. Pedro II, e vai ter ao salão dos archeiros, que abre comunicações para as diversas salas". E, tendo por base a observação ali expressa, fiz as seguintes considerações:

Não há referência à data em que se construíram essas "*duas ordens de colunas*", o que nos leva à suposição de que teriam sido feitas à mesma época da coroação de D. Pedro II. (...). Isto corresponde, entretanto, à hipótese de menor antiguidade das colunas que já não seu a pouca, aliás.

Entretanto, parece-nos que isto não escaparia à meticulosa observação do autor, conforme demonstra a referência à data







Estudos preliminares para a restauração do exterior, com base em plantas, gravuras antigas e fotos atuais: fachada lateral (acima) e fachadas voltadas para o mar (no lado) e para a rua Primeiro de Março.

e insofismável da feitura do segundo lanço de escadas à data da coroação de D. Pedro II. Afinal, *duas filas* de colunas, *quatro ao todo*, não são menos visíveis, do que um lanço de escadas e, por outro lado, a curiosa disposição das mesmas *formando quadrado* leva-nos, incrível que pareça, a outra hipótese de maior longevidade que já nos havia ocorrido anteriormente: a de um reforço para uma carga suplementar, o trono imperial, quando ele foi sediado naquela "*sala principal, chamada das audiências*" no *czar* do autor, (...)

Feita prospecção numa das colunas, apareceu uma obra caprichosa de tijolos retangulares cortados de maneira a formar o círculo e a inclinação do fuste, dispostos diretamente sobre o pavimento de pedra e arrematados em cima num prato de argamassa — o centro da coluna é oco. Só uma pesquisa científica poderá determinar a data provável desse material. Mas de qualquer forma acreditamos que se essas colunas, já citadas pelo historiador há *120 anos*, marquem provavelmente um evento histórico importante, pelo menos o da coroação de *1840*, ainda que o aspecto resultante de sua superposição visual às arcarias originais do vestíbulo pareça-nos um erro artístico-arquitetônico, não deveríamos permitir às nossas veleidades estéticas uma total prevalência sobre a história válida do prédio, isto é, de sua época palaciana[7].

Por outro lado "o chamado salão dos *archeiros* que se comunicava com as demais salas à volta e era alcançado através do 2º lanço de escadas fronteiro ao 1º, a partir de 1841 (coroação de D. Pedro II), marca uma disposição arquitetônica funcional existente há quase um século e meio e que teve origem numa fase histórica importante, ou seja, o início do 2º reinado brasileiro. E se, por um lado, essa disposição alterou a outra, original, *foi ela que encontramos* e, não obstante as alterações decorativas do salão, está incorporada à história do Paço desde uma época em que ele ainda estava em pleno fastígio como sede do governo imperial.

Sucede que não temos nenhuma documentação referente à forma original desse espaço então ocupado com a sala dos archeiros e nem mesmo de sua relação com a escadaria e mesmo a hipótese provável que o indicaria como um 3º pátio não conduz a qualquer conseqüência, uma vez que os compartimentos situados embaixo do *salão*, tais como o da abóbada de aresta, já são reconhecidamente irremovíveis por suas características construtivas de indiscutível anciandade.

Então, como fechar simplesmente este *salão* ao acesso do lanço de escadas feito em 1841 se nada temos de época anterior para substituí-lo fidedignamente?! Só para termos a caixa de escadaria fechada, sem nada que interfira em seu gosto barroco, se nem mesmo podemos afirmar que ela não ostentasse originalmente quaisquer aberturas para o suposto pátio?

E, finalmente, além do apoio histórico constatado, devemos considerar as vantagens decorrentes da utilização desse espaço central comunicando-se com todo o seu entorno, como que prolongando a planta do prédio em toda a sua extensão, a partir da nobre entrada principal[8]".

Resta-nos agora aguardar o resultado final das obras de restauração, ora em pleno andamento, desejando que correspondam plenamente aos esforços de todos aqueles que se dedicaram ao difícil trabalho de recuperação de um dos mais importantes monumentos histórico-arquitetônicos brasileiros, verdadeiro marco, em terra carioca, da memória nacional.

NOTAS

(1) A Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional sucedeu ao IPHAN em dezembro de 1979.

(2) *Diário Oficial*, Seção II, 10.11.80.

(3) Informação nº 35/81, de José de Souza Reis e Aloísio Magalhães, Secretário da SPHAN, em 6 de abril de 1981.

(4) Idem, ibidem.

(5) A lei nº 6.757, de 17.12.1979, que institui a Fundação Nacional Pró-Memória — entidade de direito privado e órgão executivo da SPHAN — estabelece que todos os bens tombados da União passam a integrar o seu patrimônio.

(6) A Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional foi transformada em Subsecretaria por ocasião da criação da Secretaria da Cultura do MEC, sendo preservada sua sigla anterior — SPHAN.

(7) Parecer de José de Souza Reis, em 16.01.84.

(8) Parecer de José de Souza Reis, em 11.01.84.



Na planta de Massé, 1713: Casa da Moeda (H) e Armazéns Reais (G).

A Pesquisa Arqueológica:

primeiras notas

Regina Pinheiro da Silva
Edna Morley
*Catarina Ferreira da Silva**

A presente pesquisa arqueológica tem como proposta de trabalho a reconstituição da evolução ocupacional da área onde se encontra o Paço Imperial, fornecendo subsídios para a elaboração dos trabalhos de restauração arquitetônica. Deste modo, serão acrescidos ao prédio mais elementos e valores, que normalmente não são evidenciados numa restauração cuja abordagem seja especificamente voltada para a recuperação da arquitetura do prédio. A soma desses dados poderá conferir ao trabalho uma visão não tão individual, mas passará a inseri-lo em um contexto espacial e temporal mais amplo. Assim sendo, paralelamente à pesquisa de campo, vem sendo feito intensivo estudo bibliográfico com referência aos prédios vizinhos ao "Paço Imperial" e que a ele, em algum momento de sua história, estiveram relacionados.

Após a fundação da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, a povoação mudou-se para os altos do Morro do Castelo, onde permaneceu até meados do século XVI. O difícil acesso e o crescimento natural do assentamento fizeram com que o Rio de Janeiro se expandisse com rapidez até alcançar a várzea adjacente. Para essa área foram então trasladados alguns dos edifícios públicos do Morro do Castelo, como a Casa da Câmara e Cadeia, a Relação e o Açougue da cidade, que passaram a conviver em estreita vizinhança com outras edificações já existentes, ao longo da antiga Marinha ou Piaçava.

Em 1698 torna-se necessária a vinda da Casa da Moeda da Vila de Cachoeira, Bahia, para o Rio de Janeiro. O Governo solicita então aos frades carmelitas, estabelecidos à antiga Rua Direita — atual 1º de Março —, a cessão de "humas moradias que tinham", fronteiras ao convento, "em campo devoluto com 100 passos em quadra[1]". Assim, em cumprimento à Ordem Régia de 20 de setembro de 1702, é instalada a Casa da Moeda à Rua Direita, tendo para o lado do mar os Armazéns Reais.

A planta mais antiga conhecida da área é de autoria de João Massé, engenheiro militar francês, encarregado pelo Governo de reedificar as partes da cidade destruídas pelo ataque de Duguay Trouin em 1711. Esse desenho, feito em escala, mostra áreas equivalentes para a Casa da Moeda e os Armazéns Reais.

A permanência da Casa da Moeda nesse local, de 1703 a 1814, é comprovada por extensa bibliografia. No entanto, não encontramos qualquer publicação que descreva suas instalações, divisão interna ou funcionamento, o mesmo se dando com os Armazéns Reais e Casa dos Governadores. Deste modo, a pesquisa arqueológica buscou novos subsídios em documentos oficiais e outras fontes primárias dos séculos XVII e XVIII, como Cartas e Ordens Régias, Alvarás, e correspondência entre a Corte e a Colônia.

Alguns desses documentos relatam as sucessivas obras para a expansão das instalações da Casa da Moeda. O Termo lavrado no Livro de Registros nº 2, de 21 de novembro de 1746, informa sobre resolução de despejar o Escrivão da "morada que desde o princípio desta Casa da Moeda ocupava, por ser contígua e pertença a ella, dando-lhe outra fora como se havia praticado com o Porteiro... para que com o referido vão da dita moradia se poder acrescentar a officina de fieiras e de cunho... e metendo-se a escada principal da entrada à porta do pátio com algum conserto a mais... ficariam as duas officinas com mais largueza para nellas se poder ao mesmo tempo lavrar ouro e prata[2]".

Foram várias e diversas as ocupações do local, a maioria delas podendo ser atestada pelos vestígios arqueológicos e corroborada pelos registros da época. Há, entretanto, documentos que indicam ocupações cujos vestígios não foram localizados — como o aposento do Provedor da Casa da Moeda, no canto da Rua da Assembléia com a Rua Direita ou, inversamente, estruturas sobre as quais a documentação é inexistente. Neste último caso incluem-se os Armazéns Reais. Contrariando a hipótese inicial de que serviriam para a conservação de mercadorias, produto do intenso fluxo comercial entre Portugal e a Colônia, vê-se que as Cartas e Ordens Régias indicam a utilização dos armazéns para a guarda de armas e munições de guerra, já que a denominação "d'el REY[3]" era pertinente a essa função, diferenciando tais construções de outras de utilizações diversas. No que diz respeito à pesquisa arqueológica, essa área específica ainda não foi objeto de trabalho, sem o que não se pode determinar sua verdadeira função.

(*) Regina Coeli Pinheiro da Silva, Edna Jane Morley e Catarina Eleonora Ferreira da Silva são arqueólogas do Núcleo de Arqueologia da SPHAN/Pró-Memória.



Vista geral da área de fundição da Casa da Moeda: as escavações revelaram um forno com a sua chaminé e as suas estruturas.

Segundo a documentação, os Armazéns Reais, a partir de 1730, têm suas instalações reformadas para abrigar a Casa dos Governadores. Com a mudança do Governo Geral para o Rio em 1763, o prédio sofre novas modificações passando a residência dos Vice Reis e, em 1808, com a vinda da Família Real, Paço Imperial. Já no século XX, é finalmente ocupado pelos Correios e Telégrafos.

As inúmeras adaptações feitas ao prédio no decorrer de mais de 280 anos, da instalação da Casa da Moeda ao início das obras de restauração, causaram a destruição de grande parte dos vestígios arqueológicos, dificultando a interpretação dos dados evidenciados. Persiste, no entanto, a Casa da Moeda como a ocupação mais constante da área, o que nos legou, no térreo e subsolo, grande quantidade de dados de valor inestimável por sua singularidade, alguns ainda objeto de estudo mais aprofundado.

Durante sondagens realizadas pelos arquitetos responsáveis pela restauração foram descobertos fortuitamente cadinhos de grafite sob o piso de uma das salas ocupadas à época pela repartição dos Correios e Telégrafos. Com o início dos trabalhos arqueológicos, foram pouco a pouco evidenciados inúmeros vestígios móveis e imóveis testemunhos de uma soma de acontecimentos representativos da longa ocupação da área. Foram descobertos muros parcialmente arrasados — um deles trazendo vestígio de emboço e reboco; diversos tipos de piso (em tabatinga, em tijolos, em pedras irregulares e em lajes aparelhadas); um sistema de canaletas para escoamento de águas; uma cisterna recoberta por abóbada de aresta; galerias de águas subterrâneas; uma rampa sob o piso de uma sala, além de várias estruturas em pedra que atestam a presença da Casa da Moeda no local. Associados a essas estruturas, foram coletados centenas de fragmentos dos mais diversos materiais — cerâmica simples, faiança, ossos de animais, cadinhos em grafite, cupelas, moedas, etc..... muitos como parte do entulho trazido do exterior para as sucessivas reformas efetuadas no prédio, outros representando vestígios de atividades desenvolvidas localmente. Esses dados, ainda que lacunares, no que aliás não diferem muito daqueles fornecidos pelos documentos históricos — fornecerão subsídios quando, numa etapa final, traçarmos um quadro mais nítido da evolução da ocupação da área, precisando a extensão, os limites e as funções dos diferentes espaços pesquisados.

Para a melhor execução dos trabalhos foi adotado o método de quadriculamento em 2,00 x 2,00m de toda a área a ser pesquisada, adaptando-se nos casos em que os espaços internos, confeccionados por sistemas não métricos, não permitiam uma divisão homogênea. O trabalho constitui-se na escavação de áreas predeterminadas no térreo e escariação de paredes, tanto nesse andar como nos superiores, abertura de trincheiras e poços-testes, procurando-se evidenciar estruturas enterradas.

Em razão do extenso espaço a ser pesquisado foram estabelecidas três áreas prioritárias, onde ocorreu uma maior concentração das atividades. Para fins metodológicos, essas áreas foram assim distribuídas:

Área 1: Casa da Moeda.
Área 2: intermediária — limites internos da Casa da Moeda e Armazéns Reais.
Área 3: Armazéns Reais/Casa dos Governadores.

A falta de uma planta das dependências internas nos fez tomar por base o documento mais antigo encontrado, a planta de João Massé datada de 1713. A bibliografia consultada mostra uma sucessão de obras e modificações no interior do prédio, em toda sua extensão. Tal fato foi perfeitamente confirmado pela escavação, que evidenciou camadas formadas por sucessivos entulhamentos, que se repetem por quase toda a área:

1 — areia grossa;
2 — material de construção, antigo e moderno;
3 — areia fina, seguida de nível de água do subsolo, e que aparece aproximadamente a 1,50m de profundidade.

Em decorrência dessas sucessivas modificações, nos deparamos com a dificuldade de determinar, em alguns setores, os respectivos níveis ocupacionais em razão do reaproveitamento do material ou estruturas, como é o caso de antigas lajes de piso recolocadas acima de pisos mais modernos, ou muros antigos, servindo de suporte para outros mais recentes.

Foram coletadas amostras das áreas consideradas mais significativas. Enviadas para análise no Instituto Nacional de Tecnologia (laudo SEST/nº 157/84 de 14 de junho de 1984), nos forneceram as seguintes informações:

- as amostras retiradas da área da fundição da Casa da Moeda acusaram a presença de elementos diretamente ligados ao processo de fundição, tais como ouro, prata, cobre, chumbo, mercúrio e outros descritos por von Eschwege;[4]
- pela consulta bibliográfica, tomamos conhecimento de uso em fundições no Brasil de dois tipos de cadinhos de grafite: Ipsor e Hesse. A análise da composição de um fragmento de cadinho recolhido na escavação fez-nos invalidar a possibilidade de tratar-se de cadinhos de Hesse, de composição diferente da apresentada;
- o óleo recolhido durante as pesquisas e também utilizado no processo de fundição foi identificado como sendo de origem mineral, descartando-se assim a possibilidade de se tratar de óleo animal como inicialmente considerado;
- as amostras permitiam, ainda, determinar-se o nível do piso da fundição. Foram encontrados resíduos de ouro, prata, ferro, mercúrio e cobre nas amostras dos sedimentos dessa área, logo abaixo das pedras que compunham parte de um piso. Este, por sua vez, encontrava-se extremamente danificado, com lajes rachadas e esfoliadas provavelmente devido ao intenso calor no ambiente da fundição.

Nos setores G/H — 6/8, determinados pela pesquisa arqueológica, foi evidenciada, a uma profundidade média de

1,00m a presença de três muros paralelos entre si, correndo em diagonal aos limites do prédio atual e cortados pelo embasamento dos poços da fundição. Sua orientação e posição estratigráfica nos levam a pensar em ocupações anteriores à da Casa da Moeda, talvez parte integrante de outras estruturas encontradas em área adjacente, e que poderiam ser associadas às primeiras moradas de pedra e cal, pertencentes aos frades do Carmo.

Junto à parede oeste de uma das salas (setores C/J6) foi localizada uma estrutura complexa, constituída por uma série de cinco poços alinhados, separados entre si por espaços equivalentes. Tal estrutura foi identificada como pertencente à oficina de fundição da Casa da Moeda.

Os poços, construídos em tijolos e com a base revestida por lajes de pedras aparelhadas, têm em média 1,25m x 1,15m, com uma profundidade que varia de 0,79m a 0,88m.[5] Os espaços que lhes são contíguos, são construídos em pedras irregulares ligadas por argamassa branca muito resistente.

A única chaminé localizada como parte desse sistema encontra-se no alinhamento do quarto poço (setores H/I 6, na parede oeste da sala, à qual está ligada a bateria dos poços de forno). Seu conduto alcança o andar superior, onde a presença de um revestimento em tijolos recentes sugere o aproveitamento posterior. Apresenta também, na porção que seria originalmente coberta por uma cúpula, sinais com vestígios de cinza e óleo queimado, impregnados nos tijolos.

Todos os poços encontravam-se entulhados com materiais ligados à própria fundição e/ou com restos de materiais de construções. Um deles (C/D 6) continha grande quantidade de carvão vegetal, usado na alimentação dos fornos. Outro encontrava-se cheio até a borda com cadinhos de grafite de tamanhos diversos, inteiros ou quebrados, alguns com sinais evidentes de uso intenso, enquanto que outros, raros, encontram-se em bom estado de conservação. Esses cadinhos apresentam na base três tipos distintos de marcas ainda não identificadas, e números indicativos de diferentes grandezas. Ainda hoje, cadinhos de grafite são usados nas fundições da Casa da Moeda como recipiente para a fundição do metal.

Outros vestígios, associados ao funcionamento da Casa da Moeda e recuperados pela pesquisa, são as cupelas, pequenos recipientes feitos em farinha de osso, utilizados para a determinação do quilate do ouro.

Foram localizados em outros espaços (área 1 D e 1 E) duas séries de estruturas em pedras aparelhadas, possivelmente associadas ao processo de moedagem, mas cuja função não foi ainda definitivamente determinada. A primeira série é constituída por duas estruturas de pedra, idênticas, mas diferentemente orientadas.

Trata-se de duas aberturas escavadas no piso, sendo uma delas quadrada, ligada por canaleta rasa a uma segunda abertura, de forma retangular. Tais estruturas são construídas com grandes blocos aparelhados em todas as faces visíveis e unidos por meio de várias barras de ferro, chumbadas perpendicularmente às juntas, algumas ainda inteiras, outras tendo deixado somente marcas de oxidação sobre a laje, sobretudo na estrutura quadrangular.[6]

Dentro de uma delas (setores N 14-15) foi encontrada uma peça de ferro, vazada na extremidade superior e, com ranhuras internas, pesando cerca de 500 kg. Sua identificação talvez permita esclarecer a função do conjunto dos vestígios.

Uma gravura, representando oficina de cunhagem de moedas no século XVIII mostra estruturas semelhantes. Uma delas suporta a prensa de cunhar, assim como os operários que a movimentam, enquanto que outra mostra o moedeiro, instalado em seu interior.[7]



Foram encontrados ao todo 117 cadinhos de grafite, variando o tamanho e o estado de conservação. Em detalhe, a base de um dos cadinhos com a marca do fabricante e o número de grandeza. Abaixo, quatro cadinhos usados na fundição do ouro.

Quanto à segunda série de vestígios, trata-se também de estruturas em pedras aparelhadas, construídas com técnica semelhante à acima descrita, e situada no setor E/F-18. A forma varia: são quatro pequenos "poços" abertos no piso, alinhados, sendo que sua face leste apresenta-se rebaixada em relação à face oeste, formando uma espécie de degrau.

Neste setor foi encontrado um piso de pedras, que, ao contrário dos demais, mostra pedras aparelhadas nas quatro faces e menos espessas.

Duas outras sondagens na área em questão evidenciaram outros elementos provavelmente ainda relacionados à Casa da Moeda. Em M/N 16-17 uma estrutura de forma quadrada externamente e com uma cavidade central foi em parte seccionada pela base de um pilar moderno. Os trabalhos neste local foram interrompidos, aguardando-se a retirada do pilar.

A 1,20m de profundidade foi evidenciada uma estrutura dupla, em tijolos, com forma de abóbada de berço, com 1,00m de abertura, o que preliminarmente estamos considerando como pertencente a um sistema de galerias de águas. Está orientada na direção W/L, da montanha para o mar e com ligeira diagonalidade em relação ao prédio atual. A parte superior da galeria é a única observável atualmente já que a parte inferior encontra-se submersa no lençol freático. Ainda não foram concluídas as pesquisas, o que não nos possibilita determinar sua verdadeira função, extensão total e profundidade, sabendo-se porém, a partir de sondagens realizadas, que sua base estaria a mais de 1,25m de profundidade.

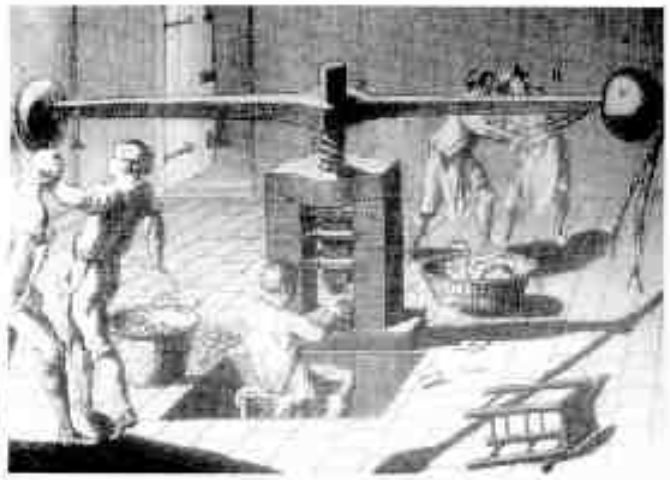
As tentativas de recompor as atividades das oficinas da Casa da Moeda, assim como sua divisão espacial, foi agregada intensa pesquisa bibliográfica. São muitos os relatos referentes às operações em fundições do século XIX; porém, para épocas mais remotas, tais descrições, quando existentes, são pouco precisas. Ainda assim, em carta datada de 1790, José da Costa Mattos, Provedor da Casa da Moeda no

Rio de Janeiro, em resposta à Junta da Real Fazenda, dá nos algumas informações importantes que ajudaram a identificação dos vestígios arqueológicos.

O item cinco do referido documento expõe: "Os quinze pretos que trabalharão no serviço de todas as officinas desta Caza se ocupão em tudo que hé preciso nas mesmas officinas, como hé carregar água, tanto da Carioca como do Poço, deitar fora o lixo e carvão depois de lavado e inútil, puxar os folles das forjas da fundição, que para cada folle é necessário dois, por serem estes de diferentes festios que os dos ferreiros; preparar carvão[5]". Somente este trecho fornece informações interessantes sobre o funcionamento das oficinas da Casa da Moeda e que puderam ser comprovadas arqueologicamente: a presença de carvão, localizado no "poço" do setor D6; a utilização de um fole para fazer funcionar a forja, explicando a presença de antigas manilhas de barro para saída de ar na parte posterior do forno; a presença constante de escravos para os trabalhos das oficinas, cujos alojamentos procuramos identificar. A equipe de Arqueologia passou a considerar a hipótese da existência de um poço de água para os serviços da Casa da Moeda dentro do espaço da construção atual. Segundo o modelo das casas senhoriais, o local mais apropriado para a existência de poço ou cisterna seria o pátio central. Por exclusão, nenhuma outra área do sítio parecia poder conter tal estrutura. Embora já tivessem sido feitas duas sondagens pela equipe de Arquitetura em pontos extremos do pátio e que nada revelaram em termos de vestígios arqueológicos, resolvemos abrir um novo poço-teste, desta vez no ponto mais central da área. Esta nova sondagem, a partir da abertura de uma quadrícula de 2,00m x 2,0m, revelou o topo de uma estrutura soterrada sob o entulho que compunha o piso do pátio, a 0,43m de profundidade, exatamente sob o local onde a Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos havia construído um prédio de quatro andares já em período recente. Em vista da descoberta, estendeu-se o poço-teste de modo a evidenciar toda a estrutura, a qual apresenta as seguintes características: — construção quadrada, com 1,97m de lado, sobre dois degraus de tijolos, coberta por abóbada de arestas também em alvenaria, e cuja face norte achava-se um tanto danificada. Esta destruição parcial permitiu sua melhor observação, já que a alvenaria que a recobria externamente havia sido rompida, deixando à mostra os tijolos internos.

Para verificar a composição interna, foi retirado um tijolo da seção já danificada. Constatou-se que internamente era formada por pedras irregulares unidas por argamassa branca com presença de fragmentos de conchas, sendo o revestimento externo em argila amarela. A prospeção de seu interior demonstrou uma profundidade máxima de 1,92m a partir do topo da abóbada, sendo que 0,85m deste espaço encontra-se ocupado pela água razoavelmente limpa. No entanto, não foi possível até o momento determinar se é a base da cisterna ou apenas acúmulo de sedimento. A face sul da abóbada de cobertura apresenta um tosco desenho semelhante a um brasão gravado na argila, uma esfera encimada por coroa imperial, pouco nítida em alguns pontos.

A partir da face norte, em direção à Praça XV, corre uma canaleta de lajes aparelhadas com 0,45m de largura, semelhante às outras encontradas em demais áreas do sítio arqueológico. Essa canaleta, à profundidade de 1,21m em relação ao piso do pátio, prossegue no interior do prédio, cortando as quadrículas L/M 12-13, da área 1D.





Gravura da Enciclopédia, Séc. XVIII, mostrando a perna usada na cunhagem de moedas. A sua estrutura apresenta semelhanças com a peça de ferro (foto), pesando 502 kg, encontrada nas escavações.

A evidenciação da galeria no sentido W/L fez-nos considerar a possibilidade de sua associação com a canaleta e cisterna do pátio. No entanto, tal associação não foi constatada, ou por haver sido destruída ou por tratar-se de sistemas independentes de condução de águas.

Ainda no pátio interno foram evidenciados outros vestígios, isolados espacialmente dos descritos acima, sendo sua interpretação funcional ainda duvidosa:

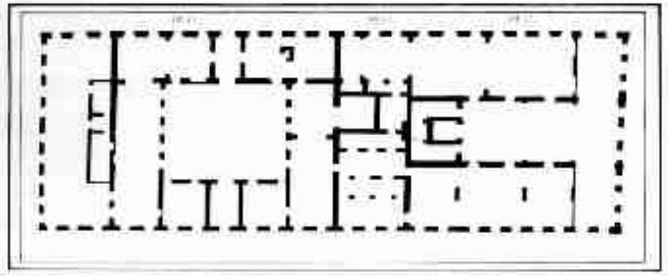
- canaletas construídas em lajotas quadradas de alvenaria, dispostas obliquamente, formando um V. É a única canaleta descoberta até o momento com esta aparência. Do seu interior foi retirado sedimento escuro, com grande quantidade de material orgânico (ossos, conchas) além de fragmentos de ferro, cerâmica e louça.
- prosseguimento do muro localizado no espaço da fundição (quadrículas G6-7 da área 1C), posicionado a oeste da cisterna.
- duas séries de tijolos paralelos, formando berço para uma calha de cobre, cuja porção anteriormente exposta encontra-se destruída. Devido à proximidade do lençol freático não nos foi possível determinar a relação entre esta calha e a cisterna, mas tudo indica que fizessem parte do mesmo sistema.

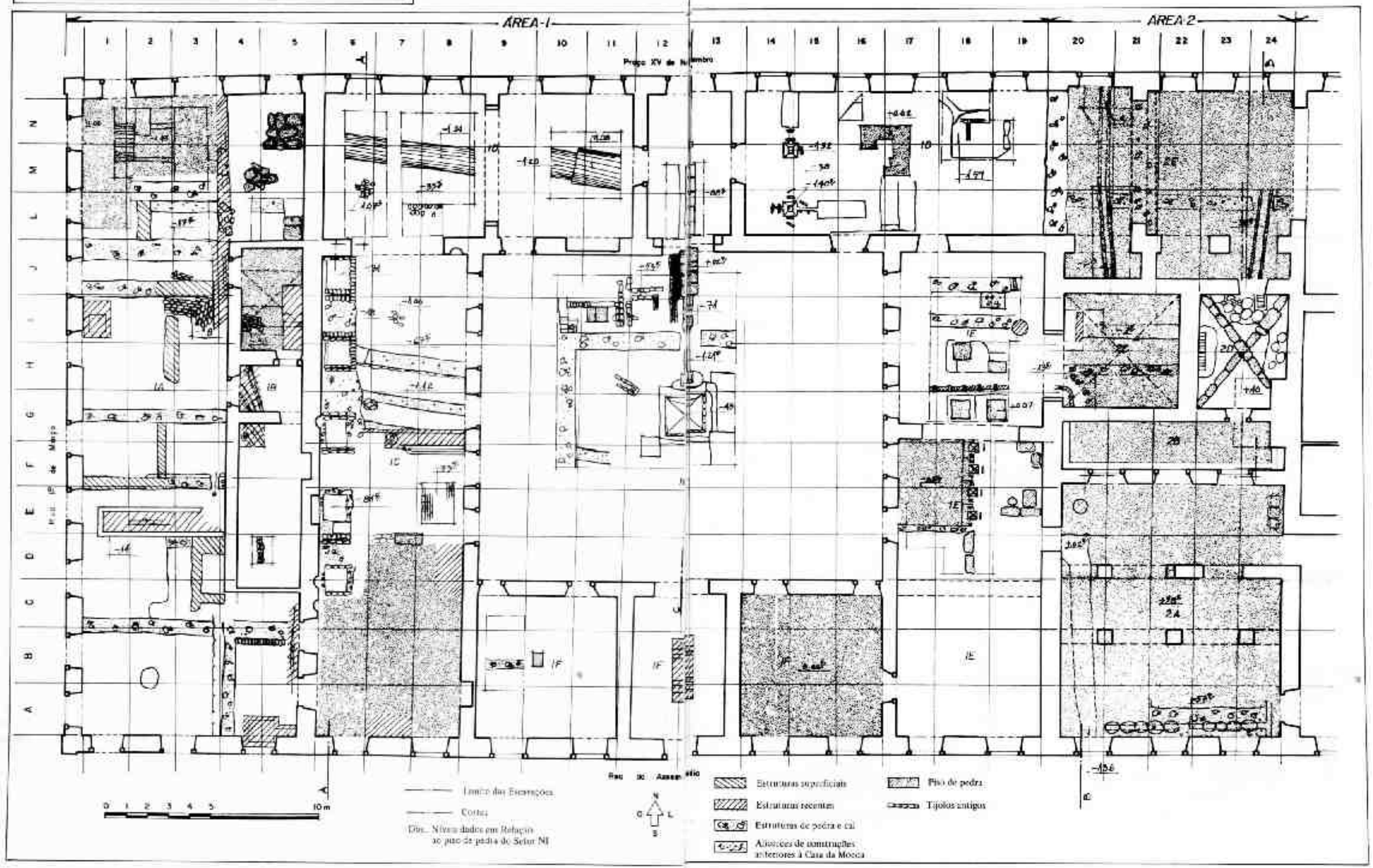
Um dos fatos que nos chama a atenção neste trabalho é a existência de uma área com aspectos bastante distintos das demais pesquisadas no sítio. Isto porque parece ter sido muito alterada por ocupações recentes, sendo que ao iniciar-se a restauração do prédio um dos cômodos achava-se ocupado pelos sanitários e outro pelo quadro de força, este atualmente ainda em atividade. Deste modo, o sedimento escavado apresentou em maioria entulho de material construtivo moderno. A escavação dos cômodos que compunham esta área — quadrículas ABC 9 a 16 — não evidenciou vestígios arqueológicos de importância.

A escariação das paredes dessa área demonstrou a existên-

PAÇO IMPERIAL DA CIDADE
Praça XV de Novembro nº 48 – Centro – Rio de Janeiro – RJ

Planta baixa dos vestígios arqueológicos
evidenciados nas escavações do térreo





cio de arcos mais baixos do que os demais encontrados no pátio. Este dado, associado à existência de janelas também mais baixas, e pé-direito interno menos elevado, leva-nos a pensar que tratar-se-ia de área menos nobre do prédio, talvez reservada aos empregados, como os quinze escravos que cuidavam dos serviços da Casa da Moeda. Cabe ressaltar que essa área não apresentou vestígio relacionado ao processo de moedagem, embora dentro do perímetro considerado como pertencente à Casa da Moeda.

A área 2 — limites internos da Casa da Moeda e Armazéns Reais — é composta por quatro espaços determinados pela planta atual do prédio, os quais foram considerados pela equipe de Arqueologia como um conjunto para fins metodológicos da pesquisa.

O primeiro local a ser escavado (2A) apresenta seis colunas em pedra, sobre as quais estão apoiados amplos arcos de passagem. O piso, revestido em lajes aparelhadas, tinha partes cobertas por argamassa branca de onde as lajes originais haviam sido retiradas. A remoção deste piso, no desenvolvimento da pesquisa arqueológica, revelou os seguintes dados:

1 — Uma rampa sob o piso correndo no sentido N/S em toda a extensão da sala. Inicia-se a 0,10m do piso atual, atingindo, já sob a calçada da Rua da Assembléia, a profundidade de 2,00m. Trata-se portanto de rampa com declive bastante acentuado, totalmente revestida de pedras aparelhadas (paredes e piso) com a parte superior formada pelas lajes do piso atual em balanço. Mostrou-se rico em material arqueológico: sedimento escuro caracterizando a presença de abundante material orgânico — ossos e conchas — além de grande quantidade de restos culturais, acumulados por terem sido carreados pela água, como cacos de louça, cerâmica grosseira, faiança, talheres em prata, moedas de cobre (extremamente oxidadas, não permitindo sua identificação a olho nu), cachimbos em cerâmica, osso e louça, alguns de forma extremamente curiosa, pedaços de ferro, pregos, etc.

Quanto à função desta rampa, colocam-se três hipóteses.

• *escoamento de águas* — embora tal possibilidade seja levada em conta, cremos que tal não seria provável, inicialmente por tratar-se de uma rampa de dimensões exageradas (1,00m de largura em toda sua extensão) com uma queda de −0,10m a −2,00m, o que faria com que a água fosse despejada abaixo do nível da Rua da Assembléia. Mesmo admitindo que esse nível tivesse sido elevado, como de resto sucedeu com a Praça XV, tal elevação deveria ter sido considerável para impedir que as águas para aí conduzidas não permanecessem empoçadas. Por outro lado, foi constatada a existência de um sistema de canaletas — e que será descrito a seguir — de construção anterior à rampa; isto é, por sua situação, a rampa soterrou o sistema de canaletas inutilizando-o, o que não nos parece viável.

• *rampa para transporte de cargas* — a largura de 1,00m considerada excessiva para a descida de águas seria exígua para o transporte de cargas. Por outro lado, a subida íngreme não facilitaria uma operação do gênero, sendo que, uma vez iniciado o percurso, não haveria possibilidade de retorno para um indivíduo portando qualquer carga de maior dimensão.

• *rampa para passagem subterrânea de pessoas* — embora tal suposição possa favorecer especulações fantasiosas, pode ser de certo modo corroborada pela documentação consultada. Sabe-se que já no século XVII instalava-se a Casa de Câmara e Cadeia à Rua da Assembléia, em alinhamento com a fachada da então Casa da Moeda (Rua 19 de Março). A partir de 1757 nos fundos da Câmara e Cadeia, passou a funcionar a Casa da Relação. De acordo com uma planta de 1746 do Arquivo Ultramarino de Lisboa, nota-se que *um passadiço ligava a Casa de Câmara e Cadeia ao Tribunal da Relação e outro ligava esse prédio ao Paço*, à altura da área arqueológica 2A (quadrículas A20 a 24) do sítio em pesquisa — isto é, onde se localiza a rampa descrita. Este dado levou-nos a considerar a hipótese de circulação de indivíduos da Casa dos Governadores para a Relação e dela para a Cadeia, fora das vistas públicas.

As três suposições para a função da rampa são ainda objeto de estudo o qual será reforçado com a próxima etapa da pesquisa, que prevê a abertura de uma trincheira fora do perímetro do prédio atual, já na calçada da Rua da Assembléia. Terá como finalidade básica procurar determinar seu prosseguimento e orientação.

2 — Canaletas e muro: constatada a existência de um sistema de canaletas correndo junto à face sul do prédio atual em toda a extensão da Área 2A. Apresenta saída de águas para a Rua da Assembléia, ramificando-se em seguida em direção S/N, sempre junto a parede, atingindo a área 2B.

As prospecções feitas nas quadrículas A/C 20 a 24 demonstraram haver nesta área uma nítida inclinação no sentido N/S, ou seja, acompanhando o declive da rampa. Ao que tudo indica, seria área com nível inferior ao restante do prédio, tendo sido necessário seu entulhamento a fim de se obter homogeneidade para assentamento do piso. Cabe observar que esta área encontra-se no alinhamento das quadrículas ABC 9 a 16 já descritas.

A área imediatamente anexa — 2B — não apresentou maiores dados, a não ser o prosseguimento do sistema de canaletas.

Voltado para o pátio central, há um espaço que nos chama a atenção por ter características que o distinguem dos demais cômodos do prédio. É um dos dois únicos locais onde o reto foi construído em abobadas de tijolos, em época diferente das paredes, sendo-lhes posterior. Esta construção singular indica também uma utilização específica dentro do complexo total. Este tipo de reto seria utilizado para a guarda de valores, munições ou presos. A bibliografia indica a existência de uma prisão nas dependências da Casa da Moeda, na qual foram aprisionados em épocas distintas vários indivíduos: os soldados do invasor Duclerc (1710)[10] e pelo menos dois funcionários da Casa da Moeda (em 1717 e 1735).[11] A propósito, deve-se notar que os moedeiros gozavam de situação social distinta, e somente podiam ser aprisionados em cadeia da Casa da Moeda.[12] Uma trincheira aberta no centro da sala evidenciou, a 0,14m de profundidade, uma laje reforçada de pedra e cal, mas restrita unicamente aos setores H20/21.

O último cômodo que compõe a Área 2 mostrou como dado de interesse a presença de um piso em pedras, colocadas formando um desenho em "X". A 0,60m abaixo deste piso foi localizado um outro, em pedras irregulares com um ralo também em pedra. Estes dados indicam que a área pode ter sido originalmente parte de um pátio aberto, formando um espaço único com as Áreas 2B e 2C já descritas.

O material coletado durante as escavações está sendo estudado em laboratório. Todos os fragmentos recuperados foram limpos, triados, contados e numerados. Procede-se atualmente ao estudo mais detalhado da faiança branca decorada

em azul, visando identificá-la, classificá-la tipologicamente e, posteriormente, restaurá-la.

O trabalho foi iniciado pelo estudo da faiança procedente da Área 1C por tratar-se do local relativo às duas moradas que os Carmelitas utilizavam para renda e onde mais tarde foi instalada a Casa da Moeda, e também por ter sido a única área escavada em quase toda sua extensão.

Para classificar a faiança, recorreu-se à tipologia proposta por Reinaldo dos Santos.[13] Pudemos deduzir que praticamente toda a faiança branca e azul é de origem portuguesa e pertence ao século XVII, sendo portanto possivelmente utilizada em fase anterior à Casa da Moeda e contemporânea aos Carmelitas.

Dentre os motivos decorativos encontramos os seguintes padrões característicos do século XVII: "aranhões", "três cantos" ou "pinhões", "arabescos", "faixas barrocas", "rondas", além de paisagens de influência chinesa. Foram coletados alguns fragmentos de faiança fina inglesa provavelmente do século XIX (alguns com marcas) bem como poucos fragmentos de porcelana chinesa em vários padrões e que, devido às suas diminutas dimensões, não puderam ser identificados.

Além da faiança está sendo analisado em laboratório o restante do material recuperado, ou seja, ósseo, malacológico, vítreo, metálico, cerâmico, além dos artefatos utilizados na fundição da Casa da Moeda. A grande ocorrência de cachimbos e outros artefatos em cerâmica justifica uma maior ênfase a ser conferida a tais itens, quanto à sua análise e restauração.

De acordo com a proposta inicial, os trabalhos arqueológicos focalizaram as três áreas consideradas prioritárias, das quais até o momento foram pesquisadas somente as correspondentes à Casa da Moeda e aos limites entre esta e os Armazéns Reais/Casa dos Governadores.

O prosseguimento dos trabalhos prevê o retorno a essas áreas visando ao aprofundamento da análise das estruturas evidenciadas, buscando uma leitura comparativa dos dados, já que a pesquisa arqueológica tem como enfoque básico de sua metodologia a abordagem mais abrangente das informações coletadas, sem privilegiar um ou outro aspecto isoladamente.

A área 3, ocupada pelos Armazéns Reais (cf. planta de João Massé), merecerá maior atenção já que, além de não ter sido ainda escavada, é aquela sobre a qual dispomos de escasso registro documental. Paralelamente ao prosseguimento da escavação desenvolve-se a pesquisa bibliográfica, voltada para publicações, fontes primárias e iconográficas.

Em adição estão sendo estabelecidos contatos com instituições nacionais e estrangeiras, com a finalidade de aprofundarmos o levantamento de dados, visando à interpretação dos vestígios.

Cabe ressaltar que, dentro do projeto de restauração do prédio, acha-se incluída a exposição de algumas estruturas arqueológicas, assim como do material cultural associado. Dentre essas, destaca-se a área da fundição da antiga Casa da Moeda, à qual será conferido o tratamento visando à recuperação e restauração das estruturas, bem como apoio museográfico, buscando conferir-lhe cunho didático.

À época da publicação deste texto a pesquisa arqueológica no sítio "Paço Imperial" estará perfazendo 16 meses de intenso trabalho em campo, laboratório e de pesquisa documental, o que corresponde, na realidade, a parcela ínfima daquilo que o Núcleo de Arqueologia pretende realizar.



Três dos 200 cachimbos catalogados na área do Paço pesquisada. São todos de cerâmica, mas ainda não foi determinada a sua fabricação.

NOTAS:

(1) Correspondência entre o Governador Ayres de Saldanha de Albuquerque e a Metrópole em 1720, citada por Vieira Fazenda em *Antiguidades e memórias do Rio de Janeiro*, Vol. 5.

(2) SILVEIRA, Tasso da. *História da Casa da Moeda*, cap. VII, p. 52.

(3) WINZ, A. P. *História da Casa do Trem*, p. 76.

(4) VON ESCHWEGE. *Pluto Brasiliensis*, p. 256 e seg.

(5) Para as tomadas de nível foi considerado como nível 0 de referência o piso atual, em pedras, do setor N3 Área 1A.

(6) A respeito de tal técnica construtiva temos um projeto do engenheiro Jacques Funck (cf. Winz, op. cit., p. 557) contendo instruções sobre as obras a serem executadas para a construção de um cais e uma ponte na Ponta do Calabouço em 1779 ... "... As fiadas de Alvenaria para o alicerce da ponte, serão de pedra dura, e as maiores q'se poderem conduzir ao logar, e postas bem orizontais sobre a grade de madeira, *lavradas nas juntas e unidas com gatos de ferro xumbados, para serem bem unidas, e para segurar melhor a obra*... e a arguamassa do alicerce, no fundo, será feita de betume..."

(7) *Coins and Coin Collecting*, pp. 110-111.

(8) SILVEIRA, Tasso da. Op. cit., cap. XVII, p. 286.

(9) VIEIRA FAZENDA. Op. cit., Vol. 1, p. 316.

(10) TASSO FRAGOSO. *Os franceses no Rio de Janeiro*, p. 99.

(11) SILVEIRA, Tasso da. Op. cit., cap. III, p. 44 e cap. VI, p. 58.

(12) VIEIRA FAZENDA. Op. cit., Vol. 5, p. 453.

(13) BRANCANTE, Eldino. *O Brasil e a Cerâmica Antiga*. São Paulo, 1981.

(14) DIDEROT, Denis. *Encyclopedie*, tomo IV, prancha IV.

(15) DIDEROT, Denis. Op. cit., prancha XV.

(16) Estampa nº 1, in Ferraz, op. cit., 1978.

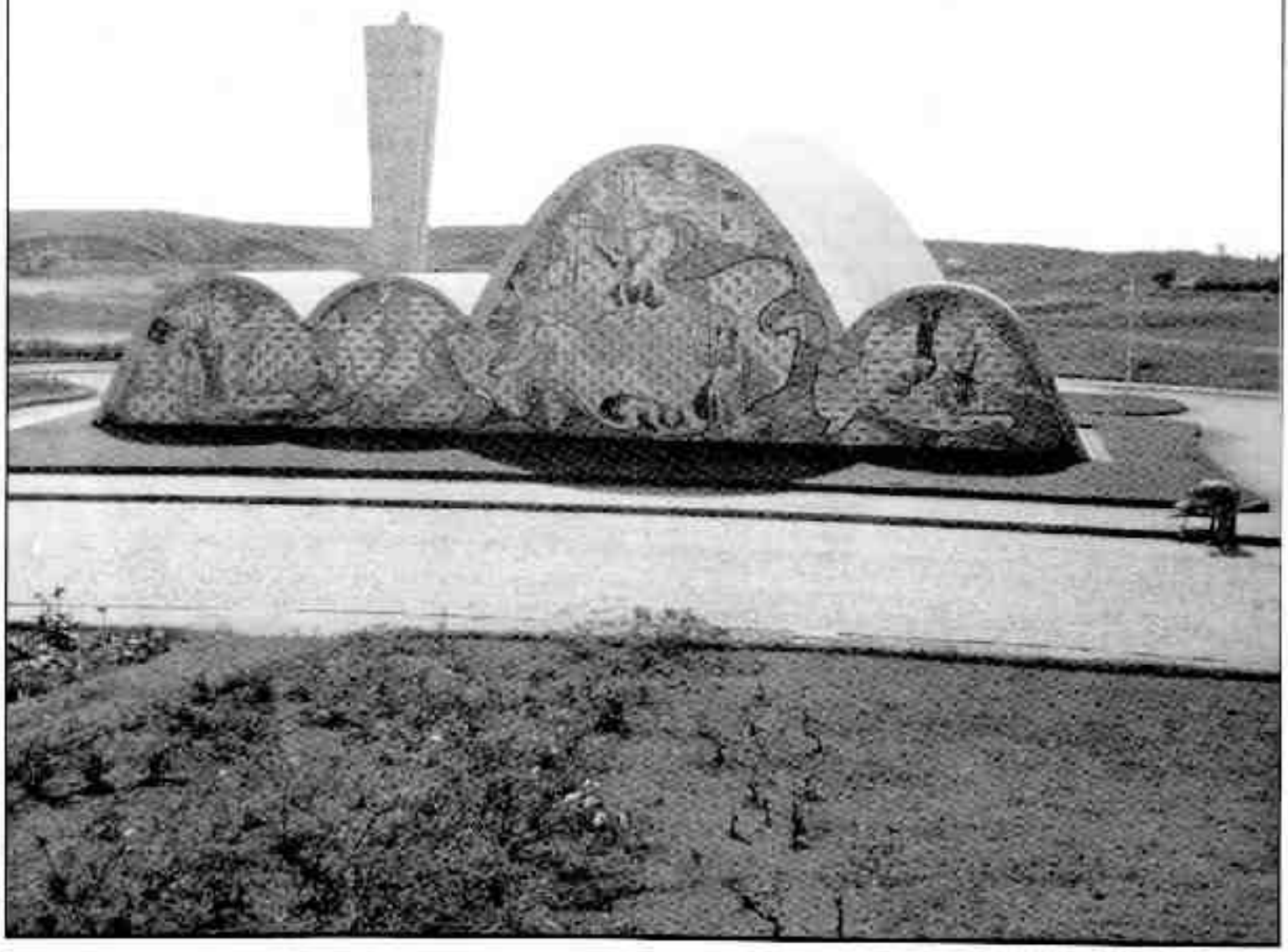
ENSAIOS:

AZULEJOS DECORADOS
na modernidade arquitetônica brasileira,
por Carlos A.C. Lemos

BARRACÃO DE ESCOLA
E "BARRACÃO DE ALA":
breve estudo dos bastidores do carnaval,
por Maria Laura Viveiros de Castro

NOTAS SOBRE DEBRET
nos 150 anos do "Viagem Pitoresca e
História ao Brasil",
por Mário Barata

JOAQUIM DO REGO MONTEIRO:
importante e desconhecido pintor,
por João Moreira Garcez Filho



AZULEJOS DECORADOS

na modernidade arquitetônica brasileira

CARLOS A. C. LEMOS*

Parece que foi a República a causadora do repentino abandono do revestimento de azulejos decorados nas fachadas de nossos edifícios urbanos. Pelo menos – pode ser uma coincidência –, foi a partir dos anos republicanos que as novas fachadas do Ecletismo passaram a ser imaginadas levando só em conta a ornamentação em relevo dos estuques. Essa invenção brasileira de recobrimento com azulejos dos paramentos externos dos sobrados, principalmente aqueles das cidades litorâneas, foi então esquecida entre nós, sendo aplicada ainda em continuação unicamente em Portugal, nosso herdeiro nesse gosto não só de intenção decorativa, mas justificado também por motivos práticos de proteção, como nos lembra o engenheiro J. M. dos Santos Simões em seu clássico livro *Azulejaria portuguesa no Brasil (1500-1822)*.[1]

Mas esse olvido não durou muito porque o surgimento do Neocolonial durante a Primeira Grande Guerra foi acompanhado de certas revivescências ditas nacionalistas e, dentre elas, a azulejaria. Não mais os grandes panos de peças padronizadas, mas os painéis figurativos inspirados nas decorações religiosas de nossos templos coloniais. Os revestimentos parietais do tempo do império recém-banido ainda não eram considerados "tradicionais" para estar inspirando os seguidores de Ricardo Severo. Primeiramente, ressurgiram os azulejos de pintura azul sobre fundo branco. Só muito depois, bem entrados os anos vinte, é que reapareceram em quantidade os azulejos multicoloridos. Nesta hora é bom lembrarmos que houve o uso simultâneo de dois tipos de azulejos: esses decorativos trazidos pelo novo estilo saudosista e aqueles empregados normalmente nas chamadas "barras impermeáveis" das instalações sanitárias, copas e cozinhas. Estes últimos eram já desde o



Painel de Jorge Colaço para a "Casa Lusa", restando a tradição do azulejo português.

fim do século importados da Inglaterra, Alemanha e França, sendo, também, decorados com desenhos padronizados muito discretos, senão completamente lisos. Essas barras eram sistematicamente arrematadas superiormente por uma fiada de peças em relevo quase sempre ilustradas com as mais imaginativas figurações do repertório *Art Nouveau*. Assim, foram comuns casas neocoloniais abrigando na sua intimidade decoração alheia à tradição luso-brasileira que se tentava cultuar. Interessam-nos nestas linhas somente aqueles decorados segundo as óbvias fontes de inspiração, necessárias à comprovação da coerência histórica, que foram os já citados revestimentos antigos dos tradicionais estabelecimentos religiosos, com suas capelas-mores e claustros ricamente guarnecidos de barrados de azulejos pintados ostentando ornamentação figurativa ligada a cenas quase sempre bíblicas ou a alegorias, tão do gosto da época colonial. Foram os azulejos assim ilustrados que comoveram os neocolonialistas e não os azulejos padronizados dos "tapetes" próprios das velhas fachadas. Quem lucrou com essa nova moda arquitetônica foram mormente os fabricantes portugueses que, por essa época, também estavam a reviver essa arte do passado em construções laicas, impulsionados de modo especial pelo pintor Jorge Colaço, que "pretendia reatar a tradição do azulejo português, nos moldes saudosistas de uma visão patriótica que intransigentemente defendida[2]". Ricardo Severo foi muito amigo desse artista seu patrício e usou de seus préstimos em inúmeras obras paulistanas e, dentre elas, a sua "Casa Lusa", fartamente provida de painéis azulejados, tanto internamente como fora, até nas edículas. Painéis referentes a paisagens da Terra Mãe, cenas bucólicas, cenas religiosas, a indicações de fundo heráldico e até a dísticos latinos alusivos a seu pensamento filosófico norteador de vida, como o lema "pro aris et focis", que significava "pelo altar e pelo lar", cujo conteúdo, segundo seu gentio, guiava no cotidiano o arquiteto,

(*) Carlos A. C. Lemos, arquiteto, é professor de História da Arquitetura no Brasil, na Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo. É autor de *Arquitetura Brasileira* (São Paulo, Melhoramentos), *Dicionário da arquitetura brasileira* (em colaboração com Eduardo Corona, São Paulo, Edart), *O que é arquitetura* (São Paulo, Melhoramentos), *O que é Patrimônio Histórico* (São Paulo, Melhoramentos), *Cozinhas, etc.* (São Paulo, Perspectiva).

que via naquela expressão um interesse obrigatório, geral e particular, às coisas divinas e à condição humana.[3]

A verdade é que os cultuadores do Neocolonial não podiam estar à mercê de importadores paulistanos e de fabricantes portugueses fornecedores de azulejos decorados, tanto padronizados, usados eventualmente numa ou noutra barra decorativa de banheiro nobre, como aqueles decorados com cenas evocativas. O problema haveria de ser resolvido aqui. Tudo indica tenha sido Victor Dubugras o pioneiro na tentativa de produzir entre nós azulejaria ornamentada, fazendo queimar improvisadamente em São Paulo os painéis pintados por José Wasth Rodrigues para as obras do Largo da Memória, em 1919. Vejamos como todos chegaram a essa produção.

Certamente, o caminho deve ter sido achado pelo arquiteto Felisberto Ranzini,[4] ilustre colaborador de Ramos de Azevedo e de Ricardo Severo, homem de grandes habilidades e aquarelista emérito que, inspirado pelo líder do Neocolonial, viajou documentando pormenores arquitetônicos e decorativos de nossas construções antigas, chegando mesmo a publicar, em 1927, um álbum denominado *Estilo Colonial Brasileiro*. Felisberto Ranzini possuía um irmão mais moço chamado Romeu,[5] dono de uma fábrica de louças em sociedade com pessoas da elite paulistana e daí a denominação da firma — "Fagundes Ranzini & Cia." —, sendo também sócios Euclides Fagundes, Teodomiro de Mendonça Uchoa, Otto de Freitas Backeuser, Waldomiro Fagundes e Juarez Fagundes, todos amigos entre si e frequentadores do Café Guarani, em cujo sobrado o jovem italiano possuía um próspero "escritório de construções civis". Formada a sociedade, Romeu, que era sócio solidário, embarcou sozinho para a Itália a fim de contratar operários especializados em cerâmica fina e porcelana e daí foi à Alemanha de onde trouxe o projeto da fábrica e já algumas máquinas. Em 1912, a fábrica já estava concluída em grande terreno (36.000 m²) situado na Lapa, no quarteirão formado pelas Ruas Aurélia, Coriolano, Fábia e Catão, e possuía, conforme escreveu esse ceramista italiano em seus apontamentos inéditos, "fornos construídos em forma cilíndrica e de chama invertida" e diâmetros que variavam de quatro a oito metros. Todos tinham teto abobadado de três metros de altura. O combustível era carvão inglês importado diretamente de Cardif, mas conforme seu filho Sisto, também foi usada a lenha nacional mesmo, como atestam igualmente as fotos ainda existentes. A matéria-prima das louças era toda praticamente paulistana: o caolim vinha de Santo Amaro; a argila, de São Caetano, Pinheiros e Tuipas; o quartzo provinha do "Alto da Serra" e o feldspato, de Perus.



A primeira fábrica de Ranzini, no bairro da Lapa, em São Paulo: produção diversificada.

Essa primeira fábrica de Ranzini chamava-se Santa Catarina e tinha uma produção muito diversificada, como atesta sua primeira carta-patente, a de número 6.912, de 7/2/1912, assinada por Hermes da Fonseca, que lhe facultava "o fabrico de louça branca fina, esmaltada e decorada, ladrilhos e artigos semelhantes". Alguns anos depois de inaugurada, já possuía pequena produção de azulejos. Portanto, aparentemente, a primeira queima de painéis decorados para Victor Dubugras não teria sido tão improvisada como alegamos atrás. O que ocorreu foi que não havia prática no fabrico de painéis e a improvisação se ateve na maneira de se queimar o material pintado por Wasth Rodrigues. Arranjaram às pressas umas grelhas refratárias em cujas ranhuras eram dispostos os azulejos pintados e imaginou-se um "forno contínuo" que chamavam de "túnel", onde elas eram dispostas encostadas umas às outras e uma empurrando a seguinte acionadas por um longo bastão de madeira. Percebe-se que era uma produção em condições precárias, onde as temperaturas corretas, conforme o esmalte, não tinham a duração requerida. A técnica era aquela "sobre esmalte", isto é, a ornamentação era aposta sobre a superfície branca vidrada, incorporando-se os pigmentos à base pela fusão. Aliás, tudo era importado: esmaltes, "fritas", pigmentos e até o óleo chamado "Grass" usado como veículo para as cores.

A firma de Romeu Ranzini prosperou e foi enormemente beneficiada pelas dificuldades de importação de materiais de consumo europeus, devido à Grande Guerra de 1914, inclusive porcelanas, sanitários e obviamente azulejos. E é certo também que a produção nacional não estava em condições de suprir a demanda. O novo surto de construções iniciado por volta de 1920 veio retomar as importações de materiais que tinham a preferência de todos, antes de tudo devido à melhor qualidade decorrente de aperfeiçoamento técnico que nos eram difíceis e às novidades estilísticas que o recente desenho industrial produzia. A indústria ceramista local sofreu abalos e já em 1919 a firma Fagundes Ranzini & Cia. compareceu ao Senado, no Rio, protestando contra a política de importações e dessa manifestação resultou um opúsculo denominado *O caso das louças no Senado Federal*, que infelizmente não pudemos ler.



Interior da Fábrica Santa Catarina no início da década de 20: dentre os operários — como mostra a foto — uma grande quantidade de crianças.

A partir dos anos 20 a praça foi inundada por azulejos de fora, especialmente alemães e ingleses, mas foram ainda os azulejos paulistanos de Ranzini os empregados nas obras do já citado Victor Dubugras ao longo do Caminho do Mar, executadas durante as comemorações do Centenário da Independência. Washington Luiz, o chefe do governo paulista, chamou o mesmo arquiteto que convocara quando prefeito de São Paulo por ocasião do remanejamento do velho Largo da Memória para essas tão significativas construções dispostas margeando aquela estrada, a primeira da América Latina com pavimentação de concreto. Dubugras imaginou inúmeros painéis em suas construções evocativas, que ficaram a cargo do mesmo Washington Rodrigues, artista agora francamente engajado no Neocolonial e dedicadíssimo em documentar e conhecer nossa arquitetura antiga, tendo feito inúmeras viagens pelo Brasil afora, copiando tudo que de interesse houvesse às estilizações da nova corrente arquitetônica. Suas primeiras viagens de pesquisa remontam a 1918, época das pinturas do chafariz do Largo da Memória, cujos desenhos destinavam-se a uma possível publicação amparada por Otto Weaszflog, da tradicional Editora Melhoramentos.[8] E nada mais natural que Washington Rodrigues apelasse aos préstimos de Romeu Ranzini pensando na fatura de seus painéis decorados. A fábrica da Lapa tornou a queimar azulejos pintados e certamente agora com nova técnica, mais aperfeiçoada quanto ao sistema de cozimento, mas evidentemente ainda carecendo de meios apropriados de controle correto de temperaturas adequadas aos variados esmaltes empregados, estando algumas cores sujeitas a uma subexposição e, portanto, sem garantia de boa fixação à base esmaltada.

Quatro são os principais monumentos ao longo do Caminho do Mar, então construídos em 1922 pela Secretaria da Agricultura (naquele tempo a responsável por todas as obras do Estado) a mando do "presidente estradeiro" Washington Luiz: o Cruzeiro Quinhentista, levantado na baixada do Cubatão evocando a presença jesuítica no local e o Caminho do Padre José, que daquele porto fluvial subia a Serra do Mar. Esse monumento teve duas vezes refeita a sua decoração de azulejos devido à intervenção do CONDEPHAAT (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado) sendo que a última por causa de uma anastilose decorrente de mudança de local de implantação motivada por obras e aterro promovidos pela Petrobrás nas suas imediações. As outras construções evocativas, já entre as curvas da estrada serpenteante, são o Rancho da Maioridade, o Padrão do Lorena e o Pouso Paranapiacaba. Lembram elas os momentos significantes da longa história relativa à conquista da Serra do Mar, as proezas dos primeiros condutores de tropas, as providências dos suces-



Decoração de base do "Cruzeiro Quinhentista", na baixada de Cubatão (SP), com o retrato de Anchieta: na parte inferior esquerda, a assinatura do artista - J.W.R. - e a data - 1922.

sivos governos em facilitar as comunicações entre o litoral e o planalto e até as façanhas dos primeiros automobilistas. A estes foi dedicado o Pouso Paranapiacaba, talvez a mais importante dessas obras comemorativas. É pena que toda a sua decoração de azulejos do salão central tenha-se perdido devido às más condições de queima das peças, todas pintadas em tons de rosa salmão, cor de difícil fixação.

A grande demanda de painéis decorados a partir dessas primeiras experiências fez evidentemente surgirem outras fábricas, ou melhor, pequenas oficinas de queima de azulejos pintados. Quase um artesanato, que empregava azulejos nacionais, Matarazzo inclusive, e, principalmente, estrangeiros, tanto brancos como coloridos. Houve mesmo, por essa época, uma fabriqueta chamada Industria Cerâmica que chegou a produzir vários painéis hoje desaparecidos ou não identificados. Por volta de 1925/26 surge o ateliê de cerâmica "artística" de Conrado Sorgenicht, homem já dono absoluto do mercado de vitrais, técnica que dominava exemplarmente a partir de materiais importados, tanto os filetes de chumbo como os vidros coloridos. Passa aquele industrial também a produzir painéis azulejados embora desde 1918 queimasse azulejos publicitários, como veremos. Seu primeiro trabalho importante foi uma série de painéis "documentando a legenda de Santa Teresa de Ávila, destinada ao claustro do Carmelo, nas Perdizes", hoje ocupado pela Pontifícia Universidade Católica.[7] Esses painéis foram um dos últimos trabalhos de Benedicto Calixto, falecido em 1928. Sorgenicht passou a ter clientela ilustre e muito trabalhou, procurando aperfeiçoar-se sempre, chegando a conseguir trabalhos de magnífica feitura, como um até hoje muito gabado painel pintado pelo artista carioca Correa Dias, que guarnecia a sala nobre do palacete Castro Prado, na Avenida Angélica, com vistas da grande fazenda do proprietário, em Descalvado. Nesse tempo inicial até em Minas teve seu nome lembrado e executou painéis alegóricos para um colégio em Caxambu, projeto de Signorelli. Também executou azulejos decorados para obras do incansável Dubugras, como aqueles da residência de Olivo Gomes, pai do Senador Severo Gomes, em 1927, à Rua Itapeva, recentemente demolida. É bom lembrar que todos esses azulejos eram pintados a mão, inclusive os padronizados das forrações em "tapete" e das barras decorativas. Não se usavam, como na Europa, decalques, que eram aplicados na primeira queima. Conrado, como os demais, usava preferivelmente azulejos brancos vidrados alemães. Sobre esse esmalte original é que pintava a pincel a ornamentação desejada. "Quando muito, diz-nos Conrado Sorgenicht Filho, que pessoalmente executou os azulejos de Olivo Gomes, usavam-se os moldes "pouchoir" para dar o desenho geral, depois acabava-se a mão, a pincel". Esse sobreesmalte tornava os então brilhantes azulejos levemente foscos, quando não totalmente embaçados, e isso naturalmente devido às condições adversas da queima artesanal mal controlada em pequenas muflas ou fornos a gás. Há peças multicoloridas daquele ateliê, como vimos recentemente, em que cada cor apresenta uma intensidade de brilho, sendo intermeadas por filetes amarelos totalmente foscos. E quanto mais foscos, mais frágeis à abrasão.



Visão de conjunto do "Cruzeiro Quinhentista", um dos quatro principais monumentos erguidos por Washington Luís ao longo do Caminho do Mar.

Os anos trinta chegaram com o novo estilo *Art Deco* que suplantou no gosto popular o já estiolado Neocolonial. É claro que essa arquitetura tradicionalista não desapareceu de vez, pois é praticada até hoje, mas deixou de ser produzida a nível erudito, digamos assim, não mais emocionando os arquitetos de renome e talento. Daí o paulatino desuso dos painéis decorativos de azulejos tirados do esquecimento em 1919 por Dubeegras e Wasth Rodrigues. Ficou somente a moda de pequenos quadros azulejados, em um ou outro alpendre, alusivos a devoções sacras. A uma ou outra paisagem alimentando as saudades da terra distante, e nisso os portugueses e espanhóis foram contumazes.

No Rio de Janeiro, o Neocolonial assumiu grande importância e isso se deve muito ao trabalho quase que obsessivo do médico José Mariano Carneiro da Cunha. A exposição comemorativa do Centenário da Independência glorificou o novo estilo nacionalista, ocasião em que até edifícios verdadeiramente coloniais sofreram uma real cosmetização neocolonial plena de modismos e estilizações próprias da corrente. Conrado Sorgenicht possuía uma filial na Capital do país e não tinha mãos a medir, trabalhando praticamente sem concorrentes, pois desde 1918 produzia azulejos decorados a anunciantes locais. É que naqueles anos alguém imaginou a moda de grandes painéis publicitários de azulejos, material garantidor de boa conservação dos textos ao ar livre. Esses painéis eram instalados no longo muro de arrimo que havia na praia do Russel separando a via elevada das linhas de bonde das pistas de carro situadas em recentes aterros. Por volta de 1925, como já vimos, passou também a produzir painéis ditos artísticos, satisfazendo a fina clientela carioca.[8]

O mestre Paulo Santos no seu livro *Quatro séculos de arquitetura*[9] trata minuciosamente do desenvolvimento do Neocolonial no Rio de Janeiro, onde estiveram envolvidos profissionais de gabarito e jovens arquitetos e estudantes dos mais promissores, dentre eles Lúcio Costa, todos participando ativamente até de concursos acadêmicos destinados a selecionar projetos significativos dentro do estilo nacional. A revista *Architectura no Brasil*, fundada no Rio em 1921, gastava páginas tratando da corrente tradicionalista, publicando projetos participantes desses vários concursos havidos e também abria espaços onde José Mariano pontificava ditando regras e respondendo a consultas de distantes leitores.

Sabemos que a partir da diretoria de Lúcio Costa na Escola Nacional de Belas-Artes, em 1931, grande número de jovens arquitetos daí saídos aderiu à arquitetura moderna, rompendo com toda a sistemática vigente articulada em torno do tradicionalismo e do ranço acadêmico. Assim, nada mais que normal o repúdio não só aos partidos até então adotados, às técnicas construtivas costumeiras, mas também aos elementos semânticos de toda aquela linguagem saudosista, como telhas de barro tipo capa e canal, beirais de cachorros, treliças, balcões gradeados, rótulas e muxarabis, as janelas de guilhotinas, os pátios internos, e naturalmente os painéis de azulejos. Agora, era a arquitetura voltada para o futuro em busca de novas sintaxes, de novos volumes dispostos à luz do sol e de novas técnicas construtivas lideradas pelo concreto armado.

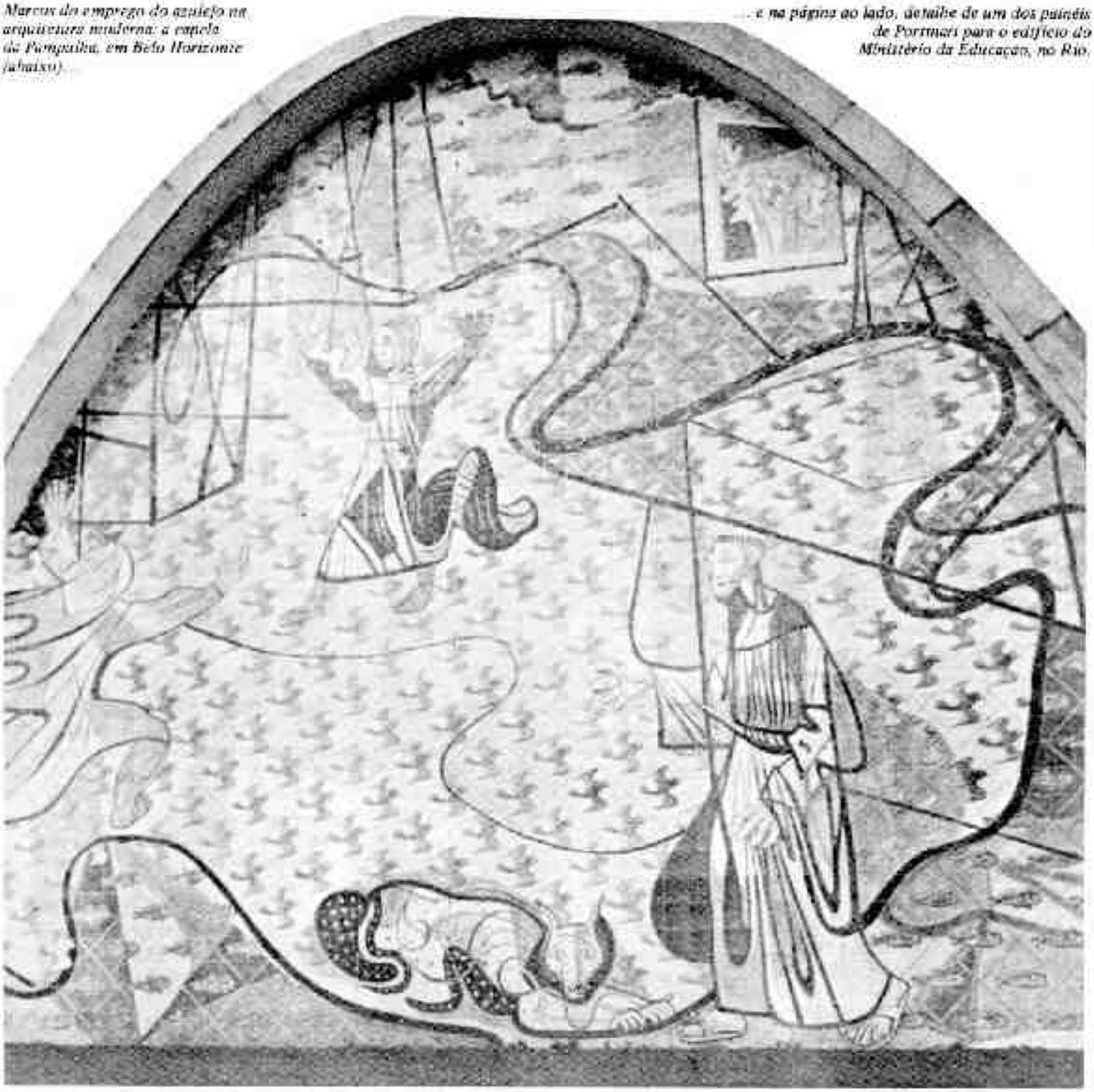
Em 1936, Le Corbusier vem ao Rio, como todos sabemos, e a partir dessa sua segunda visita ao Brasil esses jovens arquitetos de vanguarda tomam conhecimento íntimo das teorias do grande mestre, que a todos cativa com o seu exemplo vivo na mesa de trabalho. Muito discutiram e muito aprenderam. E comigo eles estiveram do ilustre professor lições tendentes à valorização dos materiais locais, inclusive velhos hábitos. Materiais como os granitos cariocas em vez dos mármores importados; plantas e árvores em desuso como a palmeira-real, já que a moda modernista era o emprego de espécies vegetais dos trópicos, valorizadas por Nina Warchavchik, e oh! que condescendência, como os azulejos, que ele tanto aprendera a admirar em demoradas visitas à Igreja da Glória do Outeiro.[10] Azulejos não queridos justamente de José Mariano, o homem agora execrado devido às suas provocações pelos jornais, nascidas da obrigação de defender com unhas e dentes o seu nacionalismo arquitetônico. Tudo bem, logo todos perceberam que o azulejo, além de funcional quanto à proteção e adequação às imposições do clima, também era um material nobre que servia magnificamente como suporte de novas expressões plásticas – estas sim é que deveriam opor-se aos modelos coloniais.

Realmente, Le Corbusier tinha razão e disso logo todos se aperceberam. A velha arte tornou a resplandecer vitoriosa graças ao talento de Portinari, artista, inclusive, prestigiado pelo arquiteto francês. Assim, numa verdadeira integração das artes, o nosso primeiro grande projeto de arquitetura moderna, o edifício do Ministério da Educação, ostentou exemplarmente os painéis de Portinari inaugurando uma importante série de trabalhos espraiados guarnecendo os paramentos de nossos modernos edifícios. Em pouco tempo, no entanto, as razões de Le Corbusier foram esquecidas e muitos arquitetos modernistas e mesmo alguns críticos logo justificavam o emprego de azulejos decorados como sendo uma necessidade de identificação nacionalista, uma questão ligada à identidade cultural, pensamento que certamente não levou Oscar Niemeyer, cônscio do que fazia, a repetir os painéis azulejados brancos e azuis de Portinari na Pampulha. Isso afirmamos porque lembramo-nos, como se fosse hoje, de uma resposta de Oscar a uma nossa indagação, em 1952 ou 53, sobre essa pretensa "marca" brasileira indicativa de nossa arquitetura moderna, sempre repetida, aliada, inclusive, ao uso aqui e ali de treliças em varandas e balcões. Respondeu-nos, ao lado da prancheta de trabalho, que essa insistência, como se fosse uma "obrigação modernista", era "bobagem", pois o azulejo como material obrigatório deveria ser esquecido. Entendemos que a questão resumia-se mesmo no uso de material que resistisse às intempéries – tanto que naqueles dias estava ele empregando em seus projetos paulistanos painéis feitos de mosaicos de vidro desenhados por Di Cavalcanti e executados pelas Decorações Ltda. que pouco depois também fez painéis com mesmo artista para Franz Heep, no prédio do jornal *O Estado de S. Paulo* e para Rino Levi no auditório da Sociedade de Cultura Artística.[11] Hoje, o azulejo decorado, quase sempre padronizado, comparece esporadicamente numa ou noutra decoração de interiores. O palpite de Le Corbusier, pelo menos, serviu para caracterizar uma fase inicial de nossa arquitetura moderna.

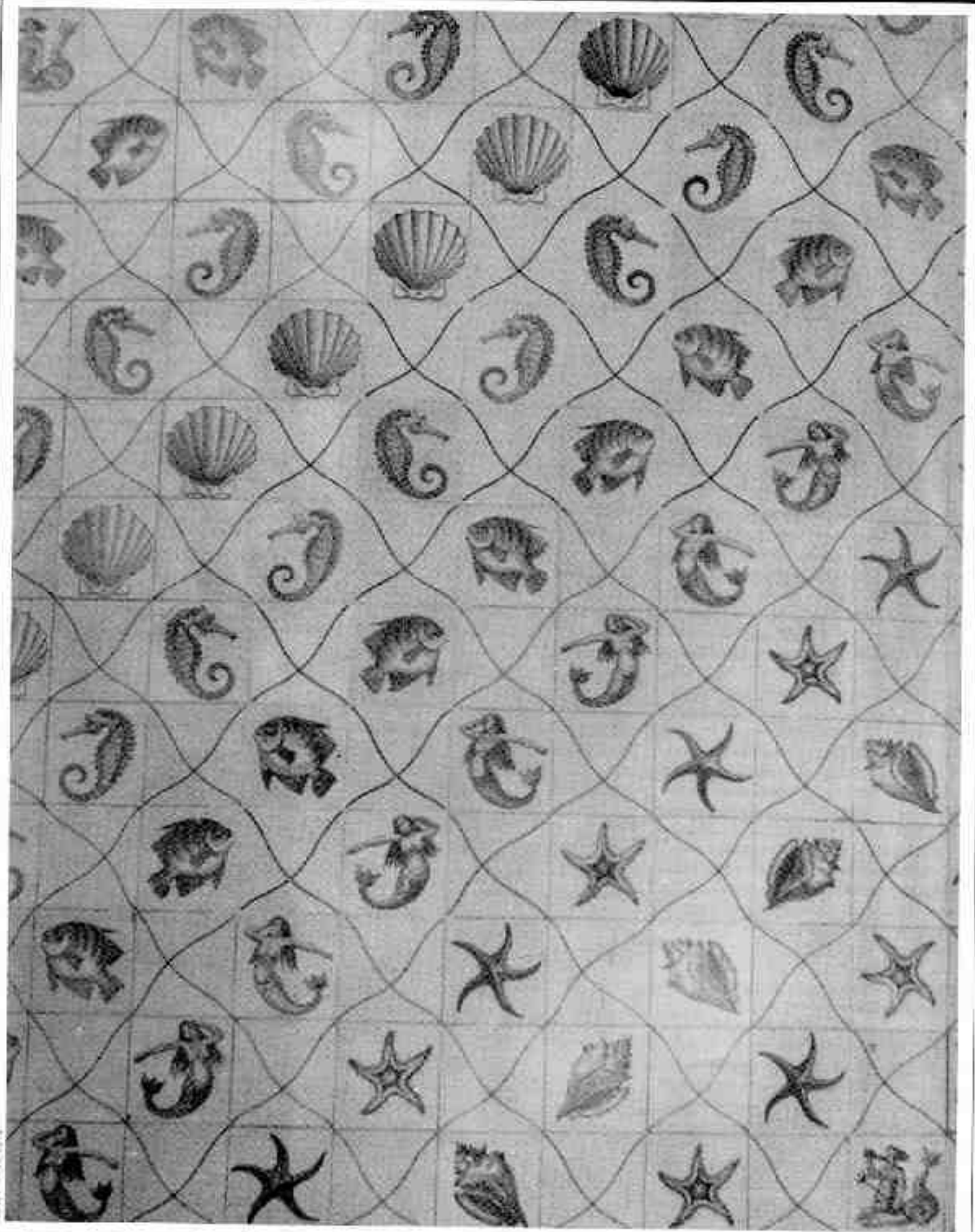
Resta a ver como e onde foram executados esses primeiros azulejos modernistas.

Marcos do emprego do azulejo na arquitetura moderna: a capela da Pampulha, em Belo Horizonte (abaixo)...

...e na página ao lado, detalhe de um dos painéis de Portinari para o edifício do Ministério da Educação, no Rio.



Não sabemos exatamente por que Portinari, o autor dos cartões dos painéis do prédio do Ministério da Educação, procurou em São Paulo o pintor Paulo Rossi Osir para ampliá-los e pintá-los em azulejos. Talvez devido à fama do pintor paulista como excelente artista, dono de técnica refinadíssima e grande conhecedor de métodos de pintura, além de criador, inclusive, de tintas especiais, momente têmperas. Certamente os azulejos seriam pintados com maestria e "interpretados" como desejava Portinari. Mais uma vez Ranzini entra em cena. Agora, já instalado em outro endereço, na Rua Clélia, na mesma Lapa dos tempos difíceis, em nova fábrica fundada em 1932 e que durou até 1947.[12] O refinado louceiro, já com prêmios vários e medalhas de ouro atestando seus méritos, queimou os painéis pintados pelo recém-fundado Atelier Osiarte. Novas técnicas de pintura foram empregadas, a partir de materiais brasileiros. Nada mais era importado. Paulo Rossi Osir, que fundou seu ateliê de cerâmica para atender à encomenda de Portinari, abandonou a técnica do sobreesmalte e passou a pintar sobre o azulejo limpo (o "biscoito"), e depois recobria a decoração com o esmalte transparente. Seu ateliê teve produção esmerada e durante muito tempo também executou pequenos painéis figurativos com cenas bucólicas e urbanas mostrando humildes vilas imaginárias com pessoas em festa, destinados a decorar interiores e, eventualmente, tampos de mesa. Essa produção durou pra-





No ateliê de Paulo Rossi, em São Paulo, em 1942. Hilde Weber, Rossi (no centro) e Volpi.

ticamente a década dos anos quarenta, tempo também em que retez muitos azulejos do painel de Portinari, que teimavam em despencar da parede, dizem, "devido ao calor". Como nos relata Lisbeth Rebolo Gonçalves, no ateliê de Paulo Rossi trabalharam artistas importantes de São Paulo, que ajudavam a compor, em parceria, os painéis, como, por exemplo, Mario Zanini, Hilde Weber, Gerda Bretani, Alfredo Volpi e, até, Kracberg.[3]

Alfredo Volpi, contou-nos que somente comparecia ao ateliê da Osiarte quando estava completamente sem serviço de decoração de paredes, em que era especialista, e lá ganhava dez mil-réis por hora. "Trabalhava três horas por dia só pelo dinheiro", não gostava verdadeiramente do que fazia, pois os desenhos eram inúmeras vezes repetidos. Eram os esboços feitos em papel de seda, que era perfurado com alfinete ao longo dos traços. Os "biscoitos" eram pontuados assim por meio da ação de carvão em pó aspergido sobre os furos. Conrado Sorgenicht, que freqüentava o ateliê, referia-se à dificuldade que havia em pintar esses painéis, já que a superfície fosca do "biscoito" era muito absorvente, não admitindo correções. Nessa pintura, os pigmentos eram dissolvidos em água. Tínamos verdadeiras aquarelas recobertas por esmalte vidrado transparente. Acreditamos tenha sido Volpi o mais criativo desses "artistas" do Atelier Osiarte. Certa vez, criou um painel que agradou sobremaneira a Paulo Rossi Osir, que solicitou fosse também transformado em quadro. Tratava-se de uma procissão imaginária, com o mar e ilhas ao fundo e na paisagem aparecia inesperadamente atrás da multidão a Casa de Câmara e Cadeia de Ouro Preto. Na retrospectiva de Volpi, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, esse quadro comparece com o nome de *Procissão na Bahia*.[14]

Hoje, sob a égide do concreto armado à vista, o azulejo está completamente esquecido e lá se vão quarenta e tantos anos desde a última vez em que foi usado com bom gosto e oportunidade. Já faz parte da história e essa a razão destes apontamentos, que acreditamos serão úteis aos pesquisadores do futuro.

NOTAS

(1) SIMOES, J. M. dos Santos. *Azulejaria portuguesa no Brasil (1500-1822)*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

(2) Idem, ibidem, p. 36.

(3) Segundo Ana Maria do Carmo Rossi Gonçalves, in *A obra de Ricardo Severo*. T.G.I. – FAU. Ali ver depoimento de Armando Lebeis.

(4) Felisberto Ranzini, como seu irmão Romeu adiante citado, era oriundo de S. Benedetto Po, província de Mantova. Chegou ao Brasil com sete anos de idade, em 1888. Formou-se em arquitetura em São Paulo em 1927, mas trabalhava no ramo desde jovem, pois aos 23 anos, em 1904, começou a trabalhar com Ramos de Azevedo, em cujo escritório ascendeu ao cargo máximo de chefia após a morte de Domiziano Rossi e ali ficou até 1946, completando na firma 42 anos e três meses. Naquele escritório, foram de sua responsabilidade os projetos do Mercado Municipal da Rua da Cantareira, a Faculdade de Direito do Largo de São Francisco e o edifício dos Correios e Telégrafos à Avenida São João com Anhangabaú. Publicou em 1907 o álbum *Estylo Colonial Brazileiro*, editado por Amadeo de Barros Saraiva, e, em 1945, o livro *Rio de Janeiro: ferros e águas de Guanabara*, com texto de Afrânio Peixoto, edição de G. F. Lanzara, acompanhada de oitenta aquarelas reproduzidas em rotogravuras policrômicas. Faleceu em São Paulo em 22 de agosto de 1976. Dados fornecidos pelo seu neto Renzo Ranzini em 1º de março de 1984.

(5) Romeu Ranzini nasceu na província de Mantova em 1884 e estudou até o curso secundário no Liceu Sagrado Coração de Jesus, em São Paulo. Fez curso de Química e de Mineralogia, não sabemos em que escola, com o Professor Frederico Borba, homem que influiu muito em sua formação. Desde os quinze anos trabalhava com o pai no ramo de construções civis. Começou a interessar-se por cerâmica em 1909, sendo no ramo um autodidata. Estas e outras informações foram fornecidas pelo seu filho Ido Sisto Ranzini, em 25.2.84, quem também nos forneceu fotos da velha fábrica de Jouças constantes no livro de caráter publicitário *O Estado de São Paulo e o Centenário da Independência*, de Roberto Capri & Co. Estabelecimento Graphico Pocai e Cia. Rua João Adolfo nº 60. São Paulo.

(6) Ver a introdução de José Wasth Rodrigues in *Documentário arquitetônico*. 2ª edição. São Paulo, Martins/USP, 1975.

(7) Ainda depoimento de Conrado Sorgenicht Filho.

(8) Depoimento de Conrado Sorgenicht Filho em 11 de janeiro de 1981.

(9) SANTOS, Paulo F. *Quatro séculos de arquitetura*. Rio de Janeiro, Valença S.A./ Fundação Educacional Roberto Pimentel (Barra do Piraí), s/d.

(10) Sobre a determinação de Le Corbusier em empregar na obra do Ministério da Educação materiais brasileiros tradicionais, inclusive o azulejo decorado, ver o artigo de Joaquim Cardozo "Azulejo (sic) in Brésil", éditions de L'Architecture D'Aujourd'hui, s/d., transcrito de um número de Architectural Review. Ver também, BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 1981, e o já citado livro de Paulo F. Santos.

(11) A Firma Decorações Edis pertencia na época ao Sr. Horácio Peliciotti, homem gentilíssimo, que entendia como ninguém do fabrico de relevos ornamentais de gesso, sendo um dos últimos representantes da velha guarda de origem italiana que reconstruiu São Paulo na época do ecletismo.

(12) Informação de Ido Sisto Ranzini, em 25.2.84.

(13) GONÇALVES, Lisbeth. "O decênio 40: consolidação efetiva de um período histórico nas artes plásticas de São Paulo", in *Grupo ... a década de 40*, catálogo do Museu Lasar Segall, São Paulo, maio/junho de 1977.

(14) Entrevista com Alfredo Volpi em fevereiro de 1984.

BARRACÃO DE ESCOLA E "BARRACÃO DE ALA":

breve estudo dos bastidores do carnaval

MARIA LAURA VIVEIROS DE CASTRO *

"O samba e os sambistas resistem a quase tudo"
(frase de um informante)



Escudo da escola de samba União da Ilha do Governador: lugar de honra, na abertura do desfile.

Panos vermelhos, negros, azuis e brancos. Acetato dourado, irizado. Marabu, lurex, lycra, jérsei, plumas, lamês, miçangas, fitas. Colados, bordados, superpostos. Um mundo de minúcias, detalhes e cuidados na confecção dos bordados e adereços das fantasias. Mãos hábeis, feridas, calejadas de tanto usar a agulha. Chapéus delicadamente costurados. Todo um a um ("630 fitas para cada fantasia, a ala tem 83 componentes. Faz as contas!").

Noites sem dormir. A casa de pernas para o ar. No corredor as malhas, penduradas em vassouras improvisadas de cabides, protegidas da poeira por um plástico. Faltam apenas os pompons. Apenas... Lia e Maria barbeavam com tesouras centenas de pompons pretos feitos de tule.

No sofá da sala, golas de organdi plissado, debruadas de negro, cobertas por lenços. Empilhadas no chão, máscaras de papelão revestidas de feltro bordado. Bricadeiras com fitas azuis e vermelhas sobre a mesa. Um mundo feminino, paciente, tenaz, de muita atividade sem nenhum alarde. Um trabalho de formiga.

(*) Maria Laura Viveiros de Castro é antropóloga e pesquisadora no Instituto Nacional do Folclore (INF) da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE). Autora de *O Mundo Invisível: Cosmologia, Sistema Ritual e Noção de Pessoa no Espiritismo* (Ed. Zahar) e organizadora, juntamente com Bruna Franchetto e Maria Luiza Heinoro, da Coleção Perspectivas Antropológicas da Mulher (Ed. Zahar). Este artigo é fruto de uma pesquisa etnográfica, de caráter introdutório, realizada pelo INF junto à escola de samba União da Ilha do Governador, do Rio, nas semanas que antecederam o carnaval de 1984.



É o "barracão de ala", localizado geralmente na casa dos chefes de ala, onde se confeccionam as fantasias masculinas e femininas de uma escola de samba.

"Barracão de ala" — as chefes de ala e as ajudantes, ao nomearem desse modo seus ateliês de costura, riam. O nome desloca para o mundo doméstico um termo, este sim, consagrado e dito seriamente, destinado a um outro universo: o barracão de escola de samba, onde se confeccionam os tripés, estandartes e carros alegóricos de uma escola.

O mundo do barracão de escola é muito diverso do primeiro. Grandioso e ruidoso, nele, debaixo de um galpão, os carros em confecção ocupam pouco a pouco uma proporção cada vez maior do espaço. Viadutos do lado. Um pequeno muro lateral separa-o da rua. No terreno entre o espaço coberto e o muro, um lixo de papel brilhante, isopor, madeira, latas de cerveja, pequenos pedaços de espelho quebrado, plástico, pedaços de arame e ferragens. Na outra lateral e atrás, tapumes de madeira dividem o barracão da Escola de Samba União da Ilha do Governador do barracão da Império Serrano e da Caprichosos de Pilares. Na frente, construídos numa parte do tapume, dois cartazes: "Só homens" e "Só Damas", escritos a giz.

Ruídos de automóveis, serras, martelos. Entre os carros alegóricos e a lateral interna do barracão, mesas de tábuas e cavaletes com os instrumentos de trabalho — color-jet, cola, máquina de costura, baldes de tinta, serras elétricas, serrotes, etc...

Preparativos num sentido pleno, partes de um processo que se inicia mal terminado o carnaval de um ano e culmina no carnaval do ano seguinte. Numa acepção ampla, *carnaval* não designa portanto a festa simplesmente mas todo o processo que nela desemboca. E, do



Nos bastidores do desfile: o mundo doméstico, feminino, dos "barracões de ala"



... contrastando com o mundo grandioso e barulhento do barracão de carnaval

ponto de vista de uma escola, a totalidade do carnaval pode ser dividida em duas realidades distintas: "uma coisa é o contexto do carnaval", todo o que é exterior à escola e decorre da existência do desfile, "outra coisa é o samba" que remete à interioridade da escola.

A vida de uma escola transcorre nessas duas dimensões e seu marco básico é o desfile — auge e desfecho de um ciclo e início de outro. O ponto de partida do desfile é o enredo, de autoria do carnavalesco e do que decorrem samba-enredo, fantasias, carros alegóricos. O carnavalesco é assim a grande personagem dos bastidores do carnaval, a figura de proa na relação entre escola de samba e desfile, sendo responsável não só pela concepção do tema como pela sua concretização através da concepção e direção dos trabalhos de execução dos carros, alegorias e tripés no barracão e da concepção e desenho dos figurinos das alas.

O primeiro passo do ciclo anual da escola é, portanto, a escolha do carnavalesco. Mal terminado um carnaval, por volta de março/abril, a diretoria da escola promove uma concorrência para a escolha do tema do enredo. São contactados os carnavalescos disponíveis, e é escolhido aquele cujo tema melhor se adequa ao que a escola deseja.

Escolhido o carnavalesco e definido o tema, o segundo passo do carnaval é a entrega aos compositores de uma sinopse, com a qual eles "vão fazendo os sambas e as ritas até chegar o dia da apresentação". É o *grito de carnaval*, que ocorre por volta de agosto quando "as coisas começam a esquentar".

O samba-enredo é a forma musical de expressão do enredo que será visualmente representado pelas alas, tripés e carros alegóricos de uma escola. A totalidade desses elementos se reunirá no desfile.

O desfile da escola é, assim, um espetáculo, e a analogia com o teatro ou a dança é explícita: "a escola é uma coreografia. Desde o momento em que se pensa no enredo, se pensa na comissão de frente, baianas, mestre-sala, porta-bandeira. Tudo isso é um *mise en scène*" *(Geraldo Cavalcante, carnavalesco da União da Ilha de 1984).*

As alas com seus "barracões" e o barracão de escola estão entre os grandes bastidores desse espetáculo, e sintetizam elementos a partir dos quais uma escola de samba se estrutura. As alas são a escola propriamente dita, seus elementos permanentes. Já o barracão abriga personagens exteriores à escola. O carnavalesco e sua equipe passam pela escola, não a constituem senão transitoriamente. São procurados "na praça", num mundo que gira em torno das escolas mas com elas não se confunde: situado acima delas, relaciona-se não com uma ou outra escola em particular mas com o seu conjunto. As alas conduzem ao mundo interior à escola, o barracão ao mundo exterior.

I. A União da Ilha: breve perfil

Uma escola de samba compõe-se basicamente do conjunto de suas alas e de sua diretoria.[3] As alas de uma escola são suas raízes, "sua farda", como dizem seus membros. E as características essenciais de uma grande escola parecem estar intimamente ligadas à vida dos componentes de suas alas mais permanentes.

No carnaval de 1984, a União da Ilha tinha oficialmente 33 alas, com um total de 2.800 componentes. Embora quase todas as alas tenham pessoas "de fora", e algumas sejam basicamente "de fora", a maior parte delas é composta de "ilhéus", pessoas e famílias moradoras tradicionais da Ilha do Governador.[4] Essa distinção entre "ilhéus" e "pessoal de fora" é marcada com naturalidade e, aparentemente, sem conteúdo pejorativo. Assim, numa conversa sobre a escolha dos figurinos, a presidente da ala Emoção (Tijuca) começava, enumerando de cabeça vinte alas de ilhéus: "Claro que as alas aqui da Ilha são mais unidas.

O TEMA:

"A VIDA É ASSIM MESMO". Porque, "Quem pode, pode e quem não pode se sucede. Mais vale um pássaro na mão que dois voando". No entanto, "água mole em pedra dura, tanto bate até que fura". Assim, "cada macaco no seu galho, porque macaco velho não mete a mão em cumbuca. E, de grão em grão, a galinha enche o papo". Por isso que "a galinha da vizinha é mais gorda que a minha". Então, "se o doente quer canja, dê canja ao doente, porque de médico e louco, todos nós temos um pouco. E, trabalho de criança é pouco, mas quem pode é o louco". Por isso, "quem vê cara, não vê coração. E quem ama o feio, bonito lhe parece, porque todos os pais são corujas... É melhor ficar de boca fechada para não entrar mosca, porque quem é vivo, sempre aparece". Mas "cavalo dado não se olha os dentes". E "é pelo barulho da carruagem que já se sabe quem vem dentro". Apesar de que "nem tudo que reluz é ouro e nem tudo que balança cai". No entanto, "em terra de cego, quem tem olho é rei. E quem foi rei nunca perde a majestade". Agora, "o que o capitão manda, o marinheiro faz, e o costureiro que faz um cesto faz um cento. A quantidade não importa; o que importa é a qualidade. Ser pedra noventa, ou ouro de dezoito quilates". Porque "o forte não é a matéria, mas sim o espírito". Então "não construa castelo de areia". Porque "águas passadas não movem moinhos". Mas "quem canta, seus males espanta e dança conforme a música". Porém, "alguém ouviu o galo cantar mas não se sabe onde. E o galo onde canta, janta". Porque "onde há fumaça, há fogo. E a alegria do palhaço é ver o circo pegar fogo". Mas "quem não tem couro, não faz trato com cuíca. E a bola do tita, onde bate fica". É por isso que: "quem convida dá banquete, porque a voz do povo é a voz de Deus".

O SAMBA:

"Vovó sempre dizia
Olha, menino, leia o BÊ-A-BÁ
Na grande cartilha desta vida
Procure aprender um dito popular
Devagar se vai ao longe
Quem espera sempre alcança
E lá vou eu
Seguindo os conselhos de criança
Quem pode, pode
Quem não pode, quá
Quá, quá, quá
Quá, quá, quá
A luz só reluz a Terra
E brilha na Serra
Mas ouro não é
Canta, canta
Espanta este mal da garganta e vem brincar
É hoje que o circo pega fogo
É hora do palhaço gargalhar
Vovó falou, falou
Escureceu
Que a voz do povo, amor
É a voz de Deus, será BIS

(Autores: Didi e Aurinho da Ilha.
Puxador: Quinzinho)

Pelo dia-a-dia mesmo, por freqüentarem os mesmos lugares, terem as mesmas amizades".

A União da Ilha é caracterizada por seus componentes e pelos que se relacionam com ela, como uma escola "solta", "humanhona". Dona de seu próprio nariz, "A Ilha não tem patrocinador, não tem dono, não tem bicheiro atrás". Sua composição social é basicamente de camadas médias. A presidente da ala do Suflocu, dona-de-casa, cujo marido é aposentado como fiscal da marinha, dizia: "Na minha ala tenho de tudo: advogados, médicos, psicóloga, professores nem se fala, administradores de empresa... A chefe da ala dos estudantes é uma professora conhecidíssima aqui. O nível é muito bom".

E Carlos (proprietário de uma pequena indústria, secretário da Escola): "A Ilha é mais maleável. Por ela ter uma série de elementos de classe de renda média e mesmo de classe de renda mais baixa, ela está mais entrosada num esquema dentro da cidade (...) Você lida com indústrias, comércio, tem as escolas que seus filhos normalmente freqüentam".

A Ilha é assim vista como uma *escola da cidade* em oposição às *escolas de morro*. A noção de morro traz no seu bojo a de *cor da pele*, de negro. O fato da Ilha ser uma *escola da cidade*, ligado à *qualidade do seu samba*, é, segundo os informantes, a prova viva de que o samba não é monopólio de uma etnia: "Algumas pessoas acham que para ser raiz de escola de samba você tem que morar no morro. Eu não acho isso. O samba não vem da cor da pele. Se você gosta de carnaval, você pode morar em morro, palacete, apartamento, casa. O carnaval é para o povo, para todo mundo (...) A Ilha mostra que não tem esse negócio de morro, sem é a pessoa que sabe *dizer no pé*, que sabe sambar".

Até 1983, a Escola dispunha apenas de uma pequena sede no bairro da Cidade, e os ensaios eram realizados no Cocotá Iate Clube com pagamento de aluguel. A última diretoria (cujo mandato se iniciou em 1981 e terminou em março de 1984) comprou uma quadra de ensaios na Estrada do Galeão. Os ensaios abertos ao público dão muita renda à escola, o que resolveu seus problemas financeiros. Esse dado, a "ausência de problemas financeiros", liga-se à percepção da União da Ilha como "uma escola em transição".

Luxo X tradição

A transição é apresentada como a passagem de um passado recente — em que a escola, nuemo já desfilando no grupo I, "não tinha dinheiro nenhum" — para o presente quando "a gente tem mais dinheiro e pode investir mais no visual para concorrer com as grandes escolas[3]". Atualmente a escola busca um caminho próprio diante de duas possibilidades extremas de desenvolvimento que parecem apresentar-se para as escolas de samba de modo geral, sobretudo a partir de 1976, ano em que a Beija-Flor de Nilópolis apareceu luxuosa e "não deixou para ninguém. Aí não pode prevalecer o esquema do bom, bonito e barato. Só na tradição quem tá segurando é a Mangueira. E ela já não ganha há quanto tempo![4]"

O *luxo* opõe-se ao *samba*, à *tradição*. A Beija-Flor é o paradigma empírico do primeiro, a Mangueira do segundo, e representam excessos opostos. A Beija-Flor é o luxo excessivo, onde "o visual supera o samba" pelo "excesso de mulher nua, de carro[5]", num esquema voltado sobretudo para fora; a Mangueira, uma recusa à evolução, ao se voltar sobretudo para dentro, para a tradição da Escola.[5]

A ligação com o *contexto do carnaval* parece implicar, segundo os depoimentos, num investimento necessário no *luxo*, no *visual*. Esse investimento contudo deve dar-se de modo a não descaracterizar a identidade da escola. Busca-se uma atitude diante do luxo que não signifique "uma superação do visual em cima do samba[6]".

Aderir ao luxo significa *evoluir*, no sentido de adequar-se aos tempos, e é também uma metáfora de ascensão social:

"A gente tá a fim de garantir, de fazer bonito. Não condeno o luxo não. Porque acho assim: se uma pessoa é pobre e de repente tem condição, vai querer melhorar, não vai continuar andando mal vestida. E a Ilha tem condição para isso. Então acho que é direito nosso. Algumas pessoas falam que a Ilha tá perdendo sua característica porque antigamente vinha de bola, de roupa de plástico. Mas não concordo não. Depois, no carnaval, é o luxo que está vencendo".

Ou ainda de um ponto de vista mais crítico:

"Almejar melhoria de vida, não tem bem (...) mas sem deixar que outras coisas que não fazem parte do seu universo do dia-a-dia venham atrapalhar. Não dá é para partir para um esquema de se achar inferior porque aquele negócio acachapa os caras e eles nem conseguem ver... será que estamos preparados para aquilo? Ou dentro da nossa linguagem, o que a gente pode tirar daquilo e não deixar que eles tirem da gente. É *mutatis mutandis* o negócio do índio e do civilizado (...) A gente pode evoluir sem descaracterizar. Mas deixa evoluir, deixa a gente quebrar a cabeça pela gente mesmo, que os intelectuais se mantenham afastados. A Ilha está pesquisando. Deixa a gente solto".

Essa atitude de busca de conciliação entre luxo e tradição marcou o carnaval da Ilha de 1984.

II. As Alas e seus "Barracões"

Por volta de agosto/setembro os croquis dos figurinos masculinos e femininos das alas estão desenhados. No carnaval de 1983 e 1984, a União da Ilha, segundo seus membros, teve, por motivos circunstanciais, um carnavalesco (responsável pelo tema e trabalhos do barracão) e um figurinista (responsável pelo desenho dos figurinos das alas). Em 1984, cada ala da escola vinha representada por um provérbio, escrito num tripé, que no momento do desfile antecedia a ala, e desenvolvido nos personagens representados pelos figurinos. Desenhados os figurinos, combina-se um período e os chefes de ala vão à casa do figurinista para a escolha da fantasia.

Em 1984, a União da Ilha tinha 33 alas estatutárias. No carnaval de 1983, a escola saiu com 45 alas, e, como o desfile não foi considerado satisfatório, a direção cortou 12 alas. No carnaval de 1984, contudo, a Escola desfilou com 40 alas. Esse fato sugere que, ao lado das alas tradicionais, a formação de novas alas é relativamente livre.

A bateria, o mestre-sala e a porta-bandeira recebem tradicionalmente os figurinos da escola. A partir de 1982, a escola, com a melhoria de sua situação econômica, passou a financiar também a ala das baianas. A ala dos compositores e as demais pagam a sua própria fantasia.

Os presidentes de ala são os responsáveis pela produção e execução das fantasias de sua ala. Conforme regem os estatutos, as alas têm no mínimo 40 e no máximo 100 componentes. Assim que



No barracão da escola: ajudantes compõem, com letras em acetato dourado, os provérbios que estruturam o tema do enredo.

os figurinos são escolhidos e o número de componentes da ala está definido, estes começam a pagar aos presidentes da ala o preço de sua fantasia. Geralmente o custo total é dividido em prestações mensais. Iniciam-se então, por volta de outubro/novembro, os trabalhos do "barracão de ala". Forma-se uma equipe, composta total ou parcialmente de "parentes e amigos", e que varia aproximadamente de cinco a oito pessoas. Em troca de seu trabalho o presidente da ala consegue pagar sua própria fantasia e as de sua família. Contratam-se por vezes os serviços de ajudantes, e parte das fantasias – como botas, chapéus e malhas – é encomendada por fora. No "barracão de ala" realiza-se toda a parte de costura e bordado.

Esse trabalho requer "uma certa ciência" e, muito embora o figurino seja entregue com a indicação do material a ser usado em cada parte e detalhe, o presidente de ala está "sempre buscando novos materiais que possam dar efeitos novos". De posse do dinheiro que vai entrando com o pagamento das fantasias, vai às casas do ramo (Carnaval, Gibi, Pelé, Ginho) para saber das últimas inovações e adquirir o material necessário. Feito isto, faz-se um "protótipo" de fantasia que é levado para aprovação do figurinista. Nessa ocasião discutem-se e sugerem-se modificações no desenho e no material a ser usado, pois "ele desenha, mas às vezes é impraticável, porque somos pessoas normais e não mulheres-maravilhas".



Na avenida, retoques no carro alegórico.

A autoridade do figurinista não é absoluta: "todo tempo cada modificação é levada ao figurinista. Ele indica o material, mas se a gente, em nossa pesquisa particular, chegar a um material mais fácil, que vai baratear e ficar mais bonito, a gente muda".

A relação das alas com a diretoria é mediada pelo "diretor das alas reunidas", membro da diretoria com quem uma vez por mês os presidentes de ala se reúnem.

O Barracão de Escola de Samba

Do conjunto de provérbios do tema elaborado pelo carnavalesco foram selecionados sete a serem representados em carros alegóricos." A confecção desses carros, além dos tripés e por vezes adereços de alas como as das baianas e a bateria, é feita no barracão.

Por volta de outubro/novembro a Diretoria, através de seu diretor de carnaval, começa a definir a equipe de trabalho do barracão. A direção dos trabalhos cabe ao carnavalesco, e sua equipe divide-se em dois grupos: "os especialistas" e a "mão-de-obra menor". Os especialistas são o ferreiro, o carpinteiro, o escultor e o decorador; a mão-de-obra menor, seus respectivos ajudantes (uma média de oito para cada especialista)."

Os carros, movidos à força humana, são feitos com uma armação de ferragens sempre revestida de madeira. A madeira, além de base, pode ser um dos elementos da decoração. Sobre essa base erguem-se as esculturas de isopor que podem confundir-se com a totalidade do carro ou constituir apenas um de seus elementos. Esculturas e carros são então decorados com os mais diversos materiais: plástico, tule, cetim, espelho, camurcina, etc.

No carnaval de 1984, o barracão da União da Ilha instalou-se num galpão na Avenida Brasil, cedido à escola "graças às ligações da Ilha com a administração do Cais do Porto" em novembro quando começaram as construções das ferragens. Por volta de dezembro, chamaram o carpinteiro e o escultor, e, em janeiro, o decorador.

Os trabalhos do barracão vão assim da concepção do carnaval, pelo carnavalesco, que "sonha noites e noites com a escola desfilando", à sua realização pelo trabalho do ferreiro, carpinteiro e escultor, culminando no trabalho do decora-

dor, que é "dar vida, dar cor, transformar a realidade de madeira e ferragens em sonho". Nessa seqüência, que vai de um sonho imaterial e individual (que só existe na mente do carnavalesco) a um sonho palpável e coletivo na sua realização e fruição, explode a dimensão simbólica do carnaval.

Muito embora cada um dos especialistas ocupe um lugar definido, grande parte dessas fases de trabalho (executando a construção dos ferragens que antecede inevitavelmente os demais momentos) realiza-se simultaneamente, e era comum ver por exemplo o escultor fazendo as vezes de decorador e vice-versa.

A equipe do barracão e o carnavalesco de uma escola de samba a cada ano se modificam: "cada ano a gente está numa escola diferente. Porque depende muito do resultado. Mesmo que se tenha feito um bom carnaval, um bom trabalho, o que interessa à escola é a vitória. É como técnico de futebol: se o time não ganha não é um bom técnico. Carnaval é a mesma coisa. Se a escola não obtém um bom resultado, aí o trabalho vai por água abaixo. Aí vem outra" *(Geraldo Cavalcante, carnavalesco)*.

Carnavalesco e especialistas provêm, como suas trajetórias o demonstram, do mundo maior do "samba" e do "carnaval" no qual as escolas se inserem. Sua relação com as escolas é efêmera e de exterioridade," baseando-se num contrato que repousa no "profissionalismo" dos especialistas e tem como contrapartida sua "liberdade" de ir e vir de ano para ano de uma escola para outra: "todas as escolas me telefonam: a que me apanha primeiro, vou. Me dou com todos eles" *(Nathan, carpinteiro)*.

O trabalho no barracão de uma determinada escola não exclui portanto a predileção e o amor por outra: "A gente deve trabalhar para ganhar. Eu, pelo menos, para qualquer escola que esteja trabalhando, apesar de ter uma raiz assim mais portelense, por mais humilde que seja a escola, quero que a Portela tire segundo lugar e aquela para onde estou trabalhando, boto sempre o melhor possível para que ela tire o primeiro".

Assim, muito embora o trabalho dos especialistas no carnaval possa ser definido como "um trabalho extra" no sentido em que estes têm geralmente outra profissão, é um trabalho "profissional": está acima das ligações afetivas com essa ou aquela escola e requer um conhecimento específico.



Ajudantes, "mão-de-obra menor".

Lugar onde as idéias, os esquemas que só existem até então "no papel" se tornarão realidade, o barracão é o espaço da criatividade e do aprendizado por excelência:

"Sabe, o barracão de uma escola de samba, a figurinista X sempre quis mudar esse nome para oficina de arte, não conseguia. Quer dizer, barracão de escola de samba é uma escola, realmente uma escola. A gente é obrigada no dia-a-dia a dar soluções para diversas coisas, tipos de peça que a gente quer fazer. Então, naquele dia-a-dia, você vai aprendendo (...) A observação das outras pessoas. A gente aprende com todo mundo, e eles aprendem com a gente. A gente vai trocando informações" *(Hirata, escultor)*.[8]

A relação carnavalesco/equipe se desenrola nesse contexto. O trabalho de concepção do carnaval e de coordenação de sua realização era visto pelo carnavalesco da União da Ilha como o de um maestro:

"Distribuo a parte de carpintaria toda. Digo ao carpinteiro o que é necessário, o que vamos precisar. Digo para o escultor quantas esculturas vamos precisar e o que elas significam. Assim com a pintura, com a decoração. Agora, sempre conversamos porque não sou imperador não, sabe? Procuro utilizar as pessoas dando liberdade para criarem também (...) Todo artista tem sua vaidade. Sempre dou liberdade para criarem, discutirem comigo. E assim vão surgindo as idéias".

E ainda:

"Dou uma liberdade muito grande para que cada pessoa que trabalha comigo expresse o seu talento, a sua arte, por se tratar de um trabalho popular (...) O nosso heterogêneo, a nossa divergência de estilos pode formar um bom resultado (...) Dou liberdade, acho que é uma coisa boa. Veja o Joãozinho, é um *régisseur*, uma maravilha. O que fazemos na escola de samba é coordenar o que as pessoas têm de bom, de natural. Não procuramos modificar. Muito pelo contrário. Temos que ordenar, porque a escola concorre".

No que se refere à relação equipe carnavalesco, o escultor disse-me o seguinte:

"A princípio, o escultor deve seguir à risca o pensamento inicial do carnavalesco, captar e fazer as coisas dentro daquela linha que ele deseja. O carnavalesco sonha noites e noites com a escola desfilando, então já tem na cabeça dele como a escola vai se comportar dentro do desfile com um certo tipo de alegoria. Essa quase obediência que o escultor deve a um carnavalesco é para que o trabalho corra bem do início até o fim (...) Ele faz a maquete de cartolina e cartão, e procuramos dar o maior visual possível àquilo que ele fez. Interpretamos a idéia dele e modificamos onde é necessário. Mas ninguém melhor que o carnavalesco para nos orientar. Nossa influência é quanto à altura, à dimensão, ao visual, ao material a ser empregado".

A relação carnavalesco/equipe é de um lado uma relação hierárquica traduzida na oposição autoridade/obediência que se sobrepõe à dualidade concepção/execução. A execução, contudo, é pensada como um trabalho de criação é *arte*, expressão de talento individual. Autoridade e obediência são portanto moduladas pelo reconhecimento do talento, esse componente fundamental nos trabalhos do barracão que coloca num mesmo plano carnavalesco e especialistas e reforça o caráter coletivo do trabalho:

"Repito isso muito para meus auxiliares. Existe muita gente de nome, muita gente conhecida, mas ninguém é bom sozinho. Joãozinho, Pamplona, Arlindo, Geraldo, Viriato são muito bons, são conhecidíssimos porque têm pessoas de

OS PERSONAGENS:



O DECORADOR

Antonio Carlos: "Eu era programador de computador. Depois eu larguei. Tava me massacrando e resolvi fazer talhas. Foi a época do *boom* do artesanato. Descobri que sabia trabalhar com as mãos. Comecei a trabalhar e expunha ali perto do Municipal. E foi ali que um dia conheci o Joãozinho. Ele comprou um trabalho meu, gostou e me convidou para trabalhar no carnaval. Eu não sabia o que era carnaval, não conhecia o carnaval por dentro (...) A princípio não aceitei (...) Quando meu negócio piorou, fui em 1974, resolvi procurá-lo. Ele tava na Salgueiro. Comecei a trabalhar e a gostar. A fazer esculturas, a pegar a coisa com o próprio João. Muita coisa ele me ensinou. Fui trabalhar no Municipal com ele na parte de cenografia, guarda-roupa e fazendo adereços de cabeça. Ficamos na Salgueiro até 1978. Saímos de lá, fomos para a Beija-Flor e ficamos lá. E brigamos. Em 1979 fui trabalhar com o Arlindo na Padre Miguel. Tiramos 2º lugar. Depois me afastei. Tou voltando esse ano (1984). Quem me chamou foi o Geraldo, que era muito amigo do João. Geraldo foi de certa forma o criador de João. Foi quem o iniciou na carreira das artes, no baile, no carnaval"

O ESCULTOR

Ubiratã: "O carnaval é uma febre. A gente começa um ano e não quer largar mais. Todo ano tenho que estar ligado a uma escola, me sinto bem assim, não gosto de estar de fora (...) Há trinta anos venho fazendo uma coisa ou outra ligada ao carnaval (...) Primeiro fiz alguns trabalhos em bloco, em escolas de samba de menor porte até chegar às maiores. Já fiz figurino na Portela, projeto de alegoria... Já fui carnavalesco do Império, estive na Mangueira. Na Ilha é o segundo ano".

O CARNAVALESCO

Geraldo Cavalcante: "Fui bailarino do Teatro Municipal durante 27 anos. As escolas de samba sempre procuravam os teatro cenógrafos, escultores etc. Eles é que decoravam a avenida para o carnaval. Então o Fernando Pamplona era cenógrafo de lá e fui fazer a Salgueiro em 1956. Fui para a equipe dele ajudar a fazer adereços. Daí nunca mais larguei. Fazia decoração com o Pamplona. Decorava o Copacabana Palace, o Municipal e paralelamente a esse trabalho a gente também ajudava nas Escolas. Trabalhei na Portela com o Laurêncio. Estive na Unidos da Ponte, no Arranco do Engenho de Dentro. Foi como iniciei no samba".

O CARPINTEIRO

Natan: "Sempre desde minha infância fui sozinho. Meu pai e minha mãe morreram cedo. Fui obrigado a trabalhar para ter o que comer. Então gostei da madeira e hoje em dia na madeira conheço todas as áreas profissionais (...) Estou há mais de vinte anos no carnaval (...) Ingressei na Imperatriz Leopoldinense (...) Só de Imperatriz fiz mais de oito anos. Já estive na Unidos de Lucas (...)".

Geraldo, de bermudas, e Ubiratã: de escola em escola, o carnaval como profissão







O clímax de um ano de trabalho da União da Ilha do Governador, em três imagens do desfile de março de 1984, no Rio: a ala das baianas e a evolução da escola, numa visão de conjunto.

confiança. Tem uma boa equipe. Procuram assessorar-se do que há de melhor em todos os ramos para o sucesso final".

Embora os trabalhos do barracão exijam um conhecimento técnico e este seja valorizado, a técnica tem por vezes a acepção de conhecimento puramente teórico, de "trabalho mecânico", opondo-se neste sentido ao talento e a uma determinada concepção e valorização de arte:

"Às vezes, terminada a faculdade, você pode ter muita técnica e tudo, mas pode não funcionar. Tem que fazer aquilo que convém à avenida. Tem que esquecer um pouco a coisa certa. Isso é real porque temos carnavalescos e pessoas que não têm estudo nenhum e que pela prática fazem coisas maravilhosas. Têm essa visão, esse dom. Às vezes a técnica inibe, quem tem técnica não quer errar. Quem não tem, quer acertar. Co-


ACUA
MOLE
EM
DE
NOITE
OS
SAO
SE
O
DOENTE
QUER
DEVAGAR
SE
VAI
AO
LONGE

mo não tem a técnica, a pessoa não tem medo de mexer nas coisas, nos materiais, e às vezes obtém resultados maravilhosos".

Arte é portanto o trabalho no qual se expressa o talento individual. É o carpinteiro, comentando acerca da decoração de um dos carros da escola da qual discordava, dizia:

"Vou-te dizer uma coisa, o que valorizo é o talento, o capricho. Olha esses bonecos. Olho isso. . É uma beleza, o recorte da menina, a pintura do Bira... Essa coisa de acetaro, não gosto não. É claro que no primeiro tem a mão do operário que fez, mas depois é tudo igual, é só recortar e colar (...) Agora olho isso aqui, você tem o profissional, a sua mão, o seu talento" (referia-se aos bonecos de madeira do carro "A bola do Tita onde bate Pica").

Essa visão e valorização da *arte* relacionava-se a certas características da escola que, considerada "solta", era tida como estimuladora da criatividade pessoal: "Na Ilha (...) a gente tem muita liberdade. Pode criar mais, principalmente dentro desse enredo solto onde cada carro, cada setor é um tipo de material. Acho que funciona. Não é o caso da Império. O Renato tem um trabalho técnico, é a mesma coisa do princípio ao fim, totalmente diferente do nosso que é artesanal" *(referência de Antonio Carlos, decorador, à Império Serrano, cujo barracão, contíguo ao da Ilha, tinha como carnavalesco Renato Lages).*

O trabalho artesanal, a valorização da criatividade eram, assim, alinhados ao lado da tradição, em oposição ao luxo:

"O barracão da Ilha tá assim, tem alguma coisa de luxo e alguma coisa das raízes da Ilha. Aquela parte do circo, a cabinha da bruxa, a arquibancada, que, em vez de papel laminado e essas coisas assim com brilho, é toda de papel de jornal. Aquilo é Ilha, criativo. Já aquele carro "Nem tudo que reluz é ouro" (trata-se do mesmo carro mencionado antes, no depoimento do carpinteiro) já é mais luxo".

Na oposição *luxo* x *tradição*, uma tensão — como vimos — entre duas direções de desenvolvimento das escolas, estão em jogo diferentes maneiras de conceber o trabalho do barracão. Com seus carros que serão levados para a avenida crescendo a cada dia, o barracão se constitui num espaço crítico em que se pensa, se realiza e se aprende *arte*:

"Tem gente que tem preconceito contra barracão de escola de samba. Diz: Ah! não é um lugar família, é muita mistura. Mas é aqui que a gente pode desenvolver alguma coisa de arte" *(Ubiratã, escultor).*

À guisa de conclusão detenho-me brevemente na relação complementar que "barracão de ala" e barracão de escola mantêm entre si.

O "barracão de ala" estrutura-se a partir de relações familiares na casa das chefes de ala. Marido, mulher, filhos, sogra, empregada, todos trabalham e se vêem de alguma maneira envolvidos na confecção dos figurinos. O núcleo do trabalho é feito por amantes apaixonados da escola, seus elementos constantes, sua alma. Nele predominam as mulheres.

No barracão de escola, predominantemente masculino e localizado num lugar público (um galpão), vigoram relações de outra ordem. É o espaço dos profissionais do carnaval que se renovam a cada ano e provêm não da escola mas do mundo maior do samba. Todos são pagos e o amor em jogo elege antes o *samba* e a *arte* como objetos do que uma escola especifica.

Do barracão de ala ao barracão de escola todo um universo de relações se inverte, indo do privado, doméstico, ao público; do constante ao passageiro; do feminino ao masculino; do trabalho não remunerado ao trabalho remunerado; do interior ao exterior; do familiar e particular ao universal.

BIBLIOGRAFIA

FRY, Peter. *Para inglês ver*, RJ, Zahar, 1982.

GOLDWASSER, Maria Julia. *O Palácio do Samba*, RJ, Zahar, 1975.

LEOPOLDI, José Sávio. *Escola de samba, ritual e sociedade*, Petrópolis, Vozes, 1979.

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*, RJ, Zahar, 1980.

QUEIROZ, M. Isaura Pereira de. "Escolas de samba do Rio de Janeiro ou a domesticação da massa urbana", in SPPC, Vol 36, nº 6, junho de 1984.

SOARES, Lélia Gontijo. *A letra do samba-enredo e o imaginário do carnaval carioca: o papel do carnavalesco*, texto datilografado, s/d.

——— *As fantasias contam o enredo*, Faculdade de Museologia Estácio de Sá, texto mimeografado, s/d.

NOTAS

(1) Na União da Ilha a diretoria é eleita a cada três anos.

(2) Segundo informação do secretário da diretoria em exercício em 1984, com base num estudo realizado por eles, 70% dos componentes da escola são ilhéus.

(3) Para um pequeno histórico do Grêmio Recreativo Escola de Samba União da Ilha do Governador ver *As fantasias contam o enredo*, da Faculdade de Museologia Estácio de Sá.

(4) Cabe notar que o carnaval de 1984, marcado pelas últimas transformações no desenvolvimento do espetáculo decorrentes da mudança de local do desfile, com a construção da Passarela do Samba, teve como uma de suas campeãs a Mangueira. O fato indica não só uma alteração no critério desta escola, conforme veremos na mini-seção, como na tendência anterior em cujo contexto os depoimentos aqui utilizados ganham sentido.

(5) Essa atitude da Mangueira vem sendo alterada nos últimos dois anos. Seu carnavalesco, Max Lopes, "vem reformulando o tradicionalismo da Mangueira (...) Por exemplo – tem o verde e rosa. Dentro dessa combinação existem mil possibilidades. Ele fez o verde e rosa *degradé*. A Estação Primeira, fiquem bacana e mantive a tradição. Isso ano (1984), ele deve ter aperfeiçoado o esquema".

(6) A decisão de investir no "visual" (luxo) é de 1982. Data daí também a busca da atitude referida.

(7) Os provérbios e os respectivos autores alegóricos: "Quem pode, pode, quem não pode ..." (carro da Vovó); "Quem vê cara não vê coração" (cabine da bruxa); "A alegria do palhaço é ver o circo pegar fogo" (circo); "Quem é vivo sempre aparece" (Pierrot, Colombina, Arlequim); "A bola do Tita anda bate pica" (arquibancada), "Nem tudo que reluz é ouro" (adornos dourados), "A voz do povo é a voz de Deus. Será?" (Salão de leituras da Vovó). Ver a este respeito *A letra do samba-enredo e o imaginário do carnaval carioca: o papel do carnavalesco*, de Lélia Gontijo Soares (texto datilografado).

(8) Os ajudantes "vão aparecendo a pedido de conhecidos" ou já têm uma ligação com algum dos especialistas. Uma das ajudantes de escultur trabalhava com ele há dez anos. O carpinteiro trazia seus alunos da Escola Técnica Visconde de Mauá. Era comum também a presença de estudantes de cenografia, artes, que viam nos trabalhos do barracão uma excelente oportunidade de aprendizado prático.

(9) A equipe do barracão referia-se sempre à escola com um genérico "eles". De outro lado, o secretário da escola comentou certa vez que seria bom se a equipe do barracão e o carnavalesco fossem "ilhéus", pessoas da comunidade. Assim, as coisas seriam feitas dentro do espírito da Ilha. "Você vai contar um lance dentro da lenda dela (...) Aí sim você pode voltar à origem do samba."

(10) Esse processo de transmissão de conhecimento implica em alguns casos no estabelecimento de uma descendência simbólica. Assim, Geraldo (carnavalesco da União da Ilha) era tido como o criador de Joãozinho Trinta (Beija-Flor de Nilópolis) e este por sua vez de Antonio Carlos (decorador da União da Ilha), carinhosamente chamado por Geraldo de meu neto.

NOTAS SOBRE DEBRET

nos 150 anos do "Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil"

MARIO BARATA*

Em 1834 publicou-se em Paris o primeiro volume do grande livro de Jean Baptiste Debret, editado pelos Firmin-Didot, tendo sido a maioria das estampas — talvez todas — litografada na oficina de Thierry Frères, sucessores de Engelmann. Era o resultado de esforço prolongado do importante artista durante a sua estada de quinze anos no Brasil, incluindo a viagem que fez em 1827 a São Paulo, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. A obra confirmou os dons de observação do pintor e o seu interesse em captar a verdadeira vida do País, que ele apreciou com grande afeto e ao qual ligou a sua existência.

As informações contidas nas imagens litografadas e nas aquarelas — que hoje se acham sobretudo nos Museus Castro Maya, da Fundação Nacional Pró-Memória — são no seu conjunto a mais rica revelação feita no passado sobre o comportamento e o modo de ser das diversas classes sociais então existentes no País, retratadas no Rio de Janeiro. Numerosas e fidedignas — embora limitadas, pois neste particular a obra não possui caráter científico — são também as informações sobre os índios. O conhecimento da arquitetura é beneficiado por vários levantamentos de casas e aspectos de fachadas. A História da Arte surge inclusive amplamente através de revelações sobre a Academia das Belas-Artes e o seu ensino e em menor número em opiniões sobre edifícios vindos da época colonial, que ele apreciou sem sectarismos de gosto, em geral. A parte escrita às vezes nos fornece indicações preciosas ou inéditas, como a referente aos dois anos de intervalo entre o grosso do segundo prédio de Bolsa projetado por Grandjean de Montigny (em 1834) e o seu pórtico em colunas, que ele diz ser de 1836, e o aspecto geral do prédio, que informa ser pequeno e de luxo. A indicação das datas vem, na edição original, nas "Notas Históricas" adicionadas ao terceiro volume (com as páginas numeradas em algarismos romanos, mas figurando no índice), notas que não constam da tradução brasileira feita por Sergio Milliet, ausência que é uma pena.



J. B. Debret
Litografia de Thierry Frères, de 1832.

Acrescente-se que, na obra, o depoimento direto — aliás frequente — é superior à informação histórica, de segunda mão e às vezes errônea. De certa maneira é necessário "saber ler" o texto de Debret, concentrando o lado testemunhal.

O Brasil comemorou, em 1984, o sesquicentenário deste livro. Em São Paulo, no começo do ano, realizou-se importante mostra de aquarelas do artista no Museu da Casa Brasileira, da Secretaria de Estado da Cultura, programada com a curadoria de Josette Balsa e o apoio de museólogos, exibindo peças da coleção Bonneval e dos Museus Castro Maya.

Convém abordar aqui a questão do título da obra, o qual para o público de hoje não indica o que realmente Debret quis dizer. A palavra *pitoresca* significava então e no caso *pictórica*, isto é, basicamente, produto de pintores ou artistas do desenho.

Na língua alemã, em que a viagem de Rugendas saía em nova edição reduzida e compacta em 1836 (Brodtmann's Schaffhausen, Suíça), menciona-se no título a *Malerischen Reise*, com termo também ligado a pintor (*maler*). Na língua italiana, onde a palavra *pittorico* generalizou-se durante a voga desses livros de viagens ilustrados, temos exemplos como o do *Viaggio pittorico sui monti di Brianza*, de Federico e Carolina Lose, publicado em 1823. A leitura da dedicatória e da introdução de Debret no primeiro volume confirma de saída o significado da palavra. Vê-se na primeira, dirigida à Academia das Belas-Artes do Institut de France, menção a "expedição pitoresca". No primeiro parágrafo da Introdução diz que "formaram esta expedição pitoresca". É claro que o termo não exprime aí referências a coisas curiosas, superficiais, decorativas ou exóticas.

Na tradução brasileira lançada em 1940 pela Livraria Martins de São Paulo na Biblioteca Histórica Brasileira (a terceira edição é de 1954), então coleção dirigida por Rubens Borba de Moraes, e republicada com mudança de capa, novos formato e diagramação e aperfeiçoamento de impressão, em 1978, em outra coleção, pelas Editora da Universidade de São Paulo e Itatiaia Editora (Belo Horizonte) estão os textos completos sobre as estampas e quase todos os capítulos "históricos", tendo sido essa versão de manifesta utilidade. Anote-se todavia que também foram suprimidos da mesma o "Quadro Geral dos Sumários" e a "Nota Biográfica", esta fornecendo

(*) Mario Barata é professor de História da Arte na Universidade Federal do Rio de Janeiro e na Uni-Rio. Foi assessor da SPHAN para museus de arte e história e colaborou com Germain Bazin na revisão técnica da edição brasileira de *Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. É membro do Conselho da "Association Internationale des Critiques d'Art".

dados sobre o artista (com a referência de ser "extraída de diversas obras do gênero, já aprovadas para impressão", — *Le Biographe, La Biographie des Hommes du Jour*") nas páginas 237-239 do terceiro volume, saído em 1839, da edição original. A segunda parte dessa nota dá a biografia do arquiteto François Debret, irmão do pintor. Ali informa que "François Debret e Lebas publicaram *Oeuvres Complètes de Barrozzi de Vignole*" (sic). A parte "Florestas Virgens" (com 12 pranchas) era numerada separadamente, mas foi desde o início calculada para ser incluída no livro, saindo no primeiro volume e sendo indexada na obra. Na tradução foi colocada no final do antigo terceiro volume, incluído nas edições Martins e na posterior como Tomo II.

Da supressão das "Notas Históricas" do último volume resultou uma incongruência na tradução, pelo fato de ter sido mantida a nota de pé de página do autor, numerada na edição brasileira como 41, no tomo I, observando em relação a sucesso político que levou ao abandono pelos negociantes do primeiro prédio da Bolsa, que este assunto, por "prender-se a acontecimentos políticos", seria estudado em nota "por ordem de data"... "colocada no terceiro volume", o que não ocorre na tradução.

Neste estudo comemorativo do lançamento do livro, não terei oportunidade de examinar todas as contribuições do mesmo à nossa cultura, limitando-me a abordar alguns tópicos do tema. Ressalte-se inicialmente que se deve concluir ter sido Debret também o autor principal e quase único das litografias que constituem as pranchas do segundo e terceiro volumes da obra. Esse fato é importante no que nos revela sobre a capacidade de trabalho do autor e a respeito da paixão com que ele desejava ver o livro terminado. No primeiro volume da obra, com exceção de uma prancha, as estampas apresentam à direita a indicação "Ch. Motte Lith", não mencionando a oficina de Thierry Frères.

Enquanto que o *Viagem pitoresca ao Brasil* de J. M. Rugendas tem os seus vários litógrafos anotados e conhecidos, o livro de Debret, aproximadamente da mesma época e de oficina sucessora de Engelmann, que editara Rugendas, não possui, nos segundo e terceiro volumes, senão, à esquerda, a indicação "Debret del.", ou, nesse final, *delt*, em alguns casos. Em várias peças surge, ao lado do nome de Debret, o da Viscondessa Pauline de Portes, também acompanhado da abreviação *del*, do latim *delineavit*, tão usada em artes gráficas. À direita vem a indicação "Lith de Thierry Frères"... etc. Sabe-se que essa indicação de oficina pode significar o local em que se trabalharam as pedras litográficas, fazendo-se nelas os desenhos. A autoria dos mesmos nas pedras deve ter sido feita em geral por Debret, no caso dos segundo e terceiro volumes. Só assim também se compreende a participação da Viscondessa nos desenhos, já que teriam sido na pedra litográfica. Não se sabe de vinda dessa artista ao Brasil e muito menos se entenderia uma colaboração dela nas aquarelas originais de Debret, matrizes das imagens do livro. Tendo Debret se ausentado de Paris durante quase 16 anos, que foram parte do período inicial de surto da litografia, adotara por tradição e lógica a simples indicação *del.*, não duplicando a indicação com o *lith.*, levando em conta que desenhava ao trabalhar nas pedras.

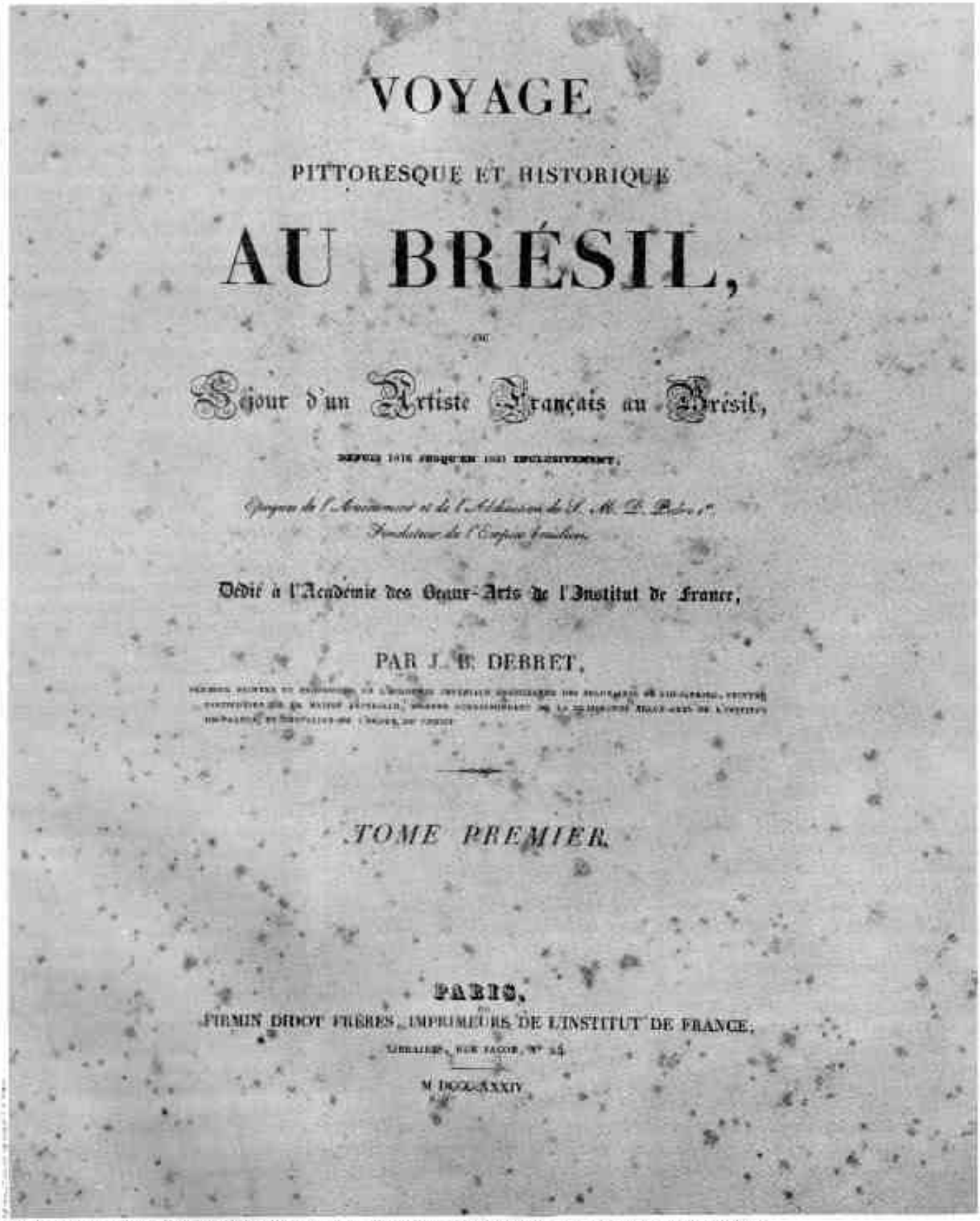
Após ter chegado a estas conclusões encontrei em exemplar do livro de Debret na edição Record-Continental News (1965) — existe na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro — a inclusão no livro de impresso feito originalmente no mesmo formato dele, de um texto de Relatório de 17 de agosto de 1839, também lançado pelos Firmin-Didot Frères, intencionalmente no mesmo tamanho de página, como vimos, da obra que haviam editado. Trata-se de Relatório apresentado à Academia das Belas-Artes em Paris pelos estudiosos Couder, Conde de Clarac e Lebas, sobre o *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* de Debret, cujo primeiro volume saíu em 1834, o segundo em 1835 e o terceiro precisamente em 1839. Apesar do Relatório ter no seu final, devido à pressa, o termo *relator* no singular, ele foi na realidade feito pelos três. Ali se lê a preciosa e definitiva informação de que a obra "é acompanhada de grande quantidade de pranchas litografadas pelo próprio autor". Não se pode admitir que colegas de Debret e pessoas de responsabilidade, como eram, afirmassem tão categoricamente essa autoria sem estarem cientes do fato. A afirmação não foi aliás contestada nem retificada ao passar do manuscrito para a impressão, com deduzível conhecimento disso pelo próprio Debret.

A exposição *Missão Artística Francesa* promovida pelo Museu Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro em 1940 teve grande repercussão cultural e divulgou publicamente, pela primeira vez entre nós, as aquarelas de Debret da coleção adquirida no ano anterior em Paris por Raymundo Ottoni de Castro Maya, algumas das aquarelas ainda inéditas então, por não terem sido utilizadas no livro. Castro Maya publicou, impresso em Paris, um volume com várias destas peças. A antiga Fundação Castro Maya, junto com a editora Fontana, lançou posteriormente, em livro de menor formato, outras aquarelas até então não publicadas, acompanhadas de estudo de Afonso Arinos de Mello Franco.

Muitas das pranchas do livro, lançado de 1834 a 1839, possuem interesse para a história da arquitetura. Por exemplo, a estampa 38 com "Vista do Largo do Palácio no Dia da Aclamação de Dom João VI" centraliza e realça a extensa galeria feita por Grandjean de Montigny para a cerimônia, e que permanecem no local, à frente do antigo Convento do Carmo, no largo do Paço, por algum tempo. Os exemplares coloridos mostram as suas cortinas vermelhas, em cada arco.

Em seu texto Debret cita também, com singular elogio, o túmulo do infante espanhol Dom Pedro Carlos, que ele sabia ter sido feito em Lisboa para localizar-se no que diz ser capela da igreja do Convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro e na realidade é a capela de N. S. da Conceição, recinto lateral à nave dessa igreja, mas pertencente à Ordem Terceira de São Francisco da Penitência. A obra, que é da autoria do grande arquiteto português José da Costa e Silva, foi feita em Lisboa. Posteriormente o autor veio para o Rio de Janeiro, onde faleceria poucos anos depois.

Na prancha 41, "Academia de Belas-Artes", Debret dá-nos indicações de interesse, como os dizeres das inscrições no friso do entablamento e de friso sobre o arco da porta de entrada. No desenho apresenta os três baixos relevos que se inseriam entre os altos das colunas, indicando no texto estarem em "cima das portas que dão para o terraço e cujos assuntos episódios se ligam à pintura, à escultura e à arquitetura". Fotos do começo deste século mostram que então só existia o baixo relevo do centro. Para onde teria ele ido quando da demolição, em 1938? Esses relevos ti-



VOYAGE

PITTORESQUE ET HISTORIQUE

AU BRÉSIL,

OU

Séjour d'un Artiste Français au Brésil,

DEPUIS 1816 JUSQU'EN 1831 INCLUSIVEMENT.

Époque de l'Avènement et de l'Abdication de S. M. D. Pedro 1er.
Fondateur de l'Empire brésilien.

Dédié à l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France,

PAR J. B. DEBRET,

[illegible]

TOME PREMIER.

PARIS,

FIRMIN DIDOT FRÈRES, IMPRIMEURS DE L'INSTITUT DE FRANCE,

[illegible]

M. DCCC. XXXIV.

Página de rosto do primeiro volume da primeira edição, de 1834, da Viagem pitoresca e histórica ao Brasil *de Debret.*



A Sapataria, prancha 29 do segundo volume, registrando a escravidão no Brasil.

nham várias figuras e foram obra de Marc Ferrez, informando Debret terem sido "executados em terracota por falta de mármore", mas elogia a durabilidade desse material.

Entre outras achegas, o autor documenta a real importância do Comendador Saqueiro (cujo solar foi-nos revelado, porém, por notável desenho de Tomás Ender) referindo no texto ter ele mandado fazer belo arco monumental em frente de sua casa "em Mata Porcos, no caminho de São Cristóvão", nas festas da Aclamação de João VI. Cita noutro passo o "pintor Antonio", que diz português, mas deve ser o brasileiro Antonio Alves de quem a Escola de Belas-Artes (UFRJ) possui grande retrato de João VI, inspirado no de D. Pellegrini.

Mais importantes são a posição e as informações escritas e em imagens de Debret sobre a escravidão negra no Brasil. Ele acusou a presença de excessos de crueldade. Devido a isso, o livro desagradou, nesse particular, aos autores de parecer sobre a obra no Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, Bento da Silva Lisboa e J. D. de Attaide Moncorvo, que em 31 de outubro de 1840 examinaram o segundo volume da mesma. O primeiro tinha sido objeto de relatório dos mesmos historiadores em 18 de julho de 1840 e ambos os pareceres estão publicados na *Revista* da instituição, no seu tomo 3, p. 96 e seguintes. O segundo foi mencionado na mesma revista (nº 8, tomo 2, p. 532) onde é dito que "entrou também em discussão e foi aprovado o parecer sobre o segundo volume da *Viagem pitoresca ao Brasil* por João Baptista Debret". Esses pequenos relatórios apontam ademais alguns dos erros óbvios no plano das indicações sobre o passado do país, mas a leitura dos dois membros do Instituto não foi cuidadosa, já que dizem ter o autor omitido referência a Duclerc, o que não ocorre.

Ainda no tocante às comemorações do sesquicentenário do livro, relembro aqui que, a convite dos organizadores do Simpósio Internacional de História da Arte-Educação, realizado de 1 a 4 de agosto de 1984 na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, apresentei ali a comunicação "Informações sobre Ensino Artístico na *Viagem pitoresca e histórica*, de Debret". Nela, além de exame da contribuição específica ao tema, abordei no plano inicial da situação da educação no contexto da sociedade da época o capítulo "Educação das Mulheres", no terceiro volume. Aí informa o autor que "... Os pais e maridos favoreciam esta ignorância a fim de destruírem pela raiz os meios de correspondência amorosa", isto ainda em 1815-1816. O culto religioso "... dá origem antes de tudo a que se ensine a ler às moças nos breviários, de modo a poder utilizar o livro de orações que, magnificamente encadernado, se transforma num novo acessório a seus adornos"...

Rubens Borba de Moraes diz-nos no *Bibliographia brasiliana* (1958) que "houve extremamente poucos exemplares coloridos no tempo" (1, 214). Encontrei no exemplar colorido do Museu Imperial (antiga coleção Djalma Fonseca Hermes), nos da Biblioteca Nacional (dois), nas pranchas da antiga coleção T. Coltzesco, variantes na técnica das cores, que se tendem a agrupar em dois tipos: o tradicional do século XIX em cor mais forte e esmaltada e o de tratamento aquarelado mais ligeiro. O papel dos exemplares coloridos parece ser mais liso e brilhante que o usado nas estampas só litografadas.

Apesar das restrições posteriores dos citados autores de pareceres apresentados ao IHGB, leve-se em conta que esse próprio Instituto Histórico homenageara João Batista Debret e a sua obra elegendo o seu sócio correspondente em 19 de junho de 1839. O autor da proposta fora, em 18 de maio, Manoel de Araújo Porto Alegre e o parecer favorável à admissão foi assinado por B. de S. Pontes e por Cândido José de Araújo Viana (futuro Marquês de Sapucaí). Aos 8 de fevereiro de 1840, em sessão do Instituto, foi lida a carta de agradecimento de Debret, em francês, datada de Paris, de 10 de novembro de 1839 e endereçada ao presidente da instituição (original no arquivo do IHGB).

A própria nação foi reconhecida ao grande artista, concedendo-lhe o Governo, em 1837, uma pensão como recompensa de seus serviços prestados ao Brasil. Já haviam saído, como se sabe, os dois volumes iniciais do importante livro que o país comemorou em 1984.

Nas páginas 114 e 136 desta edição, o testemunho de Debret sobre a vida brasileira no século passado.

JOAQUIM DO REGO MONTEIRO:

importante e desconhecido pintor.

JOÃO MOREIRA GARCEZ FILHO*

Dois artistas que foram contemporâneos, cujas respectivas obras estão ligadas ao início e ao desenvolvimento do Modernismo no Brasil e que, além disso, apresentam em suas biografias muitos pontos de contacto, morrendo ambos ainda jovens, têm o seu cinqüentenário de falecimento transcorrendo neste "orweliano" 1984. São eles ISMAEL NERY (1900-1934) e JOAQUIM DO REGO MONTEIRO (1903-1934).

Do primeiro, "o grande pintor maldito do início do modernismo brasileiro", como o considerou Antonio Bento, é sabido que somente mais de trinta anos após sua morte teve a obra valorizada pela "justiça do tempo", para usar de uma expressão do saudoso Luiz Martins, numa crônica a propósito de Ismael, publicada em *O Estado de São Paulo* de 5 de Abril de 1972.

Hoje em dia, o *homem*, que começava o seu comovente Testamento Espiritual (escrito em novembro de 1933) dizendo "espere até hoje que vós me descobrísseis", e o *pintor*, tido como cronologicamente o primeiro da pintura surrealista entre nós, têm já sua vida competentemente estudada e a sua arte devidamente analisada, reconhecida e justificadamente bem cotada no mercado de arte. Antes tarde do que nunca.

Quanto ao segundo artista, cujo cinqüentenário de morte ocorre neste ano, Joaquim do Rego Monteiro, muito poucos o conhecem e menor será, por certo, o número daqueles que já viram quadros de sua autoria.

Provavelmente, o fato de ter tido vida muito curta, pois morreu antes de completar 31 anos, e a circunstância de haver realizado na França a maior parte de sua reduzida obra, impediram que, até agora, fosse melhor conhecido esse pintor pernambucano, irmão do notório Vicente do Rêgo Monteiro, o único pintor nordestino a participar efetivamente da Semana de Arte Moderna de 22.



Ateliê de Vicente do Rego Monteiro em Paris, *de 1923: nas paredes, telas abstratas de V. do Rego Monteiro.*

A justa fama do irmão mais velho (também a irmã Fédora foi pintora de prestígio) contribuiu, outrossim, para obscurecer o nome de Joaquim.

De sua vida e obra, a literatura especializada existente pouco nos informa. Alguns autores, até acatados, o omitem por completo.

São bastante concisos os verbetes a ele dedicados no *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, de Roberto Pontual (São Paulo, 1969) e no *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*, editado pelo MEC (volume 3, coordenado por Walmyr Ayala, Brasília, 1977).

Theodoro Braga, no útil e escasso *Artistas pintores do Brasil* (São Paulo, 1942), dá algumas referências a seu respeito. Pietro Maria Bardi em *O Modernismo no Brasil* (São Paulo, 1978, p. 26), ao falar do irmão Vicente, cita Joaquim, de passagem, como um bom pintor.

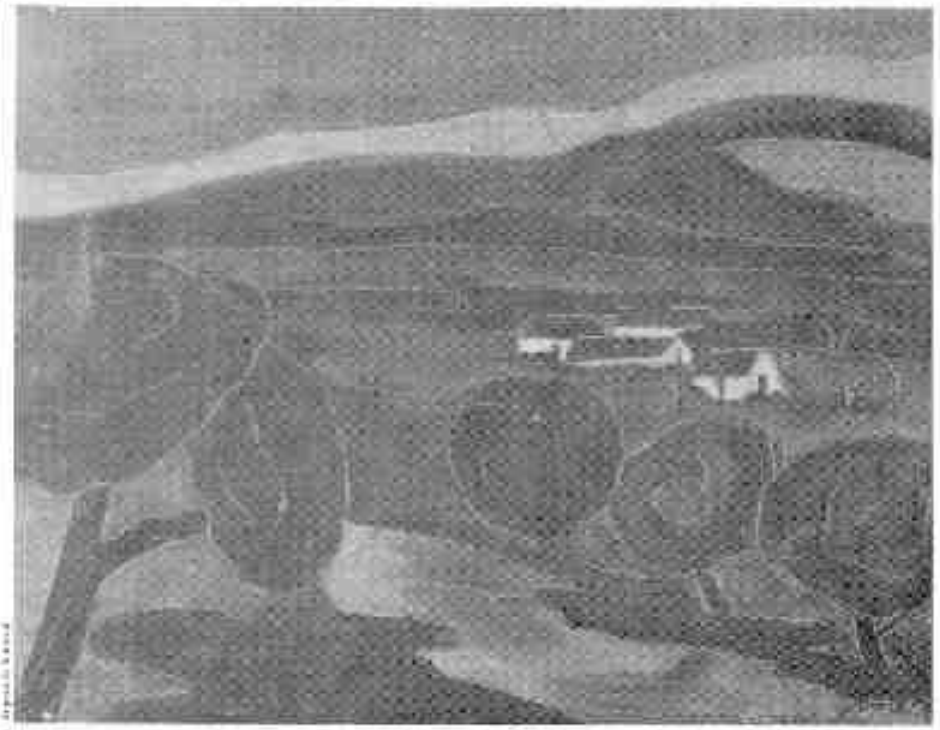
Apenas agora, com o aparecimento da *História Geral da Arte Brasileira* (S. Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983), é que vemos surgir uma tentativa de dar a Joaquim do Rego Monteiro a importância que ele de fato merece no cenário das artes plásticas no Brasil.

Isso se deve ao Prof. Walter Zanini, autor do capítulo "Arte Contemporânea", que integra a obra acima.

Zanini situa e destaca o pintor pernambucano de forma bastante enfática, lamentando que, sobre o mesmo, não haja sido realizada nenhuma pesquisa em profundidade. Por ele ficamos sabendo que, dos textos consagrados ao pintor, "o mais acurado e abrangente" parece ser o do crítico e poeta francês Géo-Charles, publicado no Recife na revista *Renovação*, nº 3, em abril de 1940.

José Campello, em "As artes em Pernambuco" (*Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, junho 1924), Aníbal Fernandes, em artigo publicado em *O Jornal* (Rio de Janeiro, 13 de fevereiro de 1955), e Vamireh Chacon, no seu trabalho "Uma nova geração de artistas em Pernambuco" (revista *Tempo Brasileiro*, IV, 9/10, abril-junho 1966, p. 114) são autores que, igualmente, ocuparam-se de Joaquim do Rego Monteiro, embora superficialmente apenas.

(*) João Moreira Garcez Filho, engenheiro, foi professor na Universidade de São Paulo e na Faculdade de Arquitetura Mackenzie. Estudioso e colecionador de arte, presta serviços de assessoria e consultoria de arte e antiguidades.



Paisagem de Pernambuco, *de 1924; óleo sobre cartão (27 x 34,5 cm). Coleção do autor.*

Já com relação a exposições, no Brasil ou no exterior, em que tenham figurado quadros de JRM, encontraremos as seguintes (citadas na ordem cronológica), conforme levantamento preliminar que fizemos:

1) 1924: exposições no Recife, no Rio de Janeiro e em São Paulo (esta última, em dezembro).

2) 1927: exposição na Galeria Gonnet, e participação no "Salon des Surindépendants", em Paris.

3) 1930: quadros seus figuraram na primeira exposição realizada no Brasil, reunindo artistas da Escola de Paris. Essa exposição foi trazida ao nosso país por Vicente do Rego Monteiro e Géo-Charles. A mostra exibiu 98 obras de diversas técnicas, de autoria de 55 artistas, muitos dos quais bastante famosos, como Picasso, Braque, Dufy, Foujita, Leger, Lhote e outros, além dos irmãos Vicente e Joaquim do Rego Monteiro e alguns mais. Segundo nos informa Antonio Bento em *Ismael Nery* (S. Paulo, 1973), de onde, aliás, foram tirados os dados sobre esta exposição, nenhum quadro foi, então, vendido! E note-se que a exposição foi levada, em seqüência, a Recife (Teatro Sta. Izabel, março e abril), Rio de Janeiro (Palace Hotel, 15 a 25 de maio) e São Paulo (Palacete Glória, conseguido por Mário de Andrade, ao que parece, 6 a 20 de junho). Nessa sem sucesso mas excelente mostra deveriam ter sido incluídos trabalhos de Ismael Nery, a pedido de Augusto Frederico Schmidt. Como, entretanto, o catálogo já estivesse impresso, não foi possível atender à solicitação do poeta de "O galo branco".

4) 1954: exposição de quadros dos três irmãos Rego Monteiro (Vicente, Joaquim e Fédora) no Recife.

5) 1975: um quadro de JRM, *Nice*, datado de 1923 (col. Fernando Milan), figurou na exposição "O Modernismo", no Museu Lasar Segall, em São Paulo, em maio.

Há informações de que JRM expôs na França já antes de 1923; ele que para lá havia ido logo após o término da 1ª Grande Guerra, 1914-1918, tendo vivido primeiro em Paris e depois em Nice com seu irmão Vicente, e para onde voltou, em 1925, após produtiva estada no Brasil no período 1923-1924.

Não são muitos os quadros de Joaquim do Rego Monteiro conhecidos no Brasil, pouquíssimos têm aparecido em leilões ou em galerias.

A Prefeitura Municipal do Recife, cidade onde acreditamos deva ainda estar a maioria de suas obras, notadamente em poder da família, possui várias pinturas do artista, adquiridas após a exposição realizada na capital pernambucana em 1954.

Aqui em São Paulo, na magnífica "*Coleção Mário de Andrade*", hoje em permanente exposição no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, na Cidade Universitária, existe um óleo sobre madeira (46,2 x 33,2 cm), representando uma vista urbana de Nice (França), datado de 1923, de autoria do pintor.

Em coleções particulares, ao menos no eixo Rio-São Paulo, mas provavelmente em todo o país, e mesmo no Recife, são raríssimas as obras de Joaquim.

Por outro lado, mesmo em livros e catálogos encontramos poucos trabalhos de JRM reproduzidos ou citados. Quanto aos reproduzidos, conseguimos localizar os seguintes: *Ateliê de Vicente do Rego Monteiro*, no livro de Aracy Amaral, *As Artes Plásticas na Semana de 22* (S. Paulo, Perspectiva, 1972, p. 288); *Nice*, em *O Modernismo no Brasil*, de P. M. Bardi (S. Paulo, Sudameris, 1978, p. 70), no catálogo da exposição "O Modernismo" (S. Paulo, Museu Lasar Segall, maio 1975, quadro nº 41) e no catálogo do leilão promovido por G. Baccaro, em benefício da Casa das Crianças de Olinda (S. Paulo, março 1973, lote nº 399 do catálogo); *Atenção*, em Arte Contemporânea, capítulo 8 da *História Geral da Arte no Brasil* (S. Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983, vol. II p. 561) e na revista *Renovação* nº 3 (Recife, abril 1940, p. 2, contracapa); *Inverno Francês, Mocambo e Pescadores Pernambucanos*, no mesmo número da citada revista *Renovação* (p. 2 e 33, contracapas). A revista *Sagesse*, dirigida por Fernand Marc, teria também reproduzido trabalhos de JRM.

Não obstante tão pouco, a pintura de Joaquim do Rego Monteiro é, sem dúvida, das melhores e só a sua posição como um dos pioneiros do nosso surrealismo abstrato já seria o suficiente para que ele fosse mais conhecido e melhor estudado.

Lembre-se, a propósito, que a fase surrealista (não ortodoxa, como diria Murilo Mendes), a terceira e última de Ismael Nery, data de 1927. É, pois, da mesma época em que, segundo W. Zanini, "teve início, com Joaquim do Rego Monteiro de novo na Europa, a sua pintura de teor surreal-abstrato".

Antes dessa fase, belos trabalhos de



Paisagem de Nice, de 1923: óleo sobre madeira (32 x 40 cm). Coleção Eduardo dos Santos, São Paulo.

JRM datados de 1923 e 1924, período em que o artista estivera no Brasil, revelam uma temática inspirada no Nordeste, em que predominam paisagens nas quais a forma cede, geralmente, em importância perante outros elementos da pintura, como o colorido, por exemplo, a afirmarem a sua "forte visão introspectiva", tão bem salientada no texto do professor Zanini, aqui tantas vezes mencionado.

Acreditamos, aliás, que foi por causa dessa sua maneira de pintar, profundamente densa e incisiva – em que os azuis, os verdes e os cinzas, até nos tons mais escuros, aparecem no céu, na água, no solo e nas árvores, compondo uma atmosfera e um ambiente, e nos quais se contrapõem, em pinceladas seguras, os vermelhos e o branco das construções –, que Vamireh Chacon afirmou ter Joaquim do Rego Monteiro deixado "uma obra onde a paisagem brasileira é vista quase sempre com tonalidades sombrias de céu parisiense" (V. Chacon, op. cit. p. 114).

Do nossa parte, preferimos ver nas tonalidades escuras das paisagens nordestinas de JRM a sua interpretação pessoal do sombrio que existe (e infelizmente até hoje) na miséria de sua gente e de sua terra.

José Campello, em seu artigo para a *Ilustração Brasileira* (Rio de Janeiro, V, 46, junho 1924), afirmava ser JRM "avançado em suas tendências estéticas" e reconhecendo-lhe, embora, "as reminiscências de fórmulas alheias", apontava "os entusiasmos criadores" existentes em sua arte.

Assim, parece-nos que as obras raras e dispersas desse instigante artista, mormente os seus quadros de temática brasileira, estão a merecer maior atenção por parte de todos quantos se interessam pela nossa pintura.

É o que objetivamos com este artigo, numa justa homenagem à memória de Joaquim do Rego Monteiro, na oportunidade do transcurso do cinqüentenário da morte desse importante e quase desconhecido pintor a quem Géo-Charles chamou de "o poeta plástico da alma brasileira".

RESUMOS

FATOS

1
O legado de Djanira

O Estado como guardião de obra de arte
por Geraldo Edson de Andrade

A propósito da doação do acervo de pintora Djanira (1914-1979) ao Museu Nacional de Belas Artes, o artigo discute a competência das instituições oficiais como guardiães de obras de arte.
O autor aponta, entre um dos problemas, o espaço físico do museu, insuficiente, a seu ver, para a exibição dos acervos.
O texto atribui, entre outras causas, à falta de confiança dos artistas e herdeiros nos museus oficiais, a inexistência de uma tradição de doar, lembrando, por outro lado, que acervos de pintores como Portinari, Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Guignard, Tarsila do Amaral e Ismael Nery acabaram em mãos de particulares.

As doações como prova de confiança
por Aloídio Mofra

O autor, diretor do Museu Nacional de Belas Artes, responde às críticas do artigo anterior, afirmando que a doação do acervo de Djanira não é uma exceção.
O museu vem recebendo doações de obras de importantes nomes da arte brasileira, como Lasar Segall, Cícero Dias, Seliar, entre outros. O texto enumera as prioridades administrativas do museu, principalmente a recuperação de seu espaço físico e a racionalização de seu acervo. Contestando a obrigatoriedade de exibição permanente dos acervos, lembra a realização de exposições recentes de obras que há 50 anos não eram mostradas ao público e as melhorias na reserva técnica da casa, agora climatizada e com a sua temperatura sob controle.

2.
O achado de Mogi

Música colonial paulista, o grupo de
Mogi das Cruzes
por Jaelson Bitran Trindade

O ponto de partida deste artigo é um relatório sobre o achado, feito pelo autor, de sete partituras manuscritas, as mais antigas até agora descobertas no Brasil, que testemunham a intensa atividade musical no São Paulo do século XVIII.
As peças foram encontradas no Arquivo Histórico Municipal de Mogi das Cruzes e estavam coladas à capa de couro do Livro Foral da vila. O artigo descreve as pesquisas em torno dos nomes de dois músicos referidos nos documentos, Faustino do Prado Xavier e Ângelo do Prado Xavier – bem como os esforços

RÉSUMÉS

FAITS

1.
Le legue de Djanira

L'Etat comme conservateur d'oeuvres d'art
par Geraldo Edson de Andrade

La compétence des institutions officielles, pour conserver les oeuvres d'art est discutée dans l'article à propos de la donation ces peintures de Djanira (1914-1979) au Musee National de Belas Artes.
L'auteur signale, comme un des problèmes, l'espace physique du musée qu'il juge insuffisant pour exposer des collections.
Puis il attribue, entre autres choses, au manque de tradition le peu de confiance des artistes et héritiers quant aux donations au musée. Il rappelle par ailleurs que les oeuvres d'artistes comme Portinari, Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Guignard, Tarsila do Amaral et Ismael Nery appartiennent à des particuliers.

Les donations comme preuve de confiance
par Aloídio Mofra

L'auteur, directeur du Museu Nacional de Belas Artes, répond aux critiques de l'article précédent et déclare que la donation de la collection Djanira n'est pas une exception.
Le musée reçoit des donations d'oeuvres d'artistes brésiliens connus comme Lasar Segall, Cicero Dias, Seliar, pour ne citer qu'eux. Il mentionne aussi les priorités administratives, principalement la recupération de sa collection. Contestant l'obligation d'expositions permanents des collections, il rapelle que des expositions eurent lieu récemment d'oeuvres qui n'avaient pas été montrées depuis 50 ans. Enfin, il parle des améliorations techniques dans les réserves du musée, maintenant climatisées avec température contrôlée.

2.
La Trouvaille de Mogi

Musique coloniale paulist – le groupe de
Mogi das Cruzes
par Jaelson Bitran Trindade

Cet article commence par un rapport sur la découverte, faite par l'auteur, des sept partitions étant sontes les plus anciennes qu'on ait trouvées au Brésil jusqu'à aujourd'hui, témoignant de l'intense activité musicale dans l'Etat de São Paulo au XVIIIe siècle. C'est aux archives historiques et municipales de Mogi das Cruzes que ces manuscrits furent trouvés. Ils étaient collés sur la couverture de cuir du Registre civil de la ville. L'article décrit des recherches sur les noms de deux musiciens cités dans les documents – Faustino do Prado Xavier et Angelo do Prado Xavier – ainsi que les efforts

ABSTRACTS

EVENTS

1.
Djanira's legacy

The State as a guardian of works of art
by Geraldo Edson de Andrade

Apropos of the donation of the collection of the painter Djanira (1914-1979) to the National Museum of Fine Arts, this article brings up the question of the ability of official institutions to act as guardians of works of art. The author mentions as one of the problems, in his opinion, the museum's lack of space for showing collections.
Among other causes, the text blames the lack of confidence of artists and heirs in official museums, on the non-existence of a tradition of making donations, recalling, on the other hand, that collections of painters such as Portinari, Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Guignard, Tarsila do Amaral and Ismael Nery ended up in private hands.

Donations as proof of confidence
by Aloídio Mofra

The author, who is the director of the National Museum of Fine Arts, answers criticisms made in the preceding article, claiming that the donation of Djanira's collection is no exception to the rule. The museum has been receiving donations of works of leading names in the Brazilian art world, such as Lasar Segall, Cicero Dias, Seliar, among others. The text emphasizes the museum's administrative priorities, principally the regaining of its space and rationalization of its own collection. Opposing the compulsoriness of having permanent exhibitions of collections, it mentions recent exhibitions of works which had not been shown to the public for 50 years and the improvements made in the museum's technical conditions, now acclimatized and equipped with temperature control.

2.
The Find of Mogi

Paulista colonial music – the
Mogi das Cruzes group
by Jaelson Bitran Trindade

The starting point of this article is a report on a find made by the author, of seven *manuscript* scores, the oldest discovered in Brazil up to now, which are evidence of the intense musical activity in São Paulo in the 18th century. The scores were found in the Municipal Historical Archive of Mogi das Cruzes and were glued to the leather cover of the town's Charter Book.
The article describes research into the names of two musicians mentioned in the documents – Faustino do Prado Xavier and Angelo do Prado Xavier – as well as the efforts made to establish the dates of the

para o estabelecimento das datas das obras no início da década de 1730. O autor passa em seguida a descrever o ambiente musical de Mogi naquela época, a importância da música na vida social e religiosa, os instrumentos usados, a função social do músico etc. Entre as peças achadas, havia uma cantiga profana, na qual o historiador detecta a antiguidade e diferença de escrita em relação à modinha.

Antecipando a História da Música no Brasil
por Regis Duprat

O texto é um comentário sobre sete peças musicais descobertas em Mogi das Cruzes pelo historiador Jaelson Bitran Trindade, do núcleo de São Paulo da SPHAN. Até há pouco se considerava o *Recitativo e Aria* (1759), de um anônimo da Bahia, a mais antiga peça musical brasileira. Os manuscritos descobertos foram datados pelo próprio Trindade entre 1730 e 1735. São seis peças religiosas e uma profana em 40 folhas de papel pautado, com dois autores nominalmente citados: Faustino do Prado Xavier e Angelo do Prado Xavier. Com exceção de uma, todas foram compostas para coro misto a quatro vozes, mas apesar de os manuscritos integrarem apenas partes vocais, há evidências de acompanhamento instrumental nas pausas intercaladas coincidentemente em todas as vozes. O artigo descreve a estrutura das sete composições, concluindo que o próprio local da descoberta — no século XVIII uma pequena vila próxima da também pequena São Paulo — constitui testemunho valioso do padrão musical de todo o Brasil colonial.

TEMAS

1. Política de Preservação: opções e perspectivas

Bem cultural e identidade cultural
por Benedito Lima de Toledo

Uma política de proteção do bem cultural tem como objetivo principal a preservação da identidade cultural. É pressuposto desta política respeitar, além dos valores históricos, culturais e estéticos, ambientes e características vivenciais que formam a consciência coletiva da comunidade. O desrespeito a este pressuposto tem provocado o crescimento das cidades às custas do pré-agente de ambiente arquitetônico, uma industrialização sem planejamento e a intensificação do uso do solo, com o congestionamento do sistema viário. As conseqüências são uma massificação que aniquila a cultura popular e compromete a saúde psíquica da população.

Identidade cultural e patrimônio arqueológico
por Ulpiano Bezerra de Meneses

A preservação do patrimônio arqueológico confluí para questões gerais da cultura:

pour établir les dates des oeuvres au début de la décennie de 1730. L'Auteur dépeint ensuite l'atmosphère musicale de Mogi à cette époque, l'importance de la musique dans la vie sociale et religieuse, les instruments utilisés, la fonction sociale du musicien, etc. Il y avait parmi les morceaux une chanson profane dans laquelle l'historien détecte l'ancienneté et la différence d'écriture en relation à la "modinha".

Une trouvaille qui anticipe de 30 ans la chronologie musicale brésilienne
par Regis Duprat

Le texte est un commentaire sur sept morceaux de musique trouvés à Mogi das Cruzes par l'historien Jaelson Bitran Trindade, du centre du SPHAN de São Paulo, jusqu'à récemment le *Recitativo e Aria* (1759) d'un inconnu de Bahia était considéré le morceau de musique le plus ancien du Brésil. Trindade lui-même data les manuscrits découverts des environs de 1730-1735. Sur 40 feuilles de papier rayé, il y a six morceaux religieux et un profane de deux auteurs aux noms de: Faustino do Prado Xavier et Angelo do Prado Xavier. Ils furent tous composés pour choeur mixte à quatre voix, sauf un. Mais, bien que les manuscrits ne comprennent que les parties vocales, un accompagnement instrumental est manifeste dans les pauses intercalées simultanément pour toutes les voix. L'article décrit la structure des sept compositions et conclut que le local de la découverte — au XVIIIe une petit ville proche de São Paulo, alors également petit — est un témoignage précieux du modèle musical de tout le Brésil colonial.

THÈMES

1. Politique de Préservation: options et perspectives

Bien cultural et identité culturelle
par Benedito Lima de Toledo

Une politique de protection du bien culturel a pour principal objectif de préserver l'identité culturelle. Cette politique est censée respecter, en plus des valeurs historiques, culturelles et esthétiques, l'environnement et les caractéristiques vitales qui forment la conscience collective de la communauté. Le mépris de cet objectif conduit à la croissance des villes au détriment du paysage et de l'ambiance architectonique, à l'industrialisation sans planification, à l'intensification de l'usage du sol avec le congestionnement de la circulation. Les conséquences sont la massification qui détruit la culture populaire et compromet la santé psychique de la population.

Identité culturelle et patrimoine archéologique
par Ulpiano Bezerra de Meneses

La préservation du patrimoine archéologique va vers les questions générales de la culture:

works at the beginning of the 1730's. The author then goes on to describe the musical atmosphere of Mogi at that time, the importance of music in the social and religious life, the instruments used, the social function of the musician, etc. Among the pieces found was a secular ballad in which the historian detects the antiquity and difference in style in comparison with the "modinha".

A find which dates Brazilian musical chronology 30 years earlier
by Regis Duprat

The text is a commentary on seven musical pieces discovered in Mogi das Cruzes by the historian Jaelson Bitran Trindade, of the São Paulo nucleus of SPHAN. Until a short while ago, it was thought that the *Recitativo e Aria* (1759), by an anonymous composer from Bahia, was the oldest Brazilian piece of music. The scores discovered have been dated by Trindade himself between 1730 and 1735. They are six religious pieces and one secular piece on 40 pages of ruled paper, with two authors mentioned by name: Faustino do Prado Xavier and Angelo do Prado Xavier. With the exception of one, all have been composed for a mixed four-voice choir, but although the scores only contain vocal parts, there are signs of instrumental accompaniment in the pauses, inserted coincidentally in all the voices. The article describes the structure of the seven compositions, concluding that the actual site of the discovery — in the 18th century a small town near to the similarly small São Paulo — is valuable evidence of colonial Brazil's musical standard as a whole.

THEMES

1. Preservation Policy: options and outlooks

Cultural Property and Cultural Identity
by Benedito Lima de Toledo

A policy for the protection of cultural property is primarily intended to preserve cultural identity. It is a premise of this policy to respect not only historic, cultural and aesthetic values but also environmental features and experiential characteristics which mold the collective consciousness of the community. Disregard for this premise has entailed the growth of cities at the cost of the landscape and architectural environment, industrialization devoid of planning, intensified use of the land with attendant traffic jams. The results of these processes lead to a "massification" that annihilates the popular culture and jeopardizes the psychic well-being of the population.

Cultural identity and archaeological heritage
by Ulpiano Bezerra de Meneses

The preservation of archaeological heritage merges with the general

Ela não tem autonomia, ou natureza própria. O patrimônio arqueológico é formado de restos materiais de atividade cultural, tornados-se suporte da memória que, por sua vez, é o suporte fundamental da identidade cultural. E no Brasil os sítios arqueológicos nada têm de espetacular como nos Andes e no Meso-América, ainda assim são materias primas essenciais para o conhecimento de nosso passado. Ocorre, porem, que além das perdas resultantes da ação da natureza, de arqueólogos amadores, ou ainda devido à execução de obras de grande porte, os sítios arqueológicos também têm sido destruídos ao serem explorados economicamente.

Antropologia e patrimonio cultural
por Gilberto Velho (*)

O objetivo deste trabalho é examinar a contribuição da Antropologia enquanto disciplina e dos antropólogos enquanto profissionais, para uma avaliação de como conceituar e definir o patrimônio cultural brasileiro. Trata-se de apresentar algumas noções características da tradição antropológica como possíveis instrumentos de trabalho. Por outro lado, o artigo indica a complexidade e heterogeneidade da sociedade nacional como fatores fundamentais para a elaboração de sua identidade. Aponta também para os possíveis limites das formas tradicionais de lidar com o Patrimônio, sugerindo possíveis reformulações que possam dar conta de situações novas, particularmente aquelas vinculadas às práticas menos legitimadas e até discriminadas na sociedade brasileira.

Biens culturels: instrument pour un
développement harmonieux
*par Aloísio Magalhães**

Il ne peut y avoir de développement harmonieux sans considérer les particularités de chaque culture. La perte de l'identité culturelle provoquée par une communication et un produit massifiés est un des graves problèmes que les pays affrontent aujourd'hui. Au Brésil, une centralisation progressive du pouvoir entraîne une dénonciation des particularités régionales. Le développement pour ne pas être exclusif doit se poursuivre sur deux plans. L'un globalisant, en prenant les décisions de haut en bas, et l'autre, individuel, associé aux habitudes et coutumes de la communauté, fonctionnant de bas en haut. Il faut aussi que le concept de bien culturel soit extrapolé des biens imprégnés exclusivement de valeurs historiques et incorporer à l'objet populaire qui représente les valeurs les plus authentiques d'une nationalité.

A política de preservação e a democracia
no Brasil
por Joaquim Falcão

Apenas o Estado democrático permite uma política cultural abrangente, promovendo a integração da burocracia com a população, abrindo espaço para uma política cultural de

elle n'a pas d'autonomie, ni une nature propre. Le patrimoine archéologique est formé des restes matériels d'activité culturelle. Il devient le soutien de la mémoire qui est à son tour le soutien fondamental de l'identité culturelle. Au Brésil les sites archéologiques n'ont rien d'extraordinaire comme ceux des Andes, de l'Amérique Centrale et du Mexique, néanmoins ils sont matières premières pour la connaissance de notre passé. Il se passe cependant que, outre les dégâts dû à l'action de la nature, aux archéologues amateurs, ou bien à l'exécution des travaux publiques de grandes dimensions, les sites archéologiques sont détruits à la mesure qu'ils sont exploités économiquement.

Anthropologie et Patrimoine culturel
par Gilberto Velho (*)

L'objet de ce travail est d'examiner la contribution de l'anthropologie comme discipline et des anthropologues comme professionnels, pour évaluer comment définir le patrimoine culturel du Brésil. Il s'agit de présenter quelques notions caractéristiques de la tradition anthropologique comme instruments de travail possibles. Par ailleurs, l'article indique la complexité et l'hétérogénéité de la société nationale comme facteurs fondamentaux pour établir son identité.
Il souligne aussi les limites des formes traditionnelles permises pour travailler avec le Patrimoine et suggère des réformes finissables à même de manière voir de nouvelles situations, en particulier de celles attachées aux traditions les moins justifiées, voire discriminées par la société brésilienne.

Bens culturais: instrumento para um
desenvolvimento harmonioso
*por Aloísio Magalhães**

Não há desenvolvimento harmonioso sem que sejam considerados as peculiaridades de cada cultura. A perda da identidade cultural provocada por uma comunicação e um produto massificados, é um dos graves problemas que os países defrontam, hoje, os países. No Brasil, uma centralização progressiva do poder leva a um desfavorecimento das peculiaridades regionais. Para não ser excludente, o desenvolvimento deve se processar em dois planos: um globalizante, com as decisões tomadas de cima para baixo e um outro particular, ligado aos usos e costumes da comunidade funcionando de baixo para cima. É necessário desvincular também o conceito de bem cultural exclusivamente dos bens impregnados de valores históricos e incorporar o fazer popular, onde estão os valores mais autênticos de uma nacionalidade.

La politique de préservation et la démocratie
au Brésil
par Joaquim Falcão

Seul un Etat démocratique permet une politique culturelle à même de promouvoir l'intégration de la bureaucratie dans la population, ouvrant un espace pour une

questions about culture.
It has no autonomy, nor a nature of its own. The archaeological heritage is made of remains of cultural activity, becoming the support of the memory, which is the fundamental support of cultural identity. While in Brazil the archaeological sites have nothing in common with those in the Andes and Middle America, nevertheless they are essential as raw material for the knowledge of Brazilian past. It happens, however, that besides the loss resulting of the action of nature, of amateur archaeologists, or even on the execution of large scale public works, the archaeological sites are also being destroyed by economic exploitation.

Anthropology and Cultural Heritage
by Gilberto Velho (*)

The purpose of this study is to examine the contribution of anthropology as a discipline and that of anthropologists as professionals for an evaluation of how to imagine and define Brazil's cultural heritage.
This involves offering some ideas that are characteristic of anthropological traditions as possible means for study. Similarly, the article describes the complexity and the heterogeneity of Brazilian society as fundamental factors for working out its identity.
It also goes through to the possible limits of traditional ways of dealing with this heritage, suggesting likely reformularies which might take care of new situations, particularly those bound to less legitimized and even discriminated traditions in Brazilian society.

Cultural properties, an instrument for
harmonious development
by Aloísio Magalhães

There can be no harmonious development without taking into account the peculiarities of each culture. Loss of cultural identity, caused by mass media and mass production, is one of the serious problems affecting the various nations nowadays. Progressive centralization of power in Brazil results in the relegation of regional characteristics. Not to be exclusionary, development ought to take place on two different planes: one in the form of a global approach, with decisions being made from the top downwards, the other individualized, associated with community habits and customs and operating from bottom upwards. Again, the notion of cultural property should not be exclusively tied to properties permeated with historic values. It must be enlarged so as to include the popular doing, wherein the most genuine values of a nation are to be found.

Preservation Policy and Democracy
in Brazil
by Joaquim Falcão

The democratic state alone permits a comprehensive cultural policy destined to promote integration of bureaucracy with population, thus leaving room for a mass

massa. Quanto maior for a participação da população na prática de preservação, maior será o seu nível cultural, crescendo a importância das instituições envolvidas: uma política cultural de posições isoladas e parciais será sempre efêmera. Com a democratização, o Estado começa a admitir uma política cultural social-religiosa e etnicamente pluralista.

2. Cinema e Memória Nacional

A pesquisa histórica e as fontes não convencionais
por Célia Reis Camargo e Lúcia Lameyer Lobo

Examinam-se as relações entre o historiador e as fontes alternativas ao texto, como o cinema e a fotografia. Os historiadores se habituaram à documentação escrita, em geral produzida e acumulada pelo poder público, e resistem à utilização da imagem, sonora ou não, como fonte de pesquisa. O Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea (CPDOC), da Fundação Getúlio Vargas, foi criado em 1973 visando à documentação de fontes da história recente, através, não só de documentação escrita, como do depoimento oral e da imagem. Em 1977, começou a funcionar o subsetor de Audiovisual do Setor de Documentação. Desde então, mesmo persistindo a resistência dos historiadores ao uso de imagens, os proprietários de acervos passaram a ser alertados de que fotografias e filmes são mais do que "álbuns de família".

Cinema, história e paixão
por Silvio Tendler

Este artigo alerta pela necessidade urgente da preservação dos acervos cinematográficos do Brasil e chama atenção para a importância do cinema na construção de uma historiografia viva. Imagem é memória e, para a compreensão de nosso passado recente, uma fotografia ou um filme podem ser tão úteis quanto o carbono 14 na descoberta de sítios arqueológicos. Mas apesar do sensível avanço ocorrido nos anos 70 no campo da preservação da memória nacional, deve-se constatar que a memória oficial permanece como privilégio de monumentos arquitetônicos. O autor faz um breve levantamento de acervos cinematográficos perdidos (dois incêndios na cinemateca de São Paulo, a destruição do arquivo da TV-Rio etc.) e lamenta que nenhuma política oficial proteja estas imagens. Finalmente, lembra a importância do fator emoção, que o cinema traz como contribuição para uma História que se quer indissociada do desejo de transformação.

Televisão – a brasileira desmemoriada
por Silvio Júlio Nassar

A televisão brasileira fará 40 anos na virada da década e nunca zelou por sua memória.

politique culturelle de masse. Plus la population participe activement à la préservation de ses biens plus grand sera son niveau culturel et augmentera l'importance de ses institutions. Une politique culturelle isolée et partielle sera toujours éphémère. Avec la démocratisation, l'Etat commence à admettre une politique culturelle, sociale, religieuse et ethniquement pluraliste.

2 Cinéma et Patrimoine National

La recherche historique et les sources non conventionnelles
par Celia Reis Camargo et Lúcia Lameyer Lobo

Les relations entre les historiens et les sources alternatives comme le cinéma et la photographie sont étudiées dans le texte. Les historiens, habitués à la documentation écrite généralement produite et accumulée par le pouvoir public, se défendent d'utiliser l'image sonore ou non comme source de recherches. En 1973, le Centre de recherche et documentation de l'histoire contemporaine (CPDOC) de la Fondation Getúlio Vargas était créé visant à une documentation sur l'histoire récente non seulement de sources écrites mais aussi du témoignage oral et par l'image. Le sous-secteur de l'audiovisuel du secteur de documentation commença à fonctionner en 1977. Dès lors, en dépit de la résistance des historiens à l'usage de l'image, les propriétaires des collections commencèrent à comprendre que les photographies et les films sont beaucoup plus que des "albums de famille".

Cinéma, histoire et passion
par Silvio Tendler

Cet article invoque l'urgente nécessité de préserver les collections cinématographiques du Brésil et attire l'attention sur l'importance du cinéma pour constituer une historiographie vivante. L'image est aussi mémoire et pour comprendre le passé récent une photographie ou un film peut être aussi utile qu'un carbone 14 pour découvrir les vestiges d'êtres organisés. Cependant, malgré l'avance sensible survenue au cours des années 70 quant à la préservation de la mémoire nationale, on doit reconnaître que la mémoire officielle reste le privilège des monuments architectoniques. L'auteur rappelle brièvement les collections cinématographiques perdues (deux brûlées à la cinémathèque de São Paulo, la destruction des archives de la TV Rio, etc.) et regrette qu'aucune politique officielle ne s'intéresse à protéger ces images. Finalement il souligne l'importance de facteur émotion que le cinéma apporte comme contribution à une Histoire qui ne saurait être dissociée du désir de transformation.

Télévision – la brésilienne sans mémoire
par Silvio Júlio Nassar

La télévision brésilienne aura 40 ans à la fin de cette décennie et n'a jamais pensé à garder

cultural policy. The greater the part played by the population in the practices of preservation the higher will be its level of culture, and the more important will be the institutions involved. A cultural policy based on isolated and partial stances is bound to be ephemeral. With democratization, the State starts to accept a cultural policy that is pluralistic in social, religious and ethnic terms

2. Cinema and National Heritage

Historic Research and non-conventional sources
by Célia Reis Camargo and Lúcia Lameyer Lobo

This article analyzes the relationships between historians and alternative sources such as the cinema and photography. Historians are accustomed to handling written documentation, generally produced and amassed by government authorities, and resist the use of images, either sounding or soundless, as sources of research. The Center for the Research and Documentation on Brazilian Contemporary History (CPDOC) of the Getúlio Vargas Foundation was set up in 1973 aiming for a documentation of sources about recent history based not only on written documents but also on oral reports and images as well. The audio-visual sub sector of the documentation sector started working in 1977. Since then, for all the tenacious resistance of historians to turn to visual documentation, the holders of collections have been reminded that photographs and films are more than mere "family albums".

Cinema, history and passion
by Silvio Tendler

This article highlights the urgent need to preserve film collections in Brazil and draws attention to the importance of the cinema in building a live historiography. Image is memory and, for understanding our recent past, a photograph or a film can be as useful as carbon 14 in the discovery of archaeological sites. In spite of considerable progress made in the 70's, in the field of preserving national memory, it must be noted that the official memory still remains to be the privilege of architectural monuments. The author makes a brief survey of film collections that have been lost (two fires in the São Paulo film library, the destruction of TV-Rio's records, etc.) and deplores the fact that no official policy protects these images. Finally, he recalls the importance of the emotion factor, which the cinema offers as a contribution to a history which cannot be separated from the desire for transformation.

Television – the forgetful matron
by Silvio Júlio Nassar

Brazilian television will be 40 years of age at the turn of this decade and has never looked

Este artigo procura ver as causas de tal descuido e propor soluções para a preservação da imagem televisiva. Uma das causas apontadas é que não pode se preocupar com preservação uma televisão que vive em permanente luta pela própria sobrevivência. Outra é o alto custo financeiro exigido pelo arquivamento de uma quantidade imensa de material (todos os capítulos de novelas, todos os filmes e videocassetes do jornalismo). O que se guardou nem sempre foi o mais importante e ainda houve a ação predatória da censura, os incêndios em emissoras, métodos de arquivamento inadequados, etc. Assim, uma decisão para a preservação teria de ser política, começando pela definição de quem a assume, se a Funtevê, a Pró-Memória ou outra instituição. Uma solução seria o arquivamento seletivo: a retrospectiva do ano, da década e assim por diante.

Cinema Brasileiro, por uma consciência de preservação
por Carlos Roberto de Souza (*)

O texto compara a função dos arquivos das companhias produtoras de cinema que se formaram nos países desenvolvidos a partir do final do século XIX com a função dos arquivos das cinematecas que surgiram a partir dos anos 30. Enquanto as primeiras visavam a um atendimento das necessidades de produção, as cinematecas procuravam circular os filmes como obras de arte colocadas permanentemente ao acesso do homem. A Cinemateca Brasileira – entidade vinculada à Fundação Nacional Pró Memória – se propõe à tarefa de reunir a produção atomizada por todo o país. No Terceiro Mundo, o descuido com que é tratada a produção cinematográfica faz com que a quase totalidade dos filmes se decomponha prematuramente. Só muito tarde a Cinemateca Brasileira conseguiu instalar um depósito com o controle de temperatura e umidade necessários à conservação de filmes. Esse depósito concentra hoje grande parte do que resta da produção nacional, há ainda, porém, muitos acervos dispersos pelo país e precisa-se de novos espaços para abrigá-los e recursos para tratá-los adequadamente.

DOCUMENTO

Cândido Portinari
por Mário de Andrade

Neste texto inédito, concluído poucos meses de sua morte, em 1945, e escrito originalmente para uma editora argentina, Mário de Andrade faz um balanço crítico da obra de Cândido Portinari – artista que descobriu e começou a admirar através de dois retratos, o do poeta Manuel Bandeira e o do violinista Oscar Borgeth, mostrados na 38ª Exposição Geral de Belas Artes, em 1931. Das características que lhe pareciam mais

la moindre de ses images. Cet article essaye de comprendre les causes de cette négligence et propose des solutions pour y remédier. Une des causes principales est qu'on ne peut s'occuper de la préservation d'une télévision qui se débat constamment pour survivre. Une autre est le coût très élevé du financement nécessaire pour archiver une énorme quantité de matériel (tous les chapitres des télénovelas, tous les films et vidéo-cassettes du journalisme). Ce qu'on garde n'est pas toujours le plus important et, de plus, il y a le rôle destructeur de la censure, les incendies des émetteurs, les mauvaises méthodes de classement, etc. La décision quant à la préservation devrait être politique et commencer par définir qui va l'assumer, Funtevê, Pró-Memória ou tout autre institution. Une solution serait le classement sélectif: la rétrospective de l'année, de la décennie, et ainsi de suite.

Cinéma brésilien: pour une conscience de préservation
par Carlos Roberto de Souza (*)

Le texte compare le service des archives des compagnies productrices de cinéma qui se formèrent dans les pays développés, dès la fin du XIXe siècle, avec celui des archives des cinémathèques qui commencèrent vers 1930. Alors que les premières visaient à répondre aux besoins de production, les cinémathèques cherchent à faire circuler les films comme oeuvres d'art placées en permanence à la portée de l'homme. La Cinémathèque Brésilienne – institution attachée à la Fondation Nationale Pró-mémoire – a l'intention de réunir la production éparpillée de tout le pays. Un négligence avec laquelle la production cinématographique est traitée dans le Tiers Monde fait que presque la totalité des films se décomposent prématurément. C'est seulement très tard que la Cinémathèque Brésilienne arriva à installer un dépôt contrôlant la température et l'humidité nécessaires à la conservation des films. Ce dépôt concentre aujourd'hui une grande partie de ce qui reste de la production nationale. Toutefois, il y a encore beaucoup de collections dispersées dans le pays. Il faut de nouveaux espaces pour les abriter et des ressources pour les traiter convenablement.

DOCUMENT

Cândido Portinari
par Mário de Andrade

Dans ce texte inédit, terminé peu avant sa mort en 1945, et écrit originalement pour une maison d'édition argentine, Mário de Andrade fait un examen critique de l'oeuvre de Cândido Portinari – artiste qu'il découvrit et commença d'admirer à cause de deux portraits, celui du poète Manuel Bandeira et celui du violoniste Oscar Borgeth, montrés à la 38e Exposition générale des Beaux-Arts, en 1931. Mário souligne, comme caractéristiques qui paraissent les plus

after its memory. This article seeks to discover the causes of this neglect and to put forward solutions for preserving television's image. One of the causes indicated is that one cannot be concerned with preserving a television that lives in a permanent struggle for its own survival. Another is the high financial cost involved in filing an immense amount of material (all the chapters of serials, all the films and news videocassettes). What has been kept has not always been what is most important, and there has even been predatory action on the part of the censorship, fires in broadcasting stations, unsuitable filing methods, etc. Hence, a decision about preservation would have to be political, starting by defining who must take it on, whether Funtevê, Pró-Memória or another institution. One solution would be selective filing: a retrospective summary of the year, of the decade and so on.

Brazilian cinema: for awareness of preservation
by Carlos Roberto de Souza (*)

The text compares the function of the archives of cinema producing companies which have been formed in developed countries as from the end of the 19th century with the function of archives of film libraries that have arisen since the 30's. While the first aimed to meet the needs of production requirements, the film libraries sought to circulate the films as works of art made permanently available to man. The Cinemateca Brasileira, a body subordinated to the Fundação Nacional Pró-Memória, is seeking to gather together films which have been scattered throughout the country. In the Third World, the neglect with which cinematographic production is treated makes almost all the films decompose prematurely. Only very late has the Cinemateca Brasileira managed to organize a deposit with the necessary temperature and humidity control for preserving films. This deposit today concentrates a large part of what remains of Brazilian production, there are, however, many collections dispersed throughout the country and further spaces are need to house them and funds to treat them properly.

DOCUMENT

Cândido Portinari
by Mário de Andrade

In this unpublished text, completed shortly before his death in 1945, and originally written for a publishing house in Argentina, Mário de Andrade makes a critical analysis of Cândido Portinari's work – an artist he discovered and began to admire through the portraits of the poet Manuel Bandeira and the violinist Oscar Borgeth, shown in the 38th General Exhibition of Fine Arts in 1931. Of the features that seemed to him most

marcantes na arte de Portinari. Mário destaca o *reexperimentalismo* – reaproveitamento, sem adesão, de princípios das vanguardas artísticas da primeira metade do século – e o *artesanalismo*, de base proletária e rico conteúdo poético. Só um pequeno trecho final deste estudo foi publicado, como informa, na apresentação, a historiadora Maria Christina Guido, do Projeto Portinari, detentor dos originais. Seguem-se ao estudo de Mário, seis cartas enviadas por ele a Portinari, com consultas sobre as obras a serem escolhidas para ilustrar o trabalho

marquantes dans l'art de Portinari, le *réexpérimentalisme* – regain, sans adhésion, des propositions artistiques d'avant-garde de la première moitié du siècle – et l'*artisanalisme*, de base prolétarienne et d'un contenu poétique abondant. Un fragment seulement de la partie finale de cette étude a été déjà publiée; c'est ce qu'on apprend dans la présentation de l'historienne Maria Cristina Guido, du Projet Portinari, détenteur des originaux. A la suite de l'étude de Mário de Andrade il y a six lettres qu'il envoya à Portinari pour le consulter sur les œuvres à choisir pour illustrer le travail.

striking in Portinari's art, Mário mentions the *reexperimentalism* – reutilization, without adherence, of conceptions of the artistic avant-garde of the first half of the century – and the *artisanalism*, proletarian in its base and richly poetic in content. Only a short final passage of this study has been published, as the historian Maria Cristina Guido of the Portinari Project, which holds the originals, tells us in the introduction. Following Mário's study are six letters he sent to Portinari, consulting him about works to be chosen for illustrating the book.

IDÉIAS

Sobre as funções da luz na cidade
por Abraham A. Moles

Há duas atitudes que o homem pode assumir diante da alternância dos dias e das noites, imposta pela natureza: uma é aceitá-la e estudar suas formas justamente para reforçá-la; a outra é recusá-la e tentar criar um mundo de dia perpétuo, um mundo de luz universal e obrigatória. Mas é somente na cidade que esse dilema se põe efetivamente, tornando indispensável uma política de iluminação urbana para uma tomada de decisões. O papel deste ensaio é o de enunciar opções para esta política, levando em conta as funções da luz na cidade.
O primeiro aspecto abordado diz respeito à qualidade da vida urbana, na medida em que esta qualidade se vincula à idéia de *transparência* no interior do ambiente urbano. Na conceituação de qualidade de vida, o fator *segurança* é considerado fundamental, e o autor dedica-lhe grande parte de sua atenção. Ele se detém em seguida a outro aspecto, que chama de "composição de uma iluminação". Nessa parte final, auxiliado por gráficos e outros esquemas, estuda os vários tipos de iluminação urbana e as respectivas funções.

Culture et Informatique: l'impact de l'informatisation de la société
par Marcio Tavares d'Amaral

Il s'agit de redéfinir une question – celle de l'informatisation de la société – et pour cela, l'essai commence par demander qu'on oublie momentanément les préjugés pour ou contre l'informatique. Le texte est construit à partir de là sur une série de questions et de réponses provisoires. L'auteur cherche à définir d'abord ce qu'est la technique et cette question l'entraîne à penser à la crise que l'Occident traverse depuis le XIXe siècle et, par conséquent, à penser que cette crise est basée sur la propre essence de l'occidentalité. Ce fut l'Occident (la Grèce) qui pensa à l'unité et à la diversité dans l'unité: ce fut ensuite l'Occident qui développa l'opposition entre la théorie et la pratique. Mais en prenant la théorie comme production (production), on peut voir la base de l'attitude théorique comme un désir *pratique* de domination. En effet, la technique connue forme de domination de la Nature – et l'informatique comme son expression extrême – est la présence

IDEAS

About the functions of light in a city
by Abraham A. Moles

There are two attitudes that man can take as regards the alternation of days and nights imposed by Nature: one is to accept it and to study its forms precisely to strengthen it; the other is to reject it and to try to create a world of perpetual day, a world of universal and compulsory light. However, it is only in the city that this dilemma is really evident, making an urban illumination policy essential for making decisions. The role of this essay is to offer options for this policy, bearing in mind the functions of light in a city.
The first aspect broached involves the quality of urban life, to the extent that this quality is tied to the idea of the *transparency* inside urban surroundings. When imagining quality of life, the *safety* factor is considered fundamental, and the author devotes to it a large part of his attention. He then tackles another aspect, which he calls "composition of lighting". In that final part, aided by charts and other diagrams, he studies the various kinds of urban illumination and their functions.

Culture and Informatics: The impact of the computerization of society
by Marcio Tavares d'Amaral

This involves redefining a question – that of the computerization of society – and, therefore, the essay begins with an appeal for us to leave aside for a moment our prejudices for or against informatics. Thereafter the text is developed through a series of questions and tentative answers. The author seeks first to define what is technique, but this question leads him to consider the crisis afflicting the West since the 19th century and, therefore, to think that the origin of this crisis is in the actual essence of Westernness. It was the West (Greece) which thought up unity and diversity in unity, then it was the West that developed the opposition between theory and practice. However, if we understand theory as production (production), we will be able to see the basis of the theoretical attitude as a *practical* desire for domination. Therefore, technique, as a way of dominating Nature and informatics as its extreme expression is the extreme presence of the Greek origin

da origem grega do Ocidente". O mesmo caminho percorrido para definir *técnica* deve ser retomado para se definir *sociedade*, se quisermos entender o que é "informatização da sociedade". Chega-se, assim, à *política* como um outro modo de dominação, e chega-se também à oposição entre Natureza e Cultura. O medo da informatização da sociedade seria então "o nome do mal-estar ocidental diante da Natureza e da Cultura".

Nosso patrimônio no ano 2000
por Jean Barthélémy

Qual será nosso patrimônio no ano 2000? Para o autor, a resposta a esta questão está na doutrina da conservação integrada, proposta pelo Conselho da Europa. Trata-se de encontrar um equilíbrio entre a revalorização do patrimônio arquitetural e a integração da arquitetura contemporânea nesse contexto histórico. O autor vê duas aspectos na revalorização do patrimônio: o grau de intervenção (estabelecer as prioridades, o "tom certo") e a reabilitação (determinar, dentre as novas funções de um prédio, qual é mais compatível com a sua estrutura). Quanto à integração da arquitetura contemporânea, o autor defende uma nova postura, que chama de *urbanitetura*, pela qual novas construções só poderão ser concebidas no seu contexto urbanístico. Com isto, a nova arquitetura implicaria uma gestão reavaliada do espaço e a elaboração de um novo humanismo. Só assim ela poderá unir num mesmo pensamento os campos da restauração e da nova criação.

extrême de l'origine grecque de l'Occident". Le chemin parcouru pour définir la *technique* doit être repris pour définir la *société* si on veut comprendre ce qu'est "l'informatisation de la société". On arrive ainsi à la *politique* comme autre mode de domination et à l'opposition entre la Nature et la Culture. La peur de l'informatisation de la société serait alors "le nom du malaise occidental devant la Nature et la Culture".

Notre patrimoine en l'an 2000
par Jean Barthélémy

Quel sera notre patrimoine en l'an 2000? Pour l'auteur, la réponse à cette question se trouve dans la doctrine de la conservation intégrée proposée par le Conseil de l'Europe. Il s'agit de trouver un équilibre entre la revalorisation du patrimoine architectural et l'intégration de l'architecture contemporaine dans ce contexte historique. L'auteur voit la revalorisation du patrimoine sous deux aspects: le degré d'intervention (établir les priorités, le "bon ton") et la réhabilitation (déterminer, dans les nouvelles fonctions d'un bâtiment quelle est la plus compatible avec sa structure). Quant à l'intégration de l'architecture contemporaine, il défend une nouvelle attitude qu'il appelle *urbanitecture* par laquelle les nouvelles constructions ne peuvent être conçues que dans leur contexte urbaniste. La nouvelle architecture impliquerait alors une gestion reévaluée de l'espace et l'élaboration d'un nouvel humanisme. C'est seulement ainsi qu'elle pourra unir dans une même pensée le domaine de la restauration et celui de la nouvelle création.

of the West". The same route followed for defining *technique* should be resumed in order to define *society*, if we want to understand what is the "computerization of society". Thus we arrive at *politics* as another kind of domination, and also at the opposition between Nature and Culture. Society's fear of its own computerization would therefore be "the name of Western uneasiness in the presence of Nature and of Culture".

Our heritage in the year 2000
by Jean Barthélémy

What will be our heritage in the year 2000? For the author, the answer to this question is in the doctrine of integrated conservation, proposed by the Council of Europe. A balance must be found between the revalorization of architectural heritage and the integration of contemporary architecture in this historic context. The author sees two aspects in the revalorization of heritage: the degree of intervention (to establish the priorities, the "right tone") and rehabilitation (to determine, among the new uses of a building, which is most in harmony with its structure). As to the integration of contemporary architecture, the author takes up a new stance, which he calls *urbanitecture*, whereby new constructions may only be conceived within their urbanistic context. Hence, the new architecture would involve a reassessment of space and the preparation of a new humanism. Only then may it unite the fields of restoration and new creation in one and the same thought.

PROJETOS

1.
Praça XV: problemas e propostas

Praça XV e imediações: estudo de uma área histórica no centro do Rio de Janeiro
por Dora Alcântara

O texto sintetiza uma pesquisa concluída pela SPHAN em 1983, sob coordenação da autora, sobre a Praça Quinze e os seus arredores. Cenário, da Colônia ao Império, de momentos decisivos da História do País, a Praça Quinze conta, hoje, com 12 monumentos tombados pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. O inventário arquitetônico desta área revelou um conjunto de prédios que, mesmo tendo sofrido alterações nas fachadas e na disposição dos cômodos, conservam uma integridade de escala. A transformação progressiva desta parte da cidade (fruto de aterros sucessivos da Baía de Guanabara), modificou, em geral, apenas o uso dos imóveis. A evolução do gosto neoclássico — característica dos Oitocentos — para as inovações ecléticas do início do século processou-se harmoniosamente. Contudo, diante das novas edificações construídas segundo gabaritos de 13 ou mais andares, a autora alerta para a necessidade de proteger o espaço de construções fora de sua escala.

PROJETS

1.
Place XV: problèmes et propositions

Place XV et alentours: étude d'une zone historique de Rio de Janeiro
par Dora Alcântara

Le texte synthétise une recherche sur la Place XV et ses alentours réalisée par le SPHAN en 1983, coordonnée par l'auteur. Scénario, de la Colonie à l'Empire, des moments décisifs de l'Histoire du Brésil, la Place XV a aujourd'hui 12 monuments classés par le Patrimoine Historique et Artistique National. L'inventaire architectonique de cette zone présente un ensemble de bâtiments qui, bien qu'ayant souffert des altérations sur les façades et dans la disposition des pièces, conserve son intégrité d'échelle. La transformation progressive de cette partie de la ville (résultat des remblais successifs de la baie de Guanabara) ne modifia généralement que l'usage des bâtiments. L'évolution du goût néo-classique — caractéristique du XIXe siècle — pour les innovations éclectiques du début du siècle se poursuivit harmonieusement. Toutefois, devant de nouvelles constructions aux gabarits de 13 étages et plus, l'auteur avertit du besoin de protéger l'espace des constructions hors de son échelle.

PROJECTS

1.
Praça XV: Problems and Proposals

Praça XV and its surroundings: Study of a Historic Rio de Janeiro area
by Dora Alcântara

The text summarizes a survey made by the SPHAN in 1983, coordinated by the author, on Praça Quinze and its surroundings. The square, a setting in Colonial and Imperial days of decisive moments in the nation's history, now has twelve monuments listed by the National Historic and Artistic Heritage. The architectural inventory of the area revealed a series of buildings that, even though affected by changes of façade and arrangement of internal divisions, nevertheless maintain integrity of scale. Progressive transformation of this part of the town (due to successive backfilling of Guanabara Bay) has modified only the use of the buildings. Evolution from the neo-Classical idiom — typical of the 19th century — to the eclectic innovations of the turn of the century followed a harmonious course. With the advent of the new 13 floor or taller high-rises, however, the author issues a warning on the need for protecting the space of constructions out of its scale.

Praça XV, ai!
por João Antônio

Trata-se de um relato de impressões pessoais do autor — um contista dedicado a temas e ambientes populares do Rio e de São Paulo — sobre as mudanças dos últimos trinta anos na Praça XV. O texto condena a construção do viaduto e da passarela de pedestres — que, a partir da década de 60, atravessam a praça, cortando-a ao meio —, constata o aumento da miséria, lamenta o desaparecimento de hábitos populares e registra os seus encantos remanescentes, como os painéis ingênuos de Nilton Bravo, a persistência da ambientação portuguesa do casario e das ruas próximas e os monumentos históricos.

A permanência do espaço: intervenções urbanísticas na Praça XV
por Augusto Ivan de Freitas Pinheiro

Aterros, desmontes, demolições e grandes obras públicas marcaram a região denominada Praça XV até os nossos dias. Mesmo demonstrando capacidade de resistência (concentra-se, ali, o maior e mais expressivo número de monumentos tombados da cidade), a Praça XV tornou-se vulnerável, por sua localização, às intervenções urbanísticas, sobretudo aquelas relativas ao sistema viário. Ampliando a experiência do Corredor Cultural, projeto do governo municipal de preservação de ambientes e conjuntos arquitetônicos do centro do Rio, apresenta-se uma proposta de intervenção urbanística que limita o fluxo viário à Avenida Perimetral – viaduto que atravessa a praça –, devolvendo ao trânsito exclusivo de pedestres todo o espaço que vai da Rua Primeiro de Março à Baía de Guanabara.

2.
A restauração do Paço Imperial

História e ressurreição de um palácio
por Pedro Calmon

Dom João, então regente de Portugal, ao chegar em 1808 ao Rio de Janeiro, escolhe para morar o edifício que o brigadeiro Fernandes Alpoim projetou como Casa dos Governadores. O autor descreve as diversas reformas que sofreu o Paço, adequando-se aos usos diferentes que teve: de sede da Colônia, do Reino e do Império até tornar-se repartição dos Correios e Telégrafos. No texto, estão presentes as atividades da Corte, os bailes, o cerimonial e os festejos. Do júbilo popular, nos dias do *Fico* e da Abolição, passa o autor ao relato dos últimos momentos do Imperador no Paço, antes de sua partida para o exílio.

A restauração do Paço: revendo 240 anos de transformações
por Glauco Campello

O texto resume os trabalhos de restauração do Paço, dos debates conceituais

Praça XV, Aïe!
par João Antônio

C'est un rapport des impressions personnelles de l'auteur – un conteur des thèmes et ambiances populaires de Rio et de São Paulo – sur la Place XV. Il condamne la construction du viaduc et de la passerelle piétonnière qui traversent la place et la coupent en deux depuis la décennie de 60; il note l'augmentation de la misère; déplore la disparition des coutumes populaires; et signale tout ce qui reste de charmant, comme les panneaux ingénus de Nilton Bravo, l'empreinte portugaise ineffaçable sur les maisons et les rues voisines et, bien sûr, les monuments historiques.

La permanence de l'espace: interventions urbaines sur la Place XV
par Augusto Ivan de Freitas Pinheiro

Des remblais, nivellements, démolitions et grands travaux publics marquèrent le quartier de la Place XV jusqu'à aujourd'hui. La localisation de la Place XV la défendit mal des interventions urbaines et surtout de la circulation, malgré sa capacité de résistance (le plus grand nombre des monuments classés de la ville y sont concentrés). Amplifiant l'expérience du Corridor culturel, un projet du gouvernement municipal pour préserver l'environnement et les ensembles architectoniques du centre de Rio présente une proposition d'intervention urbaine limitant le flot de véhicules à l'Avenida Perimetral — un viaduc qui traverse la Place XV en laissant aux piétons l'espace allant de la Rua Primeiro de Março à la baie de Guanabara.

2
La restauration du *Paço Imperial*

Histoire et résurrection d'un palais
par Pedro Calmon

Quand D. João, alors régent du Portugal, arriva en 1808 à Rio de Janeiro, il choisit comme demeure l'immeuble que le lieutenant colonel Fernandes Alpoim avait projeté comme Résidence des Gouverneurs. L'auteur décrit les diverses réformes que subit le Palais pour s'adapter à ses différents usages: du siège de la Colonie, du Royaume et de l'Empire, à l'administration des Postes et Télégraphes. Le texte dépeint les activités de la Cour, les bals, le cérémonial et les festivités. Il mentionne aussi la joie populaire quand l'Empereur décida de rester — "O dia do Fico" — et à l'occasion de l'Abolition, finalement il relate les derniers moments de l'Empereur sur la Place avant qu'il ne parte en exil.

La restauration du Paço: revoyant 240 ans de transformations
par Glauco Campello

Le texte résume les travaux de restauration du Paço et les débats conceptuels et

Praça XV: Ouch!
by João Antônio

An account of personal impressions by the author – a short-story writer dealing with everyday topics and scenes in São Paulo and Rio de Janeiro – on the changes occurring in the past thirty years at Praça XV. The text inveighs against the construction of the viaduct and the pedestrian overpass which have spanned the square ever since the Sixties, slicing it down the middle. He notes the increasing signs of poverty, deplores the dwindling of popular habits, and records the various still extant charms of the site, such as the Nilton Bravo naïf panels, the Portuguese atmosphere of the neighborhood, and the historic monuments.

The continuity of space: urbanistic interventions at Praça XV de Novembro
by Augusto Ivan de Freitas Pinheiro

Backfilling, earth removal, demolition and major public works have set their mark on the Praça XV area. Though displaying a certain power of resistance (as a cluster of the largest and most impressive number of listed monuments in Rio de Janeiro), Praça XV has proved vulnerable, due to its location, to urbanistic interventions, especially those involving the transportation network. Now, broadening the experience of the Cultural Corridor, a municipal project for preserving architectural ensembles and units in downtown Rio, a proposal for urbanistic intervention has been put forward that would restrict the flow of vehicles to Avenida Perimetral, the viaduct crossing the square, reserving for pedestrian use alone the entire area running from Rua Primeiro de Março to Guanabara Bay.

2.
The Restoration of the *Paço Imperial*

History and resurrection of a palace
by Pedro Calmon

Dom João, at the time Regent of Portugal, when arriving in Rio de Janeiro in 1808, chose as his residence the building which Brigadier Fernandes Alpoim designed as the Casa dos Governadores (Governors' House), later known as Paço. The author describes the various renovations of the palace in order to adapt it to its different uses: the seat of the Colony, of the Kingdom and of the Empire until it was to become the General Post Office. The text describes the Court's activities, balls, ceremonies and festivities. From the people's rejoicing on the occasion of the Dia do Fico and the Abolition of Slavery, the Author gives an account of the last moments of the Emperor in the palace, before going into exile.

Restoration of the Paço: 240 Years of Transformation in Review
by Glauco Campello

This article summarizes activities for restoration of the Paço, from the conceptual

e metodológicos sobre o rumo das obras até à execução. Modificado inúmeras vezes ao longo de 240 anos, o palácio — uma casa senhorial e tipicamente portuguesa no tempo dos vice-reis — se transformou, à época de Dom João VI, em palácio barroco, recebeu acréscimos neoclássicos durante o Império e foi reformado para o neocolonial em 1929.
A restauração — cujo projeto foi coordenado pelo autor — reabilita a imagem barroca, mascarada, sobretudo, pela última reforma, adaptando internamente o prédio às novas necessidades funcionais e procurando integrá-lo no ambiente urbano atual.

O Novo Paço: uma obra para debates
por Cyro Corrêa Lyra

A restauração do Paço levantou controvérsias sobre o grau de intervenção no imóvel. Apresentando ora argumentos históricos, ora estéticos — como o que justificou a eliminação das quatro colunas no saguão do Paço —, o autor expõe as razões que levaram a equipe de restauração a remover ou preservar elementos durante a restauração. O caminho mais indicado, inicialmente, parecia ser o da preservação do edifício tal como chegou aos nossos dias, com a manutenção de todas as alterações sofridas ao longo da sua história.
Os trabalhos de prospecção e a documentação iconográfica revelaram, porém, que, com a remoção dos acréscimos da reforma de 1929, a população poderia admirar novamente o jogo barroco de volumes e telhados.

Estudos preliminares para a restauração do Paço
por José de Souza Reis

O artigo reconstitui a participação do autor nas pesquisas prévias, realizadas em 1980, para a restauração do Paço. A sua posição inicial era pela demolição dos acréscimos feitos no pátio maior do Paço e pela preservação do aspecto exterior do imóvel, aconselhando apenas a remoção do frontão e a recuperação da cobertura. Ele considerava impraticável um retorno à configuração oitocentista do prédio. À vista, porém, do material iconográfico, como as gravuras de Ender (de 1817) e de Burchell (de 1825), e uma planta de 1890, o autor ficou convencido da necessidade de remover também os acréscimos à fachada do Paço. Já com relação a quatro colunas situadas no saguão do Paço, removidas durante a restauração, o autor era pela sua conservação.

A pesquisa arqueológica no Paço: primeiras notas
por Regina Pinheiro da Silva, Edna Morley e Catarina Ferreira da Silva

A pesquisa arqueológica coordenada pelas autoras procurou reconstituir a sequência de

techniques sur la direction des travaux jusqu'à l'exécution.
Modifié un nombre incalculable de fois en 240 ans, le palais — une demeure seigneuriale et typiquement portugaise du temps des vice-rois — fut transformé à l'époque de D. João VI en palais baroque, reçut des ajouts néo-classiques pendant l'Empire, et des réformes néo-coloniales en 1929.
La restauration — dont le projet fut coordonné par l'auteur — rétablit l'image baroque surtout voilée par la dernière réforme, adaptant l'intérieur du bâtiment aux nouvelles nécessités fonctionnelles cherchant à l'intégrer dans l'environnement urbain actuel.

Le nouveau Paço: une oeuvre à débattre
par Cyro Corrêa Lyra

La restauration du Paço entraîna des polémiques sur le degré d'intervention dans le bâtiment. Présentant des arguments, soit historiques soit esthétiques — comme la justification d'éliminer les quatre colonnes du vestibule du Paço — l'auteur expose les raisons qui entraînèrent l'équipe de restauration à retirer ou à préserver certains éléments pendant les travaux. Au début, le moyen le plus indiqué semblait être la préservation du bâtiment tel quel et maintenir les altérations subies au cours de son histoire. Mais les travaux de prospections et la documentation iconographique montrèrent qu'en supprimant les ajouts faits lors de la réforme de 1929, la population pourrait admirer le nouveau le jeu baroque des volumes et des toits.

Études préliminaires pour la restauration du Paço
par José de Souza Reis

L'article rapelle la participation de l'auteur dans les recherches préliminaires faites en 1980 pour la restauration du Paço.
Il pensait tout d'abord enlever les ajouts du plus grand patio du Paço et préserver l'aspect extérieur du bâtiment. Il ne conseillait que la suppression du fronton et la récupération de la couverture.
Il jugeait impraticable un retour à la forme du bâtiment au XIXe siècle. Mais, en voyant la documentation iconographique les gravures de Ender (1817) et de Burchell (1825) et un plan de 1890, l'auteur fut convaincu qu'il fallait aussi enlever les ajouts de la façade du Paço. Quant aux quatre colonnes du vestibule, supprimées pendant la restauration, il eut voulu les conserver.

La recherche archéologique dans le Paço: premières observations
par Regina Pinheiro da Silva, Edna Morley et Catarina Ferreira da Silva

La recherche archéologique coordonnée par les auteurs tente de reconstruire la

and methodological discussions on the directives for the work up to the actual execution of the plan. Modified time after time over the 240 year period of its existence, this palace — a typically Portuguese manorial house dating back to the days of the Viceroys — was made over in the reign of Dom João VI into a Baroque palace. It received neoclassical additions under the Empire and was reformed into neo-Colonial style in 1929. The restoration, in line with a project coordinated by the author, rehabilitates the Baroque image that had been occluded, above all, by the most recent remodelling operation, while at the same time adapting the internal layout of the building to the new functional requirements and endeavoring to integrate it into the modern urban environment.

The new Paço: a case at issue
by Cyro Corrêa Lyra

The restoration of the Paço has aroused discussion on the degree of intervention in the building. The author deploys both historic and aesthetic arguments — such as that championing the removal of the four columns in the entrance-hall — and presents the motives that induced the restoration team to remove or preserve certain elements during the work. The approach that seemed most indicated at the outset was to preserve the structure just as it has come down to modern times, maintaining all the changes undergone with the passing of the years. Prospecting work and iconographic research showed, on the other hand, that by eliminating the additions made during the 1929 remodelling program, the public would once again be in a position to admire the Baroque interplay of volumes and roofs.

Preliminary studies for restoration of the Paço
by José de Souza Reis

The article reproduces the author's participation in researches carried out in 1980 for restoration of the Paço.
At first he came out in favor of pulling down the additions to the larger inner patio, preserving the external aspect of the building, removing the gable and restoring the roof. He thought it impraticable to return the building to its 19th-century configuration. However, on reviewing the iconographic documentation — Ender's and Burchell's engravings (1817 and 1825) and a plan made in 1890 — he became convinced of the need to remove the additions to the façade as well. In the case of the four columns in the entrance hall, removed in course of restoration, however, he would have preferred to have them retained.

Archaeological Research on the Paço: first annotations
by Regina Pinheiro da Silva, Edna Morley and Catarina Ferreira da Silva

The archaeological research coordinated by the authors was aimed at reconstructing the

ocupação, desde o século XVII, do sítio onde se encontra o Paço, provendo subsídios para a restauração deste monumento histórico. A planta de João Massé, de 1713, registra, no local ocupado atualmente pelo Paço, os Armazéns Reais e a Casa da Moeda. Para fins de pesquisa, o espaço interno do paço foi, então, dividido em três áreas. A área um, onde funcionou a Casa da Moeda de 1703 a 1814, mostrou ser rica em achados arqueológicos – cadinhos de grafite, moedas de prata de 1696, uma prensa de ferro pesando 500 kg, além de diversos tipos de piso, muros parcialmente arruinados, uma cisterna com cobertura em abóbada de nervuras e galerias de água subterrâneas. Na área dois, intermediária entre a Casa da Moeda e os Armazéns, foram encontrados materiais orgânicos (ossos e conchas) em abundância, cacos de louça e faiança, cachimbos de cerâmica, talheres de prata, bem como estruturas de pedra (canaletas e uma rampa). A área três será estudada numa fase posterior.

séquences d'occupation du site où se trouve le Paço, à partir du XVIIe siècle, susceptible de servir à la restauration de ce monument historique. Le plan de João Massé (1713) signale, sur le lieu occupé actuellement par le Paço, les Magasins Royaux et l'Hôtel de la Monnaie. L'espace intérieur du palais fut alors divisé en trois zones pour faire des recherches. La première, où fonctionnait la Monnaie de 1703 à 1814, fut riche en trouvailles archéologiques – creusets en plomb, pièces de monnaies d'argent (1696), une presse en fer pesant 500 kg, en plus de plusieurs types de sollages, murs partiellement détruits, une citerne avec couverture en voûte d'arête et des galeries d'eau souterraines. Dans la seconde zone, entre la Monnaie et les Magasins, des matières organiques (os et coquillages) furent rencontrées en abondance ainsi que des fossets de faïence et de porcelaine, pipes en terre, couverts d'argent et des structures en pierre (petites rigoles et une rampe). La troisième zone sera étudiée par la suite.

sequence of occupation, since the 17th century, of the site on which the Paço stands, providing data to be used in the restoration of this historic monument. The ground plan by João Massé, dating from 1713, shows the Royal Warehouses and the Mint standing on the site today occupied by the Paço. For research purposes the internal area of the structure was thus divided into three different sectors. Sector one, in which the Mint operated from 1703 to 1814, proved to be rewarding in archaeological finds, such as graphite crucibles, silver coins dating back to 1696, an iron press weighing 500 kg, besides various types of floors, partially demolished walls, a cistern roofed over with a ribbed dome and underground water galleries. Sector two – lying between the Mint and the Warehouse-and areas – provided organic matter (bones and shells) in large quantities, plus pieces of pottery and porcelain, clay tobacco pipes, silverware, and structures built of stonework (a series of channels and an inclined plane). Sector three is to be studied in a later phase.

ENSAIOS

Azulejos decorados na modernidade arquitetônica brasileira
por Carlos A. C. Lemos

O texto examina a fabricação do azulejo decorado e seu emprego na arquitetura brasileira deste século.
O uso do azulejo decorado em fachada dos prédios foi abandonado pelo ecletismo no início do período republicano.
Com o estilo Neocolonial ele volta a ser usado e, devido à influência de Le Corbusier, que justificou, por ser funcional, o seu aproveitamento em fachadas, a arquitetura moderna também adota o azulejo decorado. A descoberta de novos materiais não deu base essa justificativa funcional e o uso do azulejo decorado na atualidade é novamente desprezado na decoração das fachadas. O autor descreve a evolução do emprego do azulejo decorado no Rio de Janeiro e em São Paulo, onde começou a ser fabricado no início do século, registrando as origens artesanais de seu processo de fabricação. Para a sua evolução artística e técnica contribuíram artistas plásticos como Portinari, Mario Zanini, Gerda Bretani e Frans Krajcberg.

ESSAYS

Azulejos décorés dans la modernité architectonique brésilienne
par Carlos A. C. Lemos

La fabrication de l'azulejo décoré et son emploi dans l'architecture brésilienne au cours de ce siècle est le thème de cette étude. L'usage de l'azulejo décoré sur la façade des maisons fut abandonné par l'éclectisme au début de la République. Il réapparut avec le style néo-colonial et l'architecture moderne l'adopta aussi sous l'influence de Le Corbusier qui le considérait fonctionnel.
La découverte de nouveaux matériaux supprime cet argument et, actuellement, l'usage de l'azulejo décoré est de nouveau méprisé comme décoration de façades.
L'auteur mentionne les origines artisanales de son procédé de fabrication et décrit l'évolution de l'emploi de l'azulejo décoré à Rio de Janeiro et à São Paulo où il commença à être fabriqué au début du siècle.
Des artistes plastiques comme Portinari, Mario Zanini, Gerda Bretani et Frans Krajcberg contribuèrent à son évolution artistique et technique.

ESSAYS

Decorated tiles in the modern world of Brazilian architecture
by Carlos A. C. Lemos

The text looks at the production of the decorated tile and its use in Brazilian architecture of this century. The use of the decorative tile in the façade of building was abandoned by eclecticism at the beginning of the Republican period. With the neo-colonial style it began to be used again and, due to Le Corbusier's influence, which justified its use in façades, because it was functional, modern Brazilian architecture also adopted the decorated tile. The discovery of new materials set aside this excuse of functionalism, and the use of the decorated tile nowadays is again being disdained for decorating façades.
The author describes the evolution of the use of the decorated tile in Rio de Janeiro, and São Paulo, where it began to be made at the beginning of the century, commenting on the artistic origins of its production process. Such creative artists as Portinari, Mario Zanini, Gerda Bretani and Frans Krajcberg, have contributed towards its artistic and technical evolution.

Barracão de escola e barracão de ala: breve estudo dos bastidores do carnaval
por Maria Laura Viveiros de Castro (*)

Este artigo enfoca, a partir da pesquisa realizada junto à escola de samba União da Ilha do Governador, dois aspectos dos bastidores do carnaval carioca: o barracão de escola e o *barracão de ala*. A autora aponta a tensão *luxo* x *tradição* como possibilidades de desenvolvimento diante das quais a escola se percebe, tendo o seu carnaval de 1984 correspondido a uma tentativa de conciliação da alternativa.

Carnaval: Barracão d'école et barracão de ala: une brève étude sur les dessous du Carnaval
par Maria Laura Viveiros de Castro (*)

A partir d'une recherche faite conjointement avec l'école de samba União da Ilha do Governador, cet article analyse deux aspects des dessous du Carnaval de Rio: Le *barracão* de l'école et celui des confections. L'auteur signale la tension *luxe* x *tradition* comme possibilité de développement pour l'école. En effet, son carnaval de 84 a correspondu à une tentative de conciliation des alternatives.
Situé dans la maison des chefs de défilés, le

"Barracão de escola" and "barracão de ala": a brief study of the side-scenes of Carnival
by Maria Laura Viveiros de Castro (*)

As a result of a research into the União da Ilha do Governador Samba School, this article deals with two backstage aspects of the Carnival in Rio de Janeiro: the "barracão de escola" and the "barracão de ala". The author mentions the opposing forces of luxury and tradition as possibilities for development with which the school is faced, its 1984 Carnival corresponded to an attempt to reconcile both trends.
Located in the shed of the "wing" leaders

Localizado na casa dos chefes de ala, *barracão de ala* é o nome dado à oficina de costura e confecção das fantasias de uma ala. No barracão de escola confeccionam-se os carros alegóricos e trajes da escola. Fantasias e carros alegóricos representam visualmente o enredo, de autoria do carnavalesco, personagem central na relação existente entre escola de samba e desfile. Barracão de escola e *barracão de ala*, situados no conjunto dos elos que compõem uma escola de samba, sintetizam alguns de seus elementos estruturantes e conduzem a diferentes áreas de sua vida.

Notes sur Debret à l'occasion des 150 ans du Voyage pittoresque et historique au Brésil
par Mário Barata

L'auteur examine dans ce travail l'aspect des différentes éditions du livre de Jean Baptiste Debret dont le premier des trois volumes fut publié à Paris en 1834. Il rappelle que le mot *pittoresque* avait à l'époque de Debret le sens de *pictural* et déplore l'omission des "Notes historiques" dans la traduction brésilienne. Basé sur des recherches historico-bibliographiques, le texte conclut que Debret fit son propre lithographe et qu'il est l'auteur de la majorité des lithographies des second et troisième volumes. Evaluant l'importance du texte de l'artiste français, l'auteur considère le côté témoignage de Debret supérieur à son information historique.

Joaquim do Rego Monteiro: important e desconhecido pintor
por João Moreira Gomes Filho

O artigo é uma homenagem ao pintor Joaquim do Rego Monteiro – irmão de Vicente do Rego Monteiro – que, no cinquentenário da sua morte, continua quase desconhecido nas artes plásticas brasileiras. Acredita-se que o pintor, com poucos quadros colecionados no Brasil, deixou a maior parte da sua obra em poder da família. Em São Paulo, na Coleção Mário de Andrade, existe um óleo sobre madeira, de 1923, com uma vista noturna de Nice. Para o autor, Joaquim do Rego Monteiro é um dos pioneiros do surrealismo abstrato no Brasil.

barracão de ala est le nom donné à l'atelier de couture et de confection des costumes d'un défilé. Et c'est dans le *barracão de l'école de samba* qu'on fabrique les chars allégoriques et les supports de l'école. Les costumes et les chars allégoriques représentent visuellement l'intrigue créé par le personnage carnavalesque central dans la relation existant entre une école de samba et un défilé. Le hangar de l'école et l'atelier de confection sont une partie de l'ensemble des chaînons qui composent une école de samba, synthétisent certains de ses éléments structurels et conduisent aux différents phases de son existence.

Notes on Debret, in the 150 years of Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil *(Pictorial and Historical Journey to Brazil)*
by Mário Barata

In this article the author studies aspects of the different editions of Jean Baptiste Debret's book, the first volume of which was published in Paris in 1834. He explains that the word *pittoresque* in Debret's time meant *pictorial* (pictorial) and deplores the omission of the "Historical Notes" in the Brazilian translation. Basing itself on historical and bibliographical research, the text concludes that Debret was his own lithographer and that he was the author of most of the lithographs of the second and third volumes. In appraising the importance of the French artist's text, the author considers that the documentary aspect of Debret's work is more valuable than the historical information gathered.

Joaquim do Rego Monteiro: un peintre important et inconnu
par João Moreira Gomes Filho

L'article est un hommage au peintre Joaquim do Rego Monteiro – frère de Vicente do Rego Monteiro – qui, au cinquantenaire de sa mort, reste encore presque inconnu dans les beaux-arts brésiliennes. On admet que le peintre, avec peu de tableaux connus au Brésil, a laissé la plus grande partie de son oeuvre en pouvoir de sa famille. A São Paulo, dans la Collection Mario de Andrade, il y a une peinture sur bois, de 1923, avec une vue nocturne de Nice. Selon l'auteur, Joaquim do Rego Monteiro est un des pionniers du surréalisme abstrait au Brésil.

Joaquim do Rego Monteiro: an important and unknown painter
by João Moreira Gomes Filho

This article is a tribute to the painter Joaquim do Rego Monteiro – brother of Vicente do Rego Monteiro – who, in the fiftieth anniversary of his death, remains almost unknown in Brazilian art. It's believed that the painter, with few pictures known in Brazil, left most of his works with his family. In São Paulo, the Mario de Andrade Collection has an oil painting on wood dating of 1923 with a night view of Nice. For the author, Joaquim do Rego Monteiro is one of the pioneers of abstract surrealism in Brazil.

(*) Os resumos assinalados por asterisco foram escritos pelos autores; os demais, pela redação.

(*) Les résumés avec un astérisc furent écrits par les auteurs et les autres, par la rédaction. Version française: France Knox.

(*) The abstracts marked with an asterisk were written by the authors and the others by the editorial staff. English translation: Annette Jennifer and Eric Drysdale.

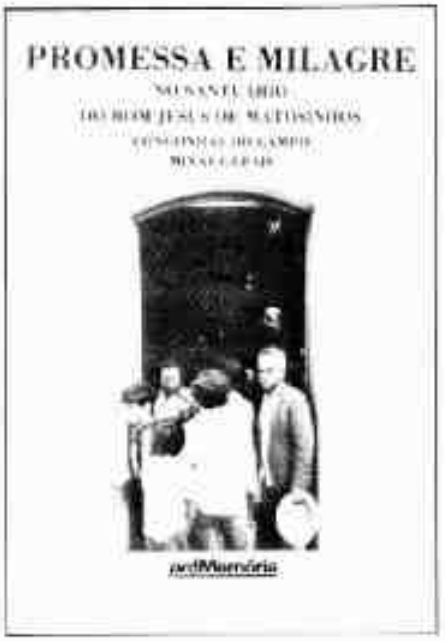
Publicações da SPHAN/Pró-Memória

PRÓXIMO LANÇAMENTO



O Paço da Cidade do Rio de Janeiro,
Gilberto Ferrez.

Um minucioso levantamento iconográfico do histórico edifício da Praça XV, antigo Largo do Carmo, no centro do Rio de Janeiro, que obrigou D. João VI e se transformou, em 1822, em sede do Império.
Apresentação de Cyro Correa Lyra.
84 p. + 57 ilustrações em preto e branco.



Promessa e Milagre no Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas do Campo, Minas Gerais.
Introdução de Lélia Coelho Frota.
Catálogo referenciando a coleção de 89 ex-votos pintados e depositados, do século XVIII ao XX, na Basílica Menor do Bom Jesus de Matosinhos, tombados em 1980 pela SPHAN. 156 pp. ilustradas com fotos em preto e branco e em cores.

Colonização de Teresópolis,
de Gilberto Ferrez.
Estudo sobre a evolução da cidade de Teresópolis de 1700 a 1900, com reprodução, em preto e branco e em cores, de plantas originais, desenhos, pinturas e fotografias. 146 pp. + 53 estampas fora do texto.

Restauração de Pinturas, Aplicações da Encáustica,
de Edson Motta e Maria Luiza Guimarães Salgado.
Descrição dos métodos testados pelos autores e seus auxiliares no Laboratório de Conservação e Restauração de Pinturas, Talhas, Códices e Impressos da SPHAN. Edição bilíngüe (português e inglês), 146 pp. + 26 ilustrações fora do texto.

Anais do Segundo Encontro de Governadores.
Volume reunindo as teses, comunicações, proposições, debates, depoimentos e conclusões a que chegaram os participantes do Encontro, realizado em Salvador em outubro de 1971, sobre a defesa do patrimônio histórico, artístico, arqueológico e natural do Brasil. 384 pp.

Livro dos Guardiães do Convento de São Francisco da Bahia (1587-1862).
Prefácio e notas de *Frei Venâncio Willeke*, OFM. Parte substancial da história da comunidade dos franciscanos na Bahia reconstituída através da crônica das gestões individuais dos guardiães do convento. 124 pp. + 9 ilustrações fora do texto.

Restauração e Revitalização de Núcleos Históricos. Análise Face à Experiência Francesa.
Registro do Seminário realizado em agosto de 1978 no Rio de Janeiro, o volume enfeita a palestra do arquiteto e paisagista Jean-Bernard Perrin, consultor da Unesco, sobre a política francesa de proteção, remanejamento e valorização do patrimônio histórico urbano, os debates que se seguiram à palestra e, em apêndice, os principais textos da legislação francesa de proteção dos núcleos históricos. 76 pp. 20,5 x 27 cm.

Nova Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira (Norte de Minas),
de Carlos del Negro
Voltado principalmente para a pintura dos tetos de igrejas, o estudo abarca uma área pouco divulgada, a região norte de Minas Gerais, onde se situam as localidades da antiga Comarca do Serro Frio. 432 pp., com 160 fotos em preto e branco.

Bens Móveis e Imóveis Inscritos nos Livros do Tombo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.
Relação dos bens tombados pela SPHAN de 1938 a 1981, em todo o território nacional. Inclusos no volume os textos do Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937, que organizou a proteção do patrimônio cultural no Brasil, e da Lei nº 6.292, de 15 de dezembro de 1975, que dispõe sobre o tombamento de bens na SPHAN. 196 pp.



Mário de Andrade: Cartas de Trabalho. Correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade (1936-1945).
Introdução e notas de *Lélia Coelho Frota*. Autor do anteprojeto que iria fundamentar a criação, em 1937, do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Mário de Andrade foi um dos principais colaboradores de Rodrigo Mello Franco de Andrade durante os primeiros oito anos da gestão deste último à frente do órgão. O texto do anteprojeto e as cartas, ofícios e relatórios remetidos por Mário de Andrade ao Diretor do Serviço estão reunidos neste volume, que conta ainda com grande número de fotos e desenhos, muitos deles reproduzidos da documentação original. 194 pp.

Proteção e Revitalização do Patrimônio Cultural no Brasil: Uma Trajetória.
Visão panorâmica — atual e retrospectiva — da questão da preservação dos bens culturais no Brasil. Em trinta anexos os textos básicos da legislação federal sobre a matéria. 126 pp.

Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais,
organizado por *Judith Martins*.
Fundamentado em pesquisas realizadas ao longo de mais de vinte anos, a partir de cópias de documentos originais levantados em arquivos públicos civis e eclesiásticos de várias cidades mineiras, o dicionário põe à disposição dos estudiosos dados indispensáveis sobre as artes e a sociedade da velha Minas Gerais. 2 volumes: 408 e 366 pp.



A Expedição Científica de G. I. Langsdorff ao Brasil: 1821-1829.
Catálogo descritivo completo de todo o material coletado pelos membros da expedição e conservado nos arquivos da União Soviética. 236 pp.

Mapa Etno-Histórico
de Curt Nimuendaju.
Reprodução em cores do mapa em que o famoso etnólogo retratou a realidade indígena do Brasil e das regiões adjacentes numa perspectiva histórica, lingüística e migratória. Acompanha o mapa um volume contendo as observações e os índices de tribos, bibliográfico e de autores, organizados por Curt Nimuendaju, e estudos assinados pelos professores Virgílio Correa Filho, L. de Castro Faria, Rodolpho Pinto Barbosa, Charlotte Emmerich e Yone Leite, e George de Cerqueira Leite Zarur.

À venda na LOJA FUNARTE Rua Araújo Porto Alegre nº 80 (20.030) Rio de Janeiro RJ. Telefone: 297-6116
Os pelo reembolso postal.

REVISTA DO PATRIMÔNIO

Histórico e Artístico Nacional

A Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional é uma publicação semestral da Fundação Nacional Pró-Memória, vinculada à Subsecretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), Secretaria da Cultura, Ministério da Educação e Cultura.

Conselho Editorial: Augusto Carlos da Silva Telles, Fernando Moreira Salles, Irapuan Cavalcanti de Lyra, José Mindlin, Luís Otávio de Melo Cavalcanti e Marcos Vinicios Vilaça.

Núcleo de Editoração: João de Souza Leite (coordenador).

Redação: Bernardo de Mendonça (editor), Júlio Bandeira (editor assistente), Victor Burton (editor de arte), Oswaldo Ulhoa (produtor gráfico), Paulo Cesar de Azevedo (pesquisador iconográfico).

Colaborações: José Laurênio de Melo (consultoria de texto); Carlos Deane (revisão); Pedro Lobo, Eduardo Mello (fotos); José Ferreira Leça e Virginia Nogueira de Carvalho (arte-final); Annette Jennifer Brughon, France Knox, Savvas Karydakys (tradução).

Administração: Altair V. Ribeiro.

Composição: Alpha Publicidade;
Fotolitos: Reprocolor;
Impressão: ZEZ – Programação Visual Ltda.
Redação, Administração e Correspondência: Rua da Imprensa, nº 16/6º andar, Rio de Janeiro, Brasil. CEP 20.030 – Tels.: (021) 222-2990 ou 220-1540

Os artigos incluídos na Revista do Patrimônio são assinados, não refletindo necessariamente a posição da SPHAN ou da Fundação Nacional Pró-Memória

CARTAS

Prezado Senhor,
em meu nome pessoal e de todos que fazem a Secretaria, enviamos nossos parabéns pelo lançamento da *Revista do Patrimônio*.
Francisco Bandeira de Mello,
Secretário de Turismo, Cultura e Esportes de Pernambuco.

Caro Secretário Marcos Villaça,
trago-lhe efusivas felicitações pelo relançamento da *Revista do Patrimônio*. A referência de que se reveste uma realização de Rodrigo Melo Franco de Andrade – de profunda, constante e decisiva ressonância na vida brasileira – além de homenagem sentimental, é o retorno de compromisso de alta reflexão dos nossos artistas e intelectuais. Como sabe, estão em Minas mais de 60 por cento dos bens tombados a nível federal. Isso basta para encarecermos nosso direito e dever de participar dos próximos números desse empreendimento editorial patrocinado pela Secretaria da Cultura do MEC. Cumprimentamos, também, por intermédio do eminente amigo, os autores dessa fundamental empreitada de valorização cultural.
Cordialmente.
Deputado *José Aparecido de Oliveira*,
Secretário de Estado da Cultura de Minas Gerais.

Dirijo cumprimentos à diretoria da Fundação Nacional Pró-Memória, e aos titulares da Secretaria da Cultura e da Sub-Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional pelo lançamento da *Revista do Patrimônio*.
Edivaldo M. Boaventura,
Secretário da Educação e Cultura da Bahia.

A *Revista do Patrimônio*, número 19, está ótima. Parabéns.
Paulo Sergio Duarte,
Rio de Janeiro.

Envio cumprimentos pelo lançamento da *Revista do Patrimônio*.
Professor Pedro Dorileo,
Reitor da Universidade Federal de Mato-Grosso.

Tenho a subida honra de informar a V.Exas. de que o Centro de Estudo, Conservação e Restauro de Obras de Arte, anexo a este Museu e destinado a servir toda a região dos Açores, sendo também o segundo do país por ordem de criação e funcionamento, se encontra muito interessado em receber as valiosas publicações dessa editoria, que muito virão enriquecer, do ponto de vista científico, as suas coleções bibliográficas. Nestas condições, permitimo-nos solicitar de V.Exas. a oferta ou permuta das referidas publicações e a remessa de todas aquelas já efetuadas de que existam ainda exemplares disponíveis. Este intercâmbio seria, em nosso entender, muito frutuoso, dada a identidade do particular artístico dos Açores com o da grande Nação Brasileira, a que nos unem profundos laços de sangue e raízes históricas comuns.
Manuel Baptista de Lima,
Museu de Angra do Heroísmo, Açores.

Prezado Senhor,
inicialmente queira aceitar meus cumprimentos pelo relançamento da *Revista do Patrimônio*, acontecimento cuja relevância dispensa comentários. Interessado nos problemas de nossa terra, venho com esta solicitar a especial fineza de enviar-me um exemplar da referida revista, bem como o de ver meu nome honrado entre os seus assinantes.
José Augusto de Alencar Laranjeiras,
membro da Comissão Municipal de Cultura, São João da Boa Vista, São Paulo.

Li num jornal que a SPHAN voltou a editar a *Revista do Patrimônio* e, como sou interessado em assuntos dessa natureza, gostaria de ser informado de como receber tal publicação.
José Carlos Daltoso,
Martinópolis, São Paulo.

Através do jornal, tomei conhecimento do relançamento da *Revista do Patrimônio*. Sendo arquiteto, já possuindo vários exemplares antigos, e tendo grande interesse em continuar a recebê-la, solicito informações de como proceder para ter uma assinatura da mesma.
Roberto Fortes Martins de Mello,
São Paulo.

Solicito a Vv.Ss. a doação de um exemplar do número 19 da *Revista do Patrimônio*, que está com um excelente nível editorial, para compor o acervo da biblioteca deste Conselho Estadual de Cultura.
Wilson Hasse,
Vitória, Espírito Santo.

Vimos, através desta, solicitar a especial atenção de VV.SS. no sentido de que fosse doada a esta biblioteca uma assinatura da *Revista do Patrimônio*, tendo em vista o interesse de nossos técnicos pelo assunto.
Elisabeth Sardelli Mazini,
Superintendência do Desenvolvimento do Litoral Paulista, São Paulo.

A Biblioteca da PUC-MG, gostaria de continuar recebendo por doação a *Revista do Patrimônio*.
Aguida Amaral de Souza,
Belo Horizonte.

A Biblioteca da Fundação Getúlio Vargas está interessada em receber a *Revista do Patrimônio*.
Marieta Latorre,
Rio de Janeiro.

Tomando conhecimento do relançamento da *Revista do Patrimônio*, e sabendo-a extremamente importante para a nossa biblioteca, vimos solicitar-lhe que, sendo possível, nos permita receber essa publicação normalmente. Ela contém estudos, fotos, plantas, etc. de obras arquitetônicas e artísticas brasileiras que serão de grande utilidade para os nossos sócios e pesquisadores.
Anna Thereza Bley de Figueirêdo,
Clube de Engenharia, Rio de Janeiro.

Vimos pela presente solicitar os bons ofícios de V.Sa., tendo em vista o relançamento da publicação *Revista do Patrimônio*, para que seja enviada ao Museu da Fazenda Federal, a título de doação, a referida revista.
Wanda de Moura Calixto,
Rio de Janeiro.

O Departamento do Patrimônio Histórico, da Secretaria Municipal de Cultura, da Prefeitura do Município de São Paulo, vem pela presente consultar V.Sa. da possibilidade de receber por doação exemplares da *Revista do Patrimônio*.
Aureliano Menez,
São Paulo.

Pelo Caderno B, Jornal do Brasil, 04/07/84, tomamos conhecimento de que a *Revista do Patrimônio* voltou a circular com o lançamento do nº 19. A Biblioteca Estadual Celso Kelly, anteriormente denominada Biblioteca Municipal, por ser a detentora do depósito legal das publicações editadas no Município do Rio de Janeiro (decreto 3591, de 06/08/931), possui a coleção quase completa da revista, faltando apenas os números 17 e 18. Vimos, pois, consultar a V.Sa. sobre a possibilidade de serem enviados a essa Biblioteca os números que faltam em suas coleção, bem como o 19, que acaba de ser lançado.
Maria de Nazareth Montojos Tacques,
Rio de Janeiro.

Tendo sabido do relançamento da *Revista do Patrimônio*, estamos solicitando o envio desta importante publicação, sob forma de doação, de modo a complementar a biblioteca existente neste núcleo do IAB. Outrossim informamos que estamos divulgando tal lançamento através do boletim do IAB, veículo de comunicação desta instituição com os seus associados. Por último, colocamo-nos à disposição desta editoria para, caso seja do interesse de V.Sas., comercializar esta revista junto aos arquitetos e estudantes desta cidade, a exemplo do que efetuamos para as revistas *Módulo*, *Projeto* e *Pampulha*.
Antônio Sérgio Vianna,
Instituto dos Arquitetos do Brasil. Departamento do Rio de Janeiro.

O Instituto de Arquitetos do Brasil Departamento de Mato Grosso do Sul, sabendo do retorno da publicação da *Revista do Patrimônio* vem mui respeitosamente, através desta, solicitar o envio de exemplares por doação para fazer parte de nossa biblioteca, atendendo assim aos estudantes e arquitetos de Mato Grosso do Sul.
Eduardo Fachini Gomes,
Campo Grande.

Pela presente venho solicitar a V.Sas. uma assinatura gratuita do excelente periódico *Revista do Patrimônio*.
Marcelo Ferreira dos Santos,
Niterói, Rio de Janeiro.

Foi com grande satisfação que recebemos a notícia de que a SPHAN voltou a editar a *Revista do Patrimônio*. Para nós, arquitetos, que de alguma forma estamos ligados ao patrimônio de nossa terra (no nosso caso trabalhamos com conservação e recuperação de edifícios e monumentos), a *Revista do Patrimônio* deverá preencher lacunas importantes. Aproveitamos a ocasião para solicitar o primeiro número agora editado que trata das obras que estão sendo realizadas nas ruínas de São Miguel das Missões.
Maturino Luz e Paulo Cesar Filho,
Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

Como é do conhecimento de V.Sa., a implantação do Corredor Cultural, a cargo deste Instituto, além dos trabalhos em curso de preservação arquitetônica e revitalização cultural, desenvolve projetos de pesquisa em área ao sul e ao norte do Centro da Cidade. Deste modo, vimos por meio desta solicitar a V.Sa. dois exemplares da *Revista do Patrimônio*.
Inácio Alencar,
Instituto Municipal de Arte e Cultura, Rio de Janeiro.

A Coordenadoria de Preservação do Acervo Cultural da Fundação de Cultura Cidade do Recife solicita a doação do recém editado nº 19 da *Revista do Patrimônio*.
Ulysses Pernambucano de Mello Neto,
Recife.

Interessados no intercâmbio com todos os órgãos de caráter cultural, e visando a manter-nos atualizados no que se refere as suas publicações, dirigimo-nos a V.Sa. para solicitar-lhe, se possível, o fornecimento de todos os números disponíveis da *Revista do Patrimônio*, além da nossa inclusão na lista dos destinatários dos números a serem publicados.
Geraldo Berenger Machado,
Museu e Arquivo Histórico do Banco do Brasil S.A., Rio de Janeiro.

Os editores agradecem os cumprimentos enviados. A Revista do Patrimônio *pode ser adquirida nas principais livrarias do País, nas lojas da FUNARTE, ou no Núcleo de Editoração da Fundação Nacional Pró-Memória (Rua da Imprensa, 16/6º andar, Centro, Rio de Janeiro). Ainda não dispomos de um serviço de assinaturas. A* Revista do Patrimônio *não é doada a pessoas físicas. Os pedidos de doação de entidades culturais estão sendo examinados pelo Núcleo de Editoração da Pró-Memória, para posterior informação aos interessados. No número de relançamento, em função dos custos de produção, todas as doações foram suspensas.*

Presidente da República Federativa do Brasil
JOÃO FIGUEIREDO

Ministra da Educação e Cultura
ESTHER DE FIGUEIREDO FERRAZ

Secretário da Cultura
MARCOS VINICIOS VILAÇA

Subsecretário do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IRAPOAN CAVALCANTI DE LYRA

BIBLIOTECA NORONHA SANTOS
IPHAN
Reg. Nº

NESTE NÚMERO:



CÂNDIDO PORTINARI

por Mário de Andrade

um texto inédito, seguido por seis cartas de Mário a Portinari

E mais:

ensaios de Abraham Moles, Alcidio Mafra de Sousa, Afolsio Magalhães, Augusto Iean, Benedito Lima de Toledo, Carlos A. C. Lemos, Carlos Roberto de Souza, Célia Camargo, Cyro Correa Lyra, Dina Alcântara, Glauco Campello, Geraldo Edson de Andrade, Gilberto Velho, Jaelson Trindade, Jean Barthélemy, João Antônio, Joaquim Falcão, José de Souza Reis, Márcio Tavares d'Amaral, Mário Barata, Maria Laura Viveiros de Castro, Pedro Calmon, Regina Pinheiro da Silva, Régis Dutrat, Sílvio Júlio Nassar, Silvio Tendler, Ulpiano Bezerra de Menezes

Resumos na pág. 192; Abstracts on page 192
Résumés à la page 192

próMemória