



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Tecnologia e Ciências

Escola Superior de Desenho Industrial

Moema David Oliveira

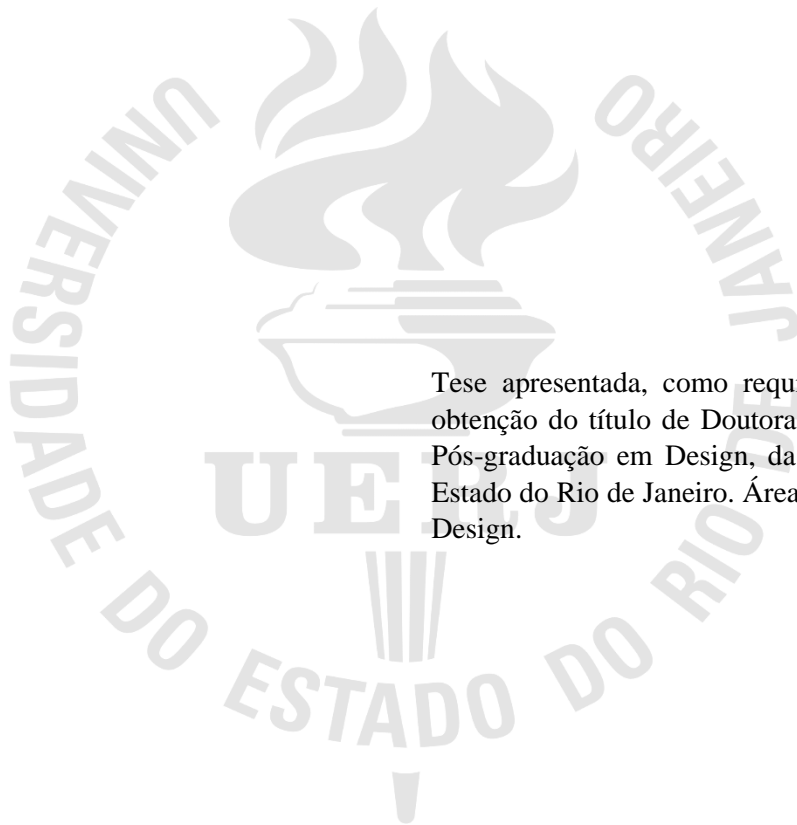
**Objetos ordinários: processos históricos de exclusão e de
patrimonialização do design no Brasil**

Rio de Janeiro

2021

Moema David Oliveira

Objetos ordinários: processos históricos de exclusão e de patrimonialização do design no Brasil



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora, ao Programa de Pós-graduação em Design, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Design.

Orientador: Prof. Dr. João de Souza Leite

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CTC/G

O48

Oliveira, Moema David.

Objetos ordinários : processos históricos de exclusão e de patrimonialização do design no Brasil / Moema David Oliveira. - 2021. 201 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. João de Souza Leite.

Tese (Doutorado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial.

1. Desenho industrial - História - Brasil - Teses. 2. Patrimônio histórico - Teses. 3. Artes aplicadas - Teses. 4. Arte e Design - Teses. I. Leite, João de Souza. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Escola Superior de Desenho Industrial. III. Título.

CDU 7.05(091)(81)

Bibliotecária: Marianna Lopes Bezerra CRB7/6386

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Moema David Oliveira

**Objetos ordinários: processos históricos de exclusão
e de patrimonialização do design no Brasil**

Tese apresentada, como requisito parcial
para obtenção do título de Doutora, ao
Programa de Pós-graduação em Design,
da Universidade do Estado do Rio de
Janeiro. Área de concentração: Design.

Aprovada em 28 de abril de 2021.

Banca Examinadora:

Prof.º Dr. João de Souza Leite (Orientador)
Escola Superior de Desenho Industrial - UERJ

Prof.º Dr. Daniel Bittencourt Portugal
Escola Superior de Desenho Industrial - UERJ

Prof.º Dr. André Luiz Carvalho Cardoso
Escola Superior de Desenho Industrial - UERJ

Prof.ª Dra. Fernanda Guimarães Goulart
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof.ª Dra. Priscila Lena Farias
Universidade de São Paulo

DEDICATÓRIA

Às minhas raízes, Mércia David, Eurípedes Floresta, Ramon David e Olga Oliveira. Aos nossos pequenos-grandes galinhos, João Pedro David e Amanda Oliveira. À Luiza Medeiros e sua luz. A Isaias Lucena, que me acompanha em todos os ciclos, da seca à floração.

AGRADECIMENTOS

Por timidez, costumava fazer agradecimentos breves. Desta vez a timidez foi superada pela vontade canceriana de agradecer às pessoas que me ajudaram, de diversas maneiras, neste percurso de quase cinco anos, entre muitas alegrias e crises.

Aos meus pais, Mércia David e Eurípedes Floresta, por me proporcionarem um ambiente seguro, criativo e literário desde pequena, pelo eterno incentivo ao crescimento intelectual e à autonomia. Por estes atos de amor que deram suporte para concluir mais esta etapa da vida, obrigada.

Agradeço ao meu querido orientador, o professor João de Souza Leite, que me acolheu, acreditou no potencial de minha pesquisa e me conduziu para lugares mais claros, quando tudo parecia enebriado em diferentes momentos do processo doutoral. Obrigada pelas horas e horas de orientação, pelas piadas, pelo humor, pelas pontes que me fez, pelos livros. Obrigada por ter compreendido e me apoiado nos momentos difíceis que vivenciei do longo deste curso. Obrigada por ter me ensinado sobre o ofício de ser professor nos últimos anos.

Aos meus amigos e colegas do Grupo de Pesquisa em História, Teoria e Crítica do Design, muito obrigada por termos feito essa caminhada juntos, minhas/meus queridas (os), Cássia de Souza Mota De La Houssaye, Cristina Cavallo, Renata Perin, Mariana Costard, Mariana Boghossian, Eliezer Nascimento, Lucas Cunha, Felipe Kaizer, Vinícius Guimarães, Ewerton Dantas, Marcelo Fonseca e Rômulo Nascimento. Todas as reuniões formais, cafés, conversas de corredor ou de botequim geravam reflexões importantes em meio a risadas, que aliviavam tensões acadêmicas. Quanta saudade.

Agradeço ao LADA – Laboratório de Design e Antropologia da Esdi, a todas as pesquisadoras com quem tive a honra de conviver ao chegar na Esdi, em especial às professoras Zoy Anastassakis e Barbara Szaniecki. Agradeço aos demais professores do PPDEsdi e aos funcionários que fazem a Esdi manter-se resistindo.

Agradeço ao Arquivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional no Rio de Janeiro, e sua Coordenação-Geral de Documentação e Pesquisa, na figura de Lia Motta, que generosamente me orientou naquele novo e gigantesco universo desde a primeira visita, logo no início da pesquisa de campo. Agradeço ao Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, na figura de sua diretora-geral Beatriz Kushnir, que

prontamente me concedeu uma conversa sobre a pesquisa e orientou sobre o uso do Arquivo. Agradeço ao Instituto Rio Patrimônio da Humanidade, nas figuras de Paula Camargo e Juliana Oakin.

Às professoras, hoje queridas amigas, as quais me abriram portas para a pesquisa em Design, Silvia Loch, Angélica Acioly, Germana Rocha e Maria Hermina Olivera, obrigada.

Agradeço a uma rede de apoio feminino que inexplicavelmente se formou em meio a todos os desgastes, medos e profundos questionamentos que a pandemia que vivemos nos impôs. À Olga Oliveira, Mércia David, Juliana Peçanha, Cristina Cavallo, Cássia Mota, Renada Perin, Mariana Costard, Renata Zarenczansky, Silvana Widmar, Ana Videla e a Ana Godoy, obrigada ter podido contar e por poder continuar contando com esta corrente de cuidado à saúde mental, de acolhimento amigo, de sensações e de suporte profissional afetivo. A presença de vocês foi essencial para que eu pudesse findar este percurso.

Por último, ao meu companheiro, toda minha gratidão. Gratidão como um sentimento profundo e quase impossível de ser expresso. Gratidão por entender as minhas ausências dias e noites, as tensões que descontei sem querer, por me ouvir por horas e horas falando sobre coisas que nem tanto o agradavam, mas que ele sabia que a mim importava falar para poder escrever. Por me sinalizar que eu precisava de ajuda e por acreditar na minha paixão pela pesquisa e pela educação, mesmo sabendo que meu caminho seria difícil e nos afetaria em diferentes aspectos. Por ter embarcado para o Rio comigo em uma viagem de incertezas, quando poderia ter mantido uma vida confortável em nossa terra. Se quando entrei no doutorado recebi recomendações sobre casamentos não suportarem um doutorado, cá estamos nós, laços de amor reforçados.

Algumas pessoas aqui mencionadas se repetiram em diferentes agradecimentos, isto revela que temos a sorte de conhecer pessoas em um contexto, mas logo passam a fazer parte de nossas vidas, presentes que ganhamos. Outras simplesmente estão presentes desde nossa existência e passam acompanhar tudo que vencíamos. Obrigada a todos que estiveram comigo nesta travessia e que seguirão comigo em outras caminhadas, ainda que em gratas lembranças.

Sem memória não se perde o passado. Se perde o presente.

Patricio Guzmán, cineasta chileno, 2010

RESUMO

OLIVEIRA, Moema David. **Objetos ordinários:** processos históricos de exclusão e de patrimonialização do design no Brasil. 2021. 201 f. Tese (Doutorado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

A história do design possui diferentes origens, no entanto, a escolha por narrativas que privilegiem uma ou outra filiação depende do discernimento e da influência política e cultural de quem está no lugar de decisão. Uma das origens das histórias do design brasileiro, no ensino e na produção, se vincula às artes aplicadas e industriais. Contudo, as artes aplicadas no Brasil possuem uma trajetória enigmática, tanto na maior instância de preservação, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), quanto na literatura. Sem assumir a ideia de um percurso histórico linear, das artes aplicadas ao design contemporâneo, esta tese argumenta que objetos ordinários que lhes são decorrentes estão espalhados em nossa vida pessoal e na esfera coletiva, seja pela presença física ou pelas memórias a vinculadas a eles. Sob o ponto de vista da história do design, a tese analisa dois momentos em que as artes aplicadas foram postas em foco ou em xeque nos debates de âmbito educacional, de produção (industrial e da cidade) e da preservação patrimonial – o ecletismo e o modernismo. Propõe-se um convite aos designers para refletir sobre o porquê do lugar dado a esta parte da história do design brasileiro e sobre os motivos que fazem com que designers não a reconheçam como elemento da história da cultura projetiva do país.

Palavras-chave: Histórias do Design. Patrimônio Histórico e Artístico-cultural. Artes Aplicadas. Artes Industriais. Objetos Ordinários.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Moema David. *Ordinary objects*: historical processes of exclusion and patrimonialization of design in Brasil. 2021. 201 f. Tese (Doutorado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

The history of design has different origins, however, the choice for narratives that favor one or another affiliation depends on the discernment and political and cultural influence of those who are in the place of decision. One of the origins of the history of Brazilian design, in teaching and production, is linked to applied and industrial arts. However, the applied arts in Brazil have an enigmatic trajectory, both in the largest instance of preservation, the National Historical and Artistic Heritage Institute, as well as in the Brazilian design literature. Without assuming the idea of a linear historical path, from the applied arts to contemporary design, we reflect that ordinary objects that result from them are spread in our personal life and in the collective sphere, either by the physical presence or by the memories linked to them. From the point of view of the history of design, we analyzed two moments in which the applied arts were brought into focus or in check in the debates of educational, production (industrial and city) and heritage preservation - eclecticism and modernism. We invite designers to reflect on why this place in the history of design belongs and the places we are not in to give it visibility.

Keywords: Design Histories. Cultural Historical and Artistic Heritage. Arts and Crafts. Industrial Arts. Ordinary Objects.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Quiosque e poste de iluminação na Rua do Ouvidor, 1911, Augusto Malta (acima), Relógio da Glória, 1910, Augusto Malta (abaixo, à esquerda) e Avenida Rio Branco, após substituição da iluminação a gás por lâmpadas incandescentes; ao fundo, o Palácio Monroe, 1920, Augusto Malta (abaixo, à direita)	23
Figura 2 – Os Acendedores de Lampiões na Inglaterra	25
Figura 3 – Arco Voltáico na Rua Gonçalves Dias, desde 1860, por Pedro Kirilos, 2015 (acima, à esquerda); Poste na Praça Paris, por Deive Coutinho, 2010 (acima, à direita); Praça Paris, por Marco Antônio Cavalcanti (abaixo, à esquerda); e base de poste na Murada da Glória, por Jorge Bernardo Mendes, 2013 (abaixo, à direita)	26
Figura 4 – Rótulo de embalagem de cigarros, Imperial Fabrica de S. João de Nictheroy, final do século XIX	46
Figura 5 – Rótulo de embalagem de Rapé, Imperial Fábrica de Rapé Area Preta, Rio de Janeiro, 1866	47
Figura 6 – Página do Almanak Laemert, 1921, primeira seção de negociantes, industriais e profissionais	69
Figura 7 – Objetos diversos de ferro, bronze e madeira produzidos pela Companhia a Gáz. No livro de Recordações da Exposição Nacional de Produtos Naturais e Industriais, 1861	77
Figura 8 – Página do Almanak Laemmert, 1906, primeira seção de negociantes, industriais e profissionais	78
Figura 9 – Iluminação de azeite de peixe, José dos Reis Carvalho, 1851 (acima, à esquerda); acendedor de lampiões, de 1895 (acima, à direita); Capa da Revista da Light, março de 1933 (abaixo, à esquerda); vidreiro na produção de bulbos para lâmpadas e de globo corrugados para a iluminação pública (abaixo, à esquerda)	79
Figura 10 – Academia Imperial de Belas Artes, Marc Ferrez, 1885 (à esquerda), Pórtico da Academia Imperial de Belas Artes (à esquerda)	96
Figura 11 – Galeria de moldagens do Museu Nacional de Belas Artes	98
Figura 12 – Fábrica de gás, Rua do Aterrado hoje Av. Presidente Vargas, século XIX, Rio de Janeiro	104
Figura 13 – Estátua “O Progresso” na fachada da Estação Ferroviária Central de D. Pedro II, Marc Ferrez, 1889	105
Figura 14 – Palácio da Primeira Exposição da Indústria Nacional, 1861	106

Figura 15 – Peças de cama em ferro fundido. Feitas e expostas pelo Sr. Adão Urbach (acima, à esquerda), Ornatos em ferro. Feitos e expostos pelo Sr. Miguel Couto dos Santos. (acima, à direita), Objetos diversos em ferro, bronze e madeira. Feitos no estabelecimento da Companhia do Gás (abaixo, à esquerda), e Cilindro de ferro fundido para máquinas à vapor e colunas de ferro fundido para lampeões a gaz. Feitas e expostas pelo estabelecimento Ponta d'Arêa. (abaixo, à direita)	107
Figura 16 – Rua do Catete, 1890 (acima, à esquerda), Palácio do Catete, Augusto Malta, 1920 (acima, à direita), potes da Rua do Catete, 2107 (abaixo)	121
Figura 17 – Construção da Avenida Central, 1903 (à esquerda), Calçamento e Posteamto das Edificações da Avenida Central, Augusto Malta, 1907 (à direita)	122
Figura 18 – Charge Descendo o Castello ⁶² , Jornal o Malho, 1905	123
Figura 19 – Charge A cidade. Nova ⁶³ , C. Miragy, Jornal do Brasil, 1903 (acima), Quiosque Chopp Berrante no Passeio Público, Augusto Malta, 1910 (abaixo)	124
Figura 20 – Posteamto da antiga Avenida Central, Marc Ferrez, 1908	125
Figura 21 – Projeto do edifício Companhia Docas de Santos,1903-06 (acima, à esquerda), Edifício Companhia Docas de Santos, Marc Ferrez, 1906-08 (à direita), Superintendência Regional do Iphan, 2017 (abaixo, à esquerda)	126
Figura 22 – Entrada do Metrô de Paris, Estação Cadet, 2016 (à esquerda) e Placa comemorativa de 100 anos do Metrô de Paris, 2016 (à direita)	128
Figura 23 – Escadaria no interior de um edifício no Rio de Janeiro, Marc Ferrez, 1910 (acima, à esquerda), Fachada do Centro Cultural Light, Rio de Janeiro, 2010 (acima, à direita), Mirante Chapéu do Sol, Corcovado, Rodrigues & Co, 1900 (abaixo, à esquerda) e Tubulação externa e acabamento da fachada o Museu Naval, Rio de Janeiro, 2019 (abaixo, à direita)	130
Figura 24 – Páginas do Catálogo MacFarlane's Castings, Saracen Foundry, Volume 2	132
Figura 25 – Catálogo de Typos de Postes usados na iluminação pública da cidade do Rio de Janeiro (n° 12091), Sociéte Anonyme du Gaz	135
Figura 26 – Amurada da Glória, Marc Ferrez, 1890	136
Figura 27 – Catálogo 106 da Nova Fundação Guanabara	137
Figura 28 – Exposição Nacional de 1908 (acima, à esquerda), Palácio da Indústria (abaixo, à esquerda), Área central Augusto Malta (à direita), 1908	139
Figura 29 – LC4 <i>Chaise longue</i> ,1928	148

Figura 30 – Palácio Monroe com posteamento ao lado, Augusto Malta, 1910 (acima, à esquerda), Demolição do Palácio Monroe, 1976 (abaixo) e vista atual do Praça Mahatma Gandhi (acima, à direita)	159
Figura 31 – Palácio Capanema (à esquerda) e painel de Cândido Portinari no Palácio Capanema (à direita), 2016	160
Figura 32 – Instalação do posteamento (à esquerda) e vista do posteamento do Parque do Flamengo (à direita)	162

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AC – Arquivo da Cidade do Rio de Janeiro

AC/Iphan – Arquivo Central do Iphan Rio de Janeiro

AN – Arquivo Nacional

BN – Biblioteca Nacional

CGBI – Coordenação de Proteção e Conservação de Bens Imóveis e Coordenadora Geral de Bens Imóveis

CMEBR – Centro de Memória da Eletricidade no Brasil

CNRC – Centro Nacional de Referência Cultural

Copedoc – Coordenação-Geral de Documentação e Pesquisa

CPROD – Controle de Processos e Documentos

DEPAM – Departamento do Patrimônio Material e Fiscalização

DEPT – Divisão de Estudos, Pesquisas e Tombamentos do Iphan

Did – Departamento de Identificação e Documentação do Iphan

DHS – Design History Society

DPhan – Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Eiba – Escola Imperial de Belas Artes

FNPM – Fundação Nacional Pró-memória

ICDHS – International Conferences on Design History and Studies

Icomos – International Council on Monuments and Site

IMS – Instituto Moreira Salles

Inbisu – Inventário de Bens Imóveis em Sítios Urbanos Tombados

Inepac – Instituto Estadual do Patrimônio Cultural / Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa -INEPAC

INRC – Inventários Nacional de Referência Cultural

Iphan – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

IRPH – Instituto Rio Patrimônio da Humanidade

Mao – Museu de Artes e Ofícios de Minas Gerais

Miniplan – Ministério do Planejamento e da Coordenação Geral

PCH – Programa Cidades Históricas

P&D Design – Congressos de Pesquisa e Desenvolvimento em Design

PNDU – Política Nacional de Desenvolvimento Urban

PUC-Rio – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Saara – Sociedade de Amigos das Adjacências da Rua da Alfândega

Sag – Société Anonyme du Gaz

Sarca – Sociedade dos Amigos da Rua da Carioca

SBPA – Sociedade Propagadora das Belas Artes

Sephan – Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Sphan – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Span – Serviço do Patrimônio Artístico Nacional

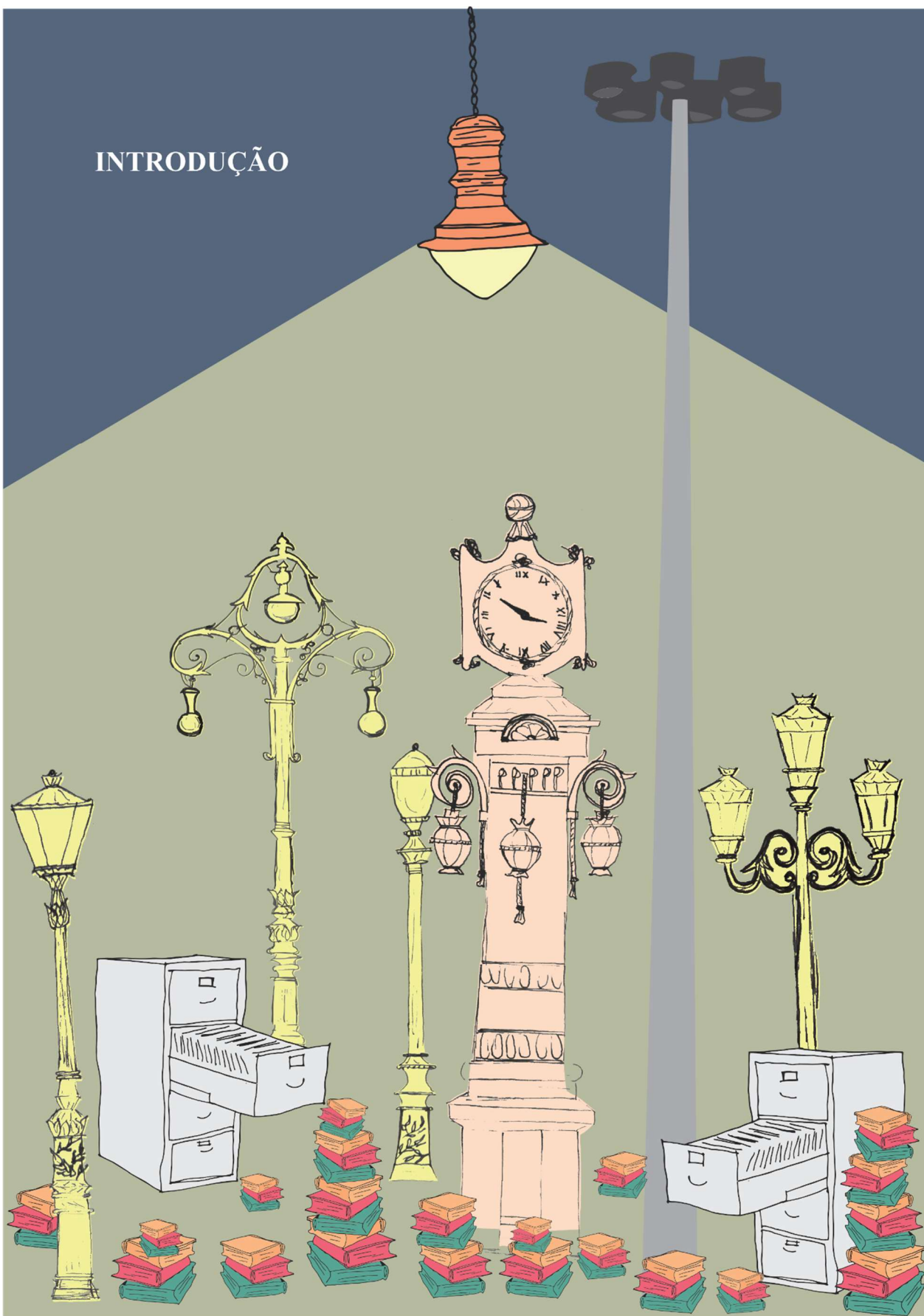
Unesco – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
Origens e significados do termo mobiliário urbano e suas implicações na prática de preservação	21
A incompatibilidade de valores entre os objetos ordinários, o patrimônio e a arquitetura	28
Eixos de reflexão	31
1 A HISTÓRIA INCÓGNITA DAS ARTES APLICADAS NO PATRIMÔNIO NACIONAL BRASILEIRO	33
1.1 Questões e valores em jogo na estruturação do Iphan e suas prioridades de preservação	35
1.1.1 <u>Incongruências na compreensão de artes aplicadas pelo Iphan e a sua exclusão do patrimônio nacional</u>	43
1.2 A ampliação do conceito de patrimônio, novas preocupações que redirecionaram o Iphan para longe das artes aplicadas	47
1.3 O momento áureo do urbanismo brasileiro de olhos fechados para os objetos urbanos das artes aplicadas	52
1.4. Entre o monumento de Rodolfo Bernardelli e os objetos ordinários da indústria	63
2 O PAPEL PERIFÉRICO DAS ARTES APLICADAS NO BRASIL, NO SÉCULO XIX	83
2.1 Movimentos de fora para dentro: ensino e produção artística	86
2.1.1 <u>A mimese da cultura francesa e o dilema do ensino entre belas artes e artes aplicadas</u>	90
2.2 Um impulso à indústria em paralelo ao desenvolvimento urbano	100
3 ECLETISMO E MODERNISMO NA CRIAÇÃO DE DOIS PROJETOS OPOSTOS DE CIDADE PARA O RIO DE JANEIRO	117
3.1 O papel essencial dos objetos ordinários ecléticos no Rio de Janeiro	118
3.2 Crítica modernista às artes aplicadas: a plástica que suprimiu o ornamento	142
3.3 Permanências do pensamento modernista	152

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES E UM CONVITE PARA OS DESIGNERS ESTAREM ONDE AINDA NÃO ESTÃO.....	165
REFERÊNCIAS.....	181

INTRODUÇÃO



INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem motivação dupla e indissociável. Uma é pessoal, fruto de vivência familiar em obras de restauro, aulas de arquitetura e patrimônio, desde a infância, na cidade de João Pessoa-PB. Vivência esta que estimulou de modo crescente o interesse pelo universo criativo, pelo patrimônio histórico, pelo projeto, levando a refletir sobre o papel destes campos na sociedade. A outra motivação é profissional, uma modesta iniciativa de unir forças a colegas de trabalho que se dedicam a estudos históricos e teóricos sobre design no Brasil. Apesar de dispormos de brilhantes publicações e de estudos acadêmicos sob abordagem histórica, nossa literatura é relativamente curta, se tivermos em vista a multiplicidade de perspectivas pelas quais podem ser investigados diversos temas relativos à história desta atividade profissional e sua produção no Brasil – um contínuo convite fascinante às pesquisas.

Ao considerarmos a atual instabilidade, volatilidade e imediatismo das coisas e das ações vale perguntar que respostas podemos encontrar no passado para questões do estado presente e para conjecturar possibilidades para o futuro. Acreditamos que, primeiro, é preciso desfazer a ideia de que a história, seja do design ou de qualquer outra disciplina, é linear ou está apenas no passado. A história se fez ontem e se faz agora em um emaranhado desdobramento de fatos. A partir de nossa pesquisa, podemos dizer que muitas perguntas sobre o estado do presente e as possibilidades para o futuro encontrarão pistas em um longo e enviesado processo histórico. Desse modo, é necessário atentar para o papel fundamental que a história desempenha na formação do pensamento consciente. Nossa identificação com a história do design se tornou, na verdade, um meio para uma busca incessante por maior consciência e melhor conhecimento do todo em que o design faz parte, em especial, ao contexto do patrimônio histórico nacional.

Ao falar sobre patrimônio histórico nacional, estamos nos referindo não apenas à materialidade e à imaterialidade que o compõe, mas também estamos nos reportando ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), para refletir sobre suas políticas públicas de preservação, em relação à produção representativa do design no Brasil. Por identificação pessoal, nosso interesse sempre esteve ligado às criações localizadas no ambiente urbano de cidades “ditas históricas”. Dado o ritmo de vida acelerado e até o modo desordenado com que se foi compondo a urbe, a maioria de nós

não está atento à presença de significativas produções históricas de pequeno porte no ambiente urbano – os objetos ordinários, particularmente o mobiliário urbano, aqueles projetados para organizar e melhor assistir à vida cotidiana na cidade.

Havia, no início da pesquisa, a intenção de contribuir para a história do design urbano investigando a história de determinados espaços, de modo a tentar remontar aspectos que levaram à presença do mobiliário de iluminação pública em ferro fundido na cidade do Rio de Janeiro-RJ. Existia, ainda, o desejo de encaminhar ao Iphan um pedido de reconhecimento para proteção patrimonial do mobiliário que tínhamos a intenção de mapear na cidade. Seria a tentativa de mapear e de fotografar todos os postes em ferro fundido do centro do Rio. Outra tentativa foi vasculhar os arquivos e bibliotecas da cidade. Alguns destes espaços encontravam-se organizados, e outros em completo descaso. Mas ambas as propostas de trabalhos, pedido e mapeamento, só poderiam ser realizadas em equipe e com mais tempo do que o disponível em um processo doutoral.

Deste modo, nossa questão inicial de pesquisa foi sendo elaborada ao longo do curso, encontrando, nas frustrações, nas gratas leituras e valiosas orientações, um outro tipo de colaboração a ser feita, mediante um modo peculiar de perceber relações históricas entre os objetos de nosso interesse e o Iphan. A partir da experiência em campo na Coordenação Geral de Documentação e Pesquisa (Copedoc) do Arquivo Central do Iphan (AC-Iphan), no Rio de Janeiro-RJ, pudemos identificar um processo administrativo relativo ao mobiliário urbano carioca (proc. 1014-T-79). Em nossa perspectiva, este documento revelava parte da exclusão pelo Iphan da história de que são frutos e testemunhas alguns objetos urbanos de iluminação pública em ferro fundido, produtos das artes aplicadas de estilo eclético. Por esta entrada, pudemos abrir o estudo para um problema ou questão mais ampla a respeito das motivações de uma longa e complexa trajetória de exclusão pelo Iphan da história do design, desde sua face com a história das artes aplicadas ou industriais, até sua atual diversidade de produção e modos de fazer.

A escolha pelo viés de pesquisa histórica se deu mais para compreender as posturas do Iphan em face dos objetos de estudo do que para organizar e sistematizar cronologicamente seu pensamento. Por mais que a análise cronológica dos discursos seja um instrumento patente nesta busca, nosso foco foi o uso de informações relativas às práticas da instituição de maneira contextualizada, algo já previsto na finalidade de pesquisa, desde os momentos iniciais da estruturação do Iphan ainda como Serviço,

pois os processos sempre tiveram dupla função: a de instrumentalizar processos de ajuizamento de objetos e a de protocolar ou guardar memórias de trabalho. Afinal, este é um terreno profundo, profuso em que sempre há vozes ou perspectivas por explorar.

Neste sentido, o processo administrativo mencionado nos colocou de imediato a refletir sobre a história do Iphan e suas políticas patrimoniais. Investigar esta história da Instituição foi, então, nosso primeiro passo. Buscamos entender a construção e o desenvolvimento das políticas institucionais do Iphan considerando suas duas mais eloquentes gestões, a primeira, de Rodrigo Melo Franco de Andrade, e a segunda, de Aloisio Magalhães, para poder compreender o que estava em jogo na análise do processo administrativo, que solicitava proteção patrimonial a uma amostra do mobiliário urbano do centro do Rio, o qual contemplava alguns postes, luminárias e lampadários.

Ao mesmo tempo que estudávamos o Processo, observávamos que a história do Instituto não bastava para entender a estruturação dos argumentos. Tudo parecia vir de longos percursos históricos, desdobramentos de momentos de inflexão política, de oposição ao passado recente. Durante o andamento das investigações, encontramos cada vez mais pistas de que a história do ensino e da produção das artes aplicadas e industriais, entre séculos XIX e XX, muito poderia nos revelar. Investigar esta parte da procedência do design brasileiro em face às artes aplicadas foi uma das chaves para entender decisões do Iphan mais de um século depois.

Essa parte do estudo foi uma das que mais demorou para ser construída, porque praticamente todas as informações constantes nele eram absolutamente novas para nós. Não apenas a história do mobiliário urbano era uma incógnita, mas a história das artes aplicadas se encontra completamente dispersa. Foram meses de pesquisa em arquivos (Arquivo Nacional, Arquivo da Cidade e Arquivo do Iphan), bibliotecas (Biblioteca Nacional e Biblioteca da Light) e sebos diversos para encontrar fontes bibliográficas e documentos que nos trouxessem informações valiosas para o entendimento deste processo histórico marginal.

Em análise dos últimos Congressos de Pesquisa e Desenvolvimento em Design no Brasil (P&D Design), identificamos que poucas pessoas têm se interessado pela história do design urbano, ou publicam trabalhos de natureza histórica sobre o tema, assim como ele parece ser um assunto pouco documentado pelas instituições oficiais de patrimônio cultural. Quase nunca sabemos quem projetou dado móvel ou objeto urbano e por quê. Algumas referências foram encontradas na história de empresas

responsáveis por serviços que dependiam de algum tipo de mobiliário, como o Grupo Light, fornecedor de energia, ou os Correios e Telégrafos. Outras informações foram encontradas de modo disperso, em publicações de arquitetura e de urbanismo, mas estas tendiam a pinçar aspectos históricos para originar recomendações projetivas de mobiliário urbano, também chamados pela arquitetura de equipamentos urbanos, ou, ainda, microarquitetura.

Origens e significados do termo mobiliário urbano e suas implicações na prática de preservação

Ao investigar a origem do termo mobiliário urbano, identificamos que, para alguns pesquisadores, como a historiadora britânica do design Helenor Herring (2016), o termo deriva do planejamento urbano britânico e normalmente alude aos equipamentos urbanos. Esta é uma das pistas que nos levaram a refletir sobre porque o design brasileiro não dialoga com o urbanismo, área que, em nosso país, foi incorporada pela arquitetura no início do século XX. E ir além, elaborando sobre o design e a arquitetura não dialogarem conjuntamente sobre patrimônio urbano, outro campo de atuação que a arquitetura incorporou no mesmo período no Brasil. Diferentemente de outros países, como a França, onde a questão dos campos de ensino e atuação profissional foi conduzida mais harmonicamente, no Brasil tivemos uma briga por campos de atuação entre arquitetura e engenharia, em que as artes aplicadas, e mais tarde o design, nunca conseguiram espaço efetivo, exceto produções de grandes personalidades.

O arquiteto e urbanista espanhol Mârius Quintana Creus adverte que, apesar de o termo mobiliário urbano ser mais usado, para ele, o termo não foi corretamente traduzido do francês *mobilier urbain* ou do inglês *urban furniture*, e é comumente tratado dentro da perspectiva italiana *arredo urbano* (*arredare*= *decorar*) de uma decoração urbana, uma mobília para ornamentar a cidade. Para Creus (1996, p. 6), essa lógica de mobiliar a cidade nasce dentro de uma perspectiva do urbanismo classicista, em que os móveis urbanos surgem como resposta às novas necessidades da vida na cidade, mas que, ainda assim, não se trata de decorar a cidade, mas de equipá-la.

Segundo o autor, o termo “elementos urbanos” contribui para uma melhor compreensão dos objetos. Creus (1996) caracteriza os elementos urbanos como objetos que se utilizam e se integram à paisagem urbana, e devem ser compreensíveis para os cidadãos. Para ele, o uso, a integração e a compreensão dos elementos urbanos são essenciais para valoração dos conjuntos que encontramos nos espaços públicos. Ou seja, elementos urbanos assumem, para Creus (1996), o mesmo valor que as edificações e monumentos, pois participam da definição do território, desde seu projeto e localização, até a formação da paisagem construída. Os elementos urbanos compõem a identidade das cidades, através deles se pode chegar a reconhecê-las, como, por exemplo, as cabines telefônicas da Grã-Bretanha; as entradas de metrô de Paris; as lixeiras de Nova York; ou as ruas pavimentadas com pedras nativas de várias cidades italianas. De modo a endossar nossa perspectiva, o autor afirma que história do projeto de elementos urbanos tem sido pouco investigada, e na maioria das vezes, é tratada como tema restrito da arquitetura e urbanismo.

Essa observação sugere como nós, pesquisadores em design, renunciamos à tarefa de contar aspectos relativos à história do surgimento destes objetos que ordinariamente usamos na cidade, que exercem significativo impacto no espaço urbano, e que estão em nossa escala de visualização e de projeção. Nos permite ainda indagar como outras profissões, que estudam o patrimônio e projeto urbano, consideraram os objetos urbanos em relação às produções arte ou arquitetura, as quais são profusamente historiografadas na literatura, ou estão em maior número entre os bens protegidos por instituições do patrimônio público, a exemplo do Iphan.

O espaço urbano, ou seja, o espaço projetado pelo qual uma cidade é delimitada, é continuamente modificado pelas necessidades de uso e representação das pessoas que dele se apropriam ou sobre ele exercem poder. Ou seja, o mobiliário urbano foi e é criado de acordo com propósitos políticos e culturais do governo e da sociedade. Ele emergiu nos espaços de uso público (ruas, calçadas, praças, passeios, jardins...) sob diversas formas: relógios, bancos, hidrantes, lixeiras, quiosques, jardineiras, cercas, postes, lampadários, luminárias, placas e sinalizações (ver Figura 1), e convergiu funções, desde as utilitárias até as decorativas, tais como: servir, fornecer, adornar, proteger, iluminar, recolher e assim por diante.

Em todo caso, ele surgiu para atender às demandas práticas diárias e às representações simbólicas específicas das cidades em processos complexos de modernização, quando o espaço público, que antes era predominantemente utilizado

para passagem e execução de tarefas, passou a ser urbanizado e adaptado como espaço de trânsito e passeio. Com o passar do tempo o mobiliário em ferro fundido foi sendo adaptado às novas necessidades da população, bem como foi sumindo ou sendo realocado (uma vez que são objetos móveis) de acordo com interesses de uso dos espaços públicos.

Figura 1 – Quiosque e poste de iluminação na Rua do Ouvidor, 1911, Augusto Malta (acima), Relógio da Glória, 1910, Augusto Malta (abaixo, à esquerda) e Avenida Rio Branco, após substituição da iluminação a gás por lâmpadas incandescentes; ao fundo, o Palácio Monroe, 1920, Augusto Malta (abaixo, à direita)



Fontes múltiplas, respectivamente: Biblioteca Nacional¹, Acervo fotográfico do Instituto Moreira Salles² e Acervo fotográfico do Instituto Moreira Salles³.

¹Disponível

http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1310865/icon1310865.jpg. Acesso em: 10 de jan. 2019.

² Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/2616>. Acesso em: 15 fev. 2018.

³ Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/4761>. Acesso em: 20 jan. 2019.

Alinhada à ideia de Creus (1996) a respeito da capacidade dos elementos urbanos de conferir identidade ao território projetado, para Eleanor Herring (2018), o mobiliário está nas ruas por decisões pensadas estrategicamente num amplo senso de projeto urbano. A autora considera que eles são mantidos nas ruas por intenções de representação de identidade e de poder das nações. Em sua investigação, contextualiza a Grã-Bretanha pós-Segunda Guerra na problemática de remodelagem das cidades, momento que o projeto de mobiliário urbano exerceu grande poder de regeneração do espaço e influenciou questões de gosto da população, a partir de decisões tomadas pelo Estado e por entidades de classe, como o Design Council.

O desenvolvimento das novas cidades e a expansão da infraestrutura rodoviária, bem como tentativas deliberadas de educar a população em questões de design, fizeram com que os móveis de rua surgissem como elemento-chave da reconstrução pós-guerra. Assegurando que objetos tão onipresentes como lixeiras e bancos adotassem linguagem visual e materiais das autoridades envolvidas, porque foi através de tais objetos que a nova agenda social e cultural da Grã-Bretanha recebeu expressão física de um bom design que foi deliberadamente introduzido na vida cotidiana das pessoas. (HERRING, 2018, p. 3, tradução nossa).

Trazendo o pensamento de Herring (2018) para refletir em nossa pesquisa, vemos que algumas situações descritas pela autora se assemelham ao caso brasileiro. Percebemos que o mobiliário selecionado para nosso estudo inicial, notadamente, implantado no período da virada do século XIX para o XX, no primeiro momento de urbanização da antiga capital federal, o Rio de Janeiro, em um turbulento processo de transformação física e social. Os objetos do dia a dia que ordenaram a urbe do Rio naquele momento auxiliaram na construção da imagem de uma metrópole moderna, ventilada, salubre, iluminada e transitável. Alinhada, assim, aos ideais estéticos da Paris de Haussmann, ou como alguns críticos afirmam, uma Paris nos trópicos, ou ainda, o Rio de Pereira Passos, prefeito em exercício naquele período.

Em diversas cidades do mundo, o mobiliário urbano, que foi capaz de lhes aferir identidade e sensação de ambiência, juntamente à arte e à arquitetura, é mantido e conservado pelos poderes públicos em diferentes instâncias. Vejamos o exemplo do caso britânico, que preservou alguns postes a gás e criou uma equipe técnica para ser responsável pela manutenção e acendimento dos postes. Por este caminho, ficou preservada simbolicamente a importância histórica, tanto dos objetos, quanto daquela tecnologia para o país (ver Figura 2).

Figura 2 – Os Acendedores de Lâmpioes na Inglaterra



Fonte: Guia brasileira em Londres⁴.

No caso do Rio de Janeiro, parece interessante destacar que o mobiliário de iluminação pública em ferro fundido do período de Pereira Passos é chamado por alguns pesquisadores contemporâneos, enfaticamente arquitetos, de “postes ornamentais” – não nos esqueçamos da carga simbólica desta adjetivação aferida aos objetos. Muitos remanescentes ainda estão nas ruas resistindo ao tempo, às intempéries, ao uso indevido, ao roubo, à falta de conservação e manutenção e às tomadas de decisões sobre o espaço urbano do Rio de Janeiro. Vejamos, a seguir, algumas imagens do estado da técnica de alguns exemplares em diferentes lugares da cidade (ver Figura 3).

⁴ Disponível em: <https://londrespravoce.com/2015/07/25/os-acendedores-de-lampioes/>. Acesso em: 20 fev. 2021.

Figura 3 – Arco Voltáico na Rua Gonçalves Dias, desde 1860, por Pedro Kirilos, 2015 (acima, à esquerda); Poste na Praça Paris, por Deive Coutinho, 2010 (acima, à direita); Praça Paris, por Marco Antônio Cavalcanti (abaixo, à esquerda); e base de poste na Murada da Glória, por Jorge Bernardo Mendes, 2012 (abaixo, à direita)



Fontes: *O Globo* (2015)⁵, *GI* (2010)⁶, *O Globo* (2007)⁷ e *O Globo* (2012)⁸.

Em consulta ao Instituto Rio Patrimônio da Humanidade (IRPH), instância do patrimônio municipal, a quem compete proteger e manter parte dos objetos identificados no Processo 1014-T-79, os técnicos alegaram ser difícil manter os objetos por falta de verba e de mão de obra. Afirmam, ainda, ser praticamente impossível chegar à estrutura próxima do original, haja vista que já não se tem mais artífices para reproduzir as técnicas originais e as ofertas mercadológicas por formas similares para reposição de peças são limitadas. Nos é custoso acreditar que tal justificativa, dado o compromisso institucional, baste para aceitar o fato de que quase nenhum dos postes e luminárias antigos possuam atualmente cúpulas ou globos originais, tendo sido substituídos por material polimérico, com acabamento e cor completamente diversos, descaracterizando a ambiência dos espaços onde estão localizados. Assim, nos

⁵ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rio/as-luzes-da-cidade-acesas-16470898>. Acesso em 28 jan. 2019.

⁶ Disponível em: <http://g1.globo.com/vc-no-g1/noticia/2010/12/internauta-flagra-abelhas-em-poste-de-praca-na-zona-sul-do-rio.html>. Acesso em 28 jan. 2019.

⁷ Disponível em: <https://ogimg.infoglobo.com.br/in/3062007-103-e6a/GEOMIDIA/375/No-Largo-da-Gloria-um-poste-que-virou-cotoco-ao-fundo-um-jovem-dorme-na-ruaFotoMarco-Antonio-CavalcantiO-Globo.jpg>. Acesso em: 28 jan. 2019

⁸ Disponível em: <https://ogimg.infoglobo.com.br/in/8358980-c37-eba/GEOMIDIA/375/jorge.JPG>. Acesso em: 28 jan. 2019.

questionamos: por que se mantêm o ajardinamento original das praças, e não se mantêm os objetos contidos nelas? Porque se preserva o traçado das ruas do “centro histórico” e suas edificações (muitas delas protegidas por diferentes instâncias patrimoniais), mas não se preserva os objetos ordinários que lhes são contemporâneos?

Observando a esfera de proteção patrimonial federal que serve de orientação para as políticas de preservação do estado e do município (a exemplo do IRPH e do Instituto Estadual do Patrimônio Cultural / Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa - Inepac), cabe lembrar que o Iphan, desde sua criação em 1937⁹, como autarquia federal, na época vinculada ao Ministério da Cultura, deve proteger e promover os bens culturais do país assegurando sua permanência e usufruto para as gerações presentes e futuras. O Iphan foi projetado inicialmente por intelectuais e por políticos do trato da cultura preocupados com a iminente perda de obras de arte nacionais por roubo ou decadência em diferentes estados do Brasil, mas ao longo do tempo seu espectro de atuação foi sendo ampliado por diferentes gestores. Atualmente, o Instituto é responsável ainda pela conservação, pela salvaguarda e pelo monitoramento dos bens culturais brasileiros aos quais foi aferido valor cultural de interesse para outras nações, estando inscritos em listas internacionais e nos quatro livros de tomo do Iphan, a saber:

1) no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, as coisas pertencentes às categorias de arte arqueológica, etnográfica, ameríndia e popular e também os monumentos naturais, como mencionados no § 2º do citado artigo 1º; 2) no Livro do Tombo Histórico, as coisas de interesse histórico e as obras de arte histórica; 3) no Livro do Tombo das Belas Artes, as coisas de arte erudita, nacional ou estrangeira; 4) no Livro do Tombo das Artes Aplicadas, as obras que se incluírem na categoria das artes aplicadas, nacionais ou estrangeiras (BRASIL, 1937, art. 4, grifo nosso).

Em nossa pesquisa, foram privilegiados, portanto, os discursos e as práticas do Iphan, por ser ele a instância de maior representatividade no patrimônio brasileiro e porque acreditamos competir ao Iphan o cuidado com valiosos vestígios da história do design nacional, salvo melhor juízo, para nosso caso, das artes aplicadas e das técnicas industriais do país, tal como o Instituto fez e faz com obras de arte e de arquitetura profusamente documentadas nos Livros do Tombo de Belas Artes e no Histórico. Tendo em vista a origem dos objetos ordinários do mobiliário urbano na arquitetura e no urbanismo, como demonstra a literatura previamente discutida, tendo

⁹ Ver: Decreto-lei nº 378 de 13 de janeiro de 1937 e Decreto-lei nº 25 de 30 de novembro de 1937.

ciência que cabe ao Iphan orientar sobre a preservação das artes aplicadas e que no Instituto há predominância de técnicos de preservação arquitetos (as), cabe refletir sobre o porquê de tal estado da arte do mobiliário urbano na antiga capital brasileira.

A incompatibilidade de valores entre os objetos ordinários, o patrimônio e a arquitetura

Embora os objetos de iluminação descritos na seção anterior tenham sinalizado um universo convidativo para uma tese em história do design, que estaria relacionada à restauração e até mesmo à musealização, nossa pesquisa apenas os tomou como fio condutor para uma questão anterior: o processo de valoração que o mobiliário ou qualquer objeto de artes aplicadas, artes industriais e design atravessa para ser restaurado ou estar em museus, para ser declarado como bem cultural brasileiro. Desse modo, nossa pesquisa se inclinou para a história da construção dos valores que orientam os dispositivos utilizados pelo Iphan para julgar coisas que podem ser elevadas a bens culturais, ou seja, patrimoniadas, mas pode também levá-las a serem excluí-las.

A abordagem e a interpretação que demos ao processo administrativo 1014-T-79, e à tese como um todo, tentou se alinhar ao pensamento do antropólogo brasileiro, e estudioso do patrimônio, José Gonçalves (2007). O autor pondera que, na medida em que os objetos materiais circulam permanentemente na vida social, importa acompanhar descritiva e analiticamente seus deslocamentos e suas transformações (ou reclassificações) através dos diversos contextos sociais e simbólicos, incluindo os espaços institucionais de patrimônio cultural. Gonçalves considera que acompanhar o deslocamento dos objetos ao longo das fronteiras que delimitam esses contextos é, em grande parte, entender a própria dinâmica da vida social e cultural, seus conflitos, ambiguidades e paradoxos, assim como seus efeitos na subjetividade individual e coletiva. A fronteira é um espaço/tempo em que algo muda física ou simbolicamente. O estado de fronteira entre ser uma coisa e ser um patrimônio de um instituto como o Iphan é justamente o estado em que ficam as coisas durante o processo de atribuição de valor pelo instituto. Durante o estado de fronteira, outro estado pode ser criado quando a mudança não é concluída; as Instituições e o Iphan o chamam de sobrestado. Este é o estado em que ficaram os objetos do Processo 1014-T-79 durante anos. Desse modo,

nos importou observar a reclassificação dos objetos do Processo através dos diferentes tempos e contextos compreendidos no período de sobrestado.

A partir do estudo que incluiu outros processos administrativos, no arquivo do Iphan, foi possível compreender como a Instituição patrimonializa ou exclui certa parcela da história nacional, a qual acreditamos ser uma das faces da história do design urbano brasileiro. Partimos da ideia de que os objetos ordinários que identificamos no Processo podem ser interpretados como objetos de artes aplicadas de técnicas industriais, até porque a compreensão de design que temos na atualidade não se aplicaria ao período em questão, apesar de hoje podermos notar uma clara relação genealógica entre ambos não reconhecida por nossa história acadêmica e institucionalizada.

Vejamus que, segundo a Instituição, no Livro do Tombo das Artes Aplicadas podem ser inscritos os bens culturais em função do valor artístico, associado à função utilitária. Para o Iphan, essa denominação faz referência à produção artística orientada para a criação de objetos, peças e construções utilitárias de setores como arquitetura, artes decorativas, design, artes gráficas e mobiliário, por exemplo. Em sua página oficial, o Iphan ressalta que, desde o século XVI, as artes aplicadas e as técnicas industriais estão presentes em bens de diferentes estilos arquitetônicos e que, no Brasil, elas se manifestam fortemente no Movimento Modernista de 1922, com pinturas, tapeçarias e objetos de vários artistas.

Como se pode perceber, não se trata de afirmar que o Iphan não considera as produções de artes aplicadas, de artes industriais e de design como passíveis de patrimonialização, mas buscamos entender por que os objetos de artes aplicadas, de artes industriais e de design não foram considerados dignos de serem declarados como bens culturais, denotando um descompasso entre discursos e práticas patrimoniais. Um exemplo disto é o fato de que exemplares de luminárias de arco voltaico presentes nas ruas do centro do Rio, raras peças que não ocorrerem em outras cidades do país, não foram reconhecidas como bem de importância para a cultura nacional. Ademais, refletimos que há incompatibilidade de valores atribuídos às produções de arte e de arquitetura e aos objetos de produção em série.

Tal incompatibilidade é evidenciada pela ausência de documentação dos objetos de iluminação que compõem a ambiência externa das edificações tombadas pelo Iphan. Esse é o caso do Processo 0860-T-72, da Biblioteca Nacional, em que os postes localizados na escada do prédio foram brevemente repertoriados, mas os que

compunham a calçada da edificação, que colaboraram inclusive para enaltecer o edifício, não foram repertoriados ou tão bem descritos quanto os que estão justapostos à edificação da biblioteca. O fato de o mobiliário de iluminação pública não ser condizente com o processo de patrimonialização do Iphan, mesmo estando em iminência de perda, nos permite aventar que o sistema de valoração do Instituto pode ter sido estruturado com um olhar pouco treinado para apreender produções de essência, de natureza, ou mesmo de escalas que sejam diferentes da arquitetura e da obra de arte. Isso é algo herdado do processo formativo dos profissionais que formularam os primeiros critérios de valoração do Iphan e que, de algum modo, reverberam hodiernamente.

Com esta afirmativa, não desejamos diminuir os inúmeros avanços ideológicos da Instituição, enfaticamente os conceitos e políticas públicas desenvolvidos, desde a década de 1930 até as décadas de 1970-80, em torno da concepção de referência cultural e dos bens imateriais, tampouco afirmar que apenas o designer, figura inexistente na época, seria o único profissional habilitado para ocupar-se de tal tipologia de projeto. Contudo, tais mudanças de contexto e transformações político-sociais nos permitem questionar o que estava em jogo nas discussões sobre o espaço urbano projetado, e quais ideais estéticos e projetivos formaram os profissionais brasileiros que vieram a se tornar os primeiros pareceristas do Iphan. De certo, isto tudo impactou na estruturação dos primeiros dispositivos de valoração da Instituição e ressoou através dos tempos. Afinal, discursos e práticas não se estruturam no vazio, mas em conceitos e experiências que se refletem não apenas em decisões de cunho técnico e administrativo, mas enviam pelo campo sensível, semântico e são circunscritos pelos aspectos jurídicos.

Por esta perspectiva investigativa, esperamos ter construído um bom percurso para entender o que Gonçalves (2007) chamou de acompanhar descritiva e analiticamente os deslocamentos e as transformações ou as reclassificações, através dos diferentes contextos sociais e simbólicos, dos quais o Iphan fez e faz parte, para refletir sobre iniciativas que o design pode tomar para colocar em pauta este quadro de exclusão histórica e, quem sabe, reivindicar o reconhecimento patrimonial que lhe é de direito como parte da cultural nacional.

Eixos de reflexão

Essencialmente, quatro termos – história, design, artes aplicadas e patrimônio – e os diversos conceitos relacionados a eles compuseram os eixos em torno dos quais os capítulos de nosso trabalho foram construídos. Os textos apresentados não unem em definitivo a esses termos e conceitos, mas eles foram enlaçados para estruturar o nosso argumento de tese. Também tentamos explorá-los como um fio condutor para proporcionar ao leitor um modo compreensível e agradável de seguir os capítulos.

O primeiro capítulo trata da história do Iphan, abordando sua postura em face das artes aplicadas nas duas gestões mencionadas; os momentos de inflexão das políticas públicas de preservação patrimonial, especialmente as décadas de 1970 e 1980, quando a cidade voltou a ser centro de debate na gestão pública; e assim chegamos à explanação do Processo Administrativo 1014-T-79, levantando perguntas sobre por que tantas mudanças políticas e administrativas não foram capazes de alterar a postura do Iphan em relação às artes aplicadas.

No segundo capítulo, apresentamos a história das artes aplicadas no Brasil, em que há um recuo temporal que contempla o entre séculos XIX-XX. Como pesquisadores de design, formados sem contato efetivo com esta matéria, nos pareceu necessário entender ao menos parte da história das artes aplicadas, no que diz respeito ao ensino e à produção, particularmente a produção tocante ao mobiliário urbano analisado. O texto aborda o período referenciado pela crítica especializada como crise da arte em face do surgimento das artes industriais, para refletir sobre o lugar das artes aplicadas no ensino, na história do design, na história da cidade e, por consequência, no patrimônio histórico e artístico nacional, e suas políticas de preservação.

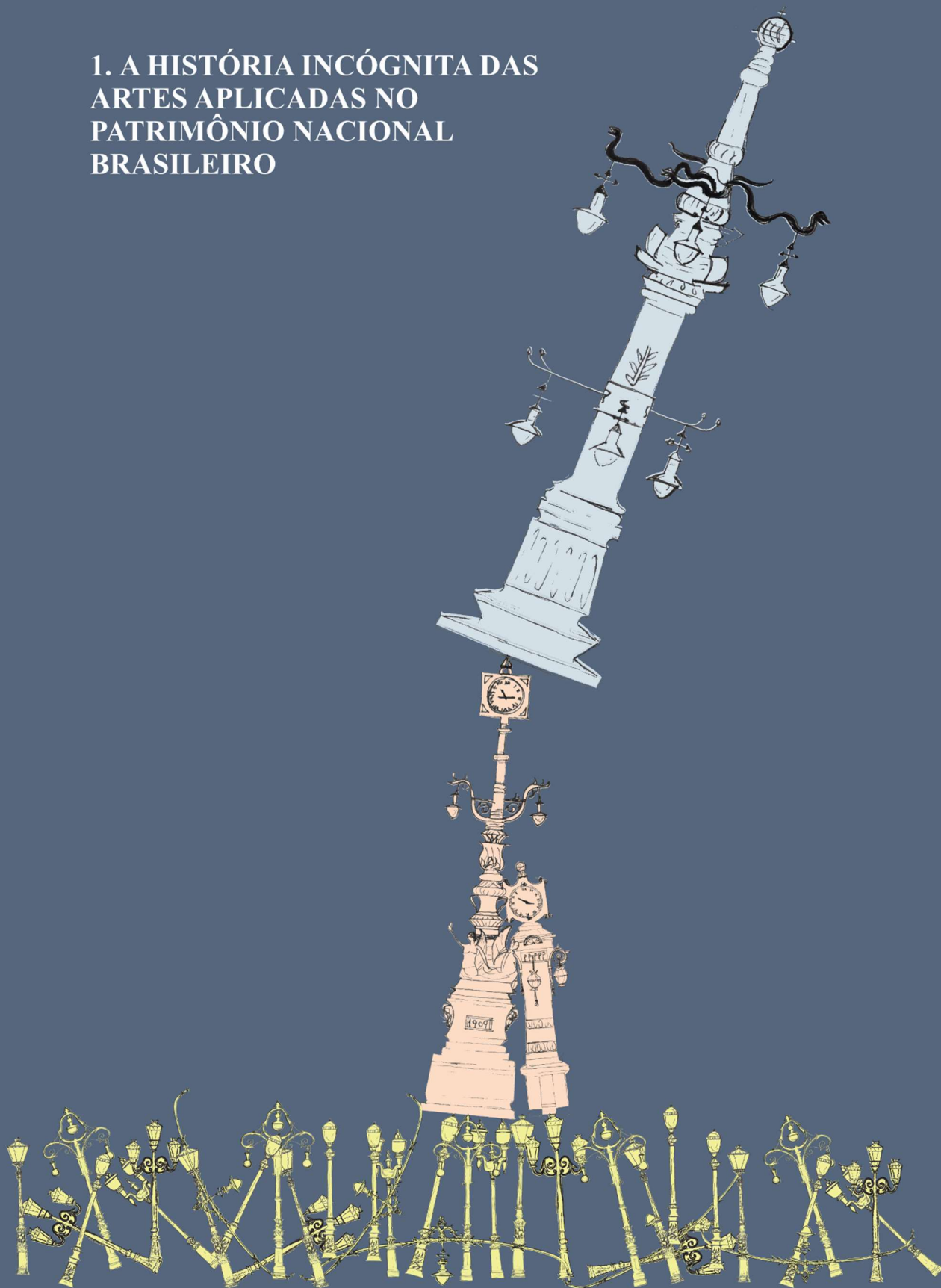
O terceiro capítulo analisa dois momentos em que a história das artes aplicadas urbanas esteve em foco, dois momentos de elaboração de projetos estéticos e políticos distintos de cidade para a antiga capital, o Rio de Janeiro. O primeiro sob influência estética do ecletismo, fase áurea das artes aplicadas e do mobiliário urbano em ferro fundido, reconhecido artisticamente como objetos utilitários de notório aspecto “ornamental”. O segundo contempla o modernismo e sua estética, que privilegiava as formas do barroco e as formas ditas “plásticas” em oposição ao ornamento. Debates, neste capítulo, a influência do pensamento modernista nos setores administrativos da urbe, privilegiando o Instituto do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional, como

autarquia que tem poder de decisão sobre a construção da cidade e a exclusão de partes dela, ou, em última instância, que tem poder de decidir o que faz ou deve fazer parte da história nacional.

Nossas considerações finais voltam-se sobre o estado da arte destes temas no âmbito da pesquisa em história do design. Buscamos refletir a respeito de pontos relacionados à construção de narrativas históricas, e conjecturamos as responsabilidades que o campo do design pode chamar para si, diante de sua história não reconhecida por instituições patrimoniais. A esta altura, o debate, que partiu do mobiliário urbano do entre séculos XIX-XX, já se encontra expandido para diversos tipos e formas de produção de design, deste então até a contemporaneidade.

Nossa tese convida não somente o leitor a meditar ou a conhecer o tema que abordamos, mas estende-se à comunidade acadêmica de design, no sentido de unir esforços para entender melhor a história da nossa profissão e suas interfaces com a sociedade, a economia e o ensino, entre outros aspectos. É um convite para ampliar as concepções acerca do nosso lugar em posições de decisão sobre o reconhecimento ou a exclusão da história do design no Brasil, em relação à autoestima do design nacional, quanto às histórias que podemos contar.

1. A HISTÓRIA INCÓGNITA DAS ARTES APLICADAS NO PATRIMÔNIO NACIONAL BRASILEIRO



1 A HISTÓRIA INCÓGNITA DAS ARTES APLICADAS NO PATRIMÔNIO NACIONAL BRASILEIRO

O texto aqui apresentado resulta da fase inicial de nossa pesquisa, em que buscamos compreender a origem da noção de patrimônio e alguns conceitos relativos a ela para refletir sobre o caso brasileiro das políticas de preservação patrimonial do Iphan. Enfatizamos a primeira e mais longa gestão do Instituto, sob a presidência de Rodrigo Melo Franco de Andrade, bem como traçamos relações com a gestão de Aloisio Magalhães, que realizou significativa inflexão nas políticas patrimoniais do Instituto.

Ao mesmo tempo, o texto reflete nossa procura por entender a conjuntura do momento histórico específico, entre 1960 e 1980, que estudiosos da arquitetura e do patrimônio referenciam como “crise da cidade”. Período este em que gestores urbanos, profissionais de projeto e agentes do âmbito patrimonial, como Magalhães, abriram debate para uma nova agenda relativa à preservação do patrimônio e à manutenção da vida das cidades, por considerarem o espaço urbano um lugar de memória, assim como o espaço museológico

Estes espaços são os dois principais espaços institucionais de ação patrimonial. No museológico, ocorre uma seleção temática de objetos, sua documentação e a organização expográfica daqueles objetos aos quais foi aferido valor histórico e artístico, compatíveis com certas narrativas ali desejadas. No espaço urbano, onde acontece uma epifania de objetos reveladora da forma e da história da cidade, ocorre igualmente um processo de atribuição de valor histórico e artístico aos objetos por parte dos gestores do patrimônio. Desse modo, os objetos, em geral edificações e obras de belas artes, considerados bens são documentados e passam a fazer parte de um acervo contido em um espaço dinâmico, em que é preciso atenção para serem percebidos durante o uso da cidade. Mas, ainda assim, permanecem sendo parte de uma narrativa histórica, como os objetos de museu.

A última seção deste texto comporta a análise de um processo administrativo de pedido de proteção patrimonial para objetos urbanos de iluminação, que foi encaminhado ao Iphan em 1970. Na leitura do documento, demos atenção ao processo de atribuição de valor histórico e artístico aos objetos de autoria reconhecida e ao

processo de exclusão dos objetos ordinários, e sem autoria reconhecida, fruto das artes aplicadas.

1.1 Questões e valores em jogo na estruturação do Iphan e suas prioridades de preservação

De acordo com o historiador francês Dominic Poulot (2012, p. 27), o medo de algumas nações ocidentais de que certos fatos históricos, compatíveis com as narrativas por elas desejadas, fossem esquecidos provocou, nestas nações, certa obrigação para com a história nacional, capaz de mover tanto a criação de marcos históricos quanto a ação patrimonial. Para o autor (2012, p. 27), o medo da perda da herança¹⁰ construída acompanha e nutre a consciência patrimonial no âmbito da gestão pública. Desse modo, a consciência patrimonial institucional está convencionaada ao sentimento de urgência em realizar ações de registro e proteção de produções e práticas às quais foi aferido valor de patrimônio, igualmente convencionaado.

Em momento contemporâneo europeu, especialmente o da França após o Antigo Regime, foi onde e quando os mais elaborados empreendimentos em favor do patrimônio público começaram a ser estruturados. O medo de perder, pela ruína ou pelo vandalismo, objetos valiosos para a história nacional impulsionou o governo francês a instaurar práticas de inventário para criar o patrimônio público e a elaborar políticas oficiais de proteção patrimonial. Foi em reação à iminência da perda que sociedades modernas ocidentais, em processo de estruturação ou de reestruturação, instituíram políticas públicas para preservar objetos (com origem no passado ou no presente e relativas à glória ou ao constrangimento) que selecionaram e julgaram serem merecedoras de participar da criação de narrativas históricas oficializadas.

As instituições nacionais de patrimônio no Ocidente, tal qual conhecemos hoje, desde suas origens, no entre séculos XVIII-XIX, já não separavam cultura e nacionalismo. Elas passaram a fazer parte de programas patrióticos mais amplos e totalitários de organização dos países sob ideais modernos, em que a cultura cumpre

¹⁰ Patrimônio, em uma significação erudita, remete a bens de herança. Às posses familiares conquistadas em tempo pretérito, que são passadas para sua descendência, como algo próprio, legítimo, a ser transmitido no futuro como legado. Ver: LEMOS, 2006.

função política de elo social, para formação de uma identidade nacional projetada. Sob essa lógica, preservar certos traços culturais passou a ser uma demonstração de poder enquanto nação, ou seja, os traços culturais selecionados passaram a ser ressemantizados na representação da identidade nacional.

O antropólogo e estudioso do patrimônio, José Reginaldo Gonçalves (1996, p. 63-64) esclarece que, “no contexto dos discursos nacionalistas, as chamadas culturas nacionais são, usualmente, classificadas como patrimônio. Classificar uma cultura como patrimônio pressupõe, no caso de instituições, uma ação política de tomar posse”. Segundo o autor (1996), do ponto de vista nacionalista, apropriar-se de uma cultura nacional significa um empreendimento, no sentido de restabelecer ou defender a integridade e a continuidade de valores supostamente ameaçados. Significa, ainda, um esforço em superar a “inautenticidade” e tornar-se autêntico, restaurado, ou defender um evanescente sentimento de ser, de pertencer, de posse. A nação é, assim, idealmente concebida como legítima proprietária de sua cultura em uma realidade imaginada.

Nessa perspectiva, Dominique Poulot (2009) comenta que a lógica na qual opera o patrimônio contribui, tradicionalmente, para a legitimidade do poder, que muitas vezes, participa de uma mitologia das origens. O patrimônio remete, desde modo, à compreensão de uma genealogia da nação, de algo essencial que tem origem no passado e deve ter garantias de transmissibilidade no presente para gerações futuras. Para o autor, de alguma maneira, “o patrimônio trabalha com de ressurreição do passado, para trazer o passado para o presente, e simultaneamente, de garantir uma narrativa” (POULOT, 2011, p. 473).

Em consonância ao pensamento de Poulot, a historiadora Andrea Daher (2017) afirma que sob esta lógica se estruturam as políticas de instituições de proteção do patrimônio público, oficializando narrativas nacionais com base em vestígios selecionados do passado, a fim de usá-los como fontes históricas acumuladas ao longo do tempo; de mantê-los vivos e protegidos por meio de programas institucionais no presente e, por meio deles, reivindicar um lugar como nação no futuro. A autora adverte, ainda, que estas ações patrimoniais, simultaneamente, coadunam de maneira ilusória a existência de certa coerência histórica, capaz de amparar uma identidade cultural coesa para uma comunidade desenvolvida progressivamente.

De acordo com Gonçalves (1996), esta linha de raciocínio forçosamente matizadora conduziu instituições patrimoniais no empreendimento de esforços para suprir “lacunas históricas” e em direção a movimentos de conservação, de modo

compromissado com o combate às ameaças de perda de coisas eleitas compatíveis com as supostas “lacunas”. Em relação ao caso brasileiro, Gonçalves (1996) desenvolveu a tese de que há uma retórica da perda nos próprios discursos oficiais que orientaram as práticas de preservação do Iphan, retórica esta modulada entre as duas gestões do Instituto, as quais exerceram impacto maior nas políticas de preservação nacional, a saber:

A primeira gestão estava sob a presidência de Rodrigo Mello Franco de Almeida (1937-1968) e, quase em continuação, sob a supervisão de Renato Soeiro (1969-1978). Nessa fase, o patrimônio foi concebido como um instrumento para educar a população a respeito da ideia de uma identidade nacional unívoca e historicamente linear. Nesse sentido, por medo de perder produções barrocas, o Instituto privilegiou ações de preservação de bens materiais de arquitetura civil e religiosa, e arte sacra. Utilizou, para isso, primordialmente, seu instrumento de proteção máxima, o tombamento, orientado pelo projeto político e estético modernista, o qual elegeu o período barroco como mito de origem artística e cultural nacional de onde descendia o modernismo.

Já a segunda gestão, sob a presidência de Aloisio Magalhães (1979-1982), corresponde ao período em que a noção de bem cultural foi ampliada e abriu portas para pensar o registro como dispositivo de preservação das práticas culturais enquanto patrimônio imaterial. Naquele contexto, a preocupação com a identidade cultural estava relacionada ao medo de serem perdidos saberes e fazeres artesanais, ou pré-industriais, que naquele momento foram entendidos como referências culturais valiosas e próprias do Brasil. Referências estas tratadas como chaves culturais que o patrimônio deveria preservar, para através delas fornecer meios para o país alcançar certo estado de desenvolvimento econômico mais avançado.¹¹

Em sua tese, Gonçalves (1996) argumenta que a retórica da perda foi apenas atualizada de uma gestão para a outra, de um contexto para outro, e tende a continuar sendo atualizada de acordo com o tempo, o espaço e as novas pautas da sociedade, mas seguirá sempre ocorrendo dentro de uma lógica reguladora própria da instituição patrimonial, sob influência do meio político de que seus gestores participam e inclinada aos temas ou questões a que estes são afeitos. Afim à tese de Gonçalves, Daher (2017, p. 20) também afirmou que “toda instituição patrimonial sempre forja, ela mesma, o

¹¹ Sobre como Aloisio Magalhães compreendia a tarefa do Iphan na ampliação da noção de bem cultural e deste como chave para o desenvolvimento do Brasil, ver: De Souza Leite (2017, p. 204-245).

seu objeto, as suas próprias ferramentas e suas competências, inclusive em dimensão ético-jurídica”. Desse modo, interpretamos que toda ação patrimonial é uma ação política e ideológica, envolta em valores e concepções alinhados a um certo projeto, assim como o patrimônio é, por consequência, um campo de conflito de interesses entre diferentes segmentos da sociedade.

Para Poulot (2009, p, 13), o patrimônio se define, ao mesmo tempo, “pela realidade física dos objetos, pelo valor estético a ele atribuído”, que preconiza certo reconhecimento sentimental, o que lhe atribui o saber comum, bem como se define “por um estatuto específico, legal ou administrativo”. Por isto, “depende da reflexão erudita e da vontade política” para existir. Para Poulot (2009), esta dupla relação propicia ao patrimônio os instrumentos para representação nacional, traçando profundas relações sensíveis entre o passado e suas apropriações na construção das identidades. Uma vez que concordamos com a ideia de que o patrimônio existe com base na relação entre reflexão erudita e vontade política, nos parece importante explorar melhor em que se pautam as competências daqueles profissionais do Iphan que realizaram a importante tarefa cultural de criar critérios e valores para analisar coisas do passado pretensas à bens do Instituto.

Na primeira fase do Iphan, ainda quando de sua criação como Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), seus discursos e ações patrimoniais foram cunhados por uma elite política, artística e intelectual, entre eles: o escritor Mário de Andrade, como autor do anteprojeto para o serviço que inicialmente foi chamado de Span - Serviço do Patrimônio Artístico Nacional, mas que veio a ser decretado oficialmente como Sphan; o advogado e também escritor Rodrigo Mello Franco de Andrade, como presidente do Serviço; o político Gustavo Capanema, como Ministro da Educação e Saúde, e solicitante do projeto do Serviço a Mario de Andrade; juntamente a diversas pessoas proeminentes no trato da cultura do país naquela época, a exemplo do escritor Oswald de Andrade e da artista Tarsila do Amaral, que tiveram papel central na formulação da Semana de Arte Moderna de 1922 e no movimento que ali germinou.

Trazendo a questão da dupla relação entre reflexão erudita e vontade política como condicionantes para a existência do patrimônio, se faz importante assinalar que, no caso brasileiro, naquele contexto de final da década de 1930, o sistema organizador do patrimônio se conformou no país, como um empreendimento político e cultural. Através de seu poder legal, foram reificados valores entendidos por aquela elite

intelectual como nacionais, ao reconhecer apenas certa produção material e criar um acervo documental e, não menos que isto, ao identificar o valor simbólico e a liquidez das coisas elevadas como bens que estavam sob ameaça de perda. É igualmente significativo destacar que o patrimônio foi instituído legalmente quando este grupo de intelectuais, articulados politicamente, começou o movimento moderno no âmbito artístico e projetivo. Quando eles sensibilizaram um círculo de pessoas do meio político, afeitas à história e à produção cultural, em relação aos poderes simbólicos e econômicos que o patrimônio poderia prover à nação, a qual vivia um momento de cunho desenvolvimentista implementado pelo Estado Novo.

Ao analisar o início das políticas federais de preservação patrimonial, a socióloga Maria Cecília Londres Fonseca (1997, p. 85) afirmou que “a constituição ideológica inicial do Iphan foi impulsionada pelos princípios do movimento modernista, no sentido de resgatar e valorizar um passado autêntico até então desprezado”. Um passado que, naquele período, seria capaz de atualizar o âmbito cultural brasileiro em relação ao movimento moderno em curso na Europa. Havia, por parte dos modernistas brasileiros, a intenção de resgatar valores culturais originais, de romper com a dominação cultural estrangeira, com a importação ou cópia de referências que não eram por eles consideradas “autenticamente” nacionais. Ao mesmo tempo, a preocupação desse grupo de intelectuais e políticos residia na possibilidade de reafirmar bases culturais capazes de orientar a identidade da produção artística nacional no futuro, como um guia para sobreviver.

Na primeira fase do Iphan, as cidades do interior do Estado de Minas Gerais, como Ouro Preto, Mariana e Sabará, e algumas de São Paulo, dois estados de origem dos políticos e intelectuais envolvidos na fundação do Sphan, foram as primeiras a serem evidenciadas pelo Serviço. Rapidamente, profissionais do Sphan as incluíram numa espécie de “roteiro de turismo cultural brasileiro”, pois, para eles, nestes lugares convergia o que de mais “autêntico” o Brasil tivera produzido materialmente, por meio da apropriação da cultura portuguesa pelos povos indígenas e africanos aqui escravizados.

O passado colonial brasileiro, especialmente representado na arquitetura civil e religiosa, bem como na escultura sacra, foi de tal monumentalizado que o barroco passou a constituir uma das mais importantes categorias de patrimonialização na história do Iphan. A ver que entre 1937 e 1997 foram tombados cerca de 384 bens em estilo barroco, em sua maioria, edificações religiosas e obras de arte sacra. Relativo às

intenções de criação da categoria do barroco no Instituto, para o historiador Felipe Esteves (2017, p. 165, grifos do autor).

Constrói-se, dessa forma, um inventário do patrimônio “barroco”, nacional por excelência, em seguida materializado por práticas de tombamento. A apropriação dessa categoria pelos artífices do patrimônio deu-se no sentido de construir uma arte genuinamente brasileira que fosse capaz de apontar a origem da nação, remetendo não somente a um passado – colonial de herança lusa –, mas também à arquitetura moderna, como herdeira e prosseguindo daquilo que Lúcio Costa identificou com “boa tradição”.

A urgência do Sphan em fazer um balanço dos monumentos herdados vinha de variadas denúncias direcionadas ao Serviço sobre perda do patrimônio material, que naquele momento era entendido como o mais autêntico brasileiro. O arruinamento de edificações, as intervenções irregulares que implicavam em descaracterizações, a destruição de monumentos, roubo de objetos de arte sacra para exportação ilegal e a venda de imóveis faziam parte das ameaças de perda que mais motivaram ações patrimoniais dos profissionais envolvidos no Serviço. Desse modo, as primeiras ações da primeira instituição organizadora do patrimônio nacional foram reações à iminência de perda da materialidade do passado. Seu efeito inaugural, seu caráter emergencial de proteção, ainda que com restrições de alcance e entendimento sobre o que mais poderia ser reconhecido como patrimônio, fez com que, mais tarde, esta fase fosse ironicamente chamada de fase heroica do patrimônio ou de pedra e cal, como Aloisio Magalhães veio a se referir em relação ao que foi estabelecido como prioridade de ações na gestão que lhe antecedeu.

Naquele momento, os valores históricos, artísticos e culturais eleitos pelos profissionais envolvidos no Sphan foram, manifestamente, vinculados ao passado colonial como especialidade brasileira, que garantiria à nação memórias autênticas e reafirmaria a identidade cultural nacional perante si e em relação às outras nações em movimento patriótico similar. Para nós, importa perceber que o processo de escolha, pela materialidade ou pela categoria do barroco colonial resultou de um processo planejado, mapeado, articulado, pois, como colocou o filósofo Rodrigo Duarte (2014, p. 22), o processo de seleção “ocorre dentro de uma perspectiva socialmente construída através de um olhar teorizador, de um saber especializado que habilita o oficial de patrimônio para produzir a transfiguração do valor em objeto e o enquadrar em uma lógica organizadora”.

A crítica feita à primeira fase do Iphan recai principalmente sobre a limitação dos bens protegidos, produções de arquitetura e de arte sacra colonial, como representação unívoca de uma identidade nacional. O que, segundo a arquiteta Lia Motta (2012), em grande parte se deve ao perfil de profissionais das equipes com predominância de artistas e arquitetos, “uma *intelligentsia* restrita e elitizada na formulação de ideais patrióticos e na modelagem patrimonial, ou invenção de memória coletiva oficializada” (MOTTA, 2012, p. 249). Para a autora (2012), se o patrimônio, que hoje reconhecemos como característico da primeira fase do Iphan, representa certa identidade em dado número, tipo de obras e lugares, é porque os discursos e práticas do Instituto são reveladores do que aqueles profissionais definiram como sendo digno de ser revelado à nação e ao exterior como algo próprio do Brasil.

A influência dos relacionamentos políticos, da formação intelectual e do gosto dos profissionais envolvidos na construção do patrimônio não são características que determinaram apenas do caso brasileiro. De modo similar, foi iniciada a estruturação do patrimônio em outros países do Ocidente. Especialmente em relação ao caso francês, Poulot (2009, p. 41) descreveu os primeiros profissionais do patrimônio como homens de “gosto estranho à comunidade tradicional, que se transformaram em mentores de um orgulho local, diga-se nacional”. Profissionais estes que propuseram à comunidade se inscrever em uma imagem que eles haviam inventado e que se tornou rapidamente um lugar comum romantizado.

Trazendo este pensamento para observar o início do processo de formação do Iphan, podemos interpretar que o conjunto de ações patrimoniais, para salvaguarda de relíquias e monumentos de Minas Gerais e São Paulo, corroboraram para cristalizar nestes lugares um marco fundador romântico para o patrimônio nacional brasileiro, apesar desta ser uma ideia descolada das múltiplas histórias que conformaram estes lugares e suas comunidades. A imagem do patrimônio brasileiro criada pelos mentores do Iphan era ainda provida pelo conhecimento restrito e erudito de arte, pelo compartilhamento dos ideais do movimento artístico decorrente da Semana de Arte Moderna de 1922, pelo processo de identificação pessoal dos profissionais com aqueles lugares, e pela responsabilidade social e histórica que estes processos formativos permitiram originar. Dentro destas circunstâncias, foi aferido aos primeiros profissionais do Iphan a qualidade de heróis da memória nacional, ainda que praticamente restrita a história dos estados de Minas Gerais e de São Paulo no período colonial.

As implicações do gosto e da formação dos profissionais sobre a ação patrimonial foram, e são, ainda hoje, definidoras do processo de seleção do que é ou não patrimônio nacional. Se, por um lado, devemos à sensibilidade artística e cultural e à ação política dos “heróis da pedra e cal” a estruturação de um sistema organizador do patrimônio nacional, capaz de identificar, selecionar, aferir valor e desenvolver práticas de conservação de memórias elevadas a bens, a sobrevivência destes bens de valor econômico e cultural para a nação e a construção de certas narrativas da memória. Por outro lado, devemos à mesma sensibilidade artística e cultural e à ação política a exclusão de outros bens e memórias que não foram identificadas, ou que não foram consideradas compatíveis com o processo de valoração da instituição, a exemplo dos objetos ordinários do processo 1014-T-79. Em termos de patrimônio material, que era o foco daquela fase do Iphan, podemos incluir entre os bens excluídos um sem número de produções culturais anteriores ao período colonial e entre o período colonial e o moderno, além das produções que não se enquadravam entre belas artes e arquitetura, a exemplo dos objetos de artes aplicadas que eram previstas pelo anteprojeto do Iphan.

O anteprojeto do Span criado por Mario Andrade a pedido do então Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, previa que as obras de arte patrimonial deveriam pertencer a pelo menos uma das oito categorias seguintes: 1 Arte Arqueológica; 2 Arte Ameríndia; 3 Arte Popular; 4 Arte Histórica; 5 Arte Erudita Nacional; 6 Arte Erudita Estrangeira; 7 Artes Aplicadas Nacionais; ou 8 Artes Aplicadas Estrangeiras. O anteprojeto propunha que o Span possuísse quatro livros de tombamento e quatro museus correspondentes que pudessem compreender as artes patrimoniais, seriam eles: 1 Livro do Tombo Arqueológico e Etnográfico, que compreenderia as três primeiras categorias de arte; 2 Livro do Tombo Histórico, que comportaria a quarta categoria artística; 3 Galeria Nacional de Belas Artes e Livro do Tombo das Belas Artes, correspondentes à quinta e à sexta categorias de artes; e 4 Museu de Artes Aplicadas e Técnica Industrial e Livro do Tombo de Artes Aplicadas, que deveria abarcar a sétima e a oitava categoria de arte patrimonial.

Além de prever uma amplitude maior de tipos e enquadramentos de bens patrimoniados, o anteprojeto e o formato aprovado através dos decretos previam também uma diversidade maior de profissionais para avaliar os objetos candidatos a bens, entre eles historiadores, etnógrafos, músicos, pintores, escultores, arquitetos, arqueólogos, gravadores, artesãos, decoradores, escritores e críticos de arte. Proposta esta que, tanto quanto o Museu de Artes Aplicadas, não se efetivou. Rodrigo Mello

Franco de Andrade reconheceu parte das limitações das ações do Sphan relativas àquele período inicial quando escreveu o texto que abre a primeira edição da *Revista do Sphan*, publicação que visava compartilhar o conhecimento produzido pelo Serviço.

O presente número desde logo se ressentia de grandes falhas, versarão quase todo sobre monumentos arquitetônicos, como se o patrimônio histórico e artístico nacional consistisse principalmente nestes. A verdade, no entanto, é que tal como foi definido pelo decreto-lei de 30 de novembro, aquele patrimônio se constitui de “conjunto dos bens moveis e imoveis existentes nos país e cuja conservação seja de interesse público, quer por se acharem vinculados a factos memoraveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico”. Equiparam-se ainda a esses valores “os monumentos naturais, bem como sítios e paisagens que importe conservar e proteger pela feição notável com que tenham sido dotados pela natureza ou agenciados pela industria humana”. Trata-se, por conseguinte, de um vasto domínio, cujo estudo reclamará longos anos de trabalho, assim como a preparação cuidadosa de numerosos especialistas para compreendê-lo. (ANDRADE, 1937, p. 4).

Apesar do reconhecimento de limitações pelo Serviço, na figura de seu então diretor, o Sphan permaneceu realizando práticas de proteção que privilegiaram os bens arquitetônicos e de belas artes por décadas a frente. Gostaríamos de contemplar justamente parte do que deixou de ser evidenciado ou, ao menos, posto em questionamento a partir destas escolhas restritivas, que em muito se assemelham às ações de um movimento de classe da arte e da arquitetura em busca de uma nova postura político-estética em um novo terreno de atuação, o patrimônio. Por este caminho, e porque partimos do ponto de vista da história do design, chamamos atenção para o que não foi posto, ou mesmo, excluído, a respeito da história das artes aplicadas e das artes industriais no Brasil e sua pertinência com a história do design no país.

1.1.1 Incongruências na compreensão de artes aplicadas pelo Iphan e a sua exclusão do patrimônio nacional

O Iphan reconhece que desde o século XVI as artes aplicadas já eram difundidas no mundo, mas faz a observação que no Brasil elas foram mais manifestadas a partir da Semana de 1922, de modo a fazer referência ao grupo da vanguarda artística modernista de que participaram algumas personalidades influentes na trajetória do Instituto. Desde

o anteprojeto de Mario de Andrade de 1936 para a criação do Serviço, já se encontrava no documento definições de Artes Aplicadas Nacionais e Artes Aplicadas Internacionais enquanto categorias de artes patrimoniais, que previam incorporar diversos tipos de objetos de artes técnicas.

Das artes aplicadas nacionais (7). Incluem-se nesta categoria todas as manifestações de arte aplicadas (móveis, tapeçaria, torêutica, tapeçaria, joalheria, decorações murais, etc.) feita por artista nacional já morto, ou de importação nacional do Segundo Império para trás. Inclui-se ainda, dos nacionais vivos, toda e qualquer obra de arte aplicada que pertença aos poderes públicos.

Das artes aplicadas estrangeiras (8). Inclui-se nesta categoria toda e qualquer obra de arte aplicada de artista estrangeiro, que figure em História da Arte e museus universais (ANDRADE, [1936] 1981, p. 42).

Na atualidade, o Iphan designa por Artes Aplicadas os bens culturais em função do valor artístico associado à função utilitária. Segundo o Instituto (Iphan webpage), a denominação de artes aplicadas ocorre em oposição às belas artes, pois se refere à produção artística destinada à criação de objetos, peças e construções utilitárias, a exemplo de produções de alguns setores da arquitetura, das artes decorativas, design, artes gráficas e mobiliário. A palavra *oposição*, além de demonstrar funções sociais distintas para os dois tipos de produção artística, sugere também que nelas são percebidos valores simbólicos diferentes.

Vejamos que, em relação à categoria de Belas Artes, o Instituto (Iphan webpage) descreve que “o surgimento das academias de arte, na Europa, a partir do século XVI, foi decisivo na alteração do *status* do artista, e que o termo belas-artes se tornou sinônimo de arte acadêmica, separando arte e artesanato, artistas e mestres de ofícios”. Nesse trecho da descrição, observamos que os diferentes valores simbólicos percebidos implicam em certa hierarquização, em que as belas artes ocupam lugar privilegiado, como se houvesse superado uma condição anterior à qual se vinculam os ofícios de artes aplicadas. Esta postura nos parece ser uma herança ou traço da permanência da diferenciação social da produção artística ocorrida ainda no século XVI, em função do reconhecimento acadêmico dado às belas artes e do lugar periférico atribuído aos ofícios nas sociedades a partir de então. Vejamos um trecho do anteprojeto de Mário de Andrade, em que as belas artes são relacionadas com a ideia de erudição:

Da arte erudita nacional (5). Incluem-se nesta categoria todas e quaisquer manifestações de arte, de artistas nacionais já mortos, e também dos artistas vivos, de obras de arte que sejam propriedade de poderes públicos, ou sejam

reputadas, de “mérito nacional”. São condições para que uma obra de artista nacional vivo seja reputada de “mérito nacional”: 1. ter a obra conquistado ao artista qualquer primeiro ou segundo prêmio no ano final de curso de escolas oficiais de Belas Artes; 2. ter a obra conquistado qualquer espécie de prêmio em exposições coletivas organizadas pelos poderes públicos; 3. ter a obra conquistado o título acima referido por quatro quintos de cotação completa no Conselho Consultivo do SPAN.

Da arte erudita internacional (6). Incluem-se nesta categoria todas e quaisquer obras de arte pura de artistas estrangeiros que pertençam aos poderes públicos ou sejam reputadas "de mérito" São condições para que um artista estrangeiro seja reputado de “mérito”: 1. figurar o artista em Histórias das Artes Universais; 2. figurar em museus oficiais de qualquer país; 3. no caso de o artista ainda estar vivo e não preencher nenhuma das duas condições anteriores, conquistar o título por quatro quintos de votação completa do Conselho Consultivo do SPAN (ANDRADE, [1936] 1981, p. 41-2, grifos do autor).

Embora não tenha vingado, existia já naquele momento a ideia de proteger a produção de artes aplicadas por parte dos profissionais do Iphan por reconhecê-las como produto da conciliação entre arte e ciência, beleza e utilidade. Artes aplicadas são assim vinculadas às atividades criativas de caráter disciplinar e à produção de coisas usáveis no cotidiano da sociedade, seja no ambiente privado ou público. Artes aplicadas possuem então, certo caráter ordinário e ordenador, e por isso, de valor simbólico e de uso em determinados contextos históricos. Por consequência e, em relação às belas artes, não são consideradas puras, eruditas, acadêmicas, delas não se espera premiações ou mérito, como assinalam os termos do anteprojeto. Nelas a consagração ocorre pelo uso, pela difusão, pela apropriação e ainda pela percepção do valor simbólico.

O que consideramos partir destas definições e do desuso¹² em que caiu o Livro do Tombo de Artes Aplicadas, é que as artes aplicadas não foram efetivamente compreendidas como bens de valor histórico nacional pelo Iphan. Apesar de terem existido instrumentos legais para tanto, nem mesmo a produção brasileira ou a importada pelo Brasil a partir de 1922, quando, segundo o Instituto (Iphan webpage), as artes aplicadas passam a ter notoriedade, foram abarcadas na categoria institucional. Nem mesmo o diverso mobiliário projetado pelos arquitetos modernistas foi objeto para tal livro de tomo. De todo modo, há que se observar que promover a ideia de que as artes aplicadas só tiveram notoriedade a partir de 1922 nos soa equivocado. Ou trata-se então de uma escolha pela narrativa histórica que privilegia as ideias do grupo de intelectuais do modernismo no Iphan e seu projeto de invenção de identidade artística

¹² Segundo a historiadora Márcia Chuva (2017, p. 222), o Livro do Tombo de Artes Aplicadas não vingou. Teve apenas duas inscrições até 2017, referentes a cinco jarras de louça encontradas em Cachoeira na Bahia.

nacional, a ser revelada culturalmente de dentro para fora do país, excluindo a estética importada, como se esta não fizesse também parte do nosso processo de formação cultural.

O projeto estético modernista, apesar da primazia na afirmação cultural, em muito desconsiderou o que não era barroco ou modernista. Assim, muito do que aqui foi produzido ou importado de diversos países, especialmente produções em estilo eclético, compreendidas entre os séculos XIX e XX, foi excluído das ruas e do patrimônio institucionalizado. Como exemplo, temos a rica produção gráfica de efêmeros, rótulos e embalagens de autoria nacional e estrangeira. Nesses trabalhos, mesmo de períodos distantes, notamos a permanência de temas relativos à mimetização e à miscigenação⁵ de símbolos de seres mitológicos, indígenas e cenas pictóricas com recursos visuais neoclássicos, a exemplo do princípio da simetria, que era recorrente na organização das estruturas gráficas (ver Figuras 4 e 5), esta faz parte do acervo do Arquivo Nacional). Todas essas, características projetivas incompatíveis com o projeto estético modernista.

Figura 4 – Rótulo de embalagem de cigarros, Imperial Fabrica de S. João de Nictheroy, final do século XIX



Fonte: Rezende, *In*: Cardoso, 2005, p. 47.

Figura 5 – Rótulo de embalagem de Rapé, Imperial Fábrica de Rapé Area Preta, Rio de Janeiro, 1866



Fonte: Pontifícia Universidade Católica¹³.

1.2 A ampliação do conceito de patrimônio, novas preocupações que redirecionaram o Iphan para longe das artes aplicadas

A segunda fase do Iphan, quando Aloisio Magalhães assumiu a direção do então Sphan/Pró-Memória, a Instituição foi movida por ele a se alinhar a um conceito mais amplo de patrimônio já validado em países europeus, a exemplo da França e da Inglaterra. Nesse conceito de patrimônio ampliado, além de serem contemplados os bens imóveis e as práticas eruditas privilegiadas na primeira fase do Iphan, foram incorporados também os “novos objetos de patrimônio”, que Magalhães chamava de “bens vivos” ou de “fazeres culturais” ao se referir às dinâmicas da vida cultural brasileira, como nos explicou a arquiteta e especialista em patrimônio, Lia Motta (2012).

Os discursos de Magalhães propunham resgatar ideias apresentadas na criação do Serviço que haviam sido formuladas no anteprojeto de Mário de Andrade, e que Magalhães acreditava não terem sido levados em conta na primeira gestão. O novo

¹³ Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/4202/4202_6.PDF. Acesso em: 30 maio 2020.

gestor acreditava ainda que as políticas do Institucional não davam mais conta da complexidade e da diversidade do patrimônio brasileiro que estava passando a ser reconhecido naquele momento. Por se colocar a rever antigas práticas patrimoniais e tentar avançar no campo do patrimônio, de modo a apropriar maior parcela da cultura brasileira até então visibilizada, as posturas de Aloisio Magalhães são tratadas como um marco de inflexão na política patrimonial brasileira para além do Iphan, ainda que sob nova retórica da perda.

Gonçalves (1996) descreveu que a apropriação cultural é, por excelência, a prática das instituições patrimoniais. Para o autor (1996), assim como na primeira fase do Iphan o passado colonial foi tema central dos discursos e práticas da Instituição, na segunda fase Aloisio Magalhães atualizou a retórica da perda e se apropriou do patrimônio em outros discursos, por outros meios. O autor (1996) analisou que a apropriação cultural de Magalhães seguiu dois caminhos: o primeiro estava no passado, mas um passado concebido como instrumento para ser usado de referência; já o segundo estava para o futuro quando tais referências serviriam como bases para o desenvolvimento econômico e cultural do país.

A respeito dos usos do passado, Aloisio Magalhães (1985, p. 47) irá “Relembrar a importância da continuidade do processo cultural a partir de nossas raízes não representa aceitação submissa e passiva dos valores do passado, mas com a certeza de que estão ali os elementos básicos com que contamos para preservar nossa identidade cultural”. Nesse sentido, na segunda fase do Iphan, o patrimônio não foi entendido como vinculado apenas ao passado colonial, como Magalhães comentava ter sido característico na fase anterior, embora continuasse a ser objeto de atenção. Sob sua curta gestão o Instituto teve a finalidade de certificar identidades múltiplas e afirmar valores, além de celebrar sentimentos, se necessário, contra certa noção de verdade histórica, em que no sentido corrente a história parece “morta”, localizada apenas no passado. Nesta segunda fase do Iphan, a história e o patrimônio foram tratados como “vivos”, e graças a profissionais de fé passam a ser observados e mobilizados (Lowenthal, 1998, p. 121-122 *apud* Poulot, 2009, p. 12).

Para Aloisio Magalhães, o passado era uma categoria fundamental em uma nação concebida em um processo ininterrupto de transformação, cujo futuro necessita ser projetado. Não podendo assim depender de sistemas de valoração do passado. Ele se referia aos bens culturais associados ao passado como bens patrimoniais. Mas fazia ressalvas de que o tempo cultural não é cronológico e pode ter impactos no presente,

assim como inspirar o futuro. Para Magalhães os bens patrimoniais seriam aqueles já estabelecidos, as belas artes, a arquitetura a música, eles seriam uma parte da categoria de bem cultural, a qual incorporou uma variedade maior de objeto, além das práticas culturais (GONÇALVES, 1996, p. 77). A nova concepção de patrimônio como bem cultural, que Magalhães propunha, pode ser vista no seguinte trecho:

[...] O conceito de bem cultural no Brasil continua restrito aos bens móveis e imóveis, contendo ou não valor criativo próprio, impregnado de valor histórico (essencialmente voltados para o passado), ou os bens de criação individual espontânea, obras que constituem o nosso acervo artístico (música, literatura, cinema, artes plásticas, arquitetura e 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 à sua melhor concretização. Permeando essas categorias, existe uma 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 de políticas de econômica e tecnológica. No entanto, é a partir de deles que se afere o potencial, se reconhece a vocação e se descobrem os valores mais autênticos de uma nacionalidade (MAGALHÃES, 1984, p. 42).

No discurso de Aloisio Magalhães residem duas questões que se distinguem, essencialmente, do discurso de Rodrigo Mello Franco de Andrade sobre a noção de patrimônio. Uma é o conceito autenticidade¹⁴, a outra é a eficácia do uso do instrumento de tombamento como modo de manter o patrimônio. Para Andrade, o autêntico estava nas criações materiais do passado vinculadas a uma ideia de genealogia cultural colonial, que precisam de certa erudição para serem apropriadas. E a maneira mais eficaz de proteger esses bens foi tombá-los como patrimônio e resguardá-los em coleções, arquivos, museus e sítios históricos – bem patrimonial.

Por sua vez, Magalhães entendia que há camadas do patrimônio que foram desprivilegiadas, as práticas culturais, os saberes e fazeres, as crenças, mas que esta camada não se restringia a imaterialidade, bem materiais também haviam sido

¹⁴ Desde 1996, décadas após a gestão de Aloisio Magalhães. O Iphan, definiu o conceito de autenticidade como algo “[...]indissociável das discussões teóricas e das ações realizadas na área de Conservação e Restauro, e guarda relação direta com a percepção dos valores associados a determinado bem cultural – sejam eles de natureza tangível ou intangível. A autenticidade se constitui como um princípio basilar e estruturante da ética que sustenta e alinha critérios, conceitos e justificativas pertinentes ao universo da preservação. Como todo processo de construção cultural, a autenticidade não pode ser compreendida ou definida em termos absolutos e preestabelecidos, e seu reconhecimento está intrinsecamente ligado ao contexto a que se refere – a um determinado momento e a um determinado lugar” (Ver SOUZA GONÇALVES, 1996, *on-line*)

invisibilizados. Para ele, a autenticidade residiria nos movimentos da dinâmica cultural em diferentes grupos sociais, na medida em que as pessoas exercem a ação patrimonial sobre elas, as praticando e as transformando. Isso faz com que os bens culturais permaneçam vivos por meio da apropriação dos que lhe são detentores de saber ou praticantes. Neste caso, para Aloisio Magalhães, a autenticidade estaria para a livre apropriação cultural e não dependeria de certo nível de erudição para acontecer.

Portanto, sob sua gestão, o tombamento não foi tratado como meio mais eficaz de proteger e preservar os bens culturais (missão do Instituto) porque colocava em dúvida de quem era a propriedade dos bens, se das pessoas ou do Estado. O desenrolar desta reflexão originou a criação do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que também constituem o patrimônio cultural brasileiro. Eles estão organizados em quatro Livros de Registro desde o ano 2000. A intenção dessa ação patrimonial foi de reconhecer, tornar público e incentivar a continuidade da vida dos bens culturais que neles foram inscritos.

Art. 1º Fica instituído o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro.

§ 1º Esse registro se fará em um dos seguintes livros:

I - Livro de Registro dos Saberes, onde serão inscritos conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades;

II - Livro de Registro das Celebrações, onde serão inscritos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social;

III - Livro de Registro das Formas de Expressão, onde serão inscritas manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas;

IV - Livro de Registro dos Lugares, onde serão inscritos mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas (BRASIL, 2000).

A modalidade de Registro passou a admitir a ideia de transformação através do tempo e do espaço, no movimento dinâmico de apropriação por quem pratica dada cultura. Ao inverso, a modalidade de Tombo parte da ideia de permanência, que de certa maneira restringe os usos e processos de apropriação cultural por chaves de leitura e acesso. Não desejamos assim afirmar que uma modalidade é melhor que outra, ou que uma superou a anterior. Ambas continuam sendo necessárias e estão em uso pela Instituição por possuírem determinada eficácia para diferentes tipos de bens culturais. Trata-se aqui de um reconhecimento dos ganhos pela ampliação de instrumentos legais para o reconhecimento, proteção e preservação de bens culturais em sua diversidade.

A retórica da perda de Aloisio Magalhães reside então na tentativa de construir um sistema de referências culturais brasileiras com base em múltiplas identidades. Um sistema que ele vislumbrava ser capaz de manter e incentivar práticas da imaterialidade que, de algum modo, se revelam pela produção de materialidade com carácter inventivo próprio. O medo de Magalhães, segundo a leitura de Gonçalves (1996), estava em perder um futuro autônomo pelo não reconhecimento de referências culturais legítimas. Por isto sua gestão acontecia como uma ação de projeto, operando sistemas complexos num presente laboratorial, para resultados futuros. As intenções de Magalhães se alinhavam a uma conjuntura multidisciplinar mais ampla e complexa que se formava no mundo patrimonial do Ocidente. Esta conjuntura foi descrita por Dominique Poulot (2009, p. 9-14) pela construção de um sistema de representação, um espelho para revelar identidades dentro de um cenário de desafios ideológicos, econômicos e sociais que extrapolavam amplamente as fronteiras disciplinares (entre história, estética ou a história da arte, folclore ou antropologia), que abrangem uma profusão de esforços públicos e privados em favor de múltiplas comunidades.

Somente na década de 1970, sob gestão de Magalhães, ocorrem revisões sistemáticas a respeito dos critérios até então utilizados pelo Iphan. Essas reavaliações partiam de pessoas vinculadas a atividades ditas “modernas”, como o design, a indústria e a informática. Nesse sentido foram levantadas questões que, até então, ainda não preocupavam aqueles que formulavam e implementavam as políticas de patrimônio, como afirmou a socióloga e especialista do patrimônio Cecília Londres (2006, p.85). A preocupação com a autenticidade do bem patrimonial, por exemplo, que foi transmutada em legitimação do referencial cultural questionava quais vozes são envolvidas no processo de identificação, valoração e preservação dos bens; quais interesses são contemplados; e quais grupos sociais são representados para que a ação patrimonial seja legítima. Esta atividade vista, até outrora, como técnica e erudita por excelência, passou a incorporar o ponto de vista da comunidade que se quer privilegiar com práticas de preservação. Havia naquele momento a intenção de começar a desvelar histórias tradicionalmente visibilizadas, negligenciadas, não oficializadas, em vias de se perder.

A ideia de referência aconteceu como ação da gestão de Magalhães como verbo, sentido de fazer referência a algo ou a alguém. Portanto, a noção de “referência cultural” pressupõe sujeito e objeto. Nesse sentido, tanto o sistema de valores e a produção de sentidos aos quais as referências dizem respeito foram repensados quanto os próprios

profissionais de patrimônio relativizaram os critérios do saber e o poder de produção de conhecimento.

Londres (2000, p. 19) adverte que a noção de “referência cultural” pressupõe a produção de informações e a pesquisa de suportes materiais para documentá-las e significa algo mais, continua ela, significa um trabalho de elaborar dados, de compreender a ressemantização de bens e práticas realizadas por determinados grupos sociais, tendo em vista a construção de um sistema referencial da cultura daquele contexto específico. A autora reforça que, nesse processo, o diálogo que se estabelece entre pesquisadores e membros da comunidade propicia troca de que todos sairão enriquecidos.

Ainda segundo Londres (2000, p. 12), a noção de “referência cultural” foi incorporada pelos profissionais do patrimônio aos seus discursos como um dos emblemas da segunda fase da Instituição. Mesmo tendo sido pouco explorada enquanto conceito, ela a marcou uma postura inovadora em relação ao patrimônio e impulsionou inúmeras experiências em seu nome. Falaremos agora de uma das iniciativas de proteção e preservação da segunda fase do Iphan, que pode ser descrita como um período de metamorfose patrimonial, por ter deixado um lastro na Instituição pelos novos conceitos que mobilizou e métodos que desenvolveu em sua razão. Trataremos do patrimônio *in situ* (no lugar) e da ideia “cidade monumento”, por guardarem afinidade com os objetos de estudo iniciais de nossa tese, objetos do ambiente urbano, bem como, por serem temas inaugurais no Iphan na década de 1980. Nos referimos ao caso do Inventário de Bens imóveis em Sítios Urbanos Tombados do Iphan (Inbisu).

1.3 O momento áureo do urbanismo brasileiro de olhos fechados para os objetos urbanos das artes aplicadas

Na segunda fase do Iphan, ao mesmo tempo que a Instituição reafirmou alguns dos valores modernistas que a fundaram, ela também foi impactada pelas transformações redemocratizantes pós ditadura militar. De um lado, pelas transformações institucionais do Iphan no fim dos anos 1970 – incorporação do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), fundado por Aloisio Magalhães, e do Programa das Cidades Históricas (PCH), e, de outro, pela descentralização das políticas

de preservação ao incentivar a criação de órgãos estaduais e municipais de preservação nos anos 1980. O espectro de inovações alcançadas nesta fase ia desde da atualização do conceito de patrimônio, atrelado à noção de referência cultural, resultando no conceito de bem cultural, até a diversificação no quadro de funcionários, o que possibilitou novas formulações de políticas públicas. Aos poucos, o Instituto passou não somente a contemplar repertórios até então ignorados, como a apresentar metodologias mais apuradas e amplamente aplicáveis.

As ações patrimoniais do Iphan realizadas neste período seguiam uma linha de desenvolvimento do país: eram iniciativas para proteger, manter e projetar o reconhecimento dos sítios e monumentos como patrimônio; visavam, entre outras coisas, movimentar uma economia turística, ainda incipiente e elitizada no Brasil. Indissociavelmente, cumpriram papel pedagógico e incentivaram a apropriação cultural pelo uso das cidades ditas históricas. Contudo, lidavam com uma dimensão de projeto patrimonial de enorme complexidade por atravessar, na maioria das vezes, as três instâncias, nacional, estadual e municipal, além dos interesses de investidores, especulação imobiliária e conflitos de representação social.

Nessa conjuntura, foi criado em 1973 o PCH, que se tratava de um esforço conjunto do Ministério do Planejamento e da Coordenação Geral (Miniplan), com o intuito de recuperar cidades históricas da região Nordeste do Brasil. O principal objetivo deste Programa era preservar os monumentos tombados, de modo a torná-los economicamente viáveis por meio do uso e, com isso, gerar renda advinda da atividade turística. A ideia foi criar um círculo virtuoso de autossustentação econômica, ou seja, após os investimentos iniciais do Programa, a economia do turismo local financiaria a conservação dos monumentos. Nesse Programa, os monumentos passaram a ser vistos como oportunidades de reorganização do espaço urbano, adequando-se a usos que não necessariamente teriam rentabilidade econômica, mas poderiam ter retorno social, articulando-se às diretrizes da Política Nacional de Desenvolvimento Urbano (PNDU) elaborada em 1975.

Sandra Rafaela Magalhães Corrêa, coordenadora de fomento do Departamento de Patrimônio Material, descreve no verbete “PCH”, no Dicionário do Patrimônio Cultural do Iphan (*on-line*), que só em 1979 o PCH foi incorporado à Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) pelo Decreto nº 84.198/1979. Nesse momento, integrado ao sistema que definia as políticas de preservação do patrimônio cultural brasileiro, o PCH deixou de ser um programa específico e passou a se constituir

como uma ação política integrada, utilizando abordagens e instrumentos bastante diferenciados daqueles referentes ao período anterior a 1979 e abrangendo todo o território nacional. Seu objeto continuava a ser o patrimônio cultural brasileiro, já seus objetivos visavam garantir um melhor conhecimento, maior participação e o uso adequado de certos bens.

Para a autora a introdução de novas práticas no Iphan e nas instituições estaduais (pois o Iphan assumia ali a postura de não mais centralizar todas as ações de preservação), provavelmente, é o principal legado do Programa, especialmente as práticas que atualizaram aspectos conceituais e de gestão que vinham sendo trabalhados, desde o final da década de 1960, pelo Iphan e pela United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (Unesco). A proposta do PCH desse segundo momento do Iphan visava possibilitar o exercício metodológico de intervenção em áreas urbanas, na medida em que qualificava as práticas ao longo do processo e criava equipes multidisciplinares para irem além do monumento, por entender que vestígios de outras dimensões, não-monumentais, ou de carácter não-extraordinário, também possuem importância para a história da cidade. A ampliação do olhar sobre as ações patrimoniais da segunda fase, em relação à primeira, se deve, em grande, à interdisciplinaridade. Pois na Sphan/Pró-Memória haviam diversos profissionais (antropólogos, sociólogos, técnicos ligados área de educação, historiadores e geógrafos presididos por um designer) oriundos tanto do primeiro momento do PCH quanto do CNRC.

De modo a enquadrar essas iniciativas, é importante mencionar que este era um período em que o Iphan, junto a alguns ministérios, demonstravam preocupação com a qualidade de vida diante do crescimento desordenado das cidades, algo que impactava diretamente no crescimento de sítios urbanos. Essa era uma consciência patrimonial que emergia em toda a Europa, fomentada pela Unesco, à qual o Brasil buscava se alinhar. No caso francês, por exemplo, foi em 1962 com a Lei Malraux, que contempla a legislação sobre a proteção do patrimônio histórico e estético da França de modo a orientar a restauração dos bens materiais no setor urbano a serem preservados e proibir construções e demolições em certas áreas urbanas, sem a aprovação ministerial. Lá, todas as decisões sobre o patrimônio eram centralizadas, e apenas em 1980 as ações foram divididas com os municípios. No mesmo período, foi ampliada a noção de patrimônio para contemplar o imaterial e sua variedade de bens.

No caso italiano, o historiador e crítico de arte Giulio Carlo Argan, através de sua experiência como prefeito de Roma entre os anos de 1976-79, diagnosticou que ele chamou de crise da cidade. Ou seja, uma não integração entre fatos antigos e fatos contemporâneos que constituem o tecido urbano, o que para o autor interferia diretamente da identidade da cidade. Ele descreveu esse fenômeno como uma crise pela qual as metrópoles passavam, algo que pode ser entendido mais profundamente como uma crise de historicidade, que se instala na cidade como um todo e não apenas naquilo que o autor repudiava chamar de “centro histórico” (que comumente se refere aos resíduos acumulados ao longo do tempo), algo que se caracteriza pela desarticulação dos elementos constitutivos do espaço urbano.

Argan (2014) apresentou, em uma série de ensaios escritos entre 1960 e 1980, a ideia de que a crise da cidade está relacionada a uma visão reduzida à história da arquitetura e do urbanismo. Para o autor, havia falta consciência da história da cidade nas instâncias governamentais e nos profissionais ligados ao patrimônio, como os próprios historiadores. Por isto seria legítimo reivindicar esforços para a história da interpretação da cidade ou do desenvolvimento da ideologia urbana. Nela, estariam comportadas todas as representações figurativas expressas materialmente por meio de alguma técnica de invenção que, em alguma dimensão, construiu ou constrói a cidade que se vê e se usa.

O autor advertiu que sem ampla consciência da história da cidade, não existiriam ações capazes de aproximar história e projeto urbano de modo eficaz. Por esta razão não se poderia admitir políticas de salvaguarda apenas para a parte antiga, separada de uma política que considerasse globalmente todos os problemas da cidade. Para Argan (2014), a crise da cidade havia eclodido, formulava-se uma forte crítica à ideia de centro-histórico e de cidade-histórica. E a ciência do urbanismo, nas diferentes disciplinas que lhe atravessam, estava sendo solicitada para projetar métodos coerentes, entre teoria e prática, para abordar o novo cenário.

Os dois casos anteriormente apresentados ilustram como os assuntos que estavam em debate no âmbito das políticas públicas do patrimônio brasileiro não ocorriam de modo isolado, tanto que a comunidade internacional, enfaticamente o International Council on Monuments and Site (Icomos) e a Unesco, formulou cartas de recomendação para aos países signatários orientarem suas ações. Tratava-se, ali, do início dos debates a respeito do fenômeno multifacetado do crescimento urbano, algo que ocorria em várias metrópoles em processo de expansão caótica. Um problema da

ordem de projeto, de produção e de gestão da cidade que se complexificava na medida em que a cidade crescia, que atores e fatos novos surgiam, e, no caso brasileiro, que correntes políticas atravessavam decisões públicas administrativas. O fato é que naquele momento estava sendo originada uma nova agenda para o âmbito patrimonial, porque os problemas da “crise da cidade” tocavam suas questões patentes, tais como: temporalidade, história, representação, identidade cultural, preservação, destruição, geração de conhecimento e, não menos que os anteriores, o turismo e a circulação.

Decorrem dessa conjuntura, já na década de 1980, duas iniciativas de inventário pelo Iphan, o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) e o Inventário Nacional de Bens Imóveis em Sítios Urbanos (Inbisu), que debateram, pela primeira vez no Iphan, o conceito de “cidade-documento”. Este conceito considera as sucessivas transformações urbanas e a identificação das referências culturais das comunidades locais, como aspectos da historicidade dos conjuntos urbanos (MOTTA, 2011, p. 193-196). O conceito de cidade-documento tem ideias consagradas na Carta de Washington, formulada pelo Icomos em 1986.

Essa Carta assume que todas as cidades do mundo são expressões materiais da diversidade das sociedades através da história e são todas, por essa razão, históricas. Ou seja, a Carta permite entender que a conformação material de cada cidade no todo, ou em suas partes, resulta de processos de expressão cultural que são, por excelência, únicos, tal qual a sociedade que a produz. Esta colocação abre espaço para contestar o modo como foi abordado o valor de unicidade, conceito tão caro à primeira fase do Iphan, quando refletia características de extraordinariedade objetificada nos bens, e não na interpretação dos mesmos dentro de um processo de apropriação cultural. Na segunda fase do Iphan, o discurso assumido era de que a unicidade do bem cultural passou a residir na relação, singular, que a população estabelece com uma materialidade específica e não é ser único ou raro. Mas, mesmo com tantas inflexões políticas, ainda de maneira sutil, algo pensamento da primeira fase do Iphan esteve presente na segunda fase do Instituto, e dali em diante subjaz em pareceres técnicos, como no caso do processo 1014-T-79, relativo aos objetos ordinários.

A Carta de Washington de 1986 se une à Carta de Veneza (1933) e às Recomendações de Nairóbi (1976) ao definir princípios, objetivos, sugerir métodos e instrumentos de ação patrimonial apropriados à salvaguarda da qualidade de vida das cidades, a fim de favorecer a harmonia da vida individual e social e perpetuar o conjunto de bens que, mesmo modestos, constituem a memória da humanidade. A Carta de

Washington descreve que os valores a serem preservados são de caráter histórico da cidade e o conjunto de elementos materiais e espirituais que expressam sua imagem. Eles podem ser percebidos particularmente ao se refletir sobre:

A forma urbana definida pelo seu traçado e pelo seu parcelamento; as relações entre os diversos espaços urbanos construídos, espaços abertos e espaços verdes; a forma e o aspecto das edificações (interior e exterior, tais como estrutura, volume, estilo, escala, materiais, cor e decoração; as relações da cidade com seu entorno natural ou criado pelo homem; e as diversas vocações da cidade adquiridas ao longo de sua história (UNESCO, 1986, p. 2).

O conceito de “cidade-documento” que a Carta de Washington origina considera que o valor de patrimônio a ser preservado reside naquilo que as coisas podem propiciar de conhecimento sobre a história da cidade, algo que pode ser extraído por estudos com métodos de leitura da morfologia urbana elaborados interdisciplinarmente. Segundo a Carta, o planejamento da salvaguarda das cidades e bairros, deve ser implementada por profissionais com formação especializada, e empreender ações jurídicas, administrativas e financeiras. E deve buscar contato com a comunidade para estabelecer critérios de preservação coerentes e modos de conservação eficientes, que valorizem aspectos dos sítios urbanos em suas transformações ao longo do tempo, tais como: sua relação com o território, a ambiência¹⁵, harmonia com os entornos e equipamentos urbanos, além da arquitetura e suas diferentes características estilísticas.

A cidade como um documento, como aquilo que guarda registros/vestígios materiais, escritos/construídos ao longo do tempo, com manchas/marcas e alterações caligráficas/estilísticas de um processo de contínuas modificações, possibilitou a ampliação dos trabalhos do Iphan no âmbito urbano. Isto resultou na proteção de sítios históricos com feições distintas do colonial, além de ter ajudado a reforçar o papel da Instituição como agente de regulação urbana, ao empregar parâmetros urbanísticos como critérios para sua valorização e preservação. Neste sentido, o Inbisu foi uma das ações desenvolvidas que se baseou em um método de produção de conhecimento para embasar a formulação de critérios de preservação coerentes, assim como para tornar mais eficiente a atuação dos profissionais do patrimônio.

¹⁵ Ambiência: entende-se por “ambiência” dos conjuntos históricos ou tradicionais, o quadro natural ou construído que influi na percepção estática ou dinâmica desses conjuntos, ou a ele se vincula no espaço, ou por laços sociais, econômicos ou culturais (UNESCO, Recomendação de Nairóbi, 1976).

O método do Inbisu possuía três fontes de conhecimento tidas como igualmente importantes: pesquisas nas fontes arquivísticas e bibliográficas para abordar a formação e desenvolvimento dos sítios; levantamentos de campo registrando as características físico-arquitetônicas e urbanísticas; e entrevistas com moradores para entendimento de sua relação com o patrimônio da sua cidade, ou seja, quais referências culturais eram identificadas pelos moradores. Essas informações foram sistematizadas e analisadas, de modo a gerar uma leitura urbana mais democrática e tecnicamente embasada, para guiar o processo de tomada de decisão sobre o que e como deveria ser preservado pelo Iphan. Simultaneamente, essa ação patrimonial buscou despertar senso de cidadania na comunidade pela apropriação de suas referências culturais relacionadas ao lugar, e assim, fazer com que ela colaborasse no processo de preservação. Ao mesmo tempo, o Iphan estava gerando informação como fonte para diversas pesquisas, como sempre foi seu intuito, desde a primeira fase da Instituição (MOTTA, 2012, p. 149-152).

Com o método do Inbisu, o Iphan visava possibilitar uma leitura conjunta das várias dimensões do objeto urbano ao envolver arquitetos, historiadores, cientistas sociais, educadores, engenheiros, estatísticos e analistas de sistema. Contudo, as tarefas eram concentradas principalmente entre historiadores (não mais artistas) e arquitetos. Lia Motta (2012), ao analisar a interação destes profissionais no Inbisu, diz tratar-se de um esforço de aprendizado e respeito mútuo do potencial teórico-metodológico de cada um, especialmente dos arquitetos, tradicionalmente dominantes no Iphan em relação ao ofício do historiador. Mas, para a autora, existiam também conflitos ideológicos sobre o conceito de cidade documento, assim como a respeito do uso dos parâmetros urbanísticos, bem como em relação à descontinuidade do uso dos valores arquitetônicos (prática já sedimentada no Iphan), que tinham como método a apreensão dos espaços feita por arquitetos.

A respeito destes tipos de conflitos internos em políticas culturais e seus desdobramentos nas ações do patrimônio, Dominique Poulot (2012, p. 28) cita Poirrier e Vadelorge (2003), ao analisar a história da administração cultural no Ocidente. Ele afirma que mesmo liberta das argúcias de militantismos contrariados, isto não bastou para construir um objeto específico, por ser, ela própria, a administração cultural, vítima da diversidade dos campos de intervenção e de competência dos serviços aos quais deve prestar contas. Para Poulot (2012), não é raro a história da administração cultural espelhar as partilhas entre disciplinas especializadas, que resultam em um diálogo de surdos, ou mesmo em conflitos implícitos às instituições.

Para Motta (2012), recaiu sobre o Inbisu uma divisão profissional entre aqueles dedicados aos “bens de pedra e cal”, identificados como práticas tradicionais do Iphan – sendo predominantemente arquitetos – e aqueles dedicados aos “novos patrimônios”, “vivos”, ou os “fazeres culturais” – os historiadores e cientistas sociais. Motta, como profissional do patrimônio, relata que esta divisão é, ainda hoje, difícil de desfazer, marcando fortemente as práticas patrimoniais e quase as dividindo pela natureza entre materialidade e imaterialidade, ou mais além, separando profissionais de projeto (como sendo da prática) da de teoria (como aqueles do pensamento).

No caso do Inbisu, a tentativa de parceria entre arquitetos e historiadores do Iphan e entre estados e municípios visava o tratamento de sítios urbanos, revitalizando os já tombados e atribuindo valor aos ainda sem proteção, que na maioria das vezes, possuíam características diferentes das tradicionalmente valorizadas pelo Instituto em sua primeira fase. Nestes casos, o valor de patrimônio estava associado ao poder simbólico atribuído a determinado sítio urbano pela comunidade, ao potencial documental do sítio como vestígio de um processo de ocupação do território, precioso para a história urbana do país. Desse modo, tentava-se modular os critérios técnicos da ação patrimonial para serem adequados às especificidades de cada caso.

Lia Motta descreveu o processo de preservação do centro de Cuiabá - Mato Grosso, e mencionou o parecer elaborado pela arquiteta Helena Mendes dos Santos e pela historiadora Márcia Chuva, em que o critério de delimitação da área tombada foi baseado no valor do traçado e calhas originais de ruas, travessas e becos, na homogeneidade de escala, densidade de imóveis expressivos, na historicidade da área e de seus equipamentos. O argumento que sustentou este parecer foi a ideia de cidade como fato histórico. Segue um trecho do parecer em que as profissionais do Iphan enunciam sua percepção de fato histórico:

Fato pode ser definido como o fenômeno material, produto de um acontecimento ou de um processo na vida social, localizado no tempo e no espaço. Cabe-nos ressaltar, porém, que nem todos os fatos são históricos; o que os diferencia é o tempo da História, que é, em essência o tempo da mudança, onde um fato se torna histórico na medida em que produz consequências no processo social. Dessa forma, interessa à História, e também à preservação, não o fato isolado, descritivo e estanque, mas todo o processo gerado num tempo e espaço determinados, gerador de consequências e/ou mudanças. [...] No caso específico de Cuiabá, a formação do núcleo foi entendida como fato histórico porque produziu, entre outras consequências, o avanço da América portuguesa sobre a espanhola, constituindo-se em um polo irradiador para a ocupação do

interior e demarcação futura do território brasileiro (IPHAN, 1995, p. 119 e 120 apud MOTTA, 2012, p. 262, grifo nosso).

O conceito de “fato histórico”, descrito pelas autoras, pode ser entendido como algo que é percebido através da materialidade resultante de processos sociais. Segundo as profissionais do Iphan, o que torna algo como fato histórico é o tempo de mudança em que o fato é percebido como histórico a medida em que produz consequências sociais. Uma afirmação delicada, a percepção das mudanças com passar do tempo é relativa ao sujeito que observa o fenômeno. As questões que observamos ressoar na fala das autoras são: quem é o social que está sendo levado em consideração nos processos? Qual é o saber que qualifica o olhar para percepção do tempo de mudança e suas consequências físicas na construção dos espaços? Em sentido muito próximo ao das autoras, Aldo Rossi, na obra *Arquitetura da Cidade* (1982), considerou os fatos históricos como fatos urbanos, os quais também se assimilam à capacidade do fato de provocar consequências, para o autor, especificamente com a capacidade de permanência. Assim questionamos novamente: a quem importa a permanência? Quem seleciona para permanecer?

Para Rossi, o fato urbano, apresenta uma qualidade específica sua, que é dada pela persistência em um lugar, pela capacidade de desenvolver uma ação precisa, pela sua individualidade. Para o autor, o fato urbano opera simultaneamente em outra dimensão, no plano da cidade, numa dimensão relacionada com a construção do espaço no tempo histórico. Assim, um fato urbano permanece quando ele continua a ser gerador da forma da cidade, em sua materialidade. Mas isto não implica afirmar que ele continua a desenvolver a função para a qual foi criado. Admite-se a dinâmica cultural. Ele também permanece na medida que assume novas funções, que é ressignificado, que é reapropriado, não deixando de ser, portanto, um fato gerador da história da cidade. Deste modo, para Rossi, permanecer é estar em contínua transformação, gerando mudanças no tempo histórico. A definição de fato urbano de Rossi articula então a fenomenologia da construção do fato em si e sua história individual através da relação estabelecida com a cidade, seus símbolos, assim como com sua relação com o tempo histórico.

Entre os anos de 1960 e 1980, Aldo Rossi desenvolveu estudos que se enquadravam teoricamente na crise da cidade que Argan (2014) apontava. Naquele momento, entre as áreas de estudo que têm a cidade como tema, estava sendo feita uma

crítica à ideia de “cidade-histórica”. Para estes críticos a noção de cidade-histórica atribuía uma separação entre a produção física e cultural da cidade e a sua representatividade histórica, algo que a Carta de Washington veio a questionar e solicitar ações patrimoniais integrativas. Os textos de Rossi deste período teorizam certo conceito de cidade que pressupõem seu processo histórico como contínuo. A cidade é pensada por ele como um organismo composto de partes determinadas através do tempo, por meio de processos de transformações e de permanências, em que estas partes adquirem valores específicos na memória individual e coletiva, de modo a constituir a essência, a alma da cidade.

Contudo, mesmo entendendo a cidade como um ambiente de manufatura humana, a chave de leitura de Aldo Rossi para debater projetos de preservação nos espaços urbanos era, sobretudo, a da arquitetura e do urbanismo. Sua atenção era primordialmente voltada para a escala dos monumentos históricos (edificações), residências, fluxos, divisões espaciais e funções urbanas. Ficaram excluídas de sua teoria outras produções urbanas com menores dimensões compositivas que participam do espaço urbano, que operam na escala dos objetos de modo a compor as ruas tornando-as utilizáveis – objetos ordinários. Esta tipologia de objetos, desconsiderados como fatos históricos e como fatos urbanos, foram considerados por Argan (2014) como fatos artísticos.

Interpretamos que, uma vez que os objetos produzem efeito no espaço urbano e no tempo histórico da cidade, desempenham, como pontua o próprio Rossi (1982), uma permanência também individual, assim como em relação ao seu entorno, guardando certa similaridade com a ideia de coletivo. Vejamos que os objetos urbanos, a exemplo do poste em estilo eclético, ao permanecer fisicamente, individualmente, sem entorno preservado, ou mesmo em conjunto com a preservação do entorno, permite a produção de efeitos na história das pessoas que por ele passam (o social), e refletem parte da história da tecnologia, na história da cidade, na história da arte e das artes aplicadas, assim como da história do projeto. Em última instância, os objetos ordinários produzem efeitos históricos ao representarem simbolicamente a história social das coisas, que diz respeito à memória coletiva.

Dessa maneira, os objetos urbanos constroem parte fundamental do conceito cidade-documento, como sugeriu o Inbisu. Contudo, mesmo no Inbisu – que teve uma proposta inovadora conceitualmente e metodologicamente ao Iphan, por tomar como base o conceito de cidade documento, que visava uma redelimitação das áreas

protegidas com base em critérios renovados, através de releituras da cidade fundamentadas em análises interdisciplinares – teve suas falhas em relação à percepção dos objetos urbanos. Inicialmente, os estudos históricos do Inbisu não foram usados para revisão do sistema de valoração, e os antigos critérios, restritos à arquitetura, foram mantidos desconsiderando os valores de outros vestígios do processo de ocupação do solo.

Nos primeiros momentos do projeto, o Inbisu figurou como acessório, sem informar valores na tomada de decisão sobre os planos urbanísticos de preservação, em que os imóveis foram considerados células únicas (conceito modernista) e fundamentais para a estruturação da forma urbana e para a compreensão global da cidade. O que questionamos com esta colocação não é a importância da arquitetura e dos bens que esta disciplina produz para a história da cidade, mas o olhar disciplinado dos profissionais de patrimônio e sua dificuldade de renovar valores e critérios de ação patrimonial, dentro de uma lógica que sedimentou os métodos e conceitos da arquitetura como modelo de leitura dominante, em um campo de natureza interdisciplinar, como é o patrimônio. Ou seja, trata-se apenas de questionar por que naquele momento não foram requeridos lugares para outras histórias de diversos projetos que compõem a história da cidade. Por consequência, questionamos a ausência no Iphan de outros profissionais de projeto de formações variadas, além dos arquitetos, como designers, afinal o próprio Aloisio Magalhães foi um dos maiores designers do nosso país. A presença de projetadores, de designers de múltiplas especialidades, em nossa percepção, abriria ainda mais caminhos para conseguir ver outras perspectivas históricas de importância nacional.

Vejam que no processo de ocupação do território é gerada uma vasta tipologia de criações da natureza e do engenho humano ao manipular a própria natureza. São as edificações residenciais, públicas, religiosas, os monumentos, as esculturas, os espaços de passeio como praças e calçadas e, também, os equipamentos urbanos, entre outros que participam dessa composição cênica do tecido urbano. Como coloca Motta (2012), todas essas produções humanas, expressivas, ou não, ou melhor, extraordinárias ou ordinárias, que estão no interior da cidade, são criadas pelo homem dentro de uma conjuntura socioeconômica e cultural. Elas são artificios, *artefactos* (feito com arte), com procedimentos de arte, de ação humana sobre a natureza, para instrumentalizar a vida na medida em que a cidade vai acontecendo. Ao se criar uma forma urbana, ao ocupar o território, cria-se arte, um processo histórico único, que confere alma (como

sugere Aldo Rossi) ou identidade à cidade, como é tradicionalmente referido no âmbito patrimonial e na sociologia.

De fato, no interior da cidade, tudo se realiza segundo uma *techné* cujo modelo e o processo que realiza a obra de arte. O espaço urbano é o espaço de objetos (ou seja, de coisas produzidas); e entre o objeto e obra de arte existe uma diferença hierárquica (ou seja, uma diferença qualitativa de valor) mas, ainda assim, sempre no interior de uma mesma categoria, de uma mesma série [...] os produtos artísticos são os que qualificam a cidade enquanto tal (CONTADI, 2014, p. 2).

Os objetos que compõem a cidade são sua autorrepresentação, são fatos artísticos de diversos tipos, hierarquizados de modos diferentes, pelas diversas sociedades que os produzem. Por sua vez, a obra de arte, como define Argan (1969, p. 5-37), é uma coisa à qual se relaciona um valor, construído socialmente, que apenas o julgamento histórico pode reconhecer.

Trataremos, a seguir, do julgamento histórico conferido pelos profissionais do Iphan ao processo de pedido de proteção patrimonial a objetos urbanos que contribuíram para a formação de certa identidade da cidade do Rio de Janeiro enquanto capital brasileira. Tais objetos chamaremos, daqui em diante, de objetos ordinários, no sentido daquilo que se opõe ao extraordinário e ao exemplar, sendo aquilo que é usual, regular, que se faz presente e se repete.

1.4. Entre o monumento de Rodolfo Bernardelli e os objetos ordinários da indústria

Em novembro 1979, foi criado um processo que solicitava a ação patrimonial do Iphan em relação a alguns objetos urbanos na cidade do Rio de Janeiro, que a Câmara Técnica do Projeto do Corredor Cultural entendeu que mereciam serem reconhecidos como patrimônio histórico e artístico nacional. O processo se arrastou por anos deixando os objetos em estado de fronteira até o ano de 2016. Neste ano, aferiu-se valor patrimonial a um objeto considerado obra de arte – o Lampadário da Lapa concebido pelo escultor mexicano, naturalizado brasileiro, Rodolfo Bernardelli –, e excluiu-se do patrimônio os demais objetos elencados, cuja a autoria e execução eram desconhecidas.

Estes últimos foram avaliados como não condizentes com o processo de patrimonialização do Iphan. Questionamos a seguir este processo de atribuição de valor.

O processo encaminhado ao Iphan em 1979, já presidido por Aloisio Magalhães, foi recebido pela museóloga Lygia Martins Costa em 1980, quando era diretora da Divisão de Estudos, Pesquisas e Tombamentos (DEPT) do Iphan. Constava no processo o pedido de tombamento do Lampion existente no Largo da Lapa, do Relógio existente no Largo da Carioca, e um pedido de estudo de preservação para luminárias existentes nas ruas da Conceição, Senhor dos Passos, Alfândega, Ouvidor e Praça XV de Novembro, inclusive ruas e becos adjacentes no centro do município do Rio de Janeiro. O processo solicitava ainda que fossem colocadas luminárias similares nas ruas Álvaro Alvim e Alcindo Guanabara, bem como nas ruas e becos estreitos da Praça XV. Toda a proposta se situava no espaço e ambiência compreendidos pelo Projeto do Corredor Cultural.

Cumpra antes de adentrar o processo, explicar o que foi a iniciativa do Corredor Cultural e a função da Câmara Técnica. O Corredor foi um projeto de preservação patrimonial vinculado à Prefeitura do Rio de Janeiro, sob a gestão do prefeito Israel Klabin. É possível dizer que, naquele momento, havia uma conjuntura, local e internacional¹⁶, favorável ao desenvolvimento de projetos de preservação. No Brasil a

¹⁶ A respeito do cenário internacional, ver discurso de posse de Giulio Carlo Argan em 1976, quando assumiu a prefeitura de Roma (publicado em *L'Unità*, de 10-08-1976). Ocasão em que o historiador expôs seu diagnóstico sobre a crise da cidade e a natureza das ações para cuidar dela: “É bem conhecido de todos vós, prezados colegas, como esta nossa cidade está a viver uma das crises mais graves da sua história e os problemas que a afligem são tão sérios que põem em perigo a antiga fé na sua eternidade. São problemas que em parte são os mesmos que afligem as grandes cidades do mundo por causa das mutações qualitativas operadas no modo de vida da comunidade pela actual conjuntura económica e social; mas são muito mais preocupantes e urgentes numa cidade como Roma, que de há séculos é uma cidade internacional ou cosmopolita e não tem estruturas para manter a posição que deveria ocupar entre as capitais mundiais, mas sobretudo sofre de uma crise de identidade, do defasamento entre as suas tarefas de centro internacional e a condição miserável de vida de grande parte dos seus habitantes, relegados para a vergonhosa miséria dos bairros populares pela própria expansão da cidade. [...] Do ponto de vista urbanístico e de construção, Roma é uma cidade muito gravemente doente. Não se pode curar com providências ocasionais e fragmentárias, é preciso tratar as suas estruturas, habituá-la a não receber do alto o pouco bem e o muito mal, a sofrer passivamente o seu destino de cidade antiga que deve funcionar como cidade moderna” (ARGAN, 1976). Em entrevista publicada no *Corriere della Sera*, quando Argan foi eleito pelas listas do Partido Comunista Italiano para presidente da Câmara da cidade de Roma (1976), ele foi questionado porque ele como historiador da arte, e não como político, aceitou ser presidente da Câmara de Roma. O autor respondeu falando da relação existencial entre a história da arte e a história da cidade, e argumentou sobre a necessidade de uma nova agenda para as ciências urbanísticas, ressaltando sua importância como um meio pelo qual a crise da cidade (o abismo histórico entre o patrimônio do passado e as novas produções do moderno) podem ser projetadamente revista. Vejamos um trecho: “sempre defendi que há relações entre a história da arte e a história da cidade, que a crise de uma é a mesma coisa que a crise de outra e, principalmente, que não se faz história sem uma intenção política. Especialmente quanto a Roma, não me parece descabido que dela se ocupe um historiador da arte. No inventário do seu patrimônio os bens culturais são uma voz essencial e os monumentos, as obras de arte, constituem parte importante dele. Esse patrimônio não é feito apenas de

comunidade e as entidades representativas de profissionais de Engenharia e Arquitetura ainda se recuperavam da demolição do Palácio Monroe. Além disso, em outros pontos do país, estavam sendo questionadas as formas de proteção de prédios históricos.

Concebido e coordenado, durante a maior parte do tempo, pelo arquiteto Augusto Ivan Freitas Pinheiro, o Projeto foi estabelecido pelo Decreto nº 4141/1983 e regulado pelas leis estaduais nº 506/84 e nº 1139/87. A preocupação central do projeto era preservar e revitalizar áreas do centro do Rio que guardavam valores culturais, históricos, arquitetônicos tradicionais para a população. Visava a manutenção dos conjuntos arquitetônicos por entender que eles retratavam parte a história da cidade e do país, uma vez que o Rio já foi capital nacional. Cabia ao Corredor Cultural formular leis municipais de incentivo à conservação do acervo arquitetônico histórico, com base em métodos¹⁷ que, assim como Inbisu, buscavam mediação entre governo e comunidade. No caso do Corredor Cultural, a comunidade do centro do Rio estava representada no Sociedade de Amigos das Adjacências da Rua da Alfândega (Saara) e na Sociedade dos Amigos da Rua da Carioca (Sarca), moradores individuais que residiam nos casarios do centro e entidades de representação profissional.

O nome, Corredor Cultural, não se referia a um corredor em sua forma física, mas aludia a um espaço de passagem, um trecho ou zona da cidade em que se identificavam marcos históricos culturais. A legislação do Projeto discriminava exatamente quais e onde estão os marcos – arquitetônicos – que faziam parte do Corredor. Ao mesmo tempo, as iniciativas de preservação do Corredor partiam da noção de ambiência, em que outros elementos físicos são percebidos como

objectos raros e não é eterno, como se diz: é um conjunto precível, deteriorado, ferozmente e estupidamente dilapidado. Culpada da depredação é a especulação e, principalmente, a especulação imobiliária, isto é, a exploração dos bens necessários à vida de todos com o objectivo do lucro privado. Seria fácil demonstrar que a especulação prejudica o centro histórico e cria os *ghetos* desumanos das periferias superlotadas dos bairros populares, das barracas. Existiu sempre especulação imobiliária, mas na época do capitalismo no poder foi protegida, encorajada e provocou prejuízos tão vastos e profundos que lançou em crise a cidade como instituição, tipo de agregado social, concentração e acumulação cultural, lugar histórico por excelência. Neste ponto estão de acordo os sociólogos, os geógrafos urbanos, os urbanistas e os historiadores da arte: a civilização industrial destruiu as cidades antigas sem conseguir criar a tipologia e a morfologia da cidade moderna. Uma vez mais, temos de falar da urbanística como ciência da cidade que não trata só de bairros residenciais ou de representação, da distribuição de escritórios e de edifícios, de higiene ou de tráfego” (ARGAN, 1976).

¹⁷ Os arquitetos do Corredor delimitaram o raio de ação do projeto em quatro núcleos, formados por trechos contínuos de prédios antigos, cuja originalidade era a ambiência, em que não se incluíam os grandes arranha-céus. Em termos metodológicos, as ações do projeto buscavam permanentemente orientar proprietários ou locatários na recuperação dos prédios e na instalação de letreiros, assim como buscavam desenvolver pesquisas que oferecessem subsídios para entender a história da arquitetura e do urbanismo da área. Essas pesquisas geraram guias didáticos de cor de pintura das edificações e reforma de interiores para evitar escolhas arbitrárias que comprometesse a leitura e uso – a vida dos bens.

componentes do cenário urbano. Desse modo, foi a partir do movimento para a conservação dos prédios que surgiu também uma preocupação com as ruas, além das edificações. Tanto que, até o momento, este foi o único processo administrativo aberto no Iphan em que tivemos a oportunidade de identificar uma preocupação especial em preservar os objetos urbanos, que também refletem parte da história da cidade, ressaltando sua importância dentro do espaço cênico urbano.

Dentro do Projeto do Corredor Cultural havia uma Câmara Técnica, presidida pela escritora e funcionária municipal Rachel Jardim, e composta por um grupo de intelectuais, entre eles: José Rubem Fonseca, Nélida Piñon, Lélia Coelho Frota, Sérgio Cabral, Arthur da Távola e Ítalo Campofiorito. Cabia à Câmara oferecer um olhar diferente, não conflitante com os urbanistas, no que dizia respeito à memória afetiva da cidade. Os membros da Câmara faziam propostas para o projeto em si, para a realização de eventos de valorização do espaço do Centro, e organizavam publicações de guias com textos sobre o patrimônio. Entre 1979 e 1984, o Projeto do Corredor Cultural ainda buscava perceber o papel do ambiente construído, e é nesse sentido que se inscreve a proposta do processo administrativo aberto pela Câmara, no Iphan, em 1979.

Em 1980, o processo 1014-T-79 foi encaminhado à museóloga Maria Emília de Souza Mattos, então chefe da Seção de Estudos e Tombamentos da 5 Diretoria Regional do Iphan. Ela ficou responsável pela pesquisa histórica do Lampadário da Lapa, Relógio da Carioca (que um dia foi Lampadário do Largo da Carioca) e luminárias, instrumentalizando um breve parecer. A respeito da representatividade dos dois primeiros objetos para a história da cidade, Mattos comentou:

O Lampadário *Monumental* do Largo da Lapa e o Relógio da Carioca, objetos do processo 1014-T-79, constituem efetivamente marcos significativos das transformações ocorridas na cidade do Rio de Janeiro, no início do século durante a gestão do Prefeito Pereira Passos (proc.1014-T-79, v. I, Informação 06/80, p. 8, grifo nosso).

Para a composição da pesquisa, Mattos se apoiou em escritos de Ernesto Viana (homem eminente na sociedade da época da construção do monumento, professor da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes e editor/escritor da *Revista Constructores*), para explicitar que se tratava de uma obra escultórica do estatuário Rodolfo Bernardelli, realizada a pedido do prefeito Pereira Passos, para inaugurar a abertura da Av. Mem de Sá. Anexado ao parecer está um texto de Ernesto Viana publicado em 1906, com certo tom de erudição e de homenagem ao estatuário e ao

prefeito, no qual foram explanados valores artísticos, históricos, simbólicos nacionalistas, de originalidade, de harmonia de conjunto e de inovação.

Um belo *monumento* de arte [...] neste trabalho do eminente estatutário não há que se admirar apenas as esculturas primorosamente modeladas; nem só os irrepreensíveis bronzes da fundição nacional, mas sobretudo, a *originalidade* da composição, que em seu conjunto [...] dão ao monumento um aspecto brasileiro. [...] É primeira vez que se vê o escudo municipal representado em alto relevo a servir de thema em tão bella composição ornamental, como é o capitel do lampadário. [...] O monumento em questão é um conjunto altamente artístico em que para compô-lo foi o autor buscar fontes de inspiração no estilo histórico contemporâneo da época em que se fundou a Cidade do Rio de Janeiro. [...] De admirável realismo [...] *obra útil e de embelezamento* da cidade (VIANA, 1906, Jornal A Notícia in proc. 1014-T-79, v. I, Informação 06/80, p. 12-16, grifo nosso).

Entendemos que o texto é utilizado como evidência histórica para nos permitir compreender a importância do objeto para sociedade carioca da época. Contudo, questionamos que os valores descritos por Viana no início do século XX (monumento, útil, embelezamento) não se afinam com a retórica do Iphan na década de 70, uma vez que naquele processo não foram atualizados pela profissional. O que findou por ecoar passivamente conceito de quase 70 anos, dentro de uma instituição que estava em significativo processo de inflexão teórica.

Mattos argumentou em seu parecer que o valor da autoria do Lampadário como significativa herança (de fato o é no âmbito patrimonial até hoje) de um artista estrangeiro, de reconhecimento internacional, que colaborou para o desenvolvimento das artes no Brasil. O artista mexicano, esteve relacionado a um grupo maior de artistas, herdeiros de tradição técnica e de modos de abordar materialmente temáticas nacionalistas, que eram politicamente desejáveis a governos em processo de construção e representação de certa ideia de nação.

Mattos relatou parte a parte as técnicas e materiais empregados e a morfologia do objeto, realizou também uma leitura dele como um todo. Tal qual recomendavam os autores do patrimônio francês do século XIX a respeito da leitura de um monumento, como descreveu Poulot (2009). A museóloga analisou os elementos simbólicos inscritos na estrutura do objeto, interpretando suas vinculações com o que se entendia, na época de sua manufatura, como representação da nação. Por fim, Mattos assinalou que aquele conjunto de apontamentos, os quais consideramos estarem amparados no

discurso de Ernesto Viana, como justificativa para a indicação de tombamento do objeto. Vejamos um trecho que a oficial julga o Monumento.¹⁸

A peculiaridade deste *Monumento* confere-lhe um cunho nacionalista pelos elementos escultóricos da fauna nativa nele empregados; destacando-se desta forma como uma retomada da temática iniciada pelo Mestre Valentim na composição da fonte do Passeio Público. E em decorrência desta *característica excepcional*, além da qualidade artística intrínseca do *Monumento*, julgamos, salvo melhor juízo, deva-se justificar o tombamento pelo Iphan (Proc. 1014-T-79, v. I, Informação 06/80, p. 8, grifo nosso).

Por sua vez, em relação ao Relógio da Carioca, Mattos informou que sua pesquisa histórica parte de uma documentação guardada na Biblioteca Nacional, datada de 1911-22, porém, sem referenciar a autoria desta. Mattos argumentou que o objeto se apresentava (apenas com lampadário) com formas diferentes das encontradas quando de sua investigação (já com relógio). Ao descrever a forma original do atual relógio, a profissional afirmou que o objeto fora condizente com o período da abertura da Av. Central.


Vale lembrar que, naquele período, o entorno do objeto ganhou maior movimentação e, certamente, o Lampadário da Carioca cumpre função simbólica na cidade, semelhante ao Lampadário da Lapa, algo que não foi mencionado por meio de textos ou anexos. Outra informação relevante que pode ser interpretada e não apenas documentada é o fato de que mesmo em sua forma original, o Lampadário teve tamanho impacto na cidade, que virou objeto emblemático nos cartazes que promoveram a empresa que o produziu ao longo dos anos que se seguiram. O Lampadário da Carioca foi executado pela Fundação Brasileira de Ferro e Bronze Kobler & Cia, antigamente localizada na Rua da Conceição 67/73, como informa a placa fixada no objeto com data de 1909 (ver Figura 6).

Figura 6 – Página do Almanak Laemert, 1921, primeira seção de negociantes, industriais e profissionais

¹⁸ Monumento: 1 obra artística (escultura, arquitetura etc.), ger. grandiosa, construída com o fito de contribuir para a perpetuação memorialística de pessoa ou acontecimento relevante na história de uma comunidade, nação etc. inicial por vezes maiúsculo; 2 qualquer edificação de grande estatura, cujas dimensões, estética, imponência despertam admiração <o m. do Cristo Redentor, no Rio de Janeiro>; 3 p. ext. (da acp. 1) obra artística de grande vulto, que se perpetua no tempo pelo seu alto valor artístico <a Enciclopédia, dos iluministas franceses, é um verdadeiro m.>; 4 p. ext. (da acp. 1 e 2) qualquer coisa cujas proporções sejam colossais <o m. que é a barragem de Itaipu Binacional>; 5 sobrevivência, na memória, de alguma coisa significativa para alguém ou para um grupo social; recordação, lembrança. Grande Dicionário Houaiss.

Fundição Brasileira de Ferro e Bronze
KOBLER & C.^{IA}

<p>Grande Deposito de Moldes para Columnas, Rodas, Polias, Sacadas, Lambrequins, Pés de Mesa, BANCOS PARA JARDIM, etc., etc.</p> <p>Endereço Telegraphico: KOBLER TELEPHONE: 1533 - R.</p> <p>RIO DE JANEIRO</p>	 <p>Serralharia Artistica — FABRICANTES de Grades de ferro fundido e batido MACHINAS para Lavoura e Industrias POLIAS, MANCAES, etc., etc.</p> <p>Rua Vasco da Gama, 125</p>
---	--



Lampadario do Largo da Carioca
Executado por esta casa

Fonte: Processo 1014-T-74, v. I, informação
06/80, p. 28.

A respeito da forma física do Lampadário, Mattos descreveu os materiais empregados e as figuras simbólicas como “alegorias” e não como “formas” e “elementos” tal qual na análise do Lampadário da Lapa. A profissional descreveu que o Lampadário da Carioca era “caracteristicamente o tipo de lampiões usuais na época da iluminação pública do início do século” (proc. 1014-T-79, v. I, Informação 06/80, p. 9). Informou ainda o estado da arte do objeto em relação à sua forma original. Contudo, ser característico da época, tradicionalmente usado quase um século antes, ou nas palavras da autora “típico”, neste caso, esta “peculiaridade” (termo usado em relação ao Lampadário da Lapa) não despertou valor histórico de importância nacional. Mesmo tendo o objeto desdobramentos no tempo histórico da cidade (na época capital federal) e sendo, já em 1979, um objeto raro – apesar de estar sob ameaça de perda física, dadas as interferências sofridas ao longo do tempo, como bem informou a análise de Mattos sobre estado da arte do objeto e, por isto, necessitando de ação de preservação (serviço técnico patente do Iphan) –, mesmo assim não foram nele percebidos valores patrimoniais para torná-lo bem nacional.

A profissional recomendou que o objeto deveria ser acolhido pela instância estadual, Inepac, a qual deveria reconstituir sua forma original, a fim de valorizá-lo. Ao ver recomendação de reconstituição da forma original de um objeto de grande vulto, que com o passar do tempo sofreu intervenções e foi apropriado pela cidade em sua nova forma, a ponto de se tornar um marco no centro, como é hoje e já era em 1970, suspeitamos que, naquele momento, apesar de criação das novas políticas da segunda fase do Iphan, o valor patrimonial atribuído aos bens pela sua vida social e sua transformação física através do tempo histórico da cidade não estavam em prática nas ações patrimoniais do Iphan. No mais, acreditamos que receber uma dupla proteção, nacional e local, apenas reforçaria a importância do bem e teoricamente lhe garantiria melhores condições de manutenção, como ocorre com diversas edificações na cidade do Rio.

Em seu parecer, Mattos afirma: “Consideramos que, embora este *monumento* represente outro marco da evolução urbanística da Cidade do Rio de Janeiro; entretanto *não reúne, a nosso ver, as qualidades exigíveis para seu tombamento*” (proc. 1014-T-79, v. I, Informação 06/80, p. 10, grifo nosso). E assim indica que seria mais pertinente que o Relógio fosse acolhido pelo serviço do patrimônio estadual e municipal a quem, acreditava a oficial, teria maior representatividade, até mesmo por integrar na área do Corredor Cultural, como iniciativa municipal de grande reconhecimento a nível nacional. Ao final do parecer emitido em 1980, a respeito das luminárias, a museóloga afirma brevemente que: “[...] parece-nos ser assunto que não se enquadra nas normas do Iphan para efeito de tombamento” (proc. 1014-T-79, v. I, Informação 06/80, p. 10) e assim as luminárias são sumariamente excluídas sem grandes argumentações.

Vejamos que o que se pretende aqui não é invalidar a análise realizada a respeito do Lampadário da Lapa, que foi merecidamente protegido pelo Iphan (inscrito no Livro do Tombo Histórico, v. III, n. 718, e de Belas Artes, v. II, n. 718) e pela instância local. Contudo discordamos da exclusão do Relógio da Carioca como bem do Iphan e temos em conta que a argumentação de Mattos possui raízes nos valores que Ernesto Viana aferiu ao Lampadário da Lapa no início do século XX. Além disto, questionamos porque no processo de julgamento histórico não foram atribuídos valores ao Relógio da Carioca que são condizentes com a noção de continuidade histórica e de referência cultural no processo de formação da história da cidade – aspectos marcantes nas políticas da segunda fase do Iphan e no âmbito patrimonial como um todo.

Entendemos que aquele período o Iphan passava por um momento de transição, e como tivemos a oportunidade de debater anteriormente, a ação patrimonial no Brasil e no mundo, começava a ser descentralizada, estabelecendo diálogos e ações conjuntas entre diferentes instâncias de patrimônio. Mesmo com todas as mudanças que se encaminhavam na Instituição, a renovação do perfil de funcionários, dos conceitos e métodos, nos parece que havia um problema de resistência às mudanças, que se tornava mais perceptível no processo de atribuição de valor às coisas pretensas a bens. Algo que ecoa na ação dos profissionais do patrimônio ainda hoje, um problema que não está enunciado, mas se camuflava nessa conjuntura e assim vem subjazendo ao longo dos anos e através de gerações – uma herança malfadada para o patrimônio nacional.

Neste processo, inevitavelmente, de seleção enviesada, certos objetos valiosos à história da cidade (neste recorte, do país) foram sendo excluídos. A ver pelo pouco caso que se fez em investigar as luminárias em ferro fundido que compõe o espaço urbano dentro das noções de ambiência e conjunto (caras e amplamente utilizadas nos pareceres do Iphan da segunda fase), além de perfeitamente qualificáveis como objetos de artes aplicadas nacionais ou internacionais.

O processo 1014-T-79 ficou perdido por quase um ano. Ao ser retomado, o estudo histórico de Mattos foi endossado em sua totalidade pelo Instituto. A ele foram acrescentadas contribuições iconográficas sobre as fundições que executaram o Lampadário da Lapa e da Carioca. Assim como foi complementado pelas técnicas em assuntos culturais do Iphan, Neyde Gomes de Oliveira e Maria Augusta Coelho, as quais sugeriram ao Inepac o tombamento do Relógio da Rua da Glória, por também ter sido construído sob a administração do Prefeito Pereira Passos, em 1905. No documento a profissional comentam a respeito dos atributos do Relógio da Glória: “*embora de caráter mais simples do que o do Largo da Carioca, reúne pela sua fatura e época qualidades para tombamento pelo Estado*” (proc. 1014-T-79 v.I, Informação 120, p. 32, grifo nosso).

Em 1981, Aloisio Magalhães encaminhou os estudos e sugestões ao Inepac – foi excluída neste encaminhamento, qualquer referência às luminárias já não investigadas. Selecionou-se, o que foi percebido como valoroso, sem justificar o que foi excluído. Por fim, Magalhães solicitou que fosse dada uma devolutiva ao Iphan para que o processo fosse finalizado e saísse da condição de “suspense”, algo que não correu naquela época.

O processo ficou sobrestado durante 31 anos, até 2012, quando houve a implementação do Controle de Processos e Documentos (CPROD) e a Instituição foi obrigada rever os arquivos para inseri-los no sistema digital para controlar a tramitação dos processos. Foi quando o processo 1014-T-79 passou a corresponder ao 01458.001577/2012-75 no novo sistema e classificado como Bem Integrado (Ver 1014-T-79, V.I, p 40). Em 2012 a Chefia do Arquivo Geral do Iphan orientou a Coordenação de Proteção e Conservação de Bens Imóveis e Coordenadora Geral de Bens Imóveis (CGBI) que dessem continuidade aos processos e estabelecem prazos e metas para serem finalizados, inclusive determinou como os processos deveriam ser instrumentalizados.

Só em 2012, quando o processo voltou a tramitar é que as luminárias foram, de algum modo, pesquisadas e julgadas. Ficou então sob responsabilidade da arquiteta do Iphan, Joyce Carolina Moreira Kurrels Pena, formular um parecer atualizado a respeito dos bens do processo perdido. No documento a arquiteta se deteve ao estudo histórico dos primeiros anos do século XX, destacando aspectos relativos à reformulação da iluminação pública, seu desenvolvimento tecnológico e os melhoramentos do ambiente urbano, os quais datam do mesmo período e contribuíram para o desenvolvimento do Rio no início do século. A explanação de Pena contextualizou o advento da eletricidade em seu fator de inovação no mundo, a começar por Paris, passando pelas Exposições Universais até chegar ao Rio de Janeiro e seu encantamento com a eletricidade.

Joyce Pena assinalou que a eletricidade foi um dos principais produtos criados e aperfeiçoados, de conhecimento científico que alimentava a tecnologia e os interesses comerciais, que se nutriam do crescente interesse em se obter os benefícios “da nova era”. Para isto, Joyce Pena estruturou uma narrativa com base na análise de fotografias e em diferentes fontes bibliográficas, tanto do gênero literário para descrever “a sedução da luz” percebida pela população, quanto de caráter técnico-científico, histórico e econômico para demonstrar como essa tecnologia chegou ao país por meio de concessões nacionais e estrangeiras, além do impacto econômico que teve na configuração física da então capital.

A arquiteta dedica longa parte do texto a descrever os passos iniciais da indústria de energia do país desde 1850 remontando precedentes desde a implantação do gás; o contrato com a Société Anonyme du Gaz (SAG); as primeiras e mais significativas experiências para suprir os ambientes industriais, prédios públicos e edificações particulares no Rio de Janeiro já com luz elétrica, mostrando evolutivamente os

diversos sistemas de produção, descreveu inclusive as tecnologias e seus inventores estrangeiros e brasileiros; a corrida empresarial para obter a conta de fornecimento de energia e venda equipamentos de iluminação pública para a antiga capital; até chegar ao estudo particular da Light.

Na seção do estudo dedicada a descrever os aparelhos de iluminação do Rio de Janeiro da primeira metade do séc. XX, Pena adverte que embora existam registros experiências anteriores em que a energia elétrica foi empregada na iluminação pública das ruas da cidade do Rio de Janeiro, nenhum projeto desse setor alcançou maior repercussão do que o desenvolvido nas reformas urbanas da capital ocorridas nos primeiros anos do século XX (processo 1014-T-70, v. I, p.70-72). A profissional comenta que durante algum tempo houve mais de um sistema de fornecimento de energia em paralelo, a gás e à eletricidade. Nesta transitoriedade a infraestrutura e os aparelhos, que antes serviam apenas para gás, foram adaptados para servir à eletricidade.

No estudo, Pena descreveu fotografias de Augusto Malta e Marc Ferrez que documentavam a evolução dos dispositivos de iluminação e as mudanças no formato das lâmpadas comportadas pelos postes. Mudanças estas que tinham em vista aumentar a vida útil, melhorar a manutenção e diversificar os projetos dos objetos de iluminação. Pena seguiu relatando que nos anos 30 a iluminação pública da capital atingiu seu momento áureo, passando a cidade a ser conhecida como a “cidade luz sul-americana”.

Em 1933 seriam finalmente abolidos os últimos candeeiros a gás presentes nas ruas do Rio de Janeiro, então somente restritos aos logradouros suburbanos. Por essa época a engenharia da iluminação começava a se desenvolver, formando profissionais especializados. Desta forma, não só a iluminação pública entraria em uma nova fase, como também monumentos importantes das cidades encontrariam na luminotécnica uma nova forma de valorização (note-se que a primeira iluminação do Cristo Redentor data de 1932) (processo 1014-T-70. v. I, p.86).

Joyce Pena continuou na linha do tempo e informou que em 1937 ocorreu a municipalização dos serviços de fornecimento de energia elétrica a particulares, cabendo, entretanto, à Inspetoria Geral de Iluminação, ligada ao Ministério da Viação e Obras Públicas, o custeio e a fiscalização da iluminação pública. Foi somente em 1949 que o Distrito Federal começou a receber as primeiras lâmpadas fluorescentes (importadas da Inglaterra) destinadas à iluminação pública, tendo sido instaladas em novo trecho de dez quilômetros inaugurado na Avenida Brasil. Segundo a Pena, nos

últimos anos da década de 1950, o Governo determinou que toda iluminação pública da cidade do Rio de Janeiro passasse a ser feita com lâmpadas fluorescentes e fossem definitivamente banidas da cidade as antigas lâmpadas a arco voltaico ainda em existentes.

Com a introdução de novas tecnologias de iluminação já na década de 1960, como as lâmpadas chamadas Power Grove, de maior potência luminosa (usadas primeiramente, em 1963, no Túnel Santa Bárbara), permitiu-se também a implantação de postes de estrutura tubular mais altos e intervalados que eram incomparavelmente mais econômicos. Por esse percurso histórico, em meio a sucessivas reformas urbanas acontecidas na cidade do Rio, foram excluídas muitas das luminárias antigas. A ver pelo texto de autoria de Lúcio Costa “O problema mal posto” (processo 0860-T-72), em que o arquiteto afirmou que estava claro que no processo de modernização da cidade do Rio seria necessário retirar o posteamento da Avenida Rio Branco. As antigas luminárias em ferro fundido passíveis de estarem presentes até hoje nas ruas do Rio, conservadas externamente e internamente modernizadas tecnologicamente, colaborando com a sensação de ambiência do conjunto urbano, foram assim, momento a momento sendo excluídas politicamente pelo Iphan ou pela gestão urbana em diferentes instâncias. De tal modo, refletimos não se pode considerar as antigas luminárias de ferro que ainda resistem nas ruas, becos e praças do Rio, algo menos que objetos raros de valor histórico para a história da arte aplicada nacional e para a história da cidade.

Apesar do profundo estudo histórico realizado pela arquiteta Joyce Pena, sobre ao contexto da evolução tecnológica para a iluminação pública e da própria lâmpada, de ter contemplado aspectos relativos ao impacto da iluminação na sociedade da época e na organização do espaço urbano – as consequências dos processos sociais que o Inbisu apontava –, não se falou sobre a história as antigas luminárias em ferro fundido que possibilitaram a iluminação, não foram aferidos ao seu processo histórico valores significativos para preservá-las como patrimônio nacional. Segue o trecho final do estudo de Joyce Pena em que ela justifica não patrimoniar, ou excluir, as luminárias do Iphan:

A introdução de novos conceitos luminotécnicos levou ao desaparecimento quase por completo dos postes e luminárias ornamentais que a cidade ainda mantinha em funcionamento até o fim dos anos cinquenta. Raros exemplares subsistiram, aqui e ali, como à frente ao Teatro Municipal, ou nas escadarias

da Biblioteca Nacional, mas *estes poucos elementos subjacentes não chegam, hoje, a formar por si mesmo um conjunto isoladamente significativo*, permanecendo, na maioria das vezes, como *adornos integrados a edifícios históricos*, como aqueles ora citados. Quanto às *luminárias e postes antigos, provavelmente remanescentes da década de 1920/1930*, que ainda permanecem na área formada pelos segmentos das Ruas do Ouvidor e do Rosário; pelas Ruas do Mercado, dos Mercadores e pelas Travessas do Comércio e Tocantins, *correspondentes ao polígono acautelado pelo IPHAN, julgamos que seu tombamento isolado não se justificaria, haja vista que a área não mais possui em toda sua extensão aparelhos de iluminação originários da primeira metade do século XX*. Em nossa avaliação, melhor seria considerar os aparelhos e luminárias ainda remanescentes nessa área como *bens integrados ao conjunto urbano/arquitetônico para qual o tombamento nacional já se faz presente*. Quanto àquelas desaparecidas, viraram peças de museu ou simplesmente foram transformadas em sucata. Na década de setenta, algumas ruas ainda ostentavam umas poucas luminárias suspensas, mas também estas, pouco a pouco, foram sendo eliminadas. Últimos representantes do tipo podem ainda ser vistos no interior do perímetro tombado correspondente ao conjunto arquitetônico da Praça XV de Novembro, mas, nenhum exemplar pode ser mais encontrado nas Ruas da Alfândega, Senhor dos Passos, Buenos Aires, da Conceição, dos Andradas, bem como em outras que lhes são adjacentes, motivo pelo qual *nada mais resta a proteger nesse sentido* (processo 1014-T-70. v. I, p. 92-96).

O risco de perda dos bens materiais, seu estado de raridade, o impacto dos objetos tempo histórico da cidade e sua resistência/sobrevivência em meio a tantas reformas urbanas e avanços tecnológicos não surtiram efeitos desencadeadores de ação patrimonial neste caso. Se fosse suficiente o acautelamento dentro do polígono que o Iphan demarcou, não teríamos postes e luminárias do referido período em diferentes cores (verde, dourado, prata, cinza, dentre as que identifiquei), lâmpadas faltando, partes pendentes, fios entremeados em gambiarras, em meio a edificações preservadas dentro de elaboradas normas estabelecidas pelo Instituto. Estes objetos, esta escala de projeto e este estilo de arte aplicada foram excluídos de cuidados do patrimônio, sequer foram mencionados em processos de tombamento da poligonal, ainda que existam em quantidade para compor um rico e variado conjunto de luminárias, que se encontram espalhadas por toda a cidade do Rio de Janeiro, em diferentes estados de conservação.

Existem diferentes camadas de interpretação dos objetos urbanos, no entanto, elas não podem ser vistas separadamente. A materialidade dos objetos se vincula a fatos históricos, por isso há que se documentar adequadamente parte história nacional no que tange a dimensão do mobiliário de iluminação pública ordinária, como se faz com a arquitetura ou com as obras de arte. Se a ambiência das cidades históricas é uma noção cara ao patrimônio, que guia suas políticas de intervenção, suspeitamos que deve se reconhecer a evolução de certa ambiência no cenário urbano proporcionada pelos

antigos objetos de iluminação que permanecem na Cidade. Eles se relacionam com a história do Rio e podem inclusive serem lidos dentro da chave de interpretação do Iphan, como por exemplo, ao serem identificados como equipamentos urbanos que correspondem a produções de artes aplicadas e de técnicas industriais nacionais.

A respeito da aproximação entre arte e produção técnica industrial, há um posicionamento interessante de Mário de Andrade (que em muito se alinha ao conceito de fato artístico de Argan), quando ele foi questionado por ter proposto no anteprojeto do Iphan a criação de um Museu de Artes Aplicadas e Técnica Industrial.

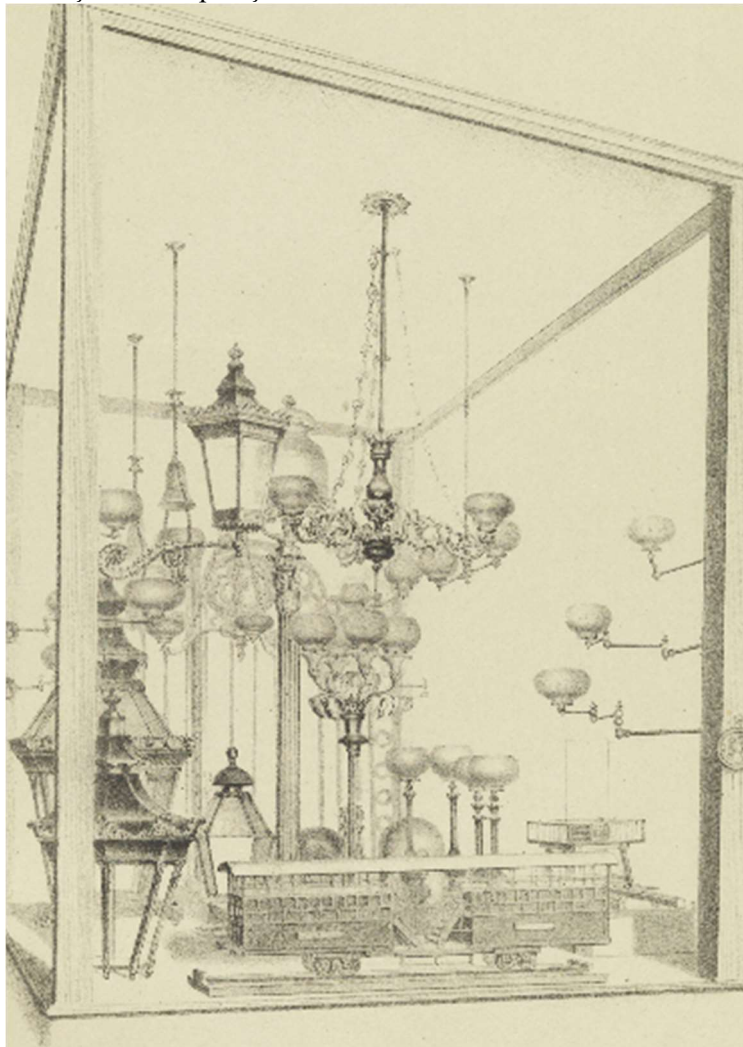
Quarta objeção: Porque o quarto museu é chamado Museu de Artes Aplicadas Técnicas Industriais? Então a técnica industrial é uma arte?

Resposta: *Arte é uma palavra geral, que neste seu sentido geral significa a habilidade que o engenho humano se utiliza da ciência, das coisas e dos fatos. Isso foi aproveitado para preencher uma feia lacuna do sistema educativo nacional, a meu ver, que é a preocupação com a educação pela imagem, o sistema talvez mais percuciente de educação. [...] Aproveitei a ocasião para lembrar a criação dum desses museus técnicos que já estão se espalhando regularmente no mundo verdadeiramente em progresso cultural. Chama-se hoje mais ou menos universalmente assim os museus que expõem os progressos de construção e execução das grandes indústrias, e as artes de que são feitas, as máquinas inventadas pelo homem. São museus de carácter essencialmente pedagógicos. [...] Imagina-se a “Sala do Café”, contendo documentadamente desde a replanta nova, a planta em flor, a planta em grão, a apanha da fruta; a lavagem, secagem, os aparelhos de beneficiamento desmontados, com explicação de todas as suas partes e funcionamento [...] Tudo o que a gente criou sobre o café, de científico, de técnicos, de industrial, reunido numa só sala. E o mesmo sobre o algodão, açúcar, laranja, extração do ouro, do ferro, da carnaúba, da borracha; o boi e suas indústrias, a lã, o avião, a locomotiva, a imprensa, etc., etc. (ANDRADE, 1981 [1936]).*

Não se trata de defender a musealização dos objetos urbanos em estudo, apesar deste assunto merecer atenção, mas sim de verificar que há muito tempo, produções de natureza similar aos objetos urbanos que abordamos, já eram previstas de reconhecimento por uma série de valores específicos, que não foram verificados nos pareceres do processo 1014-T79. Certamente as luminárias não se valem da unicidade da obra de arte, da autoria ou de materiais de alto valor econômico. Mas elas foram projetadas para serem fabricadas em série, com peças de reposição e se tornarem comuns, para o ordenamento das ruas. Elas expressam em seu processo social a inovação da indústria de fundição de ferro, a qual estava dando os primeiros passos no Brasil desde meados do século XIX. Pois em 1850 já se organizavam fábricas no Rio, como a Ponta d'Areia em Niterói do Barão de Mauá, para produzir a infraestrutura dos

sistemas de fornecimento de luz a gás, tecnologia que só foi utilizada por meio daquela nova tipologia de objeto (ver Figura 7).

Figura 7 – Objetos diversos de ferro, bronze e madeira produzidos pela Companhia a Gáz. No livro de Recordações da Exposição Nacional de Produtos Naturais e Industriais, 1861



Fonte: Biblioteca Nacional¹⁹.

A respeito da configuração estético-formal dos postes e das luminárias, ela estava claramente se relacionam à importação da estética europeia, principalmente inglesa e francesa, as quais eram objeto de desejo da população local. A ver pela iconografia apresentada junto ao primeiro parecer do processo 1014-T79 em que consta um anúncio no Almanak Laemmert da Fundação Hime & Co, a qual vendia objetos de iluminação em ferro, na verdade, pontas de estoque vindas de Paris (Figura 8).

¹⁹ Disponível em:
http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon493895/icon493895.pdf. Acesso em: 10 fev. 2019.

Figura 8 – Página do Almanak Laemmert, 1906, primeira seção de negociantes, industriais e profissionais



Fonte: processo 1014-T-70. v. I, p.24.

A estética da cópia acabou por ser um fator facilitador da difusão da tecnologia de iluminação, que ainda sofria resistência por parte da população diante o desconhecido. Assim como a estética da cópia já assinalava os primórdios do projeto urbano brasileiro, tal qual ocorria com a arquitetura e as belas artes, ela também impulsionou o desenvolvimento de objetos das artes industriais. Nossa afirmativa tem respaldo no texto de Milton Ferreira Martins (engenheiro, professor da PUC-Rio, dedicado ao estudo histórico da energia) constante na mesma obra que a arquiteta Joyce Pena utilizou em seu estudo histórico.

O poste – praticamente inexistente em todo o período colonial, e raramente presente na primeira metade do séc. XIX – passava a ser agora um elemento essencial às instalações. Se antes a manipulação frequente da luminária (lanterna) e seu pequeno “poder lumínico” impunham soluções móveis e à baixa estatura, sem a necessidade do poste, agora, com a iluminação a gás, não havia como dispensá-lo [...] É o poste que possibilita realçar a luminária (dotada de maior fluxo luminoso), levar até ela em segurança o gás iluminante, distribuir melhor os pontos de luz ao largo das praças e ao longo das ruas mais largas. *O poste se incorpora ao sistema de tal maneira, que começa a ser mais bem elaborado, enfeitado, rebuscado, até porque o processo de fundição possibilita tais variações e refinamentos.* Todavia, sua concepção era ainda ditada pelas necessidades do gás, ou seja, um poste coluna, muitas vezes com braços para fixação de um ou mais lampiões instalados no seu topo. *Os novos lampiões necessários ao sistema, produzido na Fábrica Ponta d’Areia, eram inspirados no modelo inglês:* luminárias em linhas simples, quatro faces, encimadas por um tronco de pirâmide, perfazendo oito painéis de vidro. Eram dotados de um registro para controle da admissão do gás ao combustor, cujo acendimento e apagamento dependiam da manobra diária, efetuada por um operador, munido de uma vara especial, em cuja extremidade havia um dispositivo com esponja de platina, que agia como catalisador para provocar a combustão em contato com o gás. Inicialmente esta tarefa cabia a escravos, que alojavam numa das muitas dependências da fábrica de gás. Posteriormente, foram eles substituídos por empregados remunerados, a quem o povo, carinhosamente, apelidou de “profetas” (MARTINS, 2009, p. 38-39).

Dentre as possíveis camadas de interpretação dos objetos urbanos estudados, é possível dizer que na sua história social, que se filia à tecnologia e à indústria, existe também o viés dos modos de fazer (aspecto muito caro ao Iphan na década de 1980) que participam da formação da história do trabalho no Brasil, a exemplo dos acendedores de postes e vidreiros de bulbo corrugado (Figura 9). Estas pessoas eram inicialmente escravos, que dormiam nas dependências das fábricas. Depois da abolição, vieram os funcionários contratados, entre eles alguns ex-feitores, os quais eram chamados pela população de profetas da luz.

Figura 9 – Iluminação de azeite de peixe, José dos Reis Carvalho, 1851 (acima, à esquerda); acendedor de lâmpões, de 1895 (acima, à direita); Capa da Revista da Light, março de 1933 (abaixo, à esquerda); vidreiro na produção de bulbos para lâmpadas e de globo corrugados para a iluminação pública (abaixo, à esquerda)



Fontes múltiplas, respectivamente: Brasiliana Iconográfica²⁰;
 FERREIRA, 2009, p. 39; FERREIRA, 2009, p. 41; e
 FERREIRA, 2009, p. 110.

²⁰ Disponível em: <https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/17977/a-iluminacao-de-azeite-de-peixe>. Acesso em 20 fev. 2019.

No parecer de Joyce Pena, há uma argumentação imprecisa. A autora sugere negar a proteção das luminárias por elas não constituírem valor de conjunto entre si para serem protegidas isoladamente. Vejamos por partes. O pedido inicial não solicita proteção isolada, mas submete uma série de objetos de diferentes tipologias que possuem um contexto urbano comum, desdobramentos do mesmo processo histórico social. Questionamos assim o que é o valor de conjunto. Seria necessário haver um volume maior de objetos urbanos e o conjunto estaria para o conceito de coleção? Ou o valor de conjunto reside na capacidade de diálogo com o ambiente, a composição da ambiência?

Podemos interpretar que as luminárias fazem parte de um conjunto de objeto da mesma categoria que encontra elos, ainda que um tanto distantes fisicamente, nos postes do Campo de Santana (proc. 0099-T-38) ou da Biblioteca Nacional (proc. 860-T-72). Inclusive, nos parece que nestes dois casos, assim como na Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro e no Teatro Municipal, os postes só foram preservados porque dialogam diretamente com a arquitetura, valorizando-a, de modo a perder sua relação com o espaço da rua, onde também opera a noção e a sensação de ambiência para os pedestres

Depois de encerrados seus apontamentos a respeito das luminárias, e de indicar que fosse negado seu acolhimento pelo Iphan, Joyce Pena, ao analisar o Lampadário da Lapa e o Relógio da Carioca, afirma: “o Lampadário da Lapa e o Relógio da Carioca merecem *olhar diferenciado*” (processo 1014-T-70. v. I, p. 98, grifo nosso). Ao Lampadário da Lapa é dedicada uma longa análise fotográfica com laudo técnico (contendo fotos do Inepac) explicando as intervenções sofridas; é apresentada uma análise morfológica, técnica e material, e feita a interpretação simbólica dos elementos compositivos do Lampadário. Sobre este objeto são acrescentadas informações de autoria de projeto (Rodolfo Bernardelli) e de execução (Fundição Brasileira de Ferro e Bronze Kobler e Cia no ano de 1906), além de ressaltado o fato de que o Lampadário já possui proteção do Inepac, desde 1983 (processo E-03/012.189/81).

O Lampadário da Lapa sofreu ação de preservação do instituto estadual, buscando recompor suas formas o mais fidedignamente, adaptando às novas formas de iluminação no ano de 2006 (como se fez na Balaustrada do Hotel da Glória). A respeito dos valores identificados no monumento reparado, Pena afirmou ser o Lampadário um legítimo representante do período de origem, compatível com o entorno e participante da ambiência do espaço. Estes mesmos valores poderiam perfeitamente terem sido

percebidos em relação às luminárias. Vejamos nos trechos em destaque de parte do parecer do Lampadário o quão contraditório foi o processo de aferição de valores patrimoniais aos objetos submetidos no mesmo processo administrativo:

Os trabalhos de recuperação do lampadário no Largo da Lapa trouxeram de volta à iluminação da cidade um dos últimos exemplares remanescentes do início do século XX. Ainda que, hoje, lhe faltem alguns elementos constitutivos da composição original, o lampadário da Lapa permanece como um legítimo representante de seu tempo, sendo também um marco histórico e urbanístico relacionado às grandes obras comandadas por Francisco Pereira Passos enquanto prefeito do Rio de Janeiro. Em sua estreita vizinhança, marcos remanescentes do período colonial, tombados pelo IPHAN, como a Igreja da Lapa do Desterro, o Passeio Público e o vetusto aqueduto, conhecido como Arcos da Lapa, formam uma ambiência compatível com o status de que nosso objeto de estudo é merecedor. Da mesma forma, protegidos pelo INEPAC e/ou pelo Município, encontram-se ao redor do lampadário a Sala Cecília Meirelles, a Escola de Música da UFRJ e o prédio do antigo Automóvel Clube do Brasil, reforçando o fato de tratar-se de uma área de preservação consolidada (processo 1014-T-70. v. II, p.5-11, grifo nosso).

Por sua vez, em relação ao Relógio da Carioca, Joyce Pena remontou a criação do objeto, quando instalado em 1909, por ocasião do assentamento dos trilhos de bonde na Rua Uruguaiana, e afirma que, apesar das modificações significativas realizadas em sua composição, ele ainda “evoca a Belle Époque carioca”. Por modificações a profissional do Iphan se refere à reforma de 1947, durante a gestão do prefeito Mendes de Moraes, quando foi retirada toda parte superior do relógio, reduzindo a cerca da metade a altura da coluna de ferro, sendo instalado em lugar as luminárias superiores e o relógio de quatro faces da marca Norma. Para a arquiteta isto prejudicou a apreensão estética do objeto, que para ela, perdeu suas elegantes e harmônicas proporções, acarretando no desequilíbrio da composição artística e na completa descaracterização do histórico lampadário.

Ao descrever o estado da arte do objeto, se utilizando de fotos autorais, Joyce Pena relata o estado de conservação lastimável de algumas peças escultóricas e julga que isso comprometera a composição do antigo lampadário, atual relógio do Largo da Carioca. Por este conjunto de percepções, a profissional finda por indicar que seja negado o acolhimento do Relógio da Carioca. Em suas conclusões Joyce Pena declarou:

No caso do relógio do Largo da Carioca, antigo lampadário, mutilado e equivocadamente reformado em 1947, julgamos, sem desmerecer seu valor para cidade do Rio de Janeiro, que seu tombamento em nível estadual já estabelece proteção legal suficiente, corroborando, assim, com as opiniões

já exaradas por este IPHAN na década de 1980 (processo 1014-T-70. v. II, p.39).

O parecer técnico do processo 1014-T-79 realizado pela conservadora e restauradora do Iphan, Ana Cláudia Magalhães, só veio a ser emitido no ano de 2014 e acabou por reafirmar parte do estudo de Joyce Pena, porém indicando uma dupla inscrição do Lampadário da Lapa no Iphan (no Livro do Tombo Histórico e no de Belas Artes). Além disto, Ana Cláudia Magalhães implementou o estudo sobre o Relógio e Murada da Glória para encaminhamento ao Inepac. No mesmo ano foi publicado o tombamento temporário do Lampadário da Lapa e em 2016 o Conselho Consultivo do Iphan (quando já fazia parte Augusto Ivan, idealizador do Projeto do Corredor Cultural e apoiador do processo aberto pela Câmara Técnica) realizou sua 84ª reunião para homologar o tombamento do Lampadário da Lapa, entre outras pautas. Em 2017 o processo foi encerrado, mediante o tombamento definitivo.

O que buscamos neste estudo de caso foi compreender em quais momentos ocorreram iniciativas de aproximação entre a história das artes aplicadas (uma das origens da história do design) e o patrimônio histórico. A análise do processo administrativo 1014-T-79 não foi programada. Este processo foi encontrado durante os meses de pesquisa no Acervo Central do Iphan no Rio de Janeiro com a ajuda dos técnicos. Apesar de não ter sido um processo intencionalmente buscado, e sim revelado, foi através dele que os demais passos da pesquisa foram moldados. Com ele, não buscamos uma prestação de contas com o passado, mas tentamos compreender quais circunstâncias ou desdobramentos históricos moveram a decisão Iphan, e quais valores foram usados como argumento para a negativa final.

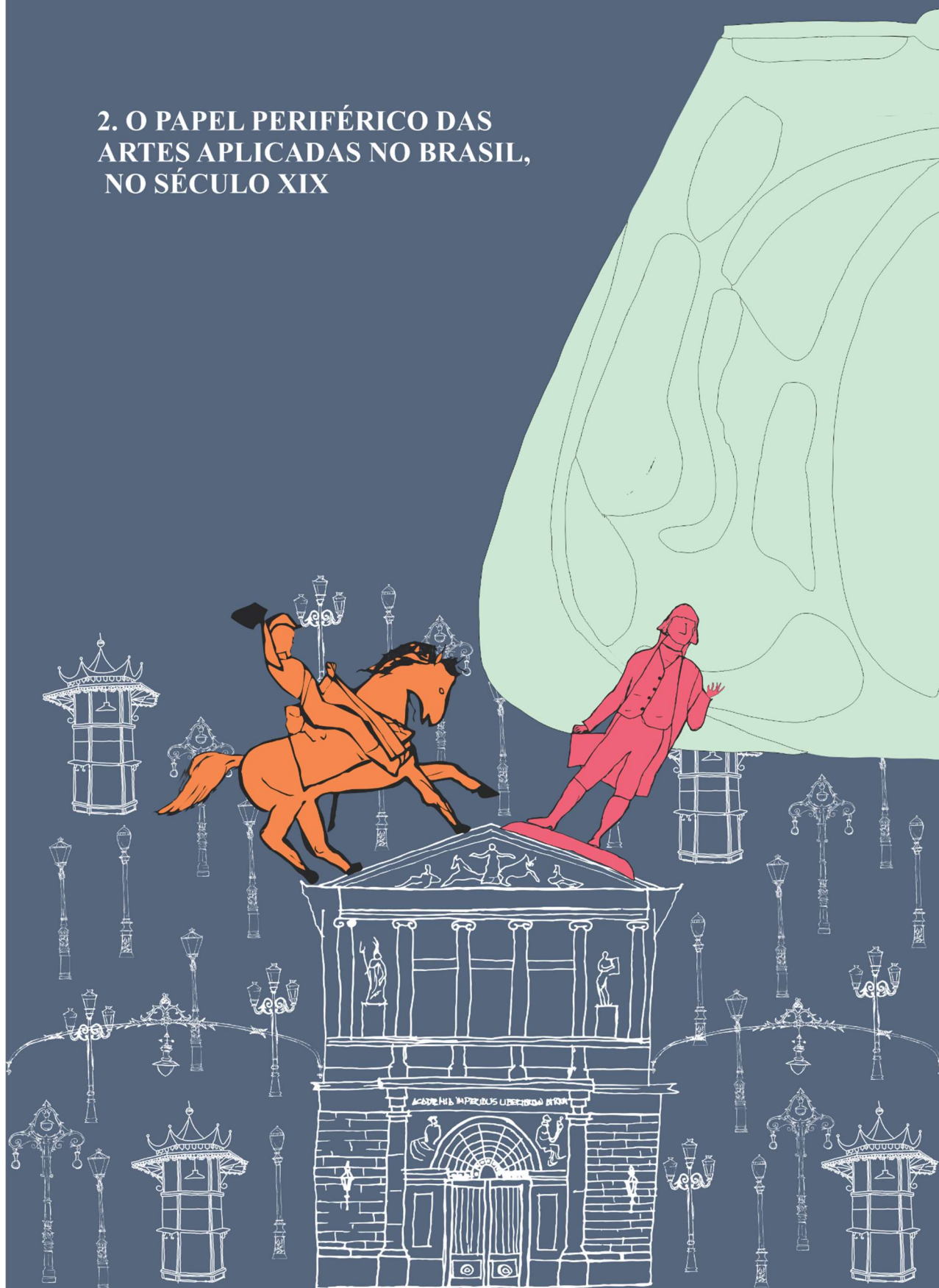
Durante o processo de pesquisa de caráter histórico, foi tentador julgar o modo como os fatos aconteceram e tem sido um exercício constante manter a atenção em desvelar o pensamento que subjaz às ações patrimoniais. Reconhecemos que as políticas de preservação do Iphan, seus conceitos e metodologias possuem uma trajetória de evolução significativa e reconhecida internacionalmente. Contudo, a análise do Processo 1014-T-79 e dos demais citados mostrou que parece existir um descolamento entre teorias e práticas patrimoniais. Deslocamento que se revela na imprecisão metodológica do tratamento dado aos diferentes objetos urbanos que abordamos; na brevidade ou alongamento das análises; nos ecos de discursos do início do século XX, ou de personalidades marcantes na história do Iphan usados como guia

para justificar os processos de julgamento, quando já existiam outros dispositivos de interpretação inovadores no Instituto, quando a própria sociedade já não era a mesma.

Consideramos que a análise dos pareceres revelou certa hierarquização dos bens por tipo de produção. Entendemos que isto se explicitou pouco a pouco na exclusão de valores patrimoniais nos objetos urbanos ordinários e, por oposição, nos valores atribuídos aos objetos de arte de autoria reconhecida. Como sabemos, o Iphan, como um sistema organizador do patrimônio, possui a tarefa de reconhecer, classificar, proteger e manter coisas tornadas bens. Contudo, questionamos o processo de aferição de valores patrimoniais, suas origens e seus desdobramentos, que até hoje ainda privilegia produções de belas artes e arquitetura e exclui a história das artes aplicadas na qual a história do design nacional possui raízes omitidas.

Desse modo, seguiremos agora investigando a origem e evolução das artes aplicadas no Brasil, suas faces no ensino e na produção, a fim de compreender historicamente o que a tornou marginal, apesar de ela estar completamente espalhada em toda a produção da cidade e da vida privada. O que motiva este próximo trecho do trabalho é a reflexão a respeito da reverberação do processo de exclusão da história das artes aplicadas na exclusão da história do design dentro do Iphan, bem como a reflexão acerca da ausência da história das artes aplicadas na história do design brasileiro.

2. O PAPEL PERIFÉRICO DAS ARTES APLICADAS NO BRASIL, NO SÉCULO XIX



2 O PAPEL PERIFÉRICO DAS ARTES APLICADAS NO BRASIL, NO SÉCULO XIX

Revisitar a trajetória do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional a partir da perspectiva da história do design foi um exercício que, em alguns momentos capciosos, pareceu uma busca forçosa por raros elos perdidos das artes aplicadas, que seriam capazes de atar relações entre a história do design e o patrimônio brasileiro. Esta é uma sensação compreensível quando se tem em vista o tratamento dado pela Instituição à história das coisas projetadas, entre elas o mobiliário urbano participou da construção da história da cidade.

No caminhar da pesquisa, ao investigar a história das artes aplicadas, observamos que as relações históricas entre design e patrimônio não são raras. Elas podem ser traçadas em uma diversidade de objetos projetados que se encontram em variados lugares, patrimonializados ou não. A urbe é apenas um dos lugares para evidenciar certas faces da relação entre design e patrimônio. Provavelmente, é um dos que desperta maior curiosidade, visto que sobre o espaço urbano ocorreram e ocorrem acalorados conflitos políticos e patrimoniais a fim de determinar quem e como deve-se intervir.

Nossa intenção neste trecho do trabalho foi menos de atar elos históricos entre design e patrimônio, e mais de entender por quais circunstâncias não frutificaram relações entre eles, mesmo sendo a categoria patrimonial das artes aplicadas o primeiro espaço institucional previsto para tanto. Por isto, procuramos compreender os momentos de inflexão na história das artes aplicadas, para poder apontar sua significação ao longo do tempo na história da cidade, do Iphan e do design.

Nossa hipótese aqui é de que houve um processo históricos de exclusão das artes aplicadas em termos da produção e do ensino nacional. E que entre os desdobramentos deste processo está o papel periférico que lhe foi atribuído na história da construção da cidade, no design nacional e nas instituições de patrimônio. Em paralelo, ou por oposição, observamos a valorização das belas artes e da arquitetura nas academias e na construção da cidade ao longo do século XIX. Fato que pode ter lhes permitido lugares privilegiados no patrimônio histórico nacional no século XX.

Implicitamente, questionamos neste texto as origens de duas situações que, na prática, são aceitas até hoje no âmbito do patrimônio histórico em geral e no Iphan, são

elas respectivamente: que o saber técnico da arquitetura é preferencialmente habilitado para selecionar o que é patrimônio material urbano e para planejar modos de intervenção sobre ele; e a ausência de maior número de registros da produção de artes aplicadas no Livro do Tombo de Artes Aplicadas do Iphan.

Assim, apesar de termos iniciado o trabalho com a pergunta sobre porque as artes aplicadas em ferro fundido, a exemplo do mobiliário urbano, não ter tido sua singularidade reconhecida pelo Iphan, estamos refletindo sobre o processo histórico da incompreensão das artes aplicadas de forma mais ampla, desde o século XIX, e tudo que as artes aplicadas, como categoria patrimonial, poderiam comportar, inclusive produções do design contemporâneo.

Para tentar compreender a origem da relação fragilizada entre as artes aplicadas e design, e do contrassenso da categoria patrimonial de artes aplicadas do Iphan, apresentamos um conjunto de momentos históricos, de modo a abordar aspectos do ensino e da produção. A organização proposta não foi uma tentativa de justificar pela lógica temporal ou de responder complementemente para uma questão tão multifacetada. Nos importou ressaltar quando e onde o assunto das artes aplicadas foi foco de debate nas instituições culturais e na história da construção da cidade do Rio de Janeiro.

Na medida do possível, fizemos paralelos com o mobiliário urbano, que deu início a esta pesquisa. Nossa escolha, como todas, é parcial e busca jogar luz sobre uma história que, em muito, não conhecíamos até então. Trilhamos um caminho periférico que por hora nos bastou, mas que pode indicar inúmeras outras investigações ao campo da história do design no Brasil.

Se em algum momento no texto os recortes, ou as propositivas idas e vindas no tempo, parecerem distantes para justificar certas ações do Iphan mais de um século depois, lembremos que construções sociais não ocorrem de maneira direta e linear. Mas sim por meio de rupturas e disputas que deixam lastro, e por laços sutis que se desenrolam ao longo do tempo, tanto dentro de instituições, como o Iphan, universidades e representações de classe, quanto na sociedade em geral que pode vir ou não se interessar pelo tema a medida em que se vê representada.

Iniciamos usando o termo “artes aplicadas” porque esta é, apesar de questionável para a atualidade, a nomenclatura utilizada pelo Iphan para o tipo de produção do mobiliário. Mas, mais que a nomenclatura, interessa-nos o que a história do termo no Brasil revela sobre como e porque o Instituto estabeleceu a categoria, além de como trata produtos e produtores de certas atividades que conjugaram saberes

técnicos e artísticos, projeto e produção de objetos fabricados²¹ que simbolizam desdobramentos da modernidade no Brasil.²²

Por fim, advertimos que os termos usados aqui: artes e ofícios; artes úteis; artes mecânicas; artes industriais; artes técnicas; artes gráficas; artes aplicadas; artes decorativas; desenho industrial; design gráfico; e design de produtos, mais que diferenças entre seus contextos históricos e culturais, ou entre especificidade de atuação, a nós, eles se unem pelo fio do exercício projetivo vinculado a algum modo de produção de bens. Revelam uma pluralidade de genes e que ajudam a entender melhor certos traçados na história do que hoje entendemos por design no Brasil.

2.1 Movimentos de fora para dentro: ensino e produção artística

Ao perguntarmos a um designer brasileiro sobre a história das artes aplicadas ou artes úteis no país, é provável que pare no ar um silêncio incógnito, mas se comentarmos sobre a história das artes aplicadas em um território mais amplo, é possível que rapidamente se projetem imagens mentais da Europa. Um dos fatores para essa situação problema é que a história das artes aplicadas que domina da literatura de

²¹ Faz-se importante destacar que, no caso brasileiro, por artes fabricadas industrialmente não estamos nos referindo a uma indústria no sentido que conhecemos hoje. Quase ou totalmente mecanizada para reprodução de objetos absolutamente idênticos que foram projetados por designers. O que tivemos do período imperial (1822-1889) até as primeiras décadas do séc. XX era incipiente neste sentido. Contudo, como afirma o historiador do design brasileiro, Rafael Cardoso (2005, p.8), dentro das circunstâncias da época sem dúvida já existiam “atividades projetuais com alto grau de complexidade conceitual, sofisticação tecnológica e enorme valor econômico aplicado à fabricação, à distribuição e ao consumo de produtos industriais”.

²² A era moderna, ou modernidade, se refere ao período histórico que vem desde século XV, atravessa o final do século XVIII, impulsionada pelo pensamento iluminista, acompanha o surgimento de vanguardas modernistas e finda com o início da pós modernidade no século XX. Ela se caracteriza por um conjunto de transformações relativas à tecnologia, política, economia e sociedade que são enfaticamente desencadeadas pelo processo de industrialização, que eclodiu na Revolução Francesa e na Revolução Industrial, e que modificou radicalmente, dali em diante, as relações de projeto/produção/distribuição e consumo de bens culturais (CARDOSO, 2005, p.339). Assim, as artes aplicadas ou artes industriais são evidências de um processo histórico complexo de mudanças de ideais filosóficos, sistemas políticos, sociais, econômicos, culturais e de produção de bens que teve início na Europa, mas que se impôs à todas as nações como um caminho sem volta. Cada nação adentrou e viveu a era moderna dentro de circunstâncias muito particulares. No caso de ex-colônias, como o Brasil, estruturar a produção e o ensino de artes aplicadas e de belas artes eram ações políticas que concorriam para demonstrar poder de se afirmar como nação moderna. Não por acaso, iniciativas de atualizar o Brasil em relação à Europa neste sentido, se deram morosamente e por meio de relações de interesse conflituosas, mesmo depois da declaração de independência (1822) e até o fim do período imperial (1889).

história do design que priorizamos no Brasil diz respeito basicamente a dois países, Inglaterra e França.

Certamente, devemos ter conhecimento da história das artes aplicadas nestas duas grandes nações, mas parece que outro movimento deve também acontecer, olhar para fora para poder olhar para dentro. Ou, entender o processo histórico de lá, para observar melhor seus rebatimentos no processo que transcorreu aqui. O fato de conhecermos melhor a história das artes aplicadas da França e Inglaterra reflete uma face do longo processo de histórico desestímulo ao desenvolvimento das artes aplicadas no Brasil.

Inglaterra e França entenderam o impacto econômico da conjugação entre arte e ciência sobre uma sociedade que se pretendia moderna. Ambas reorientaram, de modo análogo, as suas políticas para estimular o desenvolvimento artístico, tecnológico e educacional, pois entendiam arte e tecnologia como propriedade intelectual e econômica da nação. Dentre as iniciativas estavam a reformulação do modo de produção de bens de consumo e do ensino de artes e ofícios. Um dos problemas da proposta é que, na prática, a produção e as instituições do ensino técnico-artístico foram cada vez mais afastados das belas artes, de modo a criar não só escolas com especialidades diversas, mas também para públicos socialmente diferentes. Tal separação acabou por promover o fortalecendo o status elitista das artes puras, conceituais e eruditas. E por dar um papel menos nobre às artes planejadas que foram aplicadas aos bens de produção seriada limitada e aos de produção industrial em escala maior.

Iniciativas inspiradas na França e na Inglaterra, relativas ao ensino e a produção de artes aplicadas foram planejadas para o Brasil no período colonial e imperial. Porém, elas não vingaram e findamos por absorver o embate ideológico entre artes aplicadas e belas artes que se dava na Europa. Apesar disto nos dar pistas sobre porque nossa literatura costuma privilegiar a vertente histórica de uma gênese do design brasileiro vinculada à arte moderna no século XX, começaremos de vestígios no período colonial. Foi após a chegada da corte portuguesa ao Brasil, e da abertura dos portos em 1808, que começaram as iniciativas para organizar a produção e planejar um sistema de ensino voltado para as artes e ofícios, ainda que aos moldes europeus – de fora para dentro. A partir deste marco histórico foi tomado um conjunto de ações culturais e administrativas, que visavam civilizar e estruturar o Brasil como extensão de Portugal. No mesmo sentido, pretendiam modelar o Rio de Janeiro como nova capital do Reino

Unido de Portugal, Brasil e Algarves, dentro dos padrões de civilidade almejados na Europa, especialmente em Paris.

Em meio às principais ações de cunho civilizatório estavam: aumentar do acervo da Biblioteca Real que havia sido trazida com a corte; convidar a artistas e artífices estrangeiros para migrar com suas famílias para o Brasil em missão artística; tentar implantar do ensino voltado para ciências, artes e ofícios; incentivar produção industrial; criar o consumo e o comércio bens²³; negociar com outras nações, inicialmente a Inglaterra e depois também a França; aparelhar o Governo, em termos de leis, pessoal e estrutura física, além de realizar obras públicas no Rio de Janeiro.

É importante lembrar que essas iniciativas culturais, indissociavelmente, políticas e econômicas, ligadas à produção e ao ensino de artes e ofícios no Brasil tardaram a acontecer, em relação ao que o próprio país poderia alcançar, e em comparação com a Europa. A morosidade das iniciativas, junto a importação do gosto²⁴ europeu, particularmente o ecletismo, foram escolhas que tiveram impacto e deixaram lastro na história artística do país, do qual o modernismo não veio se orgulhar em preservar décadas mais tarde.

Entre as motivações para as escolhas do Reino português, uma parcela se relaciona com o projeto de enriquecimento de Portugal através de sua Colônia no Novo Mundo, e seus acordos comerciais com a Inglaterra. O que fomentou a condição de dependência econômica, tecnológica e cultural no território brasileiro durante longo tempo. E uma vez que a produção e o ensino de artes ofícios mecânicos eram considerados impulsionadores de desenvolvimento, que ajudariam o Brasil a se fortalecer para se tornar nação, pouco interessava para o Reino de Portugal e outras nações europeias, como a Inglaterra, que estes setores fossem desenvolvidos.²⁵

²³ Ainda que pouco estruturada, já havia no Brasil no início do século XIX certa produção de bens que mais tarde recebeu atenção da corte. A ver que em 1809 D. João VI aprovou o alvará que criou o registro de marcas de inventos. O alvará publicado previa que os planos de um dado invento a ser patenteado deveriam ser apresentados à Real Junta do Comércio, Agricultura, Fábrica e Navegação para que fosse julgado o seu teor de novidade e utilidade. Segundo a designer Lívia Rezende (2005), aos inventores bem-sucedidos eram oferecidas regalias como isenção de pagamento por direitos alfandegários para importar matérias-primas, apoio financeiro na importação de máquinas, assim como em alguns casos, o direito de usar o termo Real em produções privadas.

²⁴ Ao falar de gosto, nos referimos não só ao sentido de apreciação estética e aos estilos artísticos desenvolvidos na Europa, mas também à opinião sobre algo com base em critérios culturais e subjetivos, ao julgamento de valor que orienta de ações, ao comportamento cultural de modo mais amplo.

²⁵ Cássia De La Houssaye (2019, p. 71), doutora em design, pontua que um dos fatos que exemplifica a postura limitadora de Portugal, antes da chegada da corte, é o alvará de 1785, emitido pela Rainha Maria I, que visava proibir “no Estado do Brasil todas as fábricas, e manufaturas de ouro, prata, sedas, algodão, linho e lã, ou os tecidos que fossem fabricados de um dos referidos gêneros, ou da mistura de uns com os outros, excetuando tão somente as de fazenda grossa do dito algodão” (SILVA, 1828, p. 370 *apud* DE

A influência das trocas culturais entre os povos do Brasil e os estrangeiros que haviam migrado anteriormente à chegada da Corte Portuguesa já era visível, especialmente na arquitetura, mas elas só foram intensificadas no campo das artes aplicadas depois da abertura dos portos. Este fato implicou no início do processo de quebra de monopólio de importação dos produtos reinóis. Apenas a contar deste momento foi autorizado o comércio com as nações amigas (com privilégio de taxas para a Inglaterra durante anos, como pagamento pela proteção marítima que havia sido dada). O que propiciou maior intercâmbio cultural através do consumo e produção de bens, ainda que a balança nunca tenha sido favorável para o Brasil econômica e culturalmente, como atestam diversos alvarás.

Segundo o economista Nuno Carvalho (2007), a Inglaterra passou a usar o Brasil para movimentar sua economia, tanto consumindo de sua indústria altamente produtiva quanto sendo uma plataforma para escoamento de produtos industrializados para as américas, caso as suas relações com os EUA continuassem a se deteriorar. O autor afirma que “por isso era preciso convencer Portugal a aceitar a ideia de conceder patentes para introdutores (ingleses) de indústrias, fábricas e equipamentos aqui inexistentes” (CARVALHO, 2007, p. 18).

Estas ações governamentais de aparência desenvolvimentista e cunho civilizatório, de acordos de dependência cultural se arrastaram em decretos tempos à frente. A ver que em 1830, quando teoricamente se tinha a intenção de fomentar não só a produção industrial, mas o ensino técnico e artístico das artes aplicadas, D. Pedro I promulgou uma lei que visava regular e conceder privilégios industriais e direitos decorrentes de inventos – o que apesar de parecer um gesto pró-industrialização, segundo De La Houssaye (2019, p. 72) tinha o propósito de conceder direitos aos introdutores de indústrias estrangeiras, não necessariamente incentivar a inventividade das indústrias nacionais, como fica evidente em seu artigo terceiro, que cita explicitamente a figura do “introdutor de uma indústria estrangeira” (BRASIL, 1830, *on-line*).

Tais circunstâncias tornaram inviável o desenvolvimento industrial e tecnológico no Brasil naquele momento, pois se não possuíamos incentivo a formação

LA HOUSSAYE, 2019). Ainda nesta perspectiva de uma cultura da dependência, a especialista em história das instituições, Marieta Pinheiro de Carvalho (2018) complementa que até o fim do período colonial apenas exportávamos matéria prima (principalmente madeira, minerais, rochas, gemas preciosas e alimentos) para serem manufaturadas em Portugal e importávamos praticamente toda sorte de produtos, técnicas e estéticas portuguesas.

de mão de obra especializada, e sim um sistema de trabalho escravocrata; se possuíamos desvantagens econômicas para o desenvolvimento tecnológico, a partir baixas taxas para importação de produtos ingleses e exportação de matéria prima; se não tínhamos tradição de artes e ofícios e ao mesmo tempo nos espelhávamos no gosto europeu; é a própria ideia de desenvolvimento industrial no Brasil que era estruturalmente frágil. Nos parece que havia convicção de que era inviável investir na indústria brasileira no século XIX, já que ela não concorreria em pé de igualdade com o poder da Inglaterra e sua moderna indústria do ferro, que espalhava seus produtos nos países colonizados, nem com a indústria do luxo da França que ditava o gosto que deveria vigorar.

Por outro lado, há que se reconhecer que, em meio a tantas posturas contraditórias em relação ao desenvolvimento das artes industriais no Brasil, a importação de máquinas e técnicas foram marcos para o desenvolvimento de atividades pontuais – a exemplo da criação da Imprensa Régia, de tipografias para impressão de livros e do primeiro jornal, *A Gazeta do Rio de Janeiro*. Estas e outras ações de âmbito cultural e tecnológico ocorreram com o apoio de Antônio Araújo Azevedo, Conde da Barca. O qual foi ministro de assuntos exteriores e agenciou a importações da Inglaterra e da França de toda estrutura necessária para criação da imprensa e das primeiras fábricas de fundição de ferro destinado a produção de peças, trilhos e ferragens no interior de São Paulo e Minas Gerais (CARVALHO, 2007, p.18).

2.1.1 A mimese da cultura francesa e o dilema do ensino entre belas artes e artes aplicadas

Das nações amigas importávamos não só máquinas e produtos manufaturados de luxo²⁶. Nos apropriávamos do gosto europeu de modo mais amplo, hábitos, modo de organização social, uso e estruturação das cidades (especialmente as francesas) e seus conceitos de civilização e progresso.

A respeito da influência cultural e econômica da França sobre o reino português, notadamente sobre o Brasil, a pesquisadora da arte francesa Eulália Junqueira (2005, p.

²⁶ Sobre o consumo de bens de luxo e a questão da importação de uma estética europeia no Brasil colonial, ver: VEIGA, Roberto Magalhães (2011).

16) interpretou que “A atitude pragmática do Príncipe Regente em continuar adotando integralmente o modelo intelectual e estético francês” foi uma atitude de se sobrepor à disputa de poder que se instalou entre França e Portugal na época de Napoleão.

Nas palavras da autora, foi um modo a demonstrar “o reconhecimento da supremacia cultural francesa e, ao mesmo tempo, a habilidade política de D. João, ao utilizar os caminhos culturais para se reaproximar da grande nação europeia” (JUNQUEIRA, 2005, p. 16). Para Junqueira, pode-se inclusive dizer que “a influência francesa veio com a chegada da família real, porque ela já existia em Portugal, como comprova a enorme quantidade de livros franceses pertencentes à Real Biblioteca que foi trazida” (JUNQUEIRA, 2005, p. 16).

Nesta perspectiva de aproximação entre nações, o convite ainda em 1815 para a vinda da Missão Artística Francesa para o Brasil cumpriu papel fundamental para estreitamento de laços culturais e diplomáticos entre Portugal e a França²⁷. Entre os objetivos da Missão estava a criação de uma cultura urbana moderna para o Rio de Janeiro, a produção artística para o Governo e a implantação de um ensino oficial que conjugaria arte e ciência, com a fundação de uma Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, aos moldes franceses dos séculos XVII e XVIII. Esta Escola deveria se dedicar não apenas às belas artes, mas também ao ensino das “artes úteis,” como desenho, ourivesaria e mecânica, difundindo o ensino de conhecimentos considerados indispensáveis para a “comodidade e civilização dos povos”.

A historiadora social Angélica Ricci Camargo (2012 [2016]), descreve que após conhecer os relatos de Alexander Humboldt, um correspondente estrangeiro do Instituto da França, acerca da possibilidade de progresso artístico na América portuguesa, Joaquim Lebreton (então secretário perpétuo da Classe de Belas Artes do Instituto da França e administrador das Obras de Arte no Museu do Louvre) propôs ao marquês de Marialva, D. Pedro José Joaquim Vitor de Menezes Coutinho, representante

²⁷ Tem sido curioso observar que parece haver mais conforto nas narrativas históricas ao reconhecer uma herança artística francesa, do que de outras nações, mesmo sabendo que a Inglaterra teve privilégio de taxas de importação de matéria-prima brasileira e exportação de produtos manufaturados ingleses para o Brasil durante longos anos. Assim como poucas vezes é mencionado que ocorreram outras “missões” com artistas de diferentes nacionalidades, até mesmo antes da Missão Francesa. O historiador Júlio Bandeira (2011, p. 248) esclarece que antes de 1815, o príncipe alemão Maurício de Nassau-Siegen já tinha trazido os pintores Frans Post e Albert Eckhout e os humanistas Willem Piso e Georg Marcgraf. Bandeira (2011) também descreve que contemporaneamente a Missão mais divulgada, vieram outras duas de nacionalidade diferentes, a Missão Austro-Bávara e a Missão Russa. Há de se reconhecer os méritos da Missão Francesa, mas há também que se admitir que carecemos de estudos que contemplem melhor o fato de que já havia artistas de diferentes nacionalidades no Rio de Janeiro, e que eles trouxeram significativas contribuições para a cultura no Brasil.

de Portugal em Paris, um plano de estabelecimento de uma Academia de Belas Artes no Brasil.

Camargo (2012 [2016]), coloca que esta proposta se alinhava às iniciativas de cunho progressista do Conde da Barca, o qual percebia a vinda de cientistas e intelectuais franceses para o Brasil como uma oportunidade de desenvolver estudos e formar profissionais para servir ao estado na edificação de um novo reino, assentado nos valores da civilização e do progresso franceses. O Conde da Barca apresentou a proposta ao príncipe regente, que de pronto aprovou a ideia da Missão Artística e da Escola Real, que abrigaria estudos científicos, de belas artes e de ofícios mecânicos. Ocorreu a partir daí o convite oficial e as negociações entre o governo brasileiro e francês, que foram mediadas pelo Conde da Barca, o Marquês de Marialva e o secretário da embaixada portuguesa em Paris, Francisco José Maria de Brito. Já Lebreton, líder da Missão, tratou de recrutar o grupo de profissionais com atuações variadas.

Entre os principais componentes estiveram artistas e profissionais cujas especialidades se relacionavam às artes aplicadas: Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny (arquiteto), Nicolas Antoine Taunay (pintor de paisagens), Jean Baptiste Debret (pintor de cenas históricas), Auguste Marie Taunay (escultor) e Charles Simon Pradier (gravador). Mais tarde, em 1817, juntam-se a eles Zéphérin Ferrez (mestre gravador), Marc Ferrez (escultor) e o austríaco Sigismund Neukomm (músico e compositor). Para o ensino de ofícios, vieram François Ovide (projetista e construtor de máquinas), Jean Baptiste Level (mestre ferreiro e perito e construção naval), Nicolas Magliori Enout (mestre ferreiro), Louis Joseph Roy e seu filho Hippolyte Roy (carpinteiros e fabricantes de carros), Fabre e Pilite (curtidores de peles) e Charles-Henri Lavasseur e Louis Symphorien Meunié (especialistas em estereotomia).

Para Souza Leite (2007), apesar dos descaminhos, esta pode ser tratada como a primeira preocupação em disciplinar uma atividade de projeção de objetos e ferramentas de uso cotidiano para assistir a sociedade. De certo ponto de vista, as artes úteis eram entendidas no período da formulação da Escola Real, como fundamentais para o progresso científico e tecnológico, para o impulso econômico, para modernizar a sociedade e organizar as cidades. Não menos que isso, como símbolo de certa noção de civilidade capaz de conferir poder à nação. Apesar da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios ter sido criada por decreto em 1816, ela só veio funcionar em 1826, sob o

nome de Academia Imperial de Belas Artes, e tão logo abandonou seu propósito original de ensino de atividades técnicas (informação verbal)²⁸.

Acreditamos que uma parcela dos motivos que corroboraram para o tardar no desenvolvimento da produção e do ensino de artes aplicadas no Brasil diz respeito aos problemas enfrentados pela missão francesa ao chegar no país. Na tentativa frustrada de implantação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios (ERCAO), emergiram problemas sobre a importância das artes úteis e das belas artes. Tais problemas chegaram a ocasionar tensões administrativas e embates teóricos ao longo do século XIX, entre grupos favoráveis ao ensino técnico na escola e aqueles defensores das belas artes como ensino principal da Academia.

As fronteiras de atuação entre os profissionais que vieram na missão não podiam ser estabelecidas nitidamente no Rio de Janeiro do século XIX, em função da demanda por profissionais de projeto. Por exemplo, um engenheiro tanto projetava chafarizes e obras públicas, como preparava decorações nas ocasiões especiais, festas cívicas ou religiosas; já os escultores dedicavam-se a criar imagens de santos para as igrejas, assim como faziam armações para altares artesãos produziam de andores a lápides etc.; e os artífices projetavam artes mecânicas, militares, e de bens ou serviços públicos²⁹. Entretanto, a Academia que veio a ser criada não absorveu a potencialidade das múltiplas formações dos profissionais estrangeiros, assim como não se mostrou flexível a proximidade de atuação entre artistas e artífices, criando uma postura devedora da crise que separava as academias europeias.

Entre a chegada da Missão em 1816 e a abertura da Escola em 1826, ocorreram algumas tentativas malogradas de fazer funcionar uma escola mais íntima de disciplinas de projeto. A historiadora Maria Beatriz Nizza da Silva (1977), nos informa que em 1820 outro decreto passou a estabelecer a proposta inicial da Escola Real como Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil. Nesta segunda proposta, o espaço dado aos estudos científicos para os ofícios e indústria era significativamente menor que na Escola Real.

À medida que a Real Academia se distanciou da primeira proposta de escola, ela se aproximou de atividades de belas artes e de projeto ligados à arquitetura, a qual

²⁸ SOUZA LEITE, 2007; 2017 (notas de aula).

²⁹ Ver texto publicado pelo Arquivo Nacional a respeito da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, que inclui o Decreto por meio do qual o príncipe regente estabelece a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, e concede mercê de pensões a vários estrangeiros que seriam empregados na instituição.

na época ainda tinha abordagem muito próxima da engenharia. Ainda em 1820, outro decreto renomeou a escola de Academia das Artes, e acrescentou às aulas de pintura, desenho, escultura e gravura, previstas pelo decreto de 1816, aulas de arquitetura, mecânica, botânica e química. De forma geral, estes dois decretos pouco contribuíram em termos de estruturação de disciplinas para o ensino técnico.

Embora conste nos escritos deixados por Debret, ao sair da França³⁰ que a missão a ser cumprida era de “imprimir as marcas profundas e úteis da arte” europeias nas terras distantes e de natureza desconhecida, o cenário encontrado no Brasil não foi favorável ao projeto pró-indústria do Conde. Após seu falecimento, em 1817, ele foi sucedido por Tomás Antônio de Vilanova Portugal, que assumiu suas funções e apoiou a direção de Henrique José da Silva na Academia. De acordo com Cardoso (2008), Debret atribuiu a Henrique José a supressão dos cursos de disciplinas técnicas como estereotomia, mecânica e gravura do currículo inicial da Academia. Tal medida foi justificada pelo então diretor por questões econômicas, e defendida sob o argumento teórico de que a instrução simples em desenho preliminar bastava para um país sem cultura artística como o Brasil.

Os escritos de Debret³¹ mostram seu pesar pela frustração do projeto pró-indústria do Conde da Barca, que segundo ele, fez com que a Academia absorvesse hábitos do antigo regime, em que todas as artes francesas serviram para promover o regime napoleônico e suas conquistas revolucionárias que ecoaram nos temas tanto nas belas artes, quanto nas artes aplicadas (GONTAR, 2004). Para Debret e os demais artistas e artífices da missão, ter posição favorável ao ensino técnico-artístico não implicava propagar sentimentos de nacionalismo, mas sim de estimular o desenvolvimento do ensino de ofícios e da produção industrial. Assim como ocorreram dificuldades para os profissionais alcançarem os objetivos acadêmicos da Missão, existiram também empecilhos à produção de arte e da cidade. Na interpretação de Mônica Xexéo (2016, *on-line*), diretora do Museu Nacional de Belas Artes, fazia parte do compromisso do grupo de franceses no Rio de Janeiro servir à coroa com arte, ao introduzir o neoclassicismo de modo a romper³² com o barroco que era praticado pelos

³⁰ Ver: Missão Francesa. (série documental em quatro episódios). Rio de Janeiro (RJ): TV PUC, 2016.

³¹ Debret, J. B. 1834-9, p. 86, 92-7.

³² Cabe salientar que não se trata de um rompimento abrupto da produção em estilo barroco para uso do estilo neoclássico. O que podemos dizer é que este foi sim um estilo definitivo no Rio de Janeiro como capital e também em cidades mais estruturadas portuárias como por exemplo Recife, Salvador, Belém. Mas no interior do País o barroco brasileiro, o colonial, continuou a vigorar. Eulália Junqueira (2005, p.21) comenta que a adoção e preferência pelo estilo neoclássico no próprio Rio de Janeiro ao longo do

artistas portugueses que aqui haviam se instalado. Bem como, atualizar e dar impulso artístico à Capital do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves em relação aos almeçados padrões de civilidade da Europa.

No entanto, em meio às questões de ordem política e cultural que foram enfrentadas estavam as intrigas entre artistas portugueses e franceses e entre o próprio governo francês e alguns dos artistas, chamados de bonapartistas. Por um lado, o que se tinha eram os artistas portugueses praticantes de estilo barroco e rococó, que relutaram em modificar o modo de criar que estava estabelecido e apropriado pela sociedade que aqui se formou. Por outro lado, os franceses que já residiam no Brasil se ressentiram com os recém-chegados artistas de formação neoclássica ou academicista. Os quais trabalharam em seus saberes para construção artística e simbólica do poder do império de Napoleão Bonaparte, mas que com a queda do imperador e a instalação da Restauração na França se viram sem espaço de trabalho, sendo oportuno para aquele grupo a vinda em “missão”³³ ao Brasil com seus familiares.

Quando a Academia Imperial veio finalmente a funcionar em 1826, no prédio projetado por Grandjean de Montigny, parte dos componentes da missão e suas famílias já haviam deixado o Brasil. Outros, contudo, haviam se fixado no Rio de Janeiro onde produziram um significativo acervo de obras de arte³⁴ do período em que serviram ao Governo, com destaque para as pinturas de Debret, que trabalhou temas do Império, paisagens, cenas e hábitos da vida local. Os imigrantes da missão que ficaram também projetaram prédios públicos, hospitais, escolas, jardins e praças que pouco existiam no Rio de Janeiro, além de projetos urbanísticos mais complexos para a organização da Capital.

Em termos de projeto arquitetônico, Grandjean de Montigny desenvolveu trabalhos expressivos, mas infelizmente poucos foram executados e parte destes foram demolidos no século XX. A exemplo da própria Academia Imperial de Belas Artes,

século XIX, não impediu que outras tendências se manifestassem, a exemplo o gosto eclético, ligado esteticamente ao pitoresco, à uma concepção romântica, caracterizado pela profusão de formas de estilos variados. Deste modo o que houve foi a coexistência entre diferentes estilos, com destaque para o neoclássico na primeira metade do século XIX, e não a o rompimento absoluto com um estilo artístico.

³³ Sobre a situação delicada em que ficaram ou como foram vistos os artistas da Missão na França, o historiador Júlio Bandeira (2011), ao analisar correspondências trocadas entre o Conde da Barca e Brito, revela que Missão Francesa foi, por vezes, descrita pelo próprio secretário da embaixada portuguesa em Paris como “caravana” em tom depreciativo, denotando que o grupo de artistas e artesãos eram mercadores de sua arte, ora a Bonaparte, ora a Portugal.

³⁴ A maior parte deste acervo encontra-se no Museu Nacional de Belas Artes ou no Museu Nacional no Rio de Janeiro.

cujo apenas o pórtico foi preservado e encontra-se no Jardim Botânico (Figura 10). Somente dois de seus projetos foram protegidos integralmente e tombados pelo Iphan: A Casa França-Brasil, antiga Praça do Comércio e o Solar Grandjean de Montigny, o qual foi sua residência e que hoje está compreendido na área do Campus da Pontifícia Universidade Católica. Todos estes projetos foram tombados pelo Iphan em sua primeira fase, no ano de 1938¹⁶.

Figura 10 – Academia Imperial de Belas Artes, Marc Ferrez, 1885 (à esquerda), Pórtico da Academia Imperial de Belas Artes (à esquerda)



Fontes múltiplas, respectivamente: Instituto Moreira Salles³⁵ e Iphan³⁶.

Outros artistas da missão ainda ficaram trabalhando em seus comércios e juntaram-se à comunidade de franceses que crescia no Brasil desde 1813. O historiador Júlio Bandeira (2011) destacou as contribuições destes profissionais na estruturação do comércio da cidade, ao mencionar os escritos do reverendo britânico Robert Walsh, que relatam a presença dos franceses no comércio do Rio de Janeiro e a chegada daqueles artistas que vieram para a ser professores da Academia.

³⁵ Disponível em: <http://acervos.ims.com.br/#/detailpage/6558>. Acesso em: 16 nov. 2019.

³⁶ Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/3515/200-anos-missao-francesa>. Acesso em: 16 nov. 2019.

De todos os estrangeiros, os franceses constituem a população mais numerosa. A primeira leva foi de poucos, na restauração dos Bourbons em 1813; mas no ano de 1816, o navio americano Calpe chegou, trazendo do Havre várias famílias francesas. Entre elas havia artistas, que eram os futuros professores da nova academia de artes e ciências que Dom João se propôs de estabelecer. Eles formam agora uma comunidade de cerca de quatrocentas pessoas, e suas lojas enchem algumas das ruas principais, nas quais são os mais bem equipados, e os mais evidentes. Cortinas, espelhos, relógios ornamentais e vasos chineses esmaltados, os distinguem especialmente, e dão à Rua do Ouvidor e d'Ourives, e outros locais onde residem, elegância e alegria. Eles possuem um bazar e cerca de cento e quarenta lojas, onde são exercidos todos os tipos de comércio característicos de sua nação: padaria, douração de metais, esmaltadores, fabricação de licores, relojoarias, iluminação, pâtisseries, tapeçarias, etc. Além disso existem cerca de trinta modistas, joalheiros, chapeleiras e outros artistas dedicados a ornamentos pessoais [...] (WALSH, 1831 apud BANDEIRA, 2011).

Outros ainda ficaram trabalhando para o governo e travando batalhas pelo ensino técnico-artístico na Academia, que cada vez mais se afastou das intenções de 1816. Em 1827, por exemplo, foi planejada a implantação de um curso prático de mecânica aplicada a processos industriais a ser ministrado pelo francês François Ovide, que nunca foi efetivado.

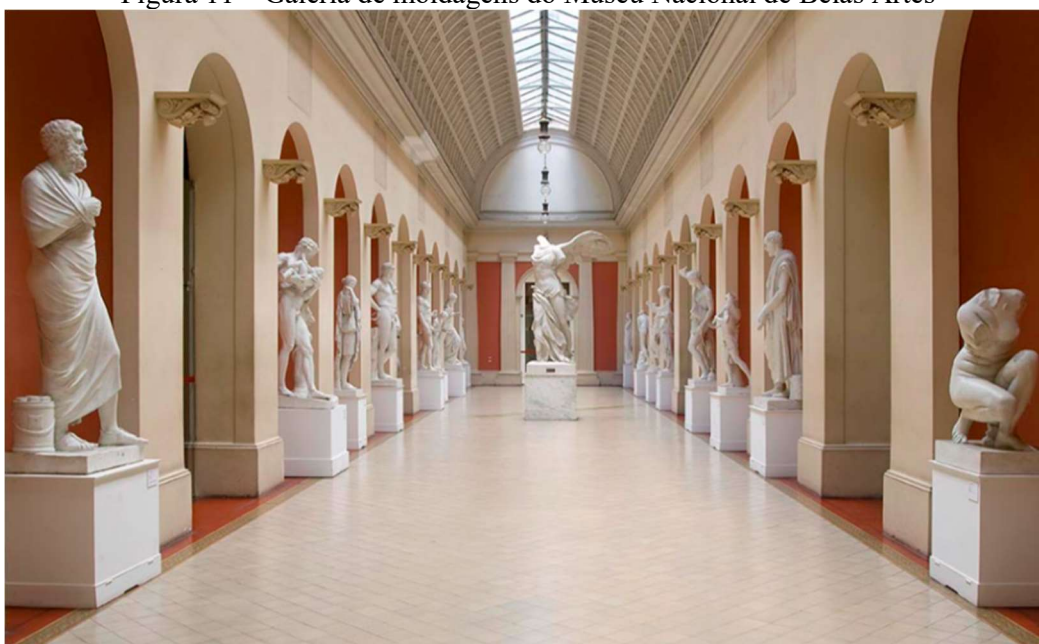
Já 1831, com a reforma do ensino da Academia Imperial foram abandonadas de vez as instruções em mecânica e outros tópicos técnicos, e as aulas de geometria prática passaram a ser ministradas pela Academia Militar, desobrigando a Academia Imperial de estabelecer proximidade com disciplinas objetivas. Logo depois, em 1834, Félix Emile Taunay, que pouco simpatizava com as ideias de aproximação entre arte e indústria, assumiu a direção da Academia e deu continuidade ao projeto de desvinculação dela da proposta da escola, sendo favorável a retirada de disciplinas de mecânica.

Para Cardoso (2008), esta série de procedimentos que conduziram a Academia para longe do projeto de 1816, pode ser vista por duas perspectivas. Uma seria as discordâncias dentro do próprio corpo da Academia e a postura da diretoria. O historiador relata que 1838 foram redigidas diversas reclamações pelo corpo docente contrárias a Araújo Porto Alegre, quando ele tentou desenvolver trabalhos práticos de cenografia e ornamentação com seus alunos. Outra seria as diferenças entre o Brasil em 1816 e 1830. Porque nesse entremeio o país sofreu dificuldades econômicas, dada a queda das exportações e dos preços do açúcar e do algodão; a instabilidade política na estruturação da regência; e as revoltas regionalistas que criaram uma situação pouco

favorável para investimentos industriais e, menos ainda, para investimentos públicos na formação de mão-de-obra qualificada.

Em termos pedagógicos, parece interessante comentar um pouco sobre a aquisição de moldes de projetos de objetos. Moldes de gesso, eram extraídos de obras originais e cumpriam nas academias de arte um papel importante para o modelo pedagógico ainda vigente no século XIX. Neste período, se tinha a ideia de que a contemplação não era suficiente para compreensão das formas clássicas. Eram necessários o desenho e a modelagem de observação para compreender na prática os conceitos de proporção tidas como ideais para o estilo neoclássico, ou estilo acadêmico, que era praticado. Hoje podemos observar duas galerias no Museu Nacional de Belas Artes³⁷ (MNBA) (Figura 11), que abrigam mais de 150 obras em gesso, exemplares moldados sobre originais do período helenístico, romano, e do grego clássico (a chamada Era de Ouro) especialmente para a Academia Imperial de Belas Artes.

Figura 11 – Galeria de moldagens do Museu Nacional de Belas Artes



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes³⁸.

A respeito da abordagem de ensino nas academias, o historiador da arte alemão, Nikolaus Pevsner (2005) critica afirmando que na maior parte das academias de arte europeias, até o séc. XVIII, o ensino ainda se restringia ao desenho a partir de desenho,

³⁷ Este foi o único museu criado pelo Iphan, dentro os quatro previstos no anteprojeto de Mário de Andrade.

³⁸ Disponível em: <https://mnba.gov.br/portal/exibicoes/galeria-moldagens>. Acesso em: 12 nov.2019.

desenho e moldagem a partir de moldes, e desenho e moldagem a partir de modelo vivo. A cópia de formas clássicas era tida como a primeira tarefa dos alunos de arte para apreender os temas, formas e proporções eleitas como ideias. Para o autor, tal abordagem limitava as possibilidades criativas do artista acadêmico e já deveria ter sido superada. Pevsner (2005) coloca que a temática de retorno ao antigo e o método de ensino proporcionou o artificialismo que, mais tarde, veio a ser criticado no estilo acadêmico pelos artistas modernos.

A crítica feita por Pevsner (2005), à busca pela perfeição em ideais gregos e romanos nas academias do século XIX, é também uma questão central daquilo que é tratado de crise da arte na modernidade. Ela estaria relacionada com a originalidade e a unicidade da criação artística, com a primazia e os traços distintivos do artista, que são capazes de provocar emoção no observador.

A consciência sensível criadora da arte estaria assim abalada pelo ensino copista pela reprodução de ornatos, pelos neoestilos, e não menos, pelas artes industriais que cresciam. Em última instância, a crise da arte estava implicada por problema de classe, pela distinção entre os artistas de grande estilo em sua encarnação burguesa, que tinham uma demanda social crescente e os artistas antiacadêmicos, “destituídos de objetivo ou status social” (PEVSNER, 2005, p. 267).

Pevsner (2005) relaciona a forma de organização das instituições de ensino artístico europeias com a demanda social daquele momento. Por tanto, não era uma questão a ser resolvida apenas nas academias, deveria envolver múltiplas perspectivas da relação academia-sociedade. No caso brasileiro também podemos identificar relações das demandas sociais com a organização da Academia Imperial. Por exemplo, os estudos de moldagem e estatuária presentes no programa educacional da Academia participavam de um programa maior de formar artistas que pudessem criar para obras de fundição artística. Um tipo de produção que cumpriu papel civilizador nos espaços urbanos que começavam a ser estruturados.

A fundição artística de estatuária emergiu no Brasil no século XIX e o artista passou ser entendido como portador de uma mensagem para a sociedade²¹. As estátuas se destinavam às praças e jardins públicos de gosto burguês que cresciam no Rio. Elas tinham a função particular de fomentar a crença no progresso e de colaborar para a formação do imaginário nacional. Apesar de a estatuária daquele momento possuir uma linguagem próxima daquela do mobiliário urbano que tratamos no primeiro capítulo, ela era uma produção absolutamente diferente em outros aspectos, pois possuíam temas

e figuras específicas, produção limitada, autoria e, na maioria das vezes, fundição reconhecida.

Nesse sentido, o historiador Alberto Martín Chillón (2018, p. 158-9) descreve que os irmãos Marc e Zéphyrin Ferrez foram personagens centrais no projeto civilizador dos espaços urbanos do Rio de Janeiro. Ambos assinaram o projeto e moldaram o chafariz da Carioca em 1840 (ver imagens no capítulo um) e os capitéis e estátuas da fachada da Academia Imperial em 1847 (ver Figuras X e X). Os irmãos também abriram, em 1836, uma loja e oficina de escultura na própria Academia, onde produziam bustos de gesso e barro, vasos para jardins e obras de talha, como pernas de cômoda e encostos de cadeiras, mas aparentemente, nada relacionado com a modelagem e a produção destes objetos foi preservado ou consta exposto no MNB.

De todo modo, este fragmento de texto chamou a atenção para refletir como os ideais e crises artísticas vivenciados pela Academia também eram percebidos na Cidade. Ou seja, ensino e produção, academia e sociedade, construção da cidade e comportamento social coexistem em relações de retroalimentação e não em paralelos. Por isto, esta pesquisa jamais poderia abordar apenas os objetos de arte industrial, sem observar questões relativas ao ensino artístico que lhes precedeu ou aos processos de construção da cidade e transformação social que estava em curso.

2.2 Um impulso à indústria em paralelo ao desenvolvimento urbano

Paralelamente à Academia Imperial de Belas Artes, as sociedades de classe do Império começaram a se organizar para fomentar a indústria nacional. A exemplo da criação, em 1831, da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional (Sain), por políticos, cientistas e empresários. Os objetivos da Sain contemplavam adquirir projetos, máquinas e moldes para estruturar a indústria local, além de incentivar a qualificação de pessoas para a produção de artes mecânicas, e ainda, servir como órgão consultivo do Estado (BARRETO, 2008 *apud* DE LA HOUSSAYE, 2019, p. 73).

Deste modo, a Sain organizou escolas técnicas separadas das escolas de artes, editou revistas entre 1833 e 1892, e colaborou na organização da Primeira Exposição da Indústria Nacional, que só veio a ocorrer em 1861²². Em relação ao uso de moldes importados ou copiados pela indústria que começava a ser organizada no Brasil,

levantamos alguns aspectos. Um deles é que os moldes eram bem-vindos para o início das práticas industriais nacionais, dada a falta de projetistas locais para criar desenhos próprios. Outro aspecto é que a estética dos moldes e dos objetos importados pode ser entendida como facilitadora para a aceitabilidade, pela população, dos produtos industriais que viessem a ser produzidos aqui. Isto porque, tanto quanto na arte e na arquitetura, eles mimetizam a linguagem do gosto europeu almejado pela sociedade burguesa. A outra face desse aspecto é o entendimento daquela estética como domesticadora da identidade nacional. Este entendimento, elevado exponencialmente, atravessou o modernismo e colocou a estética eclética como diametralmente oposta à moderna do século XX.

Mais um aspecto que vale comentar é que, apesar da preferência academicista pelo neoclássico na arquitetura e nas belas artes, ao mesmo tempo, era o ecletismo que avançava na produção de artes industriais – fossem elas importadas ou produzidas no país, feitas por brasileiros ou imigrantes, por mão de obra escrava³⁹ ou não. É igualmente interessante observar que, com certo atraso⁴⁰, o estilo eclético e as artes industriais aforam sendo incorporadas à arquitetura e à estatuária, a exemplo do uso de gradis, ao longo do século XIX.

Acreditamos que ecletismo ganhou maior notoriedade com as artes industriais, pela própria tipologia de produção que a revolução industrial mais amplamente difundiu

³⁹ Ainda que este não tenha sido um assunto explanado em nosso trabalho, é importante lembrar que a maior parte da mão de obra utilizada na produção de artes aplicadas no Brasil durante século XIX era escrava. Prova disto estão nos álbuns das exposições que ocorreram neste período, onde se registrou como era composto o corpo de pessoas que trabalhavam nas empresas participantes dos eventos. Durante o processo de pesquisa, tomamos conhecimento de estudos culturais que identificaram símbolos étnicos da cultura africana - interpretados como símbolos de resistência cultural dos povos escravizados - presentes em muitas grades produzidas no Brasil, desde o período colonial. O exemplo mais conhecido é uma variação de um ideograma adrinkra, o “sankofa”. Segundo a ativista do Movimento Negro, Jéssica Cerqueira (2016), Sankofa é um pássaro africano de duas cabeças que, segundo a filosofia do povo Akan, significa “nunca é tarde para voltar e apanhar aquilo que ficou atrás”. Suas formas foram simplificadas e espelhadas e empregadas da estruturação de grades em ferro fundido. A forma que resultou é absolutamente comum na atualidade porque permaneceu sendo usada no repertório visual de outros estilos que seguiram, inclusive o eclético. O tema da representação cultural nas artes aplicadas também foi investigado pela educadora Erenay Martins (2015), quando, de forma mais ampla, identificou a simbologia de resistência em calçadas e estamparias, além dos gradis. Assinalamos, assim, a complexidade de questões que envolvem a história das artes aplicadas no Brasil e as diversas perspectivas pelas quais podem ser observadas, bem como a riqueza cultural que se exclui ao não abrir espaço institucional para que múltiplas histórias possam ser registradas.

⁴⁰ A respeito de como as mudanças também se processavam com atraso nas academias europeias do século XIX toda vez que uma nova tendência artística se impunha e não podia mais ser ignorada, Pevsner (2005, p. 270) afirma que “essa evolução irreprimível obrigou as academias a se renderem. E mesmo que tentassem manter seus ideais, tiveram de se resignar a aceitar uma a uma todas as inovações. Mas agiam por constrangimento, as respostas foram sempre tardias, de modo que a história das academias de artes, de 1830 ao começo do século XX, é o reflexo perfeito da história da arte do mesmo período, só que com um lapso temporal”.

– objetos e peças intercambiáveis em ferro fundido, produzidas em série, por moldes ou modelos. O estilo eclético também foi significativamente difundido pelas vendas de objetos por catálogos. Neste tipo de venda, o comprador ou revendedor escolhia quais partes comporiam um objeto, por exemplo: um poste de ferro poderia ter base de uma forma e corpo de outra. Ou poderia escolher quais objetos comporiam um conjunto maior a ser comprado, como: uma mesma casa poderia ter grades de fachada com diferentes motivos decorativos. Isto porque os objetos eram produzidos por moldes isolados e vendidos individualmente. Vale observar que muitos dos objetos e moldes para artes industriais em ferro que foram importados ou reproduzidos por fabricações no Brasil possuem origem inglesa, graças às políticas governamentais locais que ainda concediam privilégios de comércio para a Inglaterra.

A historiadora Dilma Cabral (2012) descreve que só a contar do Segundo Reinado, em 1844, com a criação da tarifa Alves Branco e fim do privilégio de importação de mercadorias britânicas, o Governo Imperial deu início às políticas que visavam fomentar o crescimento industrial brasileiro e a melhoria de serviços urbanos. Tais políticas, sumariamente, previam a livre importação de máquinas e moldes, assim como a promulgação do código comercial. Fato que gerou naquela época, uma espécie de “surto industrial” e desenvolvimento urbano. As mudanças passaram a ser sentidas, tanto pelo aumento da produção nacional e diversificação de serviços, quanto presença massiva de estrangeiros, que aqui se instalavam sem maiores dificuldades legais, conseguindo, inclusive, mercês do Governo Imperial para exclusividade de exploração de fabrico e prestação de serviços.

Os resultados da implementação dessa tarifa, no ínterim de 1840 a 1850, repercutiram de modo bastante visível na vida na corte. A historiadora brasileira Mary Del Priore descreveu este período da seguinte maneira:

Sim, a cidade era “um centro diversificado”. Estrangeiros de procedência e ofícios diversos – marceneiros, cabeleireiros, químicos, funileiros, ferreiros, modistas, fabricantes de queijo – estabeleciam suas oficinas, fundições e lojas na corte e nas capitais importantes. O comércio se ampliava. Agora, não mais com Portugal ou suas colônias. Mas com a Europa. O brasileiro se queria inglês ou francês. Dos ingleses, desejava os artigos da Revolução Industrial vendidos na rua da Alfândega ou dos Pescadores: produtos de vidro, cobre, lã, ferro, sapatos, roupas, colchões e até caixõezinhos já enfeitados para enterrar crianças. Dos franceses, as modas e os modos exibidos na rua do Ouvidor. Desse diálogo de culturas com o Brasil, nasciam o Mister e a Madame. Grandes cargas de panos, móveis, louças e artigos de luxo inundaram os portos do Brasil, tão logo a França pôde competir com a Inglaterra na conquista do mercado brasileiro (PRIORE, 2016, p. 129-130).

Não houve uma significativa ampliação apenas nos objetos e serviços para uso individual. Houve também a criação de novos hábitos individuais e coletivos na corte. A própria estrutura da cidade foi sendo modificada naquele momento para se adaptar ao crescimento populacional.

Segundo Luiz Carlos Soares (2011, p. 161), especialista em história da ciência e tecnologia, em 1847 o Governo Imperial concedeu ao inglês A. Gary o direito de efetuar o primeiro serviço de coleta de lixo. De acordo com o autor, o Governo também concedeu ao inglês John F. Russel o privilégio da instalação e exploração do serviço de rede de esgoto da cidade. A *The Rio de Janeiro City Improvements Limited*, começou com a instalação de esgotamento nos bairros elegantes do Catete, Glória e se estendeu até a região centro. Mais tarde, já em 1872, a City de Russel foi adquirida pela firma John More & Cia, também inglesa.

Como descrito no capítulo um, até a primeira metade do século XIX, o serviço de iluminação pública era responsabilidade da Câmara Municipal e, em parte, auxiliado por senhores eminentes da sociedade, os quais instalavam lâmpadas nas ruas ou faziam doações para manutenção do serviço de iluminação pública, que era produzido pela queima de azeite e mantido pelo trabalho de escravos e de ex-escravos contratados. Nos domicílios a iluminação também era realizada por azeite e por velas. A maioria delas era manufaturada na Companhia de Luz Esteárica do Barão de Mauá.

Nesta fase de “incentivo” à indústria nacional e aos novos serviços, o Barão de Mauá⁴¹ também comprou, em 1846, a indústria inglesa de fundição e o um estaleiro em Niterói, que ele batizou de Fábrica da Ponta d'Arêa. Segundo o Relatório Geral⁴² elaborado pela comissão diretora da Exposição de 1861, naquela época a fábrica já possuía 2 desenhadores e 6 mestres de fundição. O que demonstra o aparecimento, no Brasil do século XIX, de figuras que se aproximavam daquilo que hoje entendemos como a atividade do designer de produtos, e em especial no projeto de objetos de artes aplicadas para iluminação.

⁴¹ Agora que mencionamos novamente o Barão de Mauá, parece importante comentar que ele e Pereira Passo, já como inspetor técnico de obras públicas do Governo Imperial, possuíam aproximação desde 1871, quando viajaram para a Suíça para estudar o sistema ferroviário de lá. No mesmo período, a convite de Mauá, Passos dirigiu o Arsenal que produzia trilhos e vagões em Ponta d'Areia, Niterói.

⁴² Ver: Relatório geral da exposição nacional de 1861 e relatórios dos jurys especiaes, colligidos e publicados por deliberação da Commissão Directora e pelo secretário Antonio Luiz Fernandes da Cunha (Ver: CUNHA, 1861).

Em 1851 o Governo Imperial concedeu ao Barão de Mauá o privilégio de instalação e exploração de gás encanado para iluminação. Mauá construiu a Fábrica do Gás, conhecida como Companhia de Iluminação na Rua do Aterrado, por isso era também chamada de Fábrica do Aterrado (ver Figura 12). Lá foi produzido o primeiro gás para iluminação da corte. Segundo Soares (2011, p. 161), a primeira região do Rio a ser iluminada por esta tecnologia foi a do centro, em 1854. O gás era distribuído era conduzido até o centro e acessível à população por postes, lampiões e luminárias produzidos na Fábrica do Gás e na Ponta d'Arêa. Durante décadas, fosse à óleo, velas ou gás, praticamente todo o sistema de iluminação pública e privada foi fornecido e facilitado pelos produtos e serviços realizados pelas empresas do Barão de Mauá.

Figura 12 – Fábrica de gás, Rua do Aterrado hoje Av. Presidente Vargas, século XIX, Rio de Janeiro



Fonte: Arquivo Nacional⁴³.

A fábrica e o estaleiro de Mauá praticamente fecharam em 1870, depois um incêndio e uma de uma crise financeira que começou quando o Governo aprovou uma lei, na década de 1860, que isentava de impostos a entrada de navios estrangeiros no Brasil. Mas foi em 1890 que fechou em definitivo. Tendo antes produzido tanto obras

⁴³ Disponível em: http://mapa.an.gov.br/images/http_bndigital_bn_br_acervo_digital.jpg. Acesso em: 15 nov. 2019.

de estatuária de fundição artística, a exemplo da estátua O Progresso do escultor Caetano de Almeida Reis, que encima a fachada da Estação Ferroviária Central de D. Pedro II, fundida em 1882 (Figura 13, nesta imagem também é possível observar a presença do um poste em ferro fundido), quanto objetos de artes aplicadas em ferro fundido para iluminação.

Figura 13 – Estátua “O Progresso” na fachada da Estação Ferroviária Central de D. Pedro II, Marc Ferrez, 1889



Fonte: Instituto Moreira Salles (IMS)⁴⁴.

Já a Companhia de Iluminação foi absorvida em 1865 pela companhia inglesa sediada em Londres, *The Rio de Janeiro Gás Company Limited*. Segundo o especialista em geografia urbana do Rio de Janeiro, Maurício de Almeida Abreu (2013, p. 42), a criação e distribuição do gás por regiões além do centro só foi possível industrialmente com a estrutura ampliada pela *Gás Company*. Em 1886, quando o contrato de privilégio previsto para Mauá foi findado, o fornecimento de iluminação a gás foi concedido à empresa belga *Société Anonyme du Gaz – SAG*. A seguir, vemos imagens (Figura 15) de objetos em ferro fundido que estiveram na Exposição da Indústria Nacional de 1861

⁴⁴ Disponível em: <http://acervos.ims.com.br/#/detailpage/63871>. Acesso em: 29 nov. 2019.

(Figura 14). Todos são oriundos desta rápida fase de incentivo à produção da indústria nacional e à implantação de fabricações estrangeiras no Brasil, que ocorreu no século XIX. Ao observar as imagens tenhamos atenção aos materiais (metais, vidro e cristal) e ao complexo nível de elaboração formal, que já podíamos produzir na fabricação do Brasil. Para Chillón (2018, p. 163), ao observar o catálogo da exposição, parece inequívoco afirmar que a Exposição Nacional de 1861 foi um marco privilegiado para a fundição nacional, pois mostra o progresso tecnológico alcançado por vários fundidores, com destaque para a produção de Barão de Mauá, com diversos trabalhos artísticos em maior ou menor grau.

Figura 14 — Palácio da Primeira Exposição da Indústria Nacional, 1861.



Fonte: Biblioteca Nacional⁴⁵.

45

Disponível em:
http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon493895/icon493895.pdf. Acesso em: 12 dez. 2019.

Figura 15 – Peças de cama em ferro fundido. Feitas e expostas pelo Sr. Adão Urbach (acima, à esquerda), Ornatos em ferro. Feitos e expostos pelo Sr. Miguel Couto dos Santos. (acima, à direita), Objetos diversos em ferro, bronze e madeira. Feitos no estabelecimento da Companhia do Gás (abaixo, à esquerda), e Cilindro de ferro fundido para máquinas à vapor e colunas de ferro fundido para lampeões a gás. Feitas e expostas pelo estabelecimento Ponta d' Arêa. (abaixo, à direita)



Fontes: Biblioteca Nacional⁴⁶, Biblioteca Nacional⁴⁷,
Biblioteca Nacional⁴⁸ e Biblioteca Nacional⁴⁹.

* *

⁴⁶ Disponível em:

http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon493895/icon493895.pdf. Acesso em: 12 dez. 2019.

⁴⁷ Disponível em:

http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon493895/icon493895.pdf. Acesso em: 12 dez. 2019.

⁴⁸ Disponível em:

http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon493895/icon493895.pdf. Acesso em: 12 dez. 2019.

⁴⁹ Disponível em:

http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon493895/icon493895.pdf. Acesso em: 12 dez. 2019.

Ao final deste capítulo, nos deteremos nos desdobramentos da crise da arte acadêmica na produção e ensino das artes aplicadas e industriais. Vejamos que, dentro do cenário anteriormente descrito de incentivo à indústria – ainda que desarticulado, afinal incentivar a indústria nacional poderia também contemplar certa limitação da entrada da indústria internacional e assim ser mais favorável ao consumo e desenvolvimento interno –, as relações entre arte e indústria voltaram a ser revistas na Academia Imperial de Belas Artes. Foi quando Araújo Porto Alegre tornou a defender a prioridade do ensino de ofícios para atender a fins comerciais. Desta vez ele propôs a criação de escolas paralelas voltadas para saberes de interesse do setor industrial visando aperfeiçoar as habilidades de artesãos e operários Porto Alegre igualmente sugeriu uma reforma curricular na Academia Imperial de Belas Artes, de onde acabou sendo nomeado diretor em 1854. Os novos estatutos da Academia previam novamente a criação do ensino dedicado à indústria, com aulas de desenho geométrico, desenho de ornatos, escultura de ornatos, matemáticas aplicadas e de desenho industrial.

Segundo Cardoso (2008), os novos estatutos de 1855 criaram também as figuras do aluno artífice (com boa mão de obra para as oficinas e indústrias) e a do aluno artista acadêmico (com desenhos em neoestilos acadêmicos a serviço da sociedade e do Estado). Em relação aos ofícios industriais, o aluno deveria declarar sua profissão ao se candidatar a uma vaga. Já dentro da Academia, ele iria obter uma habilitação mediante a sua aprovação em disciplinas específicas para ofícios, como matemáticas e desenho geométrico. Dando continuidade para obter o diploma de mestre, este aluno poderia prestar exames práticos de seu ofício, e ser avaliado por mestres nomeados pela Academia.

Apesar da intenção de Porto Alegre em aproveitar essa janela de avanço industrial, para finalmente dar espaço ao ensino técnico-artístico dentro da Academia Imperial de Belas Artes, fazendo uma verdadeira reforma⁵⁰ no ensino da instituição, foi criado um problema de divisão classe na Academia. Fato que evidenciou o modo distinto como eram atribuídos valores aos papéis sociais aos artistas e artífices. A ver que os alunos artistas não procuravam as disciplinas de aplicação industrial, o conhecimento técnico de materiais e processos não parecia convidativo, enquanto os alunos artífices não podiam cursar aulas de belas artes, mesmo que quisessem.

⁵⁰ Ver: PORTO ALEGRE, (1850) e MELLO JÚNIOR, Donato (1981).

Se em 1816 havia uma intenção em incentivar o ensino e reconhecer o valor da colaboração social das belas artes e das artes aplicadas, no decorrer dos anos, o que se verificou foi a prática de exclusão das artes aplicadas no ensino acadêmico, em detrimento das belas artes. A formulação das figuras do aluno artista e do aluno artífice e seus acessos acadêmicos, como previa o estatuto de 1855, mais que caracterizar as peculiaridades da produção de cada um, findou por materializar em documento os diferentes valores que já eram atribuídos ao trabalho do artista e do artífice e suas respectivas produções.

Mais adiante, em 1859, depois da exoneração de Porto Alegre, os cursos foram divididos em: diurnos, mais completos (ofertando todas as disciplinas da Academia), para as belas artes; e noturno, restrito a cinco disciplinas (desenho industrial, desenho de ornatos e figura, escultura de ornatos e figura, desenho de modelo vivo e matemáticas elementares), para os artífices. Mesmo tendo igual corpo de professores, e apesar do curso noturno ter oferecido oportunidade ao trabalhador de otimizar seus estudos, ele também acentuou as diferenças destes em relação aos artistas, que tinham mais acesso aos conteúdos abstratos, mais reconhecidos socialmente. Neste ponto foram exceções as aulas noturnas de modelo vivo e de história das belas artes, ministrada por Pedro Américo em 1871, que se inclinavam mais para o currículo diurno.

De acordo com a análise de Cardoso (2008), as aulas noturnas começaram com cerca 69 alunos no início da década de 1860, tiveram o ápice de mais de 300 alunos em 1869, em 1870 começaram declinar, chegando a 21 alunos em 1880, e foram encerradas de vez em 1888, quando Ernesto Gomes Moreira Maia – por ironia, o professor de desenho industrial – foi nomeado diretor. Este período infelizmente fecha o espaço em que se tentou dar atenção ao ensino das artes industriais na Academia Imperial de Belas Artes. Não encontramos pesquisas que comprovem uma relação direta, mas refletimos que a diminuição dos alunos nos cursos noturnos está relacionada: primeiro, às questões internas, ao valor atribuído ao papel dos alunos artífices na Academia, ou seja, ao processo de separação vivido por eles em relação aos alunos artistas. Implicitamente ao valor social, e não ao econômico, aferido às artes aplicadas pela sociedade da época; segundo, às questões externas, a um escoamento de alunos artífices para o crescente número de escolas de arte e indústria⁵¹ que foram criadas ao depois de 1844, sob apoio

⁵¹ São exemplo as escolas-oficinas do Imperador na Quinta da Boa Vista (1868), e em Santa Cruz (1885) e da Escola Industrial da Sociedade Auxiliadora da Industria Nacional (1871).

da Sociedade Auxiliadora da Industria Nacional (Sain) e Sociedade Propagadora das Belas Artes (SBPA), fundada em 1856.

Em seu estudo sobre a história das academias de arte europeias no século XIX, Nikolaus Pevsner (2005) escreve que também na Europa a maioria dos reformadores conseguiram abolir os cursos de caráter técnico. O autor argumenta que “não houve dificuldade em fazer isto porque, entre o desenvolvimento das técnicas e da indústria e o progresso da educação em geral, percebeu-se na maioria dos países (exceto Inglaterra)”, que as escolas de ensino técnico “respondiam de modo eficaz às demandas da indústria” (PEVSNER, 2005, p. 272) do que os cursos das academias de arte. Assim, as academias de arte se viram desobrigadas de manter cursos e disciplinas aplicadas. Isto nos serve para pensar o caso brasileiro, em que os conflitos institucionais entre belas artes e artes aplicadas que aconteciam na Europa neste tempo não diferiam em muito das questões identificadas dentro da Academia Imperial e entre ela e o Lycêu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro.

A ideia de separação das instruções artísticas fica evidente a partir dos textos veiculados pela SPBA, que desde 1857 começou a editar, assim como a Sain, uma revista chamada *O Brazil Artístico*⁵². No ano de 1911, na segunda fase da revista, foi republicado o texto de um dos fundadores da SPBA, historiador da arte Félix Ferreira. Seu texto de 1879 se dirigia ao pedantismo dos que criticavam a existência do ensino técnico artístico de desenho aplicado à indústria e a existência do Lycêu.

Sem buscar um lugar para os ofícios dentro da EIBA, que parecia para ele uma batalha justificadamente perdida, Ferreira (1879) escreveu sobre como via as relações entre ambas as instituições, de modo a reconhecer o valor da colaboração das duas formações acadêmicas para o desenvolvimento artístico do país e destacar, o que segundo ele, caracterizava cada uma – quase uma oposição entre beleza e utilidade. Vejamos o trecho abaixo:

Ha entre uma e outra instituição grande diferença que cumpre, antes de tudo, estabelecer, para que se possa, discriminando esta d'aquella, aquilatar o valor intrinseco do Lycêu, de cujo progresso depende, mesmo em grande parte, o florescimento da Academia. A Academia das Bellas Artes é a escola superior do estudo da arte levada ao seu maior grau de perfeição, á supremacia das faculdades do entendimento como essência e como fim. A

⁵² Por falta de verba, a Revista teve apenas seis exemplares lançados no séc. XIX. Neles foram publicados trabalhos desenvolvidos pelos alunos do lycêu, notícias e crônicas. Não encontramos informação sobre até quando a Revista foi produzida, mas identificamos um exemplar de 1911, ainda sob direção da SPBA. Ver: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/6924>.

pintura, a architectura e a estatuaria ali são ensinadas, desde os seus mais simples rudimentos até as mais prescindíveis *regras da philosophia do bello*, desde o mais insignificante traço até o mais aprimorado labor. O aprendizado da *arte não é ali feito tão somente para o exercício de uma profissão honesta e aceiada, mas especialmente para o desempenho de um sacerdócio augusto e grandioso*. Não basta, por isso, aquelles que se dedicam ao seu cultivo habilidade e bôa vontade, *é necessário ter talento, espirito elevado e sobre tudo vocação decidida*. O *Lycêo de Artes e Officios*, ao contrário, *é uma escola rudimentar da arte applicada ás diferentes ramificações da industria fabril e manufactureira, ao trabalho indispenvel á existência da sociedade civilisada. A arithmetica, a álgebra, a geometria, a chimica, a physica, o desenho de figura, o de ornatos e o de machinas, são ali ensinados com applicação aos officios e ás profissões industriaes*. A aprendizagem das bellas artes não é ali feita para o exercício da mesma arte propriamente dita, mas para o *aperfeiçoamento dos officios de carpinteiro, pedreiro, canteiro, torneiro, ourives, estucador, marceneiro, etc*, e das *indústrias fabris de tapeçaria, ferro, louça, armas, chitas, papeis pintados, etc*. Da *Academia das Bellas Artes sahem os architectos dos edificios monumentaes, os pintores dos painéis e os estatuarios. Do Lycêo de Artes e Officios sahem os constructores navaes e urbanos, os mestres carpinteiros e pedreiros, os desenhistas de fabricas, pintores de louça, gravadores em madeira, fundidores e modeladores, em gesso, em bronze e ferro*. A Academia das Bellas Artes é a *alta escola da aristocracia do talento*; o Lycêo de Artes o Officios é a *útil officina das intelligencias modestas*. (FERREIRA, 1879 apud SILVA, 1911, p. 272-309, grifos nossos).

Escolas como o Lycêu se destinavam quase que exclusivamente para a formação e aperfeiçoamento de artífices, incluindo mulheres, com aulas diurnas e noturnas. Seu tipo de ensino partilhava da ideia de que o ensino de artes industriais possuía valor econômico e social e que deveria ser conduzido estrategicamente com estudos disciplinares das artes técnicas (desenho por cópia, geometria, mecânica aplicada, música, arquitetura naval, estética, física, química, comércio, francês e inglês).

A estrutura de liceu, de ensino secundário profissionalizante, foi implantada rapidamente em outros estados brasileiros entre 1870 e 1880. Contudo, os liceus não ofereciam bases para o artífice alçar o papel de quem concebe e desenha aquilo que viria a produzir. Os alunos não eram preparados para projetar artes industriais, e sim para executar bem projetos de outros – o artífice continuava em posto periférico e o problema da formação da figura do artista industrial permaneceu sem ser enfrentado. Um outro fato que adensa ainda mais o caso brasileiro é que a indústria local empregava poucos desenhistas no século XIX, e muitos deles eram estrangeiros, o que tornava a possibilidade de o artista local obter espaço mais restrita.

Pevsner (2005), ao analisar situação similar de separação de instituições de ensino no caso inglês, coloca que “ergue-se daí por diante uma muralha entre as duas faces do processo criativo” (PEVSNER, 2005, p. 288). De um lado, estariam os que criam, mas que, na maioria dos casos, não sabem de processos técnicos e têm seus

desenhos executados por desconhecidos. De outro lado, estariam os que produzem, mas não sabem conceber e desenhar. Esta seria uma atualização da crise da arte, e inevitavelmente da indústria, na segunda metade do século XIX.

Guardados os contextos e certo deslocamento temporal, refletimos que os problemas do movimento de separação das estruturas de ensino entre belas artes e artes aplicadas, e seus desdobramentos na qualidade e na estética da produção industrial, ocorridos aqui, espelharam o que começara a acontecer na Europa poucos anos antes. Ao ver que se referem a estes problemas, as críticas feitas ao estado da arte, ou da técnica, da produção exposta na Grande Exposição de 1851.

Nesta ocasião, o arquiteto alemão Gottfried Semper⁵³ foi encarregado de organizar as sessões da Dinamarca, Suécia, Egito e Canadá. Um ano depois da exposição, ele publicou o livro *Wissenschaft, Industrie und Kunst* (Ciência, Indústria e Arte) onde propôs sugestões para melhorar a formação dos futuros artistas industriais, destacando a importância do aprimoramento do gosto. Para Semper (1852), eram os neoestilos ensinados nas academias, e não as máquinas, os responsáveis pelo que ele considerou como decadência da arte industrial que foi exposta. Segundo Pevsner (2005, p. 294), Semper reconhecia, ainda, que na exposição, somente “os objetos cuja utilização séria não autoriza o supérfluo, como carros, armas, instrumentos musicais e

⁵³ Gottfried Semper foi um teórico que colaborou significativamente com o desenvolvimento de uma noção chamada “tectônica” (do grego Tekton ou carpinteiro), frequentemente definida por “arte da construção”. Em suas contribuições Semper aproximou esta noção grega de mais de 2000 anos do contexto das artes técnicas industriais, como um caminho possível para reverter o estado da arte e o uso mal compreendido do ornamento. Em um conjunto de trabalhos, Semper ([1863], 2004, p.71-100) reapresentou formas e símbolos mais importantes da história da arte da antiguidade para exemplificar o que ele considerou uso técnico adequado dos materiais, e seus resultados na expressão estética das formas, que foram possíveis a partir disto. Semper deu atenção especial a alguns materiais e os classificou em quatro grupos, que considerou elementares ou crus, de acordo com a técnica (têxteis, cerâmicas, carpintaria e cantaria), tendo em conta a própria natureza da matéria e suas implicações no processo projetivo e de produção. O autor caracterizou cada um dos materiais, em termos estético formais e técnicas históricas, de modo a exemplificar aplicações, e a apontar os rumos que, segundo ele, a produção poderia seguir. Ou seja, de estabelecer uma relação investigativa entre forma, material e técnica cultural, um caminho que até então não havia sido explorado pela metalurgia, a qual, para o autor, não havia compreendido os ornamentos que fazia uso. Para ele o ornamento deveria ser compreendido e aceito, sua crítica se dava em relação ao academicismo e à ornamentação indiscriminada. No século XX, a noção tectônica foi revistada pelo crítico americano Kenneth Frampton (1983, 1990, 1995). A tônica de seus trabalhos em relação a Semper recai sobre a noção como potencial de expressão construtiva, especificamente na arquitetura. Quase em uma relação causa e consequência, busca-se a exploração técnica do material, alcança-se um novo grau de expressão estética. A abordagem de Frampton, e não a Semper ou uma perspectiva ainda anterior, permeou facilmente o contexto da arquitetura moderna no século XX, quando a linguagem visual avessa à ornamentação se tornou ferramenta imprescindível para a crítica modernista. A teoria de Semper diz respeito a história do ornamento de forma ampla e está além deste trabalho contemplá-la totalmente. Esta nota serve para pensar sobre como tal teoria do campo de projeto, da metade século XIX, foi apropriada na prática e no ensino de arquitetura tanto tempo depois. No mais, ela também levanta alguma reflexão sobre a ausência deste debate no ensino e na prática projetiva de design, apesar desta área fazer uso de seus conceitos já tão deglutidos.

semelhantes, mostravam às vezes mais solidez na decoração e na maneira de valorizar formas pela função” (PEVSNER, 2005, p. 294).

Sob clara influência do pensamento de Semper, alguns anos depois, o arquiteto galês Owen Jones (1863) publicou seus discursos no livro *On the true and the false in decorative arts* (Sobre o verdadeiro e o falso nas artes decorativas). Jones condenou a produção de arte industrial que representava outros povos em circunstâncias completamente diferentes (crítica à importação e mistura de temáticas culturais diversas), e reafirmou a necessidade de adequação das formas que Semper já havia preconizado.

Segundo Pevsner (2005, p. 296), para Jones, todo “objeto para propiciar prazer perfeito, deve ser adequado ao seu objetivo e autêntico em sua realização”. Após observar o contexto da crítica de Semper (1852) e Jones (1863), no meio do século, se torna possível mapear uma espécie de “genealogia” da crítica do modernismo europeu e brasileiro ao ecletismo na virada para o século XX. Parece importante lembrar que, neste contexto, a relação de oposição entre verdadeiro e falso, autenticidade e ornamentalidade, adequação da forma à função e decoração nas artes, e em especial nas artes industriais, conformaram, ao longo do tempo, juízos de valor, que devem ser entendidos dentro dos seus contextos e não como perenes. Do contrário, o próprio valor histórico do processo de desenvolvimento artístico, percebido por meio dos objetos de criticados, estará comprometido.

Ao analisar as circunstâncias que envolviam as artes industriais na Inglaterra naquele momento, Pevsner (2005, p. 291) analisa que da parte dos industriais não se poderia esperar muito investimento em desenhos e qualidade técnica, visto que seus interesses eram manter as vendas. Dos artífices não se esperavam muitas iniciativas, porque não existiam como classe. Nos artistas, acadêmicos ou não, não se verificava interesse pelas questões da indústria.

Havia, ali, um problema complexo relativo à qualidade da produção industrial e à recepção desta, e as raízes do problema estavam diretamente ligadas à educação artística. Como expressaram alguns críticos⁵⁴, o que ficou da Exposição foi uma

⁵⁴ Sobre como via a relação entre educação, consumo e produção de artes industriais, Jones (1863) escreveu: Enquanto todas as classes, artistas, industriais e o público não forem mais bem formados nas questões relativas à arte, e a existência de princípios gerais não for geralmente reconhecida, essa geração não verá progresso artístico algum. [...] Se perguntássemos aos artistas que desenharam essas lamentáveis produções penduradas nas paredes porque escolheram essa forma particular para sua criação, eles certamente responderiam que era o único estilo de desenho que os industriais estavam dispostos a comprar, e que fizeram somente o que lhes foi pedido. Se perguntássemos aos industriais porque

chamada para a criação de uma nova agenda para a educação de profissionais ligados às artes industriais e para a sociedade. Na prática, isto incluiu além de reformas nas instituições de ensino, a abertura de museus de artes industriais e a criação de sociedades de interessados na indústria, a exemplo do Council for Art and Industry.

No contexto brasileiro, tempos a frente, tentava-se argumentar a importância do ensino técnico dos liceus para o desenvolvimento do país, com base nos ganhos de países como França, Inglaterra e Alemanha, ou seja, aqueles que agiram para superar problemas complexos surgidos com as artes industriais⁵⁵. Embora tenha sido desejado o desenvolvimento técnico-artístico, e tenha havido momentos propícios, o cenário de modo geral não foi favorável para o avanço do ensino das artes aplicadas. Tanto que ele não seguiu de forma mais estruturada em direção século XX, assim como não alçou o ensino de nível superior. Continuou a desempenhar um papel periférico na produção industrial e a ter baixo prestígio social, por não guardar o ímpeto criativo das artes puras ou das acadêmicas, que era reconhecido socialmente, não deter o saber científico das engenharias, e tampouco fazer pontos de contato com a arquitetura, a qual, pouco a pouco, conseguiu lugar de destaque dentro da Academia Imperial de Belas Artes e começou a disputar espaço de trabalho com as engenharias.

investiram tanto dinheiro, capacidade e trabalho na produção de artigos de tão pouco valor, eles certamente responderiam que eram os únicos vendáveis, e que seria inútil tentar produzir artigos de gosto melhor que acabariam encalhados nas prateleiras. Se perguntássemos ainda às pessoas porque elas compraram produtos ruins, e os levaram pra suas casas, arriscando-se deteriorar seu gosto e a estragar seus filhos, elas fatalmente responderão que procuraram coisa melhor por toada parte, mas não acharam. E assim [...] se completa o círculo vicioso (JONES, 1863 apud PEVSNER, 2005, p. 297).

⁵⁵Notemos esta intensão em mais um fragmento do texto de Félix Ferreira: A Inglaterra, a França, a Alemanha e os Estados-Unidos, e todas as nações de igual quilate, têm Academias para o ensino apurado das bellas artes e Lycêos para o das suas applicações ás industrias e aos officios. Quem, depois dessas palavras, ousaria insistir no erro e na impatriótica campanha contra o Lycêo e o ensino do desenho? Como que despertando de um máo sonho, o paiz viu o atrazo em que se achava e procurou reformar a instrução publica, introduzindo nos programmas escolares o ensino do desenho. Já outros paizes, os Estados-Unidos, a Inglaterra, a Bélgica e a França, colhiam há muito os fructos da introdução em suas escolas primarias do ensino do desenho quando, no Brazil, pouco a pouco, lentamente, foi generalisando-se o seu estudo. [...] passando á collectividade, diremos que, sem a generalisação do desenho, nenhum paiz poderá attingir ao poderio e á opulencia das grandes nações. E' pela producção artística e industrial que se armazenam os *milhões* que a industria da guerra consome dos povos; aos artistas que, em troca de milhares de *dollars*, centenas de mil réis ou de dezenas de *sous*, trocam as suas telas, as suas esculpturas, os seus planos architectonicos e as suas gravuras; aos industriaes que derramam por todo o mundo, aos milhões, os seus productos, bem acabados, artisticamente concebidos e intelligentemente manufacturados; aos operários que, enclausurados, dia e noite em suas modestas officinas e tendas, aperfeiçoam um producto —as vezes um alfinete — tornando-o mais útil, mais barato e mais elegante; a elles devem a França, a Inglaterra, a Itália, a Alemanha, a Bélgica, os Estados-Unidos, a Áustria e tantos outros paizes a sua grandeza, prosperidade e riqueza. E tudo isso devido a que? Única e exclusivamente ao desenho, á influencia que o seu conhecimento exerce na industria e no intercambio dos productos dos diversos paizes. (FERREIRA, 1879, apud SILVA, 1911, p. 272-309).

As escolas brasileiras de ensino técnico-artístico, criadas durante século XIX, receberam cada vez menos verbas para sua manutenção ao longo do tempo. Assim como o perfil delas foi sendo modificado ao sabor das gestões e suas inclinações políticas. A falta de financiamento apenas arremata as questões político-culturais, que concorreram para o tardar no estabelecimento das artes aplicadas e sua sobrevida no Brasil. A produção e o ensino de artes aplicadas possuem uma trajetória à margem da história da arte brasileira no século XIX. Tanto que, sem estranhamentos, teve seu ensino encerrado, e sua produção minada, a ponto de hoje não ser um tema nas escolas de design, bem como ser um assunto incógnito ou controverso no âmbito do patrimônio histórico e artístico.

Entre as tentativas malogradas de estabelecer um ensino de desenho ligado às artes aplicadas, a Academia Imperial certamente teve função central na formação do pensamento artístico e cultural no Brasil. Dela, saíram pessoas que participaram da formação do Lycêu de Artes e Ofícios no Rio de Janeiro, tais como: Vítor Meirelles (que foi professor do Lycêu e desenvolveu métodos de ensino específicos para desenho técnico), Bethencourt da Silva, Souza Lobo, Rodolfo Amoedo, Belmiro de Almeida e Modesto Brocos, que, como artistas individuais, tiveram produção expressiva nas artes aplicadas.

Na opinião dos historiadores do design brasileiro, João de Souza Leite (2007) e Rafael Cardoso (2008), a Academia Imperial de Belas Artes foi um ponto fora da curva no modelo de ensino de arte então vigente, uma tangente em direção ao ensino de desenho no Brasil. Aqui, refletimos que, guardadas as diferenças das circunstâncias políticas e dos espaços temporais, os liceus estiveram um pouco mais próximos dos ideais modernos de civilização e progresso almejados no século XIX, do que a Academia Imperial de Belas Artes, que se manteve em uma postura conservadora, exceto em breve momentos de flexibilização. Mas, em uma perspectiva mais ampla, consideramos que a missão francesa, a Academia Imperial e os liceus, em especial o do Rio de Janeiro, foram pontos por essência fragilizados na tentativa de criar bases para melhor amparar atividades profissionais relacionadas ao desenho projetivo, mas que findaram em desarranjo. Em essência porque foram muitos os descaminhos políticos, a ver pelos acordos comerciais que pouco beneficiaram o Brasil.

O governo imperial desejou possuir o *status* de país civilizado e modernizado, bem como os dividendos decorrentes de uma produção de artes industriais. Contudo, ele não estabeleceu as articulações políticas necessárias com as instituições de ensino, representações de classe e a iniciativa privada que poderiam ajudar a criar a figura do artista industrial, uma indústria forte e seu mercado consumidor. A indústria de artes aplicadas em metais, por exemplo, tinha potencial para ser alavancada (como exemplificado nas imagens da Exposição de 1861), mas foi solapada pelas baixas taxas, quando não pela isenção total de impostos, com que entraram muitos produtos ingleses de arte industrial em ferro no Brasil. Exatamente aqueles produtos que já eram criticados por Semper (1852) e Jones (1863).

A crítica que fazemos não diz respeito ao Brasil ter olhado para os ganhos da arte industrial em outras nações, mas a não ter aprendido com o processo de enfrentamento dos problemas oriundos dela dentro do contexto local, a ver deixamos permanecer uma hierarquia improdutiva entre belas artes e artes aplicadas. A mimese do ensino artístico francês, ainda que controversa, poderia ter ajudado a criar, assim como na França, uma cultura de projeto de design. A qual, junto à arquitetura e às artes visuais viria a ter, assim, como eles, momentos de inflexão na linguagem visual ao longo do século XX.

Especificamente ao observar os aspectos relativos à história da produção de artes industriais em ferro, analisamos que o que tivemos no Brasil no século XIX foi um breve impulso vinculado a um projeto político de cidade e não um profundo entendimento do papel das artes industriais na história do país. Será sobre os diferentes modos de perceber os objetos urbanos industriais e o ecletismo de que eles são fruto, que o próximo capítulo se debruçará, tentando interpretar o significado histórico deles, desde o momento de sua instalação no entre séculos XIX-XX, até o momento em que a preservação da produção artística da cidade passou a ser foco de atenção patrimonial no século XX.

**3. ECLETISMO E MODERNISMO
NA CRIAÇÃO DE DOIS
PROJETOS OPOSTOS
DE CIDADE PARA O
RIO DE JANEIRO**



3 ECLETISMO E MODERNISMO NA CRIAÇÃO DE DOIS PROJETOS OPOSTOS DE CIDADE PARA O RIO DE JANEIRO

Movimentos de inflexão histórica, perceptíveis através da construção de imagens urbanas, tentaram demonstrar saltos um estado para outro, ou superar um estado social indesejado por meio da criação de uma nova linguagem visual e novos modos de uso da cidade. Este gesto caracterizou, ao menos, dois períodos significativos da história da cidade do Rio de Janeiro enquanto capital.

O primeiro, nos anos iniciais do século XX, quando seu espaço urbano foi intensamente modificado, foram abertas ruas e avenidas, e a arquitetura e as artes industriais ecléticas corroboraram para estruturar rapidamente ambientes, serviços e hábitos importados, que movimentaram a urbe carioca, de modo a construir a imagem de uma cidade moderna europeia, que houvera superado o estado de colônia portuguesa. O segundo, em meados do mesmo século, no momento de negação da imagem da cidade de estética da cópia, para criação de uma estética própria, dentro do conceito modernista. Quando sob a ode da utilidade e da expressão plástica, se tentou excluir a imagem da cidade de Paris do Trópicos do passado para criar a imagem de uma capital nacional, exemplo de arquitetura moderna para o futuro

O texto que segue abordará como o mobiliário urbano das artes aplicadas, e o ecletismo, de modo mais amplo, participaram e foram percebidos dentro de dois projetos diferentes de cidade, bem como no âmbito da gestão patrimonial sobre a urbe.

3.1 O papel essencial dos objetos ordinários ecléticos no Rio de Janeiro

Desde 1874, Pereira Passos trabalhou na perspectiva de desenvolver o Rio de Janeiro em termos de serviços, planejamento urbano e aspectos estéticos. Ainda como engenheiro do Império, ele acompanhou o desenvolvimento de obras públicas e participou do primeiro projeto para a reformulação urbana da antiga capital, o qual não chegou a ser executado. Apenas durante sua administração como prefeito do Rio (1902-1906) na primeira república, sob apoio do então presidente Rodrigues Alves e de

empresários locais influentes, foi que Pereira Passos modificou efetivamente a cidade ao realizar reformas, muitas delas controversas.

O novo projeto da Cidade previa o alargamento das ruas, construção de grandes avenidas, *boulevards* arborizados, obras modernas para a canalização de rios e esgotamento, construção de prédios públicos, padronização do estilo arquitetônico e outras medidas que visavam criar o novo cenário urbano adaptando às premissas urbanísticas e sanitárias que estavam sendo implementadas em grandes cidades europeias. Entre as principais ações realizadas durante a gestão de Pereira Passos estiveram a construção da antiga Avenida Central, a inauguração da Avenida Beira Mar em direção à Glória, ao Catete, ao Flamengo e a Botafogo e as obras de melhoramento do Porto do Rio de Janeiro e do Canal do Mangue. Foi também realizada a ampliação da malha da iluminação pública, e a adaptadas as estruturas subterrâneas e dos postes para a substituição definitiva do gás pela eletricidade neste tipo de serviço⁵⁶, que colaborou significativamente para o processo de “embelezamento da cidade das luzes” nos trópicos.

Assim como na história do urbanismo de cidades como Paris, Londres, Berlim e até New York, o que vemos na história urbana do Rio entre o final do século XIX e início do século XX é reflexo do movimento de mudança no quadro econômico e social da cidade, e da formação de uma nova classe social emergente, que tinha forte influência na gestão da cidade. Segundo o arquiteto e especialista em história urbana, José Geraldo Simões Júnior (2007), no caso do Rio de Janeiro foram principalmente fazendeiros e comerciantes de sucesso, e não os industriais do caso europeu, que ao buscar terrenos para construir seus palacetes imperiais ecléticos e não mais as fazendas coloniais, guiaram o processo de especulação imobiliária e impulsionaram processos de produção da cidade e dos serviços públicos, do centro para a zona sul, de modo a enfatizar seus interesses.

⁵⁶ Segundo a historiadora Amara Rocha (2006) a façanha de cumprir o contrato de substituição do gás por eletricidade não foi da Société Anonyme du Gaz (a SAG, que havia comprado a empresa do Barão de Mauá) e sim da Light, empresa canadense que obteve apoio do presidente da República, Rodrigues Alves, e do prefeito Pereira Passos. Nas palavras da autora, o lobby do grupo Light junto ao prefeito foi decisivo para que o Governo Federal se tornasse mais rigoroso e exigisse o cumprimento dos compromissos contratuais da SAG. Amara Rocha (2006) descreve que o grupo Light fundou no Canadá a The Rio de Janeiro Tramway, Light and Power Co. Ltd. em 1904. E que em pouco tempo ela conseguiu captar recursos internacionais para comprar a SAG, que passava por uma grave crise financeira. Deste modo a Light passou a controlar alguns dos principais serviços da cidade, como a iluminação pública, telefonia e transporte.

Um caso exemplar é o do Palácio do Catete, atual Museu da República⁵⁷. A construção do palácio, iniciada em 1858, para ser residência do fazendeiro e comerciante de café, Antônio Clemente Pinto, o Barão de Nova Friburgo, ocasionou a instalação de postes para iluminação pública por toda a Rua do Catete. O Palácio do Catete se tornou um símbolo do poder da elite escravocrata no Rio de Janeiro. Algum tempo depois, com o fim da escravidão no país (teoricamente, 1888) e a Proclamação da República (1889), o edifício foi comprado pelo Governo Federal (1896) para ser sede da Presidência da República, durante o mandato de Prudente de Moraes (1894-1898) e assim permaneceu até a década de 1960.

Na década de 1910, todo o posteamento de iluminação pública, com estrutura simples de lampião a gás, da rua do palácio foi substituído por robustos postes ecléticos com até cinco cúpulas de vidro que passaram a fornecer luz elétrica. Observamos que os postes da década de 1910 permanecem até hoje iluminando a Rua do Catete (Figura 16). Todavia, muitos encontram-se em péssimo estado de conservação, alguns deles foram pintados de cores diferentes e as cúpulas de vidro foram substituídas por outras de material polimérico. Cúpulas com variados formatos e materiais foram problemáticamente usadas em todo o conjunto de postes em ferro da Rua do Catete. Por sinal, um conjunto expressivo de mobiliário urbano eclético, em quantidade e variedade de formas.

⁵⁷ Com a transferência da capital federal para Brasília, o então presidente da república, Juscelino Kubitschek determinou, por meio do Decreto nº 47.883 de 8 de março de 1960, a criação do Museu da República que foi abrigado no Palácio do Catete.

Figura 16 – Rua do Catete, 1890 (acima, à esquerda), Palácio do Catete, Augusto Malta, 1920 (acima, à direita), potes da Rua do Catete, 2107 (abaixo)



Fontes múltiplas, respectivamente: Arquivo Nacional⁵⁸, Museu da República⁵⁹ e Agência Brasil⁶⁰.

No início do século XX, desde a lógica organizacional da cidade, aos usos e à estética eclética, em tudo no Rio passou a se perceber a influência da cultura francesa. A referência urbanística do prefeito e engenheiro militar Pereira Passos era o plano que o prefeito Haussmann executou em Paris na década de 1850, o qual ele teve a oportunidade de acompanhar de perto durante sua formação na *École des Ponts et Chaussés*. Assim como Haussmann, Pereira Passos destruiu a estrutura urbana colonial para a construção da malha urbana de cidade moderna republicana.

⁵⁸ Disponível em:

sian.an.gov.br/sianex/consulta/Pesquisa_Livre_Painel_Resultado.aspx_CodReferencia_id=100075&v_aba=1. Acesso em: 30 jul. 2020.

⁵⁹ Disponível em: <http://museudarepublica.museus.gov.br/wp-content/uploads/2019/01/Pag0000030.jpg>. Acesso em: 04 nov. 2019.

⁶⁰ Disponível: <http://museudarepublica.museus.gov.br/wp-content/uploads/2013/12/MuseuRepublica1922.png>. Acesso em: 04 nov. 2019.

Para Simões Júnior (2007), as diretrizes de projeto urbano adotadas aqui estavam associadas a uma postura que fazia questão de negar as raízes de um passado colonial recente e copiar um modelo de modernidade urbana, a da cosmopolita Paris, tida como berço da cultura, da elegância, das inovações do campo da arte e da tecnologia, e que sediava anualmente as famosas exposições universais e congressos urbanísticos. Segundo o autor (2007), a Avenida Central foi um projeto de criação de um marco histórico, que previa simbolizar no futuro o alcance de todos esses desejos de modernização e poder republicano.

A seguir (Figura 17), vemos trabalhos de Augusto Malta para registrar o processo de construção da Avenida Central. Como fotógrafo da prefeitura, Malta buscou realizar fotografias que exaltassem o sentido de construção da nação, de edificação da república e do processo de evolução do espaço urbano. As cenas são de espaços praticamente esvaziados, sem conflitos, apenas obras em construção. A perspectiva das fotos é panorâmica, mostram o novo plano urbanístico e as edificações padronizadas, em seu alinhamento com as ideias de urbanismo francês, minimizam assim os problemas decorrentes das obras – um projeto de seleção de memórias ao modo como os gestores gostariam que o processo fosse visto depois.

Figura 17 – Construção da Avenida Central, 1903 (à esquerda), Calçamento e Posteamto das Edificações da Avenida Central, Augusto Malta, 1907 (à direita)



Fontes: Biblioteca Nacional⁶¹ e Biblioteca Nacional⁶².

⁶¹Disponível em:

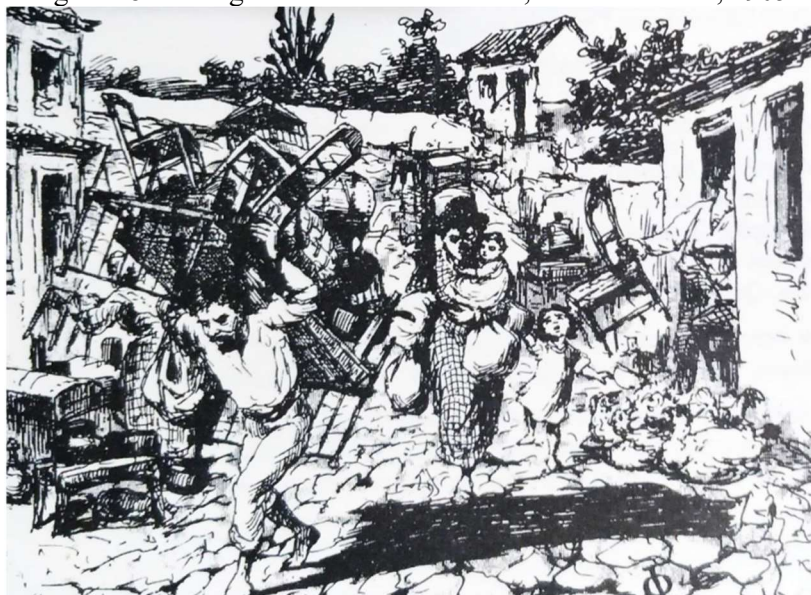
http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1363493/icon1363493.jpg.
Acesso em: 4 nov. 2019.

⁶² Disponível em:

http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1363493/icon1363493.jpg.
Acesso em: 4 nov. 2019.

O urbanista Jaime Larry Benchimol (1992) afirma que, implicitamente, estava entre os objetivos de Pereira Passos, ao dar ao Rio a aparência de uma cidade moderna como Paris, atrair investidores estrangeiros e afastar do novo cenário burguês as classes menos abastadas para os arredores do Rio. Passos privilegiou a classe empresarial que lhe apoiou e desconsiderou aspectos sociais do processo da formação da cidade em suas reformas urbanas, derrubando cortiços e morros na região do centro. Pereira Passos foi apelidado de “prefeito do bota-abaixo” e teve que lidar com inúmeras críticas veiculadas em jornais e revoltas da população do centro que foi diretamente afetada pela remodelagem da região (ver Figura 18).

Figura 18 – Charge Descendo o Castello⁶³, Jornal o Malho, 1905.



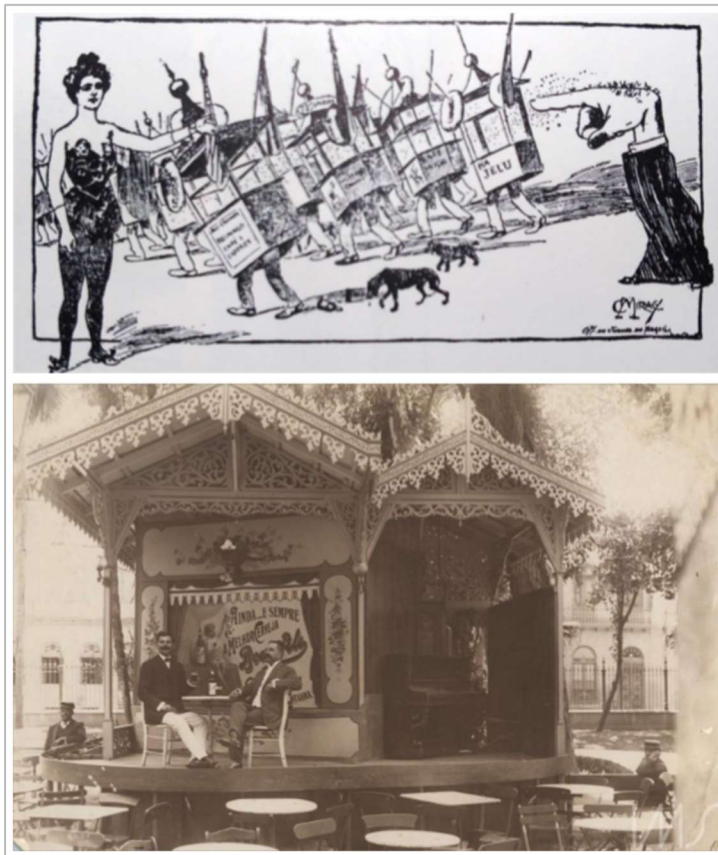
Fonte: Del Brenna, 1985, p. 378.

Para a construção do cenário urbano carioca, o antigo mobiliário e seus hábitos foram bruscamente substituídos por outros de aparência sofisticada. Um exemplo são os pequenos quiosques de madeira, que aglomeravam apostadores de jogo do bicho, e a implantação de novos quiosques maiores em áreas de passeio frequentadas pela elite da cidade (ver Figura 19).

⁶³ Texto que acompanha a charge:

“Ella: – Você me disse que isto aqui era uma terra civilisada... Muito bonita civilisação! Antes o meu arraiá do sertão! ... Querem arrasar o morro? Pois arrasem, mas, se há casas, façam barracões para a gente pobre! Isto assim é uma pouca vergonha de desafôro, que, se eu fosse homem, havia de pintar o diabo! Elle: – Cala-te mulher! Cala-te e vai puxando com a trouxa! Isto aqui é como toda parte: tratam-se os ricos na palminha das mãos e os pobres aos ponta-pés! Mas o dia da nossa vingança há de chegar. Olá, se há de!...” (O Malho, 1905 *apud* Del Brenna, 1985, p. 378).

Figura 19 – Charge A cidade... Nova⁶⁴, C. Miragy, Jornal do Brasil, 1903 (acima), Quiosque Chopp Berrante no Passeio Público, Augusto Malta, 1910 (abaixo)



Fonte múltiplas, respectivamente: Del Brenna, 1985, p. 30 e Brasileira fotográfica⁶⁵.

Além dos quiosques, outros objetos, especialmente em ferro fundido, como bancos de praça, caixas de correios e variados modelos de postes, que sustentavam cabos de bondes, telefonia e propiciavam a iluminação pública elétrica, também faziam parte do mobiliário eclético da cidade. Os ambientes remodelados com objetos de iluminação foram profusamente registrados pelo fotógrafo Augusto Malta, que trabalhava para a Prefeitura do Rio e para a Light⁶⁶. Por parte da prefeitura, havia o desejo de registrar a nova arquitetura e ambientes de passeio com os objetos, visto que os postes de eletricidade se tornaram símbolos do embelezamento da cidade e do

⁶⁴ Texto que acompanha a charge:

A Cidade: Então, meus senhores? Não Há por aqui quem proteste pelos direitos dos kiosques? Já se esqueceram dos seus relevantes serviços? (Jornal do Brasil, 1903 *apud* Del Brenna, 1985, p. 30).

⁶⁵ Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=chopp-berrante>. Acesso em: 4 nov. 2019.

⁶⁶ Ver texto da exposição Rio: primeiras poses – Visões da cidade a partir da chegada da fotografia (1840-1930) organizada pelo Instituto Moreira Salles (2016), como parte da programação especial dedicada aos 450 anos da cidade do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://rioprimeirasposes.ims.com.br/visoes-da-cidade-a-partir-da-chegada-da-fotografia-1840-1930/>.

desenvolvimento atingido durante a gestão de Pereira Passos. Por sua vez, a Light tinha o propósito de registrar seu feito, o marco histórico da chegada da empresa à capital brasileira arrematando os mais modernos serviços de eletricidade.

O processo de urbanização do Rio de Janeiro do início do século XX também foi registrado pelo fotógrafo Marc Ferrez. Ele foi contratado em 1905, pela comissão encarregada da construção da Avenida Central, para realizar o projeto editorial do *Álbum da Avenida Central*, o qual consistiu na documentação fotográfica dos projetos dos prédios construídos e dos prédios após o término da construção. Entre os registros dos projetos, curiosamente, não observamos nenhum com detalhamento das calçadas ornamentadas em pedra portuguesa ou do mobiliário implantado nelas (ver Figura 20).

Figura 20 — Posteamto da antiga Avenida Central, Marc Ferrez, 1908



Fonte: Instituto Moreira Sales⁶⁷.

A partir das figuras que segue, parece plausível pensar que, pela harmonia do conjunto urbano, era admitida a ideia de que edificação, calçada e mobiliário urbano faziam parte de um só projeto, o da cidade, portanto, deveriam receber o mesmo tratamento e possuir a mesma linguagem. Contudo, pela ausência de registros dos projetos destes objetos no álbum, é coerente refletir sobre como o mobiliário urbano e a programação visual das calçadas não estavam entre as questões da arquitetura ou da engenharia naquele momento. E então questionamos: quem determinava/realizava o

⁶⁷ Disponível: <http://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/75328>. Acesso em: 20 jul. 2020.

projeto das coisas desta dimensão? A Light? A prefeitura? Os profissionais que projetavam a edificação? De quem partia o saber que compreendia a dimensão projetiva do objeto em si e em conjunto inserido no espaço urbano?

A seguir, temos um exemplo de projeto contido no álbum da Avenida Central, o antigo prédio da Companhia das Docas, atual Superintendência Regional do Iphan. Inicialmente vemos o registro do projeto do prédio para a Companhia das Docas sem detalhamento do mobiliário e da calçada. Na sequência observamos o registro do projeto executado, com calçada adornada em pedra portuguesa e a presença de dois modelos de postes de iluminação. Por último temos o prédio, já como edificação do Iphan na Figura 21 (nº proc. tombamento 976-T-1978, nº insc. no Livro do Tombo Histórico 462, de 28/07/1978) com calçada preservada, mas sem qualquer presença de mobiliário da época. Resta saber o que fez ser mantido o posteamento da Rua do Catete e fez ser excluído o posteamento da atual Avenida Rio Branco. Que tipo de critério patrimonial valeu para uma área e outra não? Não foi este mobiliário tão significativo para esse setor da cidade, quanto aquele?

Figura 21 – Projeto do edifício Companhia Docas de Santos, 1903-06 (acima, à esquerda), Edifício Companhia Docas de Santos, Marc Ferrez, 1906-08 (à direita), Superintendência Regional do Iphan, 2017 (abaixo, à esquerda).



Fonte múltiplas, respectivamente: Álbum da Avenida Central, p.81 e 82, Biblioteca Nacional⁶⁸; Diário do Rio⁶⁹.

⁶⁸ Disponível em:

http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1387674/icon1387674.pdf.
Acesso em: 4 nov. 2019.

⁶⁹ Disponível em: <https://diariodorio.com/historia-do-predio-da-livraria-da-travessa-da-rio-branco/>.
Acesso em: 04 de nov. de 2019.

Como podemos perceber nas fotografias apresentadas anteriormente, o traçado da cidade e as edificações estavam no plano panorâmico, enquanto o mobiliário estava no plano visível da população, comunicava, pela experiência do uso do ambiente, os ideais estéticos da república. O mobiliário urbano de linguagem eclética cumpria assim uma função desejada pelos gestores na leitura do Rio como uma cidade cosmopolita, elegante e inovadora aos moldes europeus. Mas tanto mais apareciam objetos de artes industriais e produções relativas aos ofícios, sob a ideia de embelezamento da cidade, mas eles foram sendo suprimidos das esferas da educação e da gestão urbana.

Internacionalmente o urbanismo estava nascendo em meio novas teorias e práticas de requalificação urbana¹⁵, porém, também no âmbito global, aos objetos urbanos foi dado um lugar secundário. Não havia normas para o uso deles porque eram considerados complementares, adequáveis ao projeto maior. O caso brasileiro se adensava mais pela falta de profissionais que entendessem a dimensão do mobiliário urbano, e que fossem capazes de criar seus próprios projetos adequados às circunstâncias locais. Desse modo, gestores da cidade, arquitetos e planejadores urbanos delegaram, quase voluntariamente, a tarefa de escolher os projetos dos postes às empresas prestadoras de serviços elétricos.

Segundo o professor francês de design, Fabrice Pincin (2013, *on-line*), em texto para a revista *Urban Design Observatory*, o problema em delegar a empresas terceirizadas a decisão sobre mobiliário urbano também foi vivido por outras cidades europeias no início do século XX, como Barcelona, onde avançavam os debates sobre urbanismo. Ou seja, o mobiliário foi negligenciado, mesmo em meio ao movimento *Garden City* (cidade jardim).

Para o autor (2013, *on-line*), a grande exceção deste período, no sentido de ter iniciativa governamental para escolher o projeto de mobiliário urbano, foi a cidade de Paris. Nela, o autor destaca os projetos para as entradas de metrô em ferro fundido e estilo *art nouveau* (arte nova) de autoria do arquiteto Hector Guimard. Apesar de terem sido rejeitadas inicialmente, com o passar do tempo, as entradas se tornaram ícones das artes industriais nas ruas parisienses, símbolos culturais cidade, vindo a serem reconhecidas como monumentos do patrimônio francês na segunda metade do século XX (ver Figura 22).⁷⁰

⁷⁰ Sobre o processo de reconhecimento da produção de Hector Guimard pelo modernismo europeu, ver: BERGDOLL, Barry et al (2020).

Figura 22 – Entrada do Metrô de Paris, Estação Cadet, 2016 (à esquerda) e Placa comemorativa de 100 anos do Metrô de Paris, 2016 (à direita)⁷¹



Fontes múltiplas, respectivamente: Wikimedia commons⁷² e Cássia De La Houssaye (acervo pessoal).

No caso Brasileiro, de certo, na época já se tinha ciência da importância da função prática dos objetos urbanos e suas tecnologias na estruturação da urbe, assim como era sabido o poder de influência da linguagem visual dos objetos, para a sociedade, na leitura do espaço. Afinal, por que aqueles postes e não outros? Ou seja, a presença daquele mobiliário urbano naquele momento é resultante de um conjunto de intenções muito específicas em proveito da construção de uma imagem do Rio de Janeiro – pretensamente moderno. Assim como a posterior exclusão do mobiliário revela os propósitos da criação de outra imagem urbana – modernista. Construir e excluir foram ações planejadas, e a linguagem eclética dos objetos implantados no Rio parece ter sido um critério relevante.

“A linguagem das coisas é capaz de seduzir as pessoas”, esta é a fala do inglês crítico de design e arquitetura e diretor do Design Museum, Deyan Sudjic (2010). Para o autor, um dos aspectos mais poderosos de um projeto é o de se conectar com a cultura de uma sociedade, é a maneira pela qual a tecnologia adquire face humana. A estética industrial do ecletismo, de que o mobiliário urbano fazia uso e é fruto, foi importada

⁷¹ Na placa fixada na entrada do metrô projetada por Guimard, pode-se ler: “100 anos do metrô (1900-2000) - História(s) do Metrô. Acesso Guimard. Arquiteto emblemático do Art Nouveau, Hector Guimard foi escolhido em 1899 para projetar os acessos às estações metrô. Mas em 1900, quando o metrô foi aberto, sua ousadia decorativa chocou o povo de Paris. Dizia-se que a grafia “metropolitana” não tinha legibilidade, e os bastões de tulipas que são usados para sinalizar o acesso à noite eram os olhos dos monstros. A partir de 1902, portanto, o acesso às estações foi encomendado a arquitetos menos contestados. Em 1913, as entradas do metrô Guimard foram interrompidas e, durante a reforma das estações na década de 1960, várias delas foram destruídas e substituídas pelas modernas. Hoje, porém, novos moldes foram feitos para restaurar as entradas Guimard classificadas como Monumentos Históricos.” (tradução nossa).

⁷² Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cadet,_mai_2016_\(9412\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cadet,_mai_2016_(9412).jpg). Acesso em: 30 jul. 2020.

com este sentido, o de seduzir. E não menos, o de mascarar um estado de desenvolvimento e progresso econômico e industrial, um estado de modernização não atingidos pelo Brasil de então.

O tipo de produção industrial eclética, que se espalhou pelas grandes cidades no mundo participando de processos de requalificação urbana, é tratada no campo da arquitetura como arquitetura do ferro. Este fenômeno das artes técnicas reconfigurou o espaço urbano no Rio de Janeiro e outras capitais brasileiras prósperas ao final do século XIX, como Belém e Recife. Produções em ferro fundido impregnaram edificações, calçadas, ruas e espaços de passeio público, como praças e jardins, com o mais efusivo ecletismo. Contudo, ela tem pouquíssimo reconhecimento histórico pelo campo do projeto e pelas instituições de patrimônio até hoje.

A arquiteta e estudiosa de arquitetura do ferro, Cacilda Teixeira da Costa (1994), explica que, entre os fatores que corroboraram para o não entendimento este tipo de produção, está o fato de que aqui importamos não só moldes de projetos de objetos, como se fazia entre muitos países europeus, mas importamos também os “objetos modernos em ferro, fruto de uma tecnologia de ponta na época, sem que o país tivesse vivido o processo de industrialização e modernização” (COSTA, 1994, p. 10). Para a autora, não ter construído um processo de industrialização foi fundamental para não se ter aferido valor histórico aos objetos posteriormente. Segundo Costa, a existência das artes aplicadas em ferro no Brasil, ou o que ela chama de arquitetura em ferro, expressam uma incongruência, a ver pelo modo rápido com que se fizeram presentes nos interiores e exteriores de edificações, como se alastraram pelas ruas na antiga capital, a pouca importância cultural que tiveram posteriormente (Figura 23).

Figura 23 – Escadaria no interior de um edifício no Rio de Janeiro, Marc Ferrez, 1910 (a cima, à esquerda), Fachada do Centro Cultural Light, Rio de Janeiro, 2010 (acima, à direita), Mirante Chapéu do Sol, Corcovado, Rodrigues & Co, 1900 (abaixo, à esquerda) e Tubulação externa e acabamento da fachada o Museu Naval, Rio de Janeiro, 2019 (abaixo, à direita)



Fontes múltiplas, respectivamente: Instituto Moreira Salles⁷³, Wikirio⁷⁴, Instituto Moreira Sales⁷⁵ e Ana Neuza Videla (acervo pessoal).

Esta tipologia de arte aplicada realizada pela indústria fundidora alcançou alto nível de desenvolvimento em países como Grã-Bretanha, Alemanha, Bélgica e França. Ela chegou a ter seu nível máximo de consumo experimentando um estado de saturação,

⁷³Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/search?filtersStateId=10&page=54>. Acesso em: 20 nov. 2020.

⁷⁴ Disponível em: <https://www.wikirio.com.br/images/4/43/Centroculturalight01.jpg>. Acesso em: 20 nov. 2019.

⁷⁵ Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/5058>. Acesso em: 30 jul. 2020.

inclusive sendo rejeitada pelas sociedades europeias que começavam a criticar a estética burguesa. Deste modo, países, como o Brasil, que não produziram arte industrial, passaram a ser importadores da indústria de ferro e compensar os investimentos feitos pela Europa.

De acordo com Costa (1994), junto a outros países latinos, a exemplo da Argentina, o Brasil ajudou a sustentar, durante algum tempo, a indústria de fundição de artes aplicadas que já estava em decadência na Europa. Acreditamos que o fenômeno do consumo de objetos de arte industrial, ecléticos e capazes de estruturar com diferentes elementos, de um poste a um edifício inteiro, ao gosto de quem o comprar, de ajudar a compor o ambiente urbano, desvinculado de qualquer tradição nacional, muito pode nos informar a respeito do que motivou gestos de funcionários do Iphan, que fizeram com que diversos exemplares praticamente desaparecessem da composição da cidade do Rio, durante o século XX.

Entre os autores que investigaram a história das artes industriais parece sempre haver uma disputa por afirmar qual fundição exportou mais para o Brasil entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX. Por exemplo, Eulália Junqueira (2005), que se refere à produção como 'arte em ferro' e não como 'arquitetura do ferro', afirma que a fundição francesa Val d'Osne foi quem mais exportou arte em ferro fundido para o Rio de Janeiro. Como arte em ferro, ela destaca a estatuária e as fontes. Para a autora (2005), o mobiliário em ferro produzido pela Val d'Osne representou apenas um segmento da arte ferro e foi pouco exportado para o Brasil. Curiosamente, no trabalho de Junqueira (2005), há uma sutil separação entre as produções da fundição. As fontes e a estatuária estariam para uma função mais ornamental da cidade, ao passo que o mobiliário estaria mais próximo da função prática dela. O que sugere a permanência da ideia de distinção entre beleza e funcionalidade, só que dentro das artes industriais, uma categoria que surgiu exatamente tentando equilibrá-las como duas faces do mesmo objeto.

Alguma subdivisão também ocorre no trabalho de Costa (1994) e no estudo do arquiteto e pesquisador do patrimônio brasileiro em arquitetura do ferro, Geraldo Gomes da Silva (1987). Costa (1994) indica que a Saracen Foundry de Walter MacFarlane & Co, na Inglaterra, foi a empresa que mais exportou arte industrial para o Brasil. Assim como a Val d'Osne, a Saracen produzia estatuária e fontes, mas para Costa (1994) e Silva (1987), a Saracen produzia e exportava uma variedade maior de tipo de objetos para o ambiente urbano e elementos compositivos para edificações.

Nos catálogos da Saracen, facilmente encontrados na internet, identificamos objetos sanitários, bebedouros, porta cartazes, quiosques de jornal, componentes arquitetônicos, relógios de grandes proporções, postes de iluminação, tubulações, calhas, balcões, grades, portas e estruturas para composição de edifícios inteiros. Praticamente todos estes objetos eram ofertados em elementos modulares e desmontáveis, adequados para o transporte por navio, tal qual era o Palácio de Cristal em Londres, símbolo máximo das artes industriais em ferro da Inglaterra. Na Figura 24 vemos páginas de um catálogo da Saracen Foundry que exibem partes intercambiáveis para a composição de postes de iluminação urbana, como lâmpadas, hastes, colunas e bases.

Figura 24 – Páginas do Catálogo MacFarlane's Castings, Saracen Foundry, Volume 2



Fonte: ISSUU⁷⁶.

⁷⁶ Disponível em: https://issuu.com/hspubs/docs/macfarlane_s_castings_volume_2. Acesso em: 20 nov. 2019.

Costa (1994) e Silva (1987) comentam a existência de exemplares da Saracen em várias cidades brasileiras (Manaus, Recife, Salvador e Fortaleza) que enriqueceram com o comércio de borracha, café e algodão, mas não mencionam o Rio de Janeiro. Do mesmo modo, não tecem nenhum comentário a respeito desta “ausência” da empresa na antiga capital, mesmo sendo, para eles, a empresa que mais exportou para o país. Cabe salientar que, entre o final do século XIX e início século XX, diversas empresas de fundição de ferro europeias faliram e foram fusionadas. Quando uma empresa era adquirida por outra, ia junto com ela seu acervo de projetos e moldes. Mas, por questões de mercado, nem sempre eram removidas as marcas da empresa anterior.

A própria Saracen Foundry incorporou o acervo de outras fundições que adquiriu, e teve objetos (originalmente projetados por outras empresas) que vieram a se tornar populares, mas que não necessariamente possuíam a marca da Saracen Foundry ou MacFalane & Co. O mesmo ocorreu no acervo da fundição Val d'Osne. Afirmar então que certa fundição exportou mais para o Brasil, precisar quais cidades possuíam exemplares de determinada fundição, ou afirmar a autoria dos projetos, implicaria na difícil tarefa de mapear arquivos de todas essas fusões da história de cada empresa, os catálogos e as variações das marcas.

Parece interessante observar como para os autores (COSTA, 1995; JUNQUEIRA, 2005; SILVA, 1987), a historiografia das empresas, uma francesa e outra inglesa, quase assume a importância do próprio fenômeno do consumo da arte industrial em ferro no Brasil para aferir valor histórico aos objetos. Como se a autoria, ainda que empresarial, e como explicamos, imprecisa, fosse essencial. A nós, interessa destacar exatamente o inverso, que a autoria imprecisa faz parte da compreensão do fenômeno do consumo dos objetos de arte industrial em ferro fundido no Brasil, e que o fenômeno do consumo por si afere valor histórico aos objetos.

Outro fato que coloca em xeque a questão do valor da autoria nas artes industriais é que ela, muitas vezes garantida pela patente de projetos, foi um dispositivo de proteção que a Inglaterra e outros países, evoluídos em termos de legislação de propriedade intelectual, abriram mão para fazer livre produção de objetos, máquinas e moldes para exportação, em troca de benefícios fiscais e expansão de mercado consumidor. Corroborando com este fato, temos que algumas indústrias de fundição instaladas no Brasil produziram mobiliário que seguia projetos e moldes similares aos europeus. Torna-se possível assim pensar que a autoria, critério caro ao Iphan e

instituições de patrimônio, não se aplica a maior parte dos objetos de arte industrial no Brasil.

Para observar como a busca por aferir autoria pode ser um caminho impreciso, vejamos o caso do posteamento encontrado no Bairro da Glória. Este caso surgiu durante a pesquisa em uma consulta ao Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (Inepac)⁷⁷ sobre o que havia de registro histórico em relação ao mobiliário urbano do Rio de Janeiro. Os técnicos nos informaram⁷⁸ que alguns exemplares do mobiliário de iluminação urbana do Rio foram identificados em catálogos da Société Anonyme du Gaz - SAG. Segundo o Inepac os projetos são de autoria de Otto Assunção e Luiz Pradez e datam da década de 1910. Vejamos algumas páginas do catálogo cedidas pelo Inepac na Figura 25.

⁷⁷   rg  o do patrimônio estadual do Rio de Janeiro ao qual o Iphan indicou o pedido de proteção dos objetos de iluminação pública na década de 1970 (proc. n  1014-T-79), por considerar que eles deveriam ser de maior representatividade para o patrimônio do estado que para o nacional, apesar dos objetos terem sido implantados quando o Rio ainda era capital do país.

⁷⁸ Surpreendentemente, as informações fornecidas pelos técnicos do Inepac foram sempre repassadas em ar de segredo ou com certa reticência. Como se certas informações, fotografias de catálogos, fossem grandes descobertas de pesquisas privadas inéditas, e não arquivos de um instituto público, que devem ser partilhadas.

Figura 25 – Catálogo de Typos de Postes usados na iluminação pública da cidade do Rio de Janeiro (n° 12091), Société Anonyme du Gaz



Fonte: Instituto Estadual do Patrimônio Cultural.

Vale recordar que a SAG incorporou a fábrica do Barão de Mauá e, por sua vez, foi incorporada pela Light. Ou seja, seu acervo era, ao menos parcialmente, constituído de projetos de outras fabricações e a autoria de alguns projetos pode não ser tão precisa. Soma-se ao conjunto de dúvidas a advertência da arquiteta da Fundação Parques e

Jardins do Município do Rio de Janeiro, Vera Dias (2015, *on-line*)⁷⁹, de que os postes, chamados por ela de “postes ornamentais”, que compõem da Balaustrada ou Amurada da Glória⁸⁰, que contorna o Hotel da Glória, foram implantados em conjunto com obras de estatuária em homenagem ao centenário da abertura dos portos em 1908, que estes foram projetados e produzidos pela Companhia Federal de Fundição. Deste modo, se a autoria dos objetos se revela incerta, a datação também se torna conflituosa, a ver que o Instituto Moreira Sales identificou registro do local em 1890 já com a presença dos postes realizado por Marc Ferrez (Figura 26).

Figura 26 – Amurada da Glória, Marc Ferrez, 1890



Fonte: Instituto Moreira Sales⁸¹.

Sem grandes surpresas, identificamos alguns postes de iluminação do Catálogo da Sociéte Anonyme du Gaz (Figura 25), da Figura 26 e do Catálogo da Saracen Foundry (Figura 24) no Catálogo 106 da Nova Fundição Guanabara, sem datação

⁷⁹ Ver Amurada do Hotel Glória, em:

<http://inventariadosmonumentosrj.com.br/?iMENU=catalogo&iCOD=247&iMONU=Amurada%20do%20Hotel%20Gl%C3%B3ria>

⁸⁰ Amurada da Glória. Monumento tombado em pelo Município do Rio de Janeiro pelo Decreto 4.463 de 1984.

⁸¹ Disponível em: <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/71046>. Acesso em: 20 nov. 2019.

(Figura 27). Este catálogo informa que o então proprietário, Duarte Soares & Co, havia adquirido a antiga Empreza Industrial Fundição Guanabara Limitada, estabelecida no Rio de Janeiro desde 1894, com todo seu acervo de projetos e moldes, complementado com globos opalinos americanos.

Figura 27 – Catálogo 106 da Nova Fundição Guanabara



Fonte: Acervo pessoal.

Os exemplos das fundições nacionais e internacionais que alinhavamos aqui servem apenas para ilustrar como são questionáveis as afirmativas sobre a autoria dos projetos de mobiliário urbano eclético carioca. Ao mesmo tempo, eles servem para ilustrar a pluralidade de aspectos interdependentes que fazem parte da história desta arte industrial, entre eles: a perda de referência autoral como um marco na atividade projetiva; a dispensa de patentes e diminuição de impostos como estratégias econômicas e mercadológicas; o processo de fabricação por moldes, que facilitou a cópia e a produção em série; a tecnologia da fundição do ferro que propiciava inovação formal aos objetos; a estruturação modular dos objetos e o comércio destes por catálogo, que potencializou da linguagem visual do ecletismo, a ponto de torná-la um marco na história urbana.

O momento que podemos considerar como ponto alto da arte industrial em ferro fundido e do ecletismo, na história do Brasil e do Rio de Janeiro, é a Exposição Nacional de 1908. O evento visou comemorar o centenário da abertura dos portos às nações amigas e pretendeu mostrar ao país e às demais nações o progresso, a ciência e a técnica “alcançados” pela agricultura, pecuária, indústria e pelas artes do Brasil.⁸² A Exposição foi marcada pelo ecletismo e pela efemeridade das edificações erguidas. Alguns dos palácios temáticos foram construídos exclusivamente para o evento, a exemplo do Palácio da Indústria, projetado pelo arquiteto René Barba, que logo após o encerramento da exposição foi demolido.

A Exposição Nacional de 1908 ocorreu quase cinquenta anos depois da Exposição da Indústria Nacional de 1861, e a partir das imagens podemos observar como foram significativas as diferenças de porte e estilo dos dois eventos. A linguagem eclética dos pavilhões, palácios e do mobiliário urbano em ferro fundido instalado, assim como a novidade da iluminação, conformaram o cenário da exposição de 1908 e

⁸² Alguns estudiosos do campo cultural, como a historiadora Joan DeJean (2014) em relação à Paris, falam do papel das exposições na introdução de novas ideias de consumo, comportamento e estilo na vida da população, de modo a auxiliar numa reforma cultural. No caso brasileiro, não parece ter sido tão diferente. Segundo Carla Costa (2018), historiadora do Museu da República, ao flunar pelos espaços, o visitante construía uma hierarquia de avaliação do progresso e civilidade das atividades humanas de diferentes regiões numa perspectiva evolucionista e eurocêntrica. Para a autora, os pavilhões destes eventos guardavam a função de ser um espaço educativo, ou domesticador, onde a população em geral aprendia a olhar e julgar as produções expostas. Mas a Exposição Nacional de 1908 teve ainda uma função mais específica, dado o contexto de industrialização atrasada do país. Costa (2018) pondera que os governos republicanos perceberam que realizar exposições universais em comemoração ao centenário de datas nacionais históricas seria uma ação capaz de estabelecer elos de integração entre os brasileiros dentro do ideário de país moderno que começava a ser construído no século XX, “livre” do atraso da monarquia e da escravidão.

impactaram o público. Estes elementos urbanos simularam uma micro cidade, que simbolizava o ideal de cidade moderna, industrializada, elegante, higiênica e civilizada que se desejava para o Rio como capital brasileira, tal qual estavam Londres e Paris para a Europa. Ou seja, o ecletismo tanto na Exposição, quanto na própria urbe carioca, firmava, simbolicamente, um laço de coexistência do Brasil em relação à Europa (ver Figura 28).

Figura 28 – Exposição Nacional de 1908 (a cima, à esquerda), Palácio da Indústria (abaixo, à esquerda), Área central Augusto Malta (à direita), 1908



Fontes: Biblioteca Nacional⁸³, Biblioteca Nacional⁸⁴ e Biblioteca Nacional⁸⁵.

Para a arquiteta italiana e pesquisadora da história do Rio de Janeiro, Maria Pace Chiavari (1985, p. 574-575), era legítimo o fascínio que os gestores da cidade, engenheiros e industriais brasileiros sentiram ao ver, durante exposições internacionais, como a modernidade, em termos de valores sociais, técnicos, estéticos e culturais, transformou cidades como Londres e Paris, e se cristalizou no mobiliário urbano eclético, como símbolo de desenvolvimento e poder. Porém, adverte a autora (CHIAVARI, 1985, p. 574-575), tais valores foram ignorados quando trouxemos para o Brasil apenas os objetos urbanos. Ou seja, quando importamos os objetos sem assimilarmos a eles a sua carga semântica, sem produzir o estado de desenvolvimento

⁸³ Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/5479>. Acesso em: 20 nov. 2019.

⁸⁴ Disponível: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/5471>. Acesso em: 20 de nov. 2019.

⁸⁵ Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/5474>. Acesso em: 20 nov. 2019.

de que eles eram fruto e o conjunto de valores sociais que com eles emergiram. Assim, para Chiavari (1985, p. 574-575), ao serem importados, os objetos foram reduzidos a acessórios, cuja linguagem refletia o prestígio social que daria mais relevo e impacto visual ao progresso como ideologia, e não como ação modernizadora.

Por um lado, o pensamento de Chiavari (1985, p. 574-575) endossa a ideia que vínhamos elaborando de que a possibilidade de entender aqueles objetos urbanos e as artes industriais sempre foi negligenciada. Por outro lado, refletimos que estas mesmas circunstâncias que envolvem o fenômeno do consumo do mobiliário urbano e da estética eclética que ele faz parte no processo de remodelação urbana, inclusive por ter sido desvinculado da produção e do ensino de artes industriais locais e impulsionado pelos motivos já expostos, elas devem ser consideradas no processo de atribuição de valor histórico aos objetos remanescentes como patrimônio cultural nacional.

Argumentamos que, por serem objetos de culto a um ideal de progresso não alcançado, reflexo da modernização não vivida, representantes das artes aplicadas que foram rejeitadas a posteriori, tipo de arte industrial não desenvolvida a fundo localmente, mas mimetizada, símbolo da estética importada e do gosto burguês, eles deveriam ter sido mais preservados (ainda que não em seu primeiro lugar de implantação, afinal são objetos móveis) e acolhidos em categoria de arte prevista pelo patrimônio nacional. Não ter acolhido estes objetos da cidade, da então capital ou ex-sede do Império, é, ao mesmo tempo, ter excluído parte da história do país.

Entre as edificações e o mobiliário urbano eclético excluídas, quando os ideais modernistas regiam a primeira fase Iphan no século XX, o mobiliário foi o que mais rapidamente e quase incontestavelmente desapareceu em meio às reformas da cidade do Rio. O mobiliário urbano, vindo das artes aplicadas industriais importadas e não das belas artes, ou da engenharia, como era o caso das edificações e do planejamento urbano, foi reduzido a objeto ornamental e a elemento complementar, ou dispensável, no projeto da cidade modernista.

Para o arquiteto e historiador da arquitetura, Carlos Lemos (1987, p. 11), em texto introdutório ao livro de Geraldo Gomes da Silva intitulado *Arquitetura de Ferro no Brasil*, o período do século XIX ao XX em que este tipo de produção ganhou corpo no país ainda está por ser compreendida para só então poder conquistar o direito de figurar entre os bens culturais do patrimônio histórico e artístico nacional. Para o autor (1987), o Iphan encontrava-se desfalcado de significativa produção daquele tempo, porque, injustificadamente, os zeladores privilegiaram as realizações diretamente

ligadas ao império, como o trabalho de Grandjean de Montigny e seus alunos. Segundo Lemos (1987), contam-se nos dedos os conjuntos arquitetônicos do século XIX, remanescente desta produção particular tombados e conservados, o que lhe dá a impressão de que tal período nunca foi levado pela Instituição. Nas palavras de Silva:

As coisas do Eclétismo, então, sempre foram muito desprestigiadas e vistas com maus olhos porque talvez não expressassem uma desejável “identidade cultural”. Sempre tudo que não fosse emanado do mundo lusitano não teria validade documental alusiva à nossa formação, e todas as soluções importadas alheias à nossa “origem” seriam desprezíveis por que intrusas e desmerecedoras de participar de nosso Patrimônio Cultural. No entanto essa política está mudando aos poucos e a nova geração de preservadores já não vê as construções do século passado com maus olhos, aos poucos, está abandonando as críticas e as restrições que parecem ter tido seu início com as ironias de Olavo Bilac, o criador da expressão “arquitetura das compoteiras”. Críticas e restrições que se avolumaram principalmente entre os modernistas inaugurados da semana de 1922, que saltaram em suas apreciações de Grandjean de Montigny para José Mariano Filho, o protagonista do neocolonial, o estilo da modernidade nacionalista verde-amarela, cultuada justamente a partir das comemorações do Centenário da Independência. É verdade que José Mariano logo foi substituído por Le Corbusier, porém, como mais razões, o desprezo pelo Eclétismo da virada do século perdurou. Durou exacerbado até uns dez anos atrás (LE MOS, 1987, p. 11, grifo do autor).

Parece ser preciso analisar o que motiva as inflexões de instituições, como o Iphan, quando elas criam ou mudam um sistema de valores critérios para guiar práticas patrimoniais, que excluem o que não agrada, mas pode ensinar, ou, por oposição, que constroem narrativas idealizadas, com as quais se identificam as pessoas com saber e articulações sociais/políticas que lhes outorga poder de escolha patrimonial.

Se de 1808 a 1908 a história da cidade do Rio, cidade tida como modelo para o país, nos revela um ideal de nação de fora para dentro, a partir das décadas seguintes a construção desse mesmo espaço e das artes nos revela outro entendimento sobre ser nacional. É sobre este processo mudança de mentalidade, aparentemente de dentro para fora, e sua influência sobre processos de reconhecimento histórico pelo Iphan da materialidade artística e arquitetônica eclética que produziu a cidade do Rio no século XIX, bem como a postura da Instituição em relação às artes aplicadas no Brasil, que seguiremos falando na próxima seção.

3.2 Crítica modernista às artes aplicadas: a plástica que suprimiu o ornamento

As características ornamentais do ecletismo e dos neo estilos e as circunstâncias que envolviam a produção artística industrial, do objeto à arquitetura, foram duramente criticadas no cenário internacional. Em 1908, o arquiteto austríaco Adolf Loos escreveu o manifesto *Ornament and Crime*, uma das críticas mais fervorosas ao ornamento das artes aplicadas, categoria em era compreendida a arquitetura na Europa. No texto, Loos ([1908] 1970, p. 20-21) argumentou que tudo aquilo que não possuía funcionalidade, teria um custo desnecessário, desde o trabalhador até o poder público. Loos defendeu certa economia da forma e a simplicidade estético formal, como justas e resultantes do processo de evolução histórica, o qual deveria ocorrer sem retornos ao passado, quase numa linearidade. Deveriam, para o autor ([1908] 1970, p. 20-21), serem superados os estilos históricos ensinados nas academias de belas artes, que remontavam visualmente características de tempos anteriores, que estavam a impedir o que ele entendia como a evolução da humanidade para alcançar um estado moderno.

Para o Loos ([1908] 1970, p. 20-21), era criminoso permitir os gastos públicos para criar e manter projetos, que, segundo ele, não estabeleciam relação como a cultura moderna do lugar, em seus símbolos, hábitos e modos de produção. Ou seja, para o autor, existia uma relação entre a estética limpa, ou não ornamentada, e seu posicionamento político e nacionalista. Vejamos um trecho do manifesto de Adolf Loos em que podemos perceber o tom moralista e aristocrático com que o arquiteto defendeu a necessidade de mudanças, frente ao novo século que acabara de começar.

Pois bem, a praga do ornamento na Áustria é reconhecida pelo Estado e é subsidiada com dinheiros públicos, mas eu vejo isso como um retrocesso. Não aceito a argumentação de que o ornamento aumenta a alegria de viver das pessoas cultas e não aceito o argumento que se esconde nas seguintes palavras: “Mas se o ornamento é bonito!”. Nem a mim, nem a todas as pessoas que, como eu, são cultas, poderá o ornamento aumentar a alegria de viver. [...] O homem do século XV não me compreenderá, mas todas as pessoas modernas me compreenderão. O defensor do ornamento acredita que a minha ânsia pela simplicidade equivale a uma flagelação. Não, caro Senhor Professor da Escola de Artes, eu não me estou a autoflagelar. É mesmo assim que eu gosto. O prejuízo e a destruição incalculáveis que o surgimento do ornamento provoca no avanço estético poderia ser facilmente suportado, pois não há ninguém, nem mesmo o poder estatal, que possa impedir a evolução da humanidade – apenas poderá atrasá-la! Nós esperamos. Mas não deixa de ser um crime que devido a isso se arruine, do ponto de vista econômico, o trabalho humano, o dinheiro e o material. O

tempo não poderá reparar este prejuízo (LOOS, [1908] 1970, p. 20-21, tradução nossa).

Por um lado, para Loos ([1908] 1970) a ornamentação estava a ser considerada criminosa porque não a considerava uma expressão das técnicas possíveis e da cultura de seu tempo, uma vez que remontava estilos de tempos e influências culturais distantes. Por outro lado, Loos (2004, p. 224) criticava especialmente a produção do *art nouveau* (arte nova) também como “degenerado”, “infame”, mesmo tendo sido este um estilo artístico nascido sob o signo da novidade, como um vocabulário visual de formas naturalistas até então não utilizadas, como pode ser visto nos projetos de Guimard em Paris.

Nas palavras de Adolf Loos (2004, p. 224), “a evolução cultural é proporcional ao afastamento do ornamento em relação ao utensílio doméstico”. Esta crítica se refere à noção de arte total do *art nouveau*, em que tudo, do objeto a estrutura do lugar possuía uma linguagem ornamental comum, um sentido de continuidade entre uso e arte. Loos se opunha à arte total pela subjetividade que lhe era característica, por borrar os limites entre a arte e a utilidade dos objetos. Nos parece importante lembrar que por objeto, Loos se referia aos móveis e objetos de pequeno porte, mas principalmente aos objetos de arquitetura. Em sua proposta, seria necessário retirar a arte dos objetos do dia a dia, pois ela tinha seus suportes e os objetos não serviam de suporte para arte, mas sim para fins utilitários. Seria preciso então encontrar função específica para o arquiteto que lhe diferenciasse da do artista de artes aplicadas (no sentido de arte justaposta ao suporte). A projeção baseada numa proposta diferente de relação entre forma e função parecia o caminho possível para Loos.

Loos considerava⁸⁶ que a forma ornamental deveria ser substituída pela forma plástica para orientar o novo estilo e circunscrever uma habilidade específica para o

⁸⁶ É pertinente mencionar que a proposta de Loos toma por base a teoria do revestimento, desenvolvida no século XIX pelo arquiteto e teórico alemão Gottfried Semper (1863), para justificar a especificidade do trabalho do arquiteto. Segundo a especialista em estética e filosofia da arte Luciana Fonseca de Melo (2010, p. 30), Semper, ao desenvolver seu pensamento sobre o revestimento, estava pensando no espaço interior da habitação buscado pelo homem. Ao mesmo tempo, ele desenvolveu sua teoria da origem do ornamento como surgindo da técnica da trama na tecelagem. Também afirmou ter sido o espaço interior desenvolvido a partir do tecido esticado, remetendo-nos à imagem da “tenda”. Imaginando-se que o ornamento estivesse ali, na composição da trama daquele tecido esticado, tinha-se uma parede ornamentada. Contudo, Semper não esteve inserido num período de questionamento sobre a arquitetura ser ou não apropriada à arte, Loos sim. Por tanto falar sobre a teoria do revestimento, relacionando com a expressividade da forma plástica, deve levar em consideração a mudança de contextos e o fato de que Semper, teórico anterior, não se posicionava contra o ornamento.

arquiteto que o distanciava do artista e separaria a arquitetura das artes aplicadas. Em sua proposta, a forma ornamental é tratada como algo criado descolado do suporte, por isto, interpretada como aplicada, e assim, dispensável, excessiva à massa-composição dos objetos. Já a forma plástica decorre do tratamento dado à superfície dos materiais, revestidos ou não. A plástica acontece enquanto face da estrutura, parte geradora da estrutura e aqui encontra-se um conceito que marca a história do projeto.

A respeito de Loos, em relação aos estilos históricos, o crítico inglês da arquitetura moderna, Peter Reyner Banhan (1960), colocou que o arquiteto era um tradicionalista, um classicista que via na arquitetura romana a base da boa arquitetura. Pois para Loos a arquitetura romana era funcional, relacionava-se mais com o sentido de construção de obras para a cidade e não com o sentido de criação de arte, além de fazer uso cantaria e da cor branca pura, monocromática, que compunham visualmente certa harmonia volumétrica no conjunto massa-composição, características ressonantes com o projeto estético moderno. Ao observar o caso de Loss, nos parece inevitável lembrar que muitos modernistas atribuíram valor aos estilos históricos de civilizações clássicas, e estabeleceram certa relação de correspondência ou continuidade com os ideais de projeto moderno de seu tempo. No caso brasileiro, Lúcio Costa, por exemplo, acreditava que a arquitetura moderna veio a dar continuidade à tradição da arquitetura colonial, que havia sido atrapalhada pelo ecletismo e pelo neocolonial (o qual ele mesmo praticou durante certo tempo). Em suas palavras: “gastas as energias que mantinham o equilíbrio anterior, rompida a unidade, uma fase imprecisa e mais ou menos longa sucede, até que, sob a atuação de forças convergentes, a perda coesão se restitui e novo equilíbrio se estabelece” (COSTA, 1972).

Há em ambos um apagamento do passado imediato, ornamental. De um lado do abismo criado estaria um passado distante, de elevado valor histórico, relacionado com certa noção de origem, pureza e excelência - a tradição. Do outro estaria o futuro em construção – o novo – que como base em nas tecnologias e materiais contemporâneos, busca inspiração criativa na tradição eleita como referência cultural. A modernidade para estes teóricos, se estabelece nesta relação de correspondência entre o passado selecionado e futuro planejado.

Quanto a estabelecer relação estéticas como estilos do passado, a especialista em estética e filosofia da arte Luciana Fonseca de Melo (2010, p. 31) destaca que a posição de Loos em relação ao clássico romano, que fazia uso da cor branca monocromática e de pedras para o revestimento de edifícios, era similar à posição de

Lucio Costa em relação à arquitetura colonial mineira. Contudo, a autora adverte que se deve considerar que entre eles dois houve um interlocutor de grande influência no modernismo brasileiro, o arquiteto franco-suíço Le Corbusier, o qual foi absolutamente compromissado com o pensamento de Loos, em seu Manifesto Ornamento e Crime, e com outros teóricos contemporâneos ao modernismo. Para nós, entre Le Corbusier e Lúcio Costa, há ainda uma outra figura pouco comentada, o arquiteto russo Gregori Warchavchik, que não só apresentou aos modernistas brasileiros o pensamento de Le Corbusier, que debateremos a seguir, como desenvolveu parcerias com Lúcio Costa.⁸⁷

No livro *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (A arte decorativa de hoje), que reúne textos escritos por Corbusier em relação à Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas de 1925, o autor descreveu a crise da arte decorativa em face dos novos sistemas de produção de bens e das mudanças sociais. Corbusier defendia a necessidade de reorientar os projetos de objeto para utilidade, no sentido de projeção para o futuro, e negava a ornamentação decorativa, que para ele se relacionava a modos de criar do passado, chegando inclusive a indicar o fechamento das escolas de arte decorativa (CORBUSIER, 1925, p. 212). O autor argumentou que o estilo de arte decorativa ornamental, ao qual se dedicou por mais de vinte anos, estava a impedir o desenvolvimento da estética da máquina, de espírito novo, e sua linguagem plástica.

No texto *Consequências da Crise*, Corbusier convoca os decoradores para mudanças no projetar dos objetos diários, ao delinear a função destes a de servir, quase discretamente, e colocar em evidência o uso e a interação dos usuários com os objetos, como uma oposição aos objetos de em que as qualidades ornamentais estão mais evidenciadas.

É isto mesmo, há consequências para a crise que estamos atravessando! A cultura deu seu passo e a decoração hierárquica caiu. A participação de todos na vida cotidiana derrubou os obstáculos; as distâncias diminuíram; [...] os dourados se apagaram e o pardieiro não tardará a ser suprimido. Parece mesmo que trabalhamos para o estabelecimento de uma simples e econômica escala humana. [...] Isto não é dito para “encher linguiça”, mas para incentivar a mente a deter-se um instante nessa revolução. Pois a Exposição e a *Arte Decorativa* (já que convém chamá-la pelo seu nome!) nos deterão e nos darão talvez novos olhos, se nossas preguiças forem

⁸⁷ Em vista ao Brasil em 1929, Le Corbusier nomeou Gregori Warchavchik como delegado da América do Sul no CIAM, Congresso Internacional de Arquitetura Moderna. No mesmo período outros encontros proporcionaram a aproximação de Lúcio Costa e Gregori Warchavchik, a qual resultou em parcerias acadêmicas e profissionais. Como em 1930, quando Lucio Costa foi indicado por Rodrigo de Melo Franco de Andrade a diretor da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, e convidou Gregori Warchavchik para lá lecionar, em 1931 durante a organização do primeiro Salão de Artes Plásticas no Brasil, a Casa Schwartz em 1932 e a Vila Operária da Gamboa em 1933, entre outros.

permanecer como estátuas de sal, com rosto voltado para trás, para o “sempre foi assim”. Parecemos trabalhar para o estabelecimento de uma *escala humana*. A simplicidade resulta da complicação; a economia da riqueza. [...] Há e surgirão ainda consequências da crise que separa uma sociedade pré-maquinista de uma nova sociedade maquinista; a intimidade da consciência apenas está começando a percebê-las. [...] A Exposição de 1925 e a arte decorativa (já que convém chamá-la pelo nome) nos retêm, pois, nessa revolução silenciosa que se efetua à nossa volta e em nós e faz com que não ajamos mais como nossos avós. Agir é movimentar-se, pegar, manipular, ver e olhar. O olhar é diferente, o espetáculo é outro e os meios são outros. A arte decorativa (quem chamará de outro nome?) tem por missão encher de comodidades, em consequência, servir-nos cortês e utilmente, acima de tudo. E também enlevar-nos em seguida, claro. (CORBUSIER, 1925, p. 41-48, grifo do autor).

Para Le Corbusier (1925, p. 86), ainda não havia se conseguido, no decorrer de mais de trinta anos, encontrar um termo exato que comportasse a projeção de objetos, e isto poderia ser um reflexo de a própria arte aplicada ser desprovida de exatidão e sentido. Segundo o autor, o termo “artes aplicadas” era pejorativo, pois a arte tem seus suportes, já o termo “artes industriais”, vindo do alemão *Kunstgewerb*, seria ainda mais equivocado, uma vez que a indústria não possui tal capacidade de produzir arte. Para Le Corbusier, a livre ornamentação que as artes decorativas estavam seguindo naquele momento se opunha ao desenvolvimento da indústria, à fabricação em escala e às necessidades humanas diárias. Neste sentido o autor escreveu o texto *Necessidades Padrões e Móveis Padrões*, em que apresentou um termo novo, *objetos-membros humanos*, para representar, segundo ele, com mais exatidão o conjunto de objetos compreendidos pelas artes decorativas do passado.

Buscar a escala humana, a função humana, é definir necessidades humanas. Tais necessidades são padrões. Temos todas as necessidades de complementar nossas capacidades naturais com elementos de reforço. Os objetos-membros humanos são padrões que atendem a necessidades padrões. [...] A arte decorativa é um termo vago e inexato com o qual se representa o conjunto de *objetos-membros humanos*. Estes atendem com certa exatidão a necessidade de ordem claramente objetiva. Prolongamento de nossos membros, são adaptados às funções humanas que são funções-padrões. Necessidades-padrões, funções-padrões, portanto, objetos-padrões, móveis-padrões. O objeto-membro humano é um servidor dócil. Um bom servidor é discreto e se retrai para deixar seu patrão livre. A bem dizer, a arte decorativa é uma ferramenta, uma bela ferramenta. E viva o bom gosto que se manifesta pela escolha, pela apropriação, proporção e harmonia! (CORBUSIER, 1925, p. 66-79).

Ao contrário da arte, que Le Corbusier (1925) considerava necessária ao homem, a decoração era desnecessária, “artificial”, e falseava o objeto ao justapor e encobrir imperfeições. Já a arte decorativa moderna, ainda que sempre questionasse o

termo a ponto de chamá-lo de paradoxo, não deveria possuir decoração, mas sim necessidades utilitárias, ser útil como uma ferramenta. Para o autor, a arte decorativa moderna tinha um programa que dizia respeito ao dia a dia, à criação de objetos perfeitamente convenientes, com pureza de execução industrial e eficácia de serviço, capazes de produzir um verdadeiro luxo que deleitaria o espírito. Segundo Corbusier, a perfeição racional e a determinação precisa e particular de cada objeto possibilitaria vínculos entre eles, em que se poderia reconhecer um novo estilo, diferentemente dos anteriores, provido de unidade plástica.

Em vários fragmentos de texto Corbusier elogia o Manifesto Ornamento e Crime de Adolff Loos. Em um deles, Corbusier afirma ser justo o pensamento de que quanto mais se cultiva um povo, mas desaparece a decoração. “Deve ter sido Loos que o escreveu tão claramente” (CORBUSIER, 1925, p. 85). Em consonância com Loos, Corbusier afirma que máquina e os novos materiais deixaram uma lição, numa relação de causa e efeito, que levaria ao desejo de uma estética de pureza e exatidão, oportuna para operar um espírito novo de ordem nos objetos dia a dia. Por estes objetos, Corbusier se refere especialmente ao mobiliário doméstico, o mobiliário urbano não chega a ser um assunto em seus textos. Para o autor, os objetos-membros humanos, o mobiliário, existem como parte da arquitetura, numa relação de complementariedade, em que o mobiliário nos leva de volta a arquitetura, a qual surge da substituição da decoração pela plasticidade.

Parece bastante curioso que, desde então, e até hoje, a arquitetura, apesar de ter requerido o domínio do projeto de objetos, nunca se dedicou a estudá-los, além dos aspectos relativos à ergonomia do ambiente. Ao contrário do processo histórico que ocorreu ao longo do tempo, em que os arquitetos passaram a possuir a dupla formação assumindo o urbanismo, a dimensão e as complexas questões próprias do projeto de objeto não foram incorporadas à arquitetura, como se elas fossem obviamente dominadas por estes profissionais, ou como se estes objetos fossem na verdade desimportantes para se tornarem centro de atenção projetiva. Igualmente contraditório é o fato de que arquitetos modernistas internacionais, como o próprio Le Corbusier, e também brasileiros⁸⁸, projetaram móveis que vieram alçar valor de obra de arte e o

⁸⁸ Sobre a contribuição do pensamento modernista para a história do mobiliário brasileiros, parece fundamental o conhecimento do trabalho da pesquisadora Maria Loschiavo dos Santos (1995), *O Móvel Moderno no Brasil*. Neste, a autora descreve algumas experiências pioneiras no processo de modernização do móvel no Brasil, e destaca a atuação de alguns arquitetos, como Lúcio Costa, Sérgio Bernardes e Oscar Niemeyer na tentativa de criação de uma nova linguagem projetiva modernista, que

sentido de objeto de manifesto estético, tornando-se peças icônicas de museus e com baixíssima vendagem, dado o alto valor econômico ou a pouca usabilidade em ambientes populares. Vejamos o exemplo da máquina de descansar projetada por Le Corbusier, Pierre Jeanneret e Charlotte Perriand (Figura 29), conhecida por ser de autoria apenas de Le Corbusier, em que se pode perceber os traços da estética industrial modernista e a ideia de objeto membro.

Figura 29 – LC4 *Chaise longue*, 1928



Fonte: Fondation Le Corbusier⁸⁹.

Numa relação quase matemática, para Corbusier), se não há razão para existir mais antigos estilos de decoração, não há razão para existir a arte decorativa, há apenas a arte e a arquitetura. Para o autor, a arte decorativa havia se revelado numa ambiguidade de funções que não lhe permitiu se afirmar e, neste momento de ruptura com o ornamento ou a decoração, a projeção de objetos passou a ser solicitada pelo domínio da arquitetura, que, para ele, não era arte decorativa.

Soa a hora da arquitetura, hoje que a arte espera desse sentimento de época a fixação de sua forma material, hoje que a arte decorativa já não pode ser considerada senão um fator inconciliável com o sistema do espírito contemporâneo. [...] Veio-nos um conceito novo. Já não há decoração possível. Nossas efusões, nossa compreensão vivaz da natureza, de suas belezas, de suas forças, tudo se integrou num sistema de organização

tinha em consideração a cultura tradicional brasileira relacionada à herança portuguesa. De modo geral a autora considera terem sido fundamentais as iniciativas da arquitetura modernista em relação ao mobiliário, para que o móvel brasileiro se consolidasse e se difundisse como parte da produção cultural do país. Apesar deste posicionamento da autora nos parece incontestável, fica a indagação sobre por que, apesar de tão próximos, arquitetura e design, ou desenho industrial como era chamado no período, tiveram caminhos tão distintos, ao ponto de herdeiros do pensamento modernista, como Índio da Costa (2015) considerarem que “o design vê o objeto de fora para dentro, a forma, e o arquiteto vê o objeto de dentro para fora, a estrutura, equilibrando a forma a função”.

⁸⁹ Disponível em: http://www.fondationlecorbusier.fr/corbucache/900x720_2049_2716.jpg?r=. Acesso em: 23 ago. 2020.

arquitetônica. A arquitetura está aí, ocupando-se de nossa casa, de nossa comodidade e de nosso coração. Conforto e proporção. Razão e estética. Máquina e plástica. Calma e beleza (CORBUSIER, 1925, p. 116-140).

Corbusier (1925, p. 184) propõe um completo “cessar das artes decorativas” para que possa existir “o milagre da arquitetura” nos projetos do objeto à edificação e esta ideia foi amplamente aceita e posta em prática por diversos modernistas. Para os estetas franceses Denis Huisman e Georges Patrix (1967, p. 20-22) a nova estética criada, uma estética industrial deve seu triunfo ao urbanismo em geral e a Le Corbusier em particular, por ter desenvolvido a ideia dos objetos-membros humanos como extensões do corpo, e a ideia da residência como ferramenta, ou máquina de habitar, “uma célula na escala humana, uma fábrica com capacidade exata; as casas são os pisos iluminados e a decoração é o supérfluo necessário” (HUISMAN; PATRIX, 1967, p. 21).

Curiosamente, embora os autores explicitem Le Corbusier como principal veiculador da estética industrial, em seu trabalho é dedicada maior atenção às formulações de Jacques Viènot, artista francês, importante no momento em que se debatia as artes decorativas na Europa, dada sua ligação com o escritório *Décoration Intérieure Moderne* (DIM) e com a *Union for Modern Artists*, criada em 1929, após a *Exhibition of Decorative and Industrial Arts* de 1925. Viènot foi um dos criadores do *Institut d’Esthétique Industrielle* (atual *Institut Français du Design*) e da revista *Esthétique Industrielle* em 1951. O trabalho desenvolvido por Viènot na França e internacionalmente como, a fundação do *International Council of Societies of Industrial Design* em 1950, ajudou não só a disseminar a estética industrial como a desenvolver o campo do design industrial através da criação de cursos e representações de classe. Contudo o seu trabalho é pouco divulgado, quando muito é conhecida a *Cartilha da Estética Industrial de Hoje*, documento em que Viènot descreveu que percebia a estética industrial como ciência do belo no domínio da produção industrial e elencou treze leis que para ele deveriam guiar o projeto de estética industrial.⁹⁰

Fica para nós os questionamentos sobre o arquiteto Le Corbusier ter figurado mais na história da estética industrial, a partir da maneira como a arquitetura se apropriou da ideia de estética da máquina sob outra abordagem, que o próprio Jacques Viènot, artista que auxiliou no desenvolvimento de políticas relacionadas à produção e ensino das artes industriais, e mais tarde do design, e que colaborou para a teorização

⁹⁰ Ver: HUISMAN e PATRIX (1967, p 37- 40) e Le BOEUF (2006, p. 46-63).

do campo como um todo. É como se a ideia de estética da máquina oriunda das artes industriais, por que teve início na fabricação de objetos, tivesse sido incorporada e ressignificada a partir da leitura da arquitetura, ao ponto desta última negar que a estética da máquina, tal como passou a ser desenvolvida, tivesse relação com as artes industriais do início dos processos de fabricação, em estilo eclético.

Apesar de sabermos que Corbusier fazia parte de um grupo de artistas e arquitetos com aspirações comuns, para Huisman e Patrix (1967) foi Corbusier quem levou a diante o embate por renovação em múltiplas frentes, “a batalha de um mundo novo cuja moldura oferecia ao urbanismo aquilo que o interior fornecia à estética industrial” (HUISMAN; PATRIX, 1967, p. 21), a possibilidade de um novo sentido de ordem e proporção. Entretanto destacamos um dos teóricos contemporâneos de Corbusier que levanta ideias pertinentes à nova ordem estética. Trata-se de Frank Lloyd Wright, arquiteto da Escola de Chicago, que desenvolveu a corrente de pensamento por ele intitulada de arquitetura orgânica, sendo esta fortemente influenciada pelos trabalhos anteriores de Louis Sullivan. No manifesto *Organic Architecture (excerpt)*, Wright ([1910] 1970, p. 22) descreveu que, neste conceito de arquitetura, objetos e edifício fazem parte de uma única estrutura organicamente integrada, portanto não deveriam ser vistos como uma coleção de coisas independentes. Este conceito de projeto seria capaz de tornar a moradia humana, com unidade orgânica, um completo trabalho de arte, bela e expressiva em si mesma, e adequada às necessidades individuais dos moradores e à vida moderna. Para Wright ([1910] 1970, p. 22), estas seriam as “verdadeiras bases para uma verdadeira cultura”, formuladoras do ideal que ele acreditava ser capaz de criar uma nova tradição, caracterizada por avançar no sentido da unidade ou integração entre a vida e o ambiente, por meio da adaptação projetiva destes ao seu uso.

Como podemos perceber as ideias de ambos guardam semelhanças. Para Wright e para Corbusier, a arquitetura, que estava a se apartar da arte, alça justamente o valor de obra de arte, ou se equipara a ela, ao desenvolver linguagem plástica e integrativa. Contudo, fica evidente que nem o artista, nem o arquiteto, mesmo quando defende uma estética industrial utilitária, sabem lidar com uma das questões centrais da produção industrial, a perda de referência autoral, a popularização pelo uso. A autoria foi e continua a ser, apesar daquele momento de inflexão estética, um fator que afere valor ao projeto nestes dois campos, arte e arquitetura. Já para a produção de design, desde as artes aplicadas, decorativas, ou ainda, industriais, um dos fatores que permite a

percepção de valor é o uso, tal qual Viènot descreveu nas Leis da Harmonia entre aparência e uso e na Lei Comercial (HUISMAN e PATRIX, 1965, p. 37 e 38). No mais, apesar de Wright e Corbusier se oporem a ideia de colecionismo de objetos com que percebiam a produção de artes aplicadas ou decorativas, eles defendem a continuidade no sentido de arte total, ao descreverem um estado de integração entre edificação e objetos. Ou seja, permanece o sentido de conjunto, porém, agora, sob os signos modernos da utilidade inaugurados pela arquitetura.

O fato é que, desde muito antes, outros teóricos, mas principalmente Semper, já haviam trazido para o centro do debate a questão da exploração técnica do material e suas implicações na estética da produção, contemplando inclusive o ornamento. Assim como a ideia de plástica parece ser uma renovação do sentido de ornamento, que dessa vez torna todo o projeto, do talher à edificação, um único ornamento, objeto de arte “máquina-ferramenta”. O que parece haver na primeira metade do século XX é um processo de crise no campo de atuação da arquitetura. Havia a arte, o artista e seus suportes, havia a arte industrial ou decorativa ou aplicada, seus desenhadores e infinitos objetos a serem criados, havia a engenharia, os engenheiros projetadores de edificações e obras públicas. A arquitetura lança-se então em um movimento de afirmação em múltiplas frentes e de dura crítica ao estado da arte, ou da técnica.

A construção de imagens e desconstrução de outras se torna uma ação elemento imprescindível neste processo. Assim, a arquitetura passa a negar conexões com o passado, para encontrar no presente um lugar de atuação e na idealização do futuro, uma ideia de novidade sempre desejada pelo moderno. A elaboração de uma linguagem visual nova, que rompe com o ornamento e destaca a função como seu opositivo; a criação de obras icônicas que modificavam a vida privada e o ambiente urbano; a construção da figura do arquiteto-autor-gestor, não apenas convidava para a permanência e afirmação da arquitetura como necessária, mas ampliava seu espaço de atuação. Negar o ornamento passou a fazer das ações que favoreciam a criação da imagem que se desejava. O ornamento deveria ser superado como uma resposta formal à novidade que a arquitetura se colocava como capaz de prover, e desse modo começa-se a construir um movimento político que adentrou sem retorno à esfera da gestão pública.

3.3 Permanências do pensamento modernista

Entre os mais importantes manifestos e programas modernistas publicados nas primeiras décadas do século XX, que dizem respeito ao processo de afirmação e expansão de atuação profissional da arquitetura, está a Carta de Atenas, documento que reúne ideais coletivamente formulados por diversos arquitetos, durante o Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM), realizado em Atenas em 1933, e redigido por Le Corbusier. A Carta é considerada um manifesto urbanista porque, através dela, um grupo de arquitetos firmou uma agenda profissional para o urbanismo, mediante a análise de 33 cidades modernas e a formulação do diagnóstico de estado crítico, como decorrência do fenômeno do maquinismo ou dos processos de industrialização e da especulação do território pelo interesse privado.

Os autores da Carta indicaram a necessidade de ações políticas e administrativas de controle precisas, para tornar as cidades correspondentes às necessidades criadas durante os processos de transformação que são permanentemente vividos ao longo de suas histórias. As indicações contidas no documento foram absolutamente importantes para guiar ações de planejamento urbano, considerando fatores relativos ao uso e ocupação do solo, além de orientar temas e tarefas para o ensino no campo da arquitetura e do urbanismo, o qual estava nascendo. Acreditamos que se atribui à importância deste documento, conhecido por ser de autoria apenas de Le Corbusier, e à criação de figura do arquiteto-autor-gestor, a colocação de Huisman e Patrix (1967) a respeito do modernismo e da estética industrial deverem sua expansão ao urbanismo e em especial a Le Corbusier.

Nosso interesse por este documento ocorre porque, em meio a agenda estabelecida, fica requerida pelos arquitetos a autoridade de selecionar o patrimônio cultural urbano. Para mais, porque alguns termos e expressões utilizados na argumentação, por mais anteriores que fossem, parecem ter se tornado legítimos a partir do documento, e adquirido força com o passar do tempo no campo da arquitetura, ao ponto de serem ainda hoje amplamente utilizados como justificativa de projetos e ações

patrimoniais, como se estivessem em seu contexto original, de ideais estéticos do modernismo⁹¹.

A Carta de Atenas contém a argumentação de que os princípios do urbanismo foram produzidos com base em “trabalhos de técnicos da arte de construir, técnicos de saúde e técnicos da organização social” (ATENAS, 1933), e indicam os meios técnicos necessários para romper com os “usos que perderam a sua razão de ser”, e assim abrir “aos criadores um campo de ação inesgotável” (ATENAS, 1933), incluindo a gestão patrimonial. Uma vez que este documento foi formulado em um momento que a arquitetura buscava se desligar da arte, afirmar e expandir sua atuação, destacando habilidades científicas de projeto⁹², o que vemos em todo o texto é uma tônica sobre a ação técnica, a função de uso e a cidade funcional, tal qual havia da ideia de objetos membros humanos e da máquina de habitar. Porém, a utilidade, agora, passa a ser justificativa não só para a criação novo, mas também para a exclusão do passado.

As diretrizes contidas na Carta de Atenas têm por base funções ou chaves do urbanismo (assegurar moradia saudáveis, organizar locais de trabalho, prever espaços públicos de lazer, estabelecer uma rede circulatória urbana) que permitem uma duplicidade interpretativa proposital: ora construir o novo, ora apagar o passado. Quase toda decisão projetiva e de gestão passa a ser fundamentada com base nas funções do urbanismo, especialmente a circulação. No Brasil, elas foram fielmente aplicadas por Lucio Costa na criação do Plano Piloto de Brasília, ou seja, na construção do novo, ação importante ao processo de estabelecimento de lugar histórico para a arquitetura. Este mesmo processo afirmativo, no caso brasileiro, abre outra frente de ação política e profissional, a da gestão patrimonial, o que tornou imprescindível a criação do Iphan. Nesse sentido, as funções do urbanismo inspiraram a construção do patrimônio e, ao

⁹¹ Sobre a permanência de ideais do projeto arquitetônico modernista, a herança no olhar e no vocabulário, e o modo de perceber o design ligado à forma e a arquitetura como uma conciliação entre forma e função, que atravessou gerações de profissionais da arquitetura no Brasil, ver a série documental *Arquitetos do Brasil: Índio da Costa*, de Diego Romero de Godoy (dir.), 2014.

⁹² “A arquitetura, após a derrota, desses últimos cem anos, deve ser recolocada a serviço do homem. Ela deve deixar as pompas estereis, debruçar-se sobre o indivíduo e criar-lhe, para sua felicidade, as organizações que estarão a volta, tornando mais fáceis todos os gestos de sua vida. Quem poderá tomar tais medidas necessárias para levar a bom termo essa tarefa, senão o arquiteto, que possui o perfeito conhecimento do homem, que abandonou os grafismos ilusórios, e que, pela justa adaptação dos meios aos fins propostos, criará uma ordem que em si sua própria poesia? [...] A arquitetura preside os destinos da cidade. [...] É ela que se encarrega de sua criação ou de sua melhoria, e é ela que está incumbida da escolha e da distribuição dos diferentes elementos, cuja feliz proporção constituirá uma obra harmoniosa e duradoura. A arquitetura é a chave de tudo.” (Carta de Atenas, 1933, on-line).

mesmo tempo, foram argumentos para a exclusão de produções de pouca aderência ao projeto estético modernista da arquitetura.

Os autores da Carta de Atenas reclamaram, através do documento, o lugar do arquiteto como autoridade em órgãos administrativos encarregados pela cidade, como profissional com saberes do urbanismo capazes de “restaurar a situação comprometida”, uma vez que não havia ainda profissional ou campo dedicado a esta função do planejamento urbano. Dentro do “domínio imenso” de ação da arquitetura na gestão pública urbana, está o cuidado com as áreas consagradas, relativas ao patrimônio histórico material das cidades. Ou seja, fica a arquitetura caracterizada como aquela que é apta a realizar escolhas sobre a distribuição dos elementos da cidade, porque detém o conhecimento das prioridades do urbanismo.

Na sessão da Carta dedicada ao tema do patrimônio histórico das cidades, os autores indicaram que os “valores arquitetônicos” devem ser salvaguardados, a exemplo dos “edifícios isolados ou em conjuntos urbanos”, que conferem “personalidade e alma à cidade”. Em outras palavras, os arquitetos criam um valor para atribuir às suas criações e o equiparam ao valor histórico, que teoricamente se relaciona a mais fatores e mais objetos que o arquitetônico.

Na medida em que vida da cidade é reconhecida no texto como um “acontecimento contínuo”, são admitidos processos dinâmicos de transformação, como demolições e construções, mesmo em áreas consagradas. Devendo as produções com qualidade de “testemunhos precisos” serem respeitadas, “a princípio por seu valor histórico ou sentimental, depois, porque trazem uma virtude plástica na qual se incorporou o mais alto grau de intensidade do gênio humano”. E aqui encontramos um claro traço indicativo de que o valor estético modernista, relativo à plasticidade, também foi tratado como critério.

O processo de reconhecimento e seleção do patrimônio material, descrito no documento, deixa claro que nem tudo tem “direito à perenidade; convém escolher com sabedoria o que deve ser respeitado”, desde que não lesem os interesses da cidade (moradia, circulação, trabalho e lazer) com “presenças insígnias, majestosas, de uma era já encerrada valor real”. O valor real mencionado está para a utilidade e para a unicidade, por oposição, se firma a imagem do falso valor em relação ao ornamento, que foi tão incorporado às diversas produções de períodos históricos anteriores. A utilidade da cidade, especialmente no tocante à circulação, passou a ser argumento moral dos autores para justificar ações de seleção patrimonial em proveito de certo

senso de justiça social. Mas, ao mesmo tempo, vemos se revelar no texto a indiferença em relação aos estilos anteriores que possuíam muitos exemplares, como o ecletismo, abundantemente solicitado pela classe burguesa que iniciou o processo de expansão urbana pós-industrial.

Será procurado solução capaz de conciliar dois pontos de vista opostos: nos casos em que se esteja diante de construções repetidas em numerosos exemplares, algumas serão conservadas a título de documento, as outras demolidas; em outros casos poderá ser isolada a única parte que constitua uma lembrança ou um *valor real*; o resto será modificado de maneira útil. Enfim, em certos excepcionais será aventada a transplantação de elementos incômodos por sua situação, mas que merecem ser conservados por seu alto significado estéticos ou histórico. [...] Um culto estrito do passado não pode levar a desconsiderar as *regras da justiça social*. Espíritos mais ciosos do estetismo do que da solidariedade militam a favor da conservação de certos velhos bairros pitorescos, sem se preocupar com a miséria, a promiscuidade e a doença que eles abrigam. É assumir uma grave responsabilidade. O problema deve ser estudado e pode às vezes ser resolvido por uma solução engenhosa; mas, em nenhum caso, o culto do pitoresco e da história pode ter primazia sobre a salubridade da moradia da qual dependem tão estreitamente o bem estar e à saúde moral do indivíduo. [...] O crescimento de uma cidade pode criar situação perigosa, levando a um impasse do qual só se sairá mediante alguns sacrifícios. O obstáculo só será suprimido pela demolição. Mas quando esta medida acarreta destruição de verdadeiros valores arquitetônicos, históricos ou espirituais, mais vale, sem dúvidas, procurar uma solução. Ao invés de suprimir o obstáculo à circulação desvia-se a própria circulação ou, se as condições permitirem impor-se-lhe-a uma passagem sob túnel (CARTA DE ATENAS, 1933, *on-line*).

A Carta de Atenas é para os autores uma chamada para a responsabilidade administrativa e social da arquitetura para com a cidade, a qual deve ser conduzida com a precisão e o controle que o urbanismo promove, sendo necessário que seja esclarecida a “autoridade” do arquiteto ocupado com as tarefas do urbanismo, para que ele possa agir. No caso brasileiro, o processo administrativo do Iphan relativo à proteção do Conjunto Arquitetônico da Avenida Rio Branco, que incluía, entre outras edificações, o Palácio Monroe (nº 860-T-72)⁹³ exemplifica a noção de autoridade atribuída ao arquiteto modernista sobre a gestão do espaço urbano, bem como nos permite observar o uso da ideia de utilidade da cidade como aparente justificativa para ações de exclusão patrimonial representativo da arquitetura eclética. O Palácio Monroe foi projetado pelo político e engenheiro Francisco Marcelino de Souza Aguiar para ser sede do Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de Saint Louis (ou Feira Mundial de Saint Louis) de

⁹³ No processo 860-T-72 estão inclusas as seguintes edificações: Palácio Monroe, Derby Clube, Clube Naval, Assembleia Legislativa, Tribunal de Justiça, Biblioteca Nacional, Teatro Municipal, Escola (Museu Nacional de Belas Artes) e Edifício da antiga Caixa de Amortização.

1904. O projeto do Monroe, com estrutura completamente metálica desmontável e em estilo eclético, recebeu o principal prêmio de arquitetura do evento, o Grande Prêmio Medalha de Ouro, e deu à arquitetura brasileira o seu primeiro prêmio internacional. Em julho de 1972, o Clube de Engenharia encaminhou ao Iphan o pedido de proteção do conjunto remanescentes da Avenida Central. O processo se arrastou por anos, levantou acaloradas discussões entre a população, instituições de classe, jornalistas, críticos de arte e arquitetura, especialmente entre os arquitetos Lúcio Costa (a favor da demolição do Palácio) e Paulo Santos (a favor da preservação do conjunto), mas findou com a demolição do Palácio e de outras edificações que compunham o conjunto.

O relator do processo, o arquiteto e historiador Paulo Santos, foi favorável à preservação do conjunto, destacando a qualidade deste como testemunho vivo da remodelação da cidade na época do prefeito Pereira Passos. Paulo Santos apontou também a necessidade de manter o conjunto em observância às recomendações da Carta de Veneza (1964), a qual preconiza a preservação de conjuntos arquitetônicos que caracterizem a época em que foram construídos.

O primeiro parecer do Iphan sobre o caso foi formulado pela museóloga Lygia Martins Costa, com orientação de Lucio Costa, e negava a preservação do conjunto, como se pode ver a seguir:

O conjunto em causa nunca teve unidade e encontra-se hoje desfigurado e aviltado pelo edifício Apolo II [...] não merecendo, portanto, o tombamento nacional instrumento direcionado [...] apenas à defesa de obras e conjuntos de valor histórico e artístico excepcional dentro do panorama nacional (MARTINS COSTA, 1972).

Lucio Costa, por sua vez, mesmo já como funcionário aposentado do seu posto de diretor do Departamento de Estudos de Tombamento do Iphan, elaborou elementos para o parecer técnico, afirmando que, para a preservação do conjunto ter sentido, deveria se limitar aos edifícios dos clubes à biblioteca, advertindo que os demais “já não têm qualquer significação”, e que deveria ser excluído “o aviltado Pavilhão Monroe, cuja presença estorvante já não se justifica. O desafogo da área se impõe”.

Por seu turno, Paulo Santos, como conselheiro do Iphan, defendeu a preservação do Palácio e outras edificações argumentando a necessidade de se pensar em soluções técnicas para a questão do desafogo, a exemplo remontagem da edificação em outro espaço da cidade. Mas, para além das questões técnicas passíveis de análise naquele

momento, o que jaz em toda a correspondência técnica documentada entre ambos, Lúcio Costa e Paulo Santos, no que concerne ao processo, são os modos diferentes reconhecer e aferir valor histórico às produções de diferentes movimentos artísticos especialmente ao ecletismo.

Para Paulo Santos a apreciação e aferição de valor histórico às obras do passado deveria ser realizada “a partir do pressuposto de que cada período da História de Arte tem direito de ter seu próprio estilo e deve ser apreciado, em todos os seus aspectos, em função da carga de cultura de que se nutre e das ideias estéticas por que se expressa”. Já Lúcio Costa, ao analisar o período da produção do conjunto, declarou que “não se trata (o ecletismo) de um período da História da Arte, mas de um hiato nessa história”.

Em *problema mal posto*, texto de Lúcio Costa sobre o processo, o autor descreve o Monroe como de “presença estorvante” e exemplo de “espalhafatosos empreendimentos das exposições internacionais”. Apesar da postura explícita de Lúcio Costa sobre questões históricas e estéticas relativas ao conjunto, ao longo do texto, o autor camufla sua postura ao utilizar princípios corbusianos, como justificativa técnica para a exclusão das edificações. A exemplo de alegações sobre a necessidade de retirar o Palácio Monroe, em função das obras do metrô da Carioca; da melhoria do trânsito da região, dos problemas de estacionamento e da primordialidade da criação de áreas verdes. Em contradição, vê-se que o autor não cogitou transplantar o Palácio todo, ou em parte, como aponta avaliar a Carta de Atenas. Bem como no prêmio internacional de arquitetura ganho pelo Brasil através do projeto do Monroe não bastou para lhe aferir valor histórico, como houvera sido indicado no anteprojeto do Iphan. Do contrário, entende-se que a premiação teve efeito inverso, uma vez que o Palácio Monroe representava o corolário da arquitetura eclética brasileira, forte lembrança que a arquitetura modernista não possuía interesse em manter como patrimônio.

A situação de embate foi profusamente documentada por jornais e pelo Arquivo do Iphan, reunindo textos e imagens originados por diferentes atores envolvidos. O impasse se arrastou até o final do ano de 1975, quando a demolição do prédio foi, por fim, autorizada para o ano de 1976 pelo então presidente da República, Ernesto Geisel.⁹⁴ Parece importante ressaltar que o metrô da Carioca não fez uso da área do Palácio Monroe. Nela foi construída uma praça (atual Praça Mahatma Gandhi) como

⁹⁴ Ver o documentário “Crônica da Destruição”, Eduardo Ades (dir.), 2017, a respeito das circunstâncias que envolveram a demolição do Palácio Monroe.

extensão do Passeio Público e implantado um chafariz austríaco, em estilo Napoleão III, adquirido ainda pelo governo imperial brasileiro⁹⁵. O chafariz foi tomado pelo Iphan (nº1132-T-84) e possui registro no Livro do Tombo de Belas Artes (Inscr. nº 597, de 21/02/1990). O projeto do objeto é de autoria do vienense Louis Sauvageau, e a produção da fundição francesa Societé Anonyme des Hauts-Fourneaux & Fonderies du Val d'Osne em Paris. O problema do desfogo do trânsito e dos estacionamentos não foram igualmente resolvidos, e mesmo a praça construída não proporcionou espaço de lazer, por diversas questões sociais que envolvem a dinâmica da vida na cidade, como a violência. A seguir, vemos registros do Palácio Monroe (atual Cinelândia), no início do século XX e na segunda metade do mesmo século, já em processo de demolição. Na primeira fotografia da Figura 30 podemos verificar o posteamento lateral como elemento importante na composição da paisagem projetada no período, já na segunda fotografia não se identifica mais o mobiliário urbano.

⁹⁵ O objeto de artes aplicadas figurou na exposição realizada no ano de 1878 em Viena, Áustria, quando foi adquirido por D. Pedro II. Idênticos a este existem mais dois chafarizes, um localizado no Jardim Inglês, em Genebra, Suíça e outro em Troyes, França.

Figura 30 – Palácio Monroe com posteamento ao lado, Augusto Malta, 1910 (acima, à esquerda), Demolição do Palácio Monroe, 1976 (abaixo) e vista atual do Praça Mahatma Gandhi (acima, à direita)



Fontes múltiplas, respectivamente: Veja Rio⁹⁶, Imagem Tempo⁹⁷, Imagem Tempo⁹⁸.

Por último, vale pensar, paralelamente ao processo de exclusão do Palácio Monroe, em estilo eclético, o tombamento do Palácio Capanema, em estilo modernista, o qual teve proposta de tombamento antes da finalização da obra (nº 375-T-1948). O

⁹⁶ Disponível em: https://vejario.abril.com.br/wp-content/uploads/2017/05/augusto-malta_acervo-abril.jpg?quality=70&strip=info&w=680&h=453&crop=1. Acesso em: 02 set. 2020.

⁹⁷ Disponível em: <http://www.imagemtempo.com/wp-content/uploads/2017/04/adelino-portino-472x356.png>. Acesso em: 02 set. 2020.

⁹⁸ Disponível em: <http://www.imagemtempo.com/wp-content/uploads/2017/04/adelino-portino-472x356.png>. Acesso em: 02 de set. de 2020.

Palácio Capanema foi projetado para ser sede do Ministério da Educação e Saúde e é de autoria de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Machado Moreira, Carlos Leão e Ernany de Vasconcelos, e teve supervisão de Le Corbusier. Burle Marx, Cândido Portinari, Bruno Giorgi, Adriana Janacópulus, Celso Antônio e Jacques Lipchitz também foram profissionais responsáveis pelas artes integradas do Palácio Capanema, como pinturas, esculturas e paisagismo. Em textos do processo de tombamento, Lúcio Costa admite ser o Palácio Capanema uma obra inspirada nos ensinamentos do mestre, em referência a Le Corbusier, e descreve a criação como “uma obra de arquitetura destinada a figurar, daqui por diante, na história geral das belas artes como marco definitivo de um novo e fecundo ciclo da arte imemorial de construir” (COSTA, 1948, processo nº 375-T-1948).

Assim, novamente observamos um momento de ambiguidade da arquitetura à medida que se atribuiu o sentido de obra e, com isto, alçou valor histórico e artístico cultural, apesar da defesa pautada no sentido técnico de projeto, que o movimento modernista levantou. No mais, é minimamente intrigante que um dos autores do projeto do Palácio Capanema (Figura 31) seja a maior referência nos estudos de tombamento do patrimônio material dentro do Instituto. Ou seja, o arquiteto/gestor do patrimônio produz a coisa e, institucionalmente, influencia na aferição de valor patrimonial sobre ela.

Figura 31 – Palácio Capanema (à esquerda) e painel de Cândido Portinari no Palácio Capanema (à direita), 2016



Fonte: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional⁹⁹.

Sobre as incongruências dos processos de atribuição de valor histórico realizados Iphan, podemos ainda mencionar o caso interessante do Parque do Flamengo, cujo projeto arquitetônico é de autoria de Afonso Eduardo Reidy, e o

⁹⁹ Disponível: <http://portal.iphan.gov.br/clc/galeria/detalhes/151/>. Acesso em: 08 set. 2020.

paisagismo é de autoria de Roberto Burle Marx. O Parque do Flamengo é um excelente exemplo de aplicação dos princípios da Carta de Atenas no que diz respeito à melhoria da circulação e criação de equipamentos urbanos para o lazer e contato com a natureza. O Parque teve início de sua construção em 1960 e foi tombado em 1964 (nº 748-T-1964), mesmo com o projeto paisagístico incompleto e sem a instalação de posteamento. Este caso nos interessa particularmente porque foi o único documento que identificamos em que o mobiliário urbano foi problematizado durante um projeto tombado pelo Iphan. A escala projetiva do Poste e da vegetação nele utilizada demandava um tipo de projeto específico de posteamento que ainda não existia no Brasil. Ele deveria ser alto o suficiente para passar da vegetação e discreto na justa medida para não prejudicar a leitura da paisagem, assim como deveria fazer uso de tecnologia que propiciasse aos usuários do parque a iluminação necessária para usar o ambiente com segurança e conforto visual.

O fato é que não foi identificado, pelos envolvidos, um profissional brasileiro que pudesse suprir esta demanda do projeto de mobiliário urbano para o projeto do Parque, o qual já era tratado pelas autoridades e críticos como um exemplar da “revolução modernista brasileira” (GULLAR, 1963, nº 748-T-1964) e “a mais notável transformação urbana do Rio de Janeiro” (VIANA, 1965, nº 748-T-1964). Por ironia, projeto do posteamento (Figura 32) foi encomendado ao famoso designer americano Richard Kelly.

O custo da encomenda do projeto do mobiliário animou discussões em diversos jornais da época, assim como os custos de instalação e manutenção dos objetos. Esta, provavelmente, foi a primeira vez, depois da época de Pereira Passos, que o mobiliário foi centro de questionamento no projeto urbano, com a diferença de que neste segundo caso havia uma chamada para a criação de um projeto exclusivo ou adequado ao problema local. O processo administrativo de tombamento do Parque do Flamengo contém ampla documentação do detalhamento do projeto dos postes, do delicado processo de instalação, fotografias, descrição do contexto em que o projeto foi criado com matérias jornalísticas da época e textos de críticos e políticos. Em contraponto, no processo relativo ao mobiliário urbano eclético consta um estudo sobre a evolução tecnológica da iluminação e não a respeito dos objetos em si.

Figura 32 – Instalação do posteamento (à esquerda) e vista do posteamento do Parque do Flamengo (à direita)



Fonte: Instituto Lotta¹⁰⁰.

Os postes instalados fazem parte do acervo de bens contidos no Parque do Flamengo, contudo eles não são visibilizados nos documentos do Iphan como os postes remanescentes do ecletismo localizados no Centro do Rio de Janeiro. Os postes do Parque dialogam visualmente com o projeto estético modernista, e, apesar de ser um projeto importado, ele possui autoria de reconhecimento internacional. Alguém pode pensar que os postes do Parque possuem tal reconhecimento pelo papel que desempenharam no projeto do ambiente, no conjunto urbano de que fazem parte e na composição da paisagem. Todavia, lembramos que os postes ecléticos possuíam valor patrimonial equivalente dentro de seu contexto, merecendo igualmente serem reconhecidos e documentados pelo patrimônio nacional. Resta, por fim, comentar que a “ausência” de um profissional no Brasil para resolver o problema do projeto do mobiliário do Parque do Flamengo é apenas uma face do processo de exclusão do ensino das artes aplicadas, chegando ao design no século XX, bem como resulta também do domínio, quase absoluto, comprovadamente insuficiente, da arquitetura sobre o urbanismo e o patrimônio histórico.

* *

¹⁰⁰ Disponível em: <https://institutolotta.org.br/o-parque-do-flamengo>. Acesso em: 09 set. 2020.

Ao percorrermos este trecho do trabalho, observamos o quão difícil foi abordar certas leituras realizadas para sua construção, especialmente a Carta de Atenas e os processos administrativos do Iphan. Deste modo, focamos nos pontos dos documentos mais valiosos em relação ao tema de nossa tese. Uma tarefa nada fácil, até mesmo para outros pesquisadores¹⁰¹, dado o volume, a densidade das circunstâncias históricas em que os documentos foram originados, a profusão de conceitos técnicos e estéticos contidos, bem como a ressonância destes, até hoje, nas esferas do ensino de projeto e da gestão pública patrimonial.

Ressaltamos que nossa intenção não foi abordar os documentos em sua totalidade ou encontrar neles uma origem precisa para a negativa do processo administrativo do Iphan, em que foi solicitada a proteção patrimonial do mobiliário urbano eclético, que deu origem a esta tese. Na verdade, procuramos entender longos processos políticos, históricos e artísticos que acreditamos ter influenciado na construção da maneira de pensar estética, projeto (do objeto à cidade) e patrimônio. Por isto, cotejamos nestes documentos elementos para evidenciar o modo como os dois movimentos de origem internacional, ecletismo e modernismo, impactaram e foram absorvidos no contexto brasileiro, o primeiro em uma abordagem mais copista, e o segundo num sentido mais antropofágico.

Os documentos comentados exemplificam como a crítica modernista internacional guiou, no Brasil, ainda que com suas particularidades, um novo projeto político e estético de cidade, e permeou inclusive a administração do patrimônio público, uma vez que esta esfera administrativa também age sobre a urbe. Certamente, temos ciência de que a negativa ao processo (nº 1014-T-79) ocorreu em um momento posterior e de inflexão nas políticas patrimoniais do Iphan, quando o Instituto procurava acompanhar outros organismos internacionais reconhecendo a dimensão imaterial do patrimônio cultural e outras noções que isto envolvia, ou seja, quando teoricamente já não eram os princípios modernistas que guiavam as ações do Instituto. Contudo, nossa tentativa foi demonstrar a permanência da argumentação modernista ao longo dos anos, bem como o lugar decisivo que a arquitetura requereu e conseguiu dominar na gestão

¹⁰¹ Ver: SANCHES, 2005. A tese de Maria Ligia Fortes Sanches se ateve a colaboração de Paulo Ferreira Santos à história da arquitetura, e dedicou uma parte aos diálogos deste como Lúcio Costa, utilizando diversos documentos do Iphan. No esforço de elaborar apenas os temas do processo 860-T-72, a autora apresentou 33 páginas de análise, visto a profusão de conceitos contidos no mesmo.

patrimonial, dando as costas para uma categoria de projeto e um estilo que não faziam parte de sua agenda ou processo formativo.

Em certa medida, tentamos refletir sobre alguns questionamentos, por exemplo: como o Instituto, saltou da materialidade para a imaterialidade, guiado por um designer com forte atuação gráfica, e não abriu uma frente para repensar a categoria de artes aplicadas? Por que deve ser aceita a negativa do processo sobre o mobiliário sob a argumentação de que a história dele deve ser de maior interesse do Estado e do Município do Rio de Janeiro que do âmbito nacional, se o Iphan continuou a tombar outras produções de arquitetura na cidade?

Como pudemos ver, o fato é que as coisas úteis e numerosas do dia a dia, os objetos de certa efemeridade, do espaço doméstico ou urbano, desde o colonialismo, passando pelo ecletismo ou até mesmo no contexto histórico modernista, sob a ode da utilidade, não foram compreendidas em sua significação histórica e artística pelas gestões do Iphan. Esta dimensão de projeto não entrou para a agenda do patrimônio histórico nacional até hoje, bem como não foi reconhecida a maior parte das práticas de produção de objetos de artes aplicadas, industriais e de design como referência cultural nacional, tônica do Iphan a partir da gestão de Aloisio Magalhães. Para a produção das artes aplicadas das mais tradicionais até o design contemporâneo não foram elaborados instrumentos de proteção ou critérios de valoração que levassem em consideração as particularidades deste campo de produção cultural, há tanto tempo bastante ramificado internamente.

É preciso ainda destacar a categoria artística do Iphan dos Bens Integrados, elaborada com base em diversos estudos publicados pela museóloga Lygia Martins Costa na década de 1980, se referia ao patrimônio móvel, especialmente à arte sacra. Esta categoria é comumente entendida como satisfatória para reconhecer e proteger certo acervo de objetos, a partir da ideia de reconhecer apenas aqueles que não pudessem ser retirados da edificação, do monumento. Ou seja, apesar de apontar a existência e a relevância histórica de objetos, os considera em detrimento do bem arquitetônico em que ele está fixado ou vinculado, e não objeto como coisa que carrega uma história particular mesmo estando relacionada à arquitetura, como “recheio” da arquitetura, como colocou a Martins Costa (1987, p. 145).

A ampliação da categoria, algum tempo depois, para Bens Móveis e Integrados, passando a considerar os bens que podem ser removidos da edificação, como o

mobiliário¹⁰² e achados arqueológicos, persiste problemática. Duas questões tradicionais do patrimônio continuaram a invisibilizar a maior parte da produção de artes aplicadas. Uma é que permanece o critério de autoria, a exemplo da produção de Ahtos Bulcão que foi protegida nesta categoria pelo Instituto. Esta produção é icônica, não resta dúvida que mereceu ser considerada patrimônio nacional, porém trata-se de uma exceção, tendendo a se aproximar da noção de monumento que se afasta dos objetos ordinários. A outra questão é que, mesmo depois de 1980, continuou a vigorar o antigo enquadramento no jogo de oposição/continuidade entre barroco e modernismo, origem e futuro, a exemplo do mobiliário colonial.

Nesse sentido, Lúcio Costa estudou o mobiliário colonial e considerava os objetos apenas quando vinculados às edificações civis ou religiosas, numa clara adoção da ideia de “arquitetura total” desenvolvida por Le Corbusier, só que adaptada aos temas eleitos no contexto modernista brasileiro. Lúcio Costa (1939) chegou a desenvolver planos de estudos para o mobiliário luso-brasileiro, propondo uma divisão em períodos que compreenderiam o mobiliário em seus componentes de raiz portuguesa¹⁰³, aqueles representativos da “boa tradição” (COSTA, [1938], 2018), ou portadores de uma herança artística lusa que se desenvolvera de modo singular ao ser apropriada pelo povo negro e indígena no Brasil, especialmente a partir da interação com a marcenaria e a talha portuguesa. No entanto, o arquiteto reservou para estudos posteriores o problema dos critérios para a identificação do móvel brasileiro com características próprias, como problematizava em relação à arquitetura (COSTA, 1939). Apesar da primazia do tema e do plano elaborado, os critérios de análise para

¹⁰² Especificamente sobre o mobiliário de interiores, ao longo da gestão de Rodrigo de Mello Franco de Andrade, algumas iniciativas foram planejadas para estudá-los. Dois pesquisadores do mobiliário brasileiro, José de Almeida Santos (autor de *Mobiliário Artístico Brasileiro*, 1944) e José Wash Rodrigues (ex membro da Secretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) estiveram junto a Rodrigo de Mello Franco de Andrade entre 1940 e 1950. Eles criaram o projeto de uma publicação dedicada à história da arte brasileira. A coleção seria composta de vários volumes sob direção Andrade, mas o projeto nunca foi finalizado e teve apenas um volume publicado, com um capítulo dedicado ao mobiliário brasileiro, de autoria de Rodrigues. No texto introdutório da coleção Rodrigo Melo Franco de Andrade atentou que enquanto alguns aspectos do patrimônio artístico nacional eram alvo de estudos sucessivos, outros continuavam “descurados e desconhecidos por completo, à espera da atenção dos investigadores” (ANDRADE, apud RODRIGUES, 1975, p. 12). Andrade destacou que era fundamental realizar o inventário das obras produzidas no Brasil para poder investigá-las. Para a historiadora da arte Angela Brandão (2009) era talvez, entre outras obras, o mobiliário brasileiro um dos aspectos do patrimônio ainda merecedor de esforço de levantamento.

¹⁰³ “O primeiro corresponderia aos séculos XVI e XVII e início do XVIII; o segundo, barroco, ocuparia o século XVIII como um todo; enquanto o terceiro período caberia a uma “reação acadêmica” desde finais do XVIII à primeira metade do XIX. Para o arquiteto, depois disso, o móvel brasileiro teria caído num universo de “modas improvisadas e sem rumo, já desorientadas pela produção industrial” (COSTA, 1939).

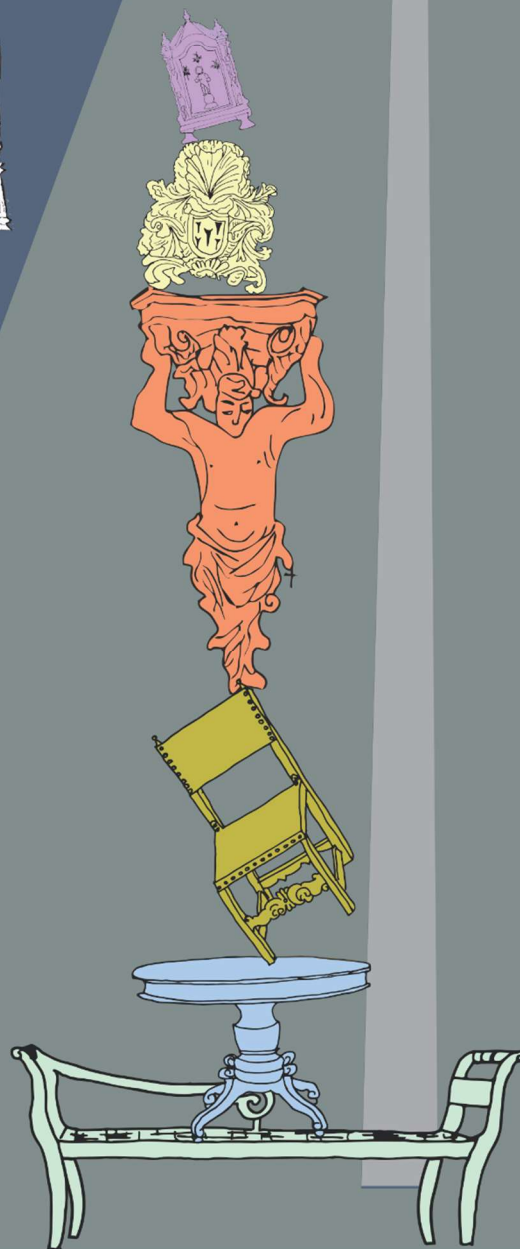
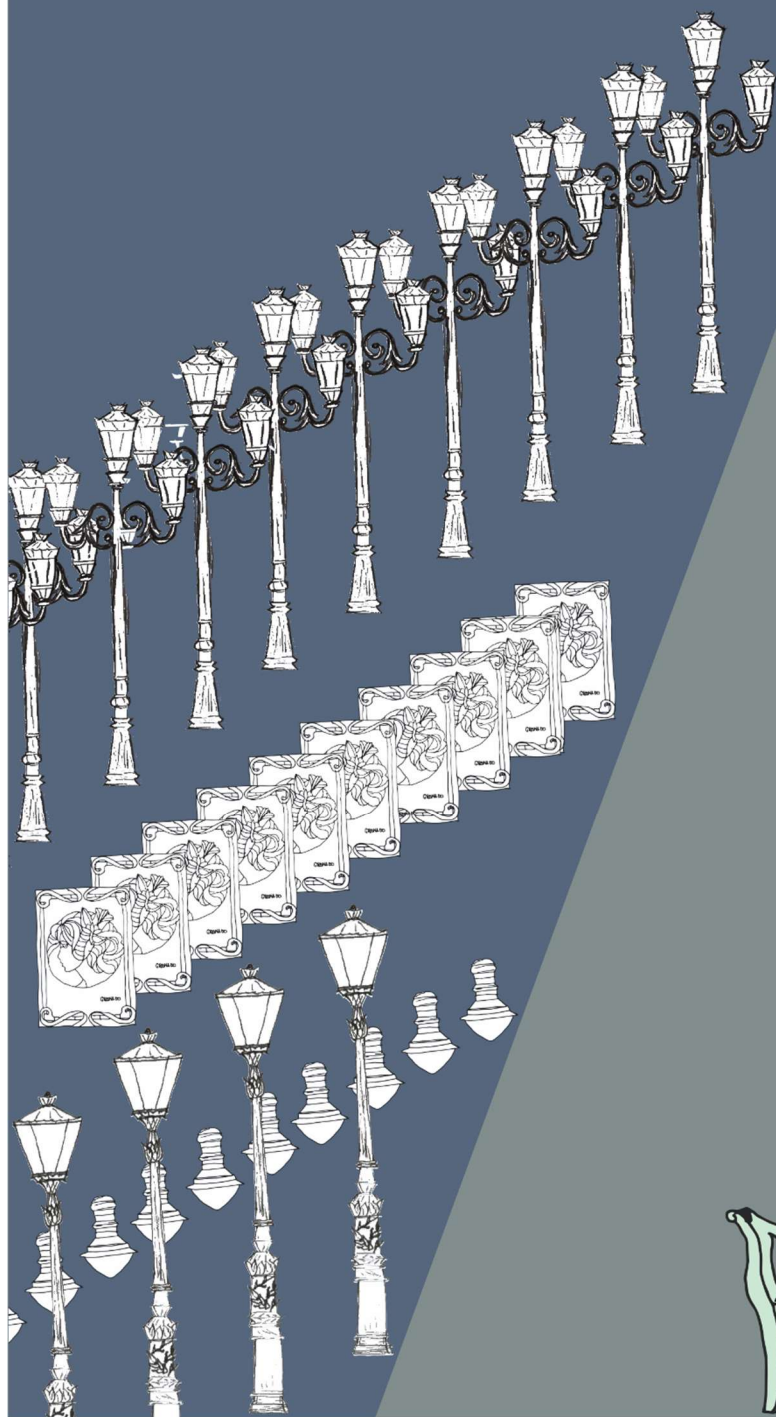
reconhecimento de projetos de objetos outros não foram postos em debate. Pois fazê-lo seria admitir o preenchimento daquilo que o arquiteto considerou uma lacuna ou hiato na história da arte brasileira.

Parece-nos fundamental entender que a criação destes outros dispositivos e categorias tendem a diluir as categorias de artes aplicadas nacionais e estrangeiras, ao selecionar apenas as produções que possuam alguma pertinência para o programa moderno e, mesmo assim, dando-lhes um papel coadjuvante à arquitetura. Ficaram excluídas ou visibilizadas por este processo histórico produções cartazistas, mobiliário, vestuário, joalheria, tapearias, decorações e uma infinidade de objetos outros, previstos desde o anteprojeto de Mario de Andrade, bem como os saberes e modos de fazer que lhes são correspondentes – a imaterialidade priorizada pelas gestões do Iphan a partir de 1980.

A louçaria encontrada no Palácio Imperial de Petrópolis, por exemplo, faz parte da história do atual Museu, isso não está em questionamento, mas a história da louçaria está também relacionada à história das tecnologias, dos saberes e fazeres ou de uma fabricação em especial que se tornaram inviabilizadas como simples acervo listado. Assim como a história do mobiliário urbano diz respeito à história da cidade e da edificação ou do espaço público em que está inserido, mas está também intimamente ligada à história da indústria, da arte, de um novo cenário econômico e cultural, e o tombamento dele enquanto conjunto urbano, mesmo que ocorresse, o que não está discriminado em documentos, pouco evidenciaria a história destes objetos.

Observar o processo brasileiro de exclusão das artes aplicadas desde o ensino e a produção no século XIX, transcorrer seu momento áureo no projeto urbano até a formação do Iphan no século XX, possibilitou entender por que, mesmo entre nossos colegas, relatar que nossa pesquisa diz respeito ao design e o patrimônio histórico, causa estranhamento. Há uma trajetória de desvinculação, de ofuscamento, ou mesmo de exclusão que foi naturalizada. Acreditamos ainda que o processo percorrido nesta pesquisa busca desnaturalizar este estado das coisas e paralelamente colabora para a atribuição de valor histórico às artes aplicadas no Brasil, bem como ao mobiliário urbano remanescente que deu início à nossa investigação. No próximo momento deste trabalho, nos deteremos um pouco a conjecturar que tipo de colaboração pode caber à história do design, em sua função de mediadora cultural, para auxiliar a atualizar ou a repensar a categoria de artes aplicadas.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES
E UM CONVITE PARA OS
DESIGNERS ESTAREM
ONDE NÃO ESTÃO



ALGUMAS CONSIDERAÇÕES E UM CONVITE PARA OS DESIGNERS ESTAREM ONDE AINDA NÃO ESTÃO

Nosso trabalho partiu da hipótese de que a história das artes aplicadas, relevante ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, é reveladora de aspectos da história do design no Brasil. O estudo aqui apresentado teve início com o caso do processo administrativo do Iphan relativo ao pedido de patrimonialização de uma seleção de objetos ecléticos de mobiliário urbano no Rio de Janeiro. A partir deste caso, o estudo foi ampliado para uma reflexão sobre a história das artes aplicadas. Nesse percurso de pesquisa, enfatizamos dois intervalos da história da arte: o ecletismo, como momento áureo das artes aplicadas na construção de determinada imagem moderna para o Rio de Janeiro, em que o mobiliário urbano teve papel fundamental no fornecimento de novos serviços, na criação de novos hábitos e usos da cidade; e o modernismo, como momento de negação das artes aplicadas e do ecletismo na construção do Iphan, e de afirmação de uma nova linguagem visual como necessária para a construção de outra imagem de modernidade para a mesma cidade.

Estas considerações finais discorrem a respeito de nossa preocupação com questões de narrativa e de seleção histórica, com os efeitos de como as histórias que envolvem o design têm sido acolhidas e excluídas do patrimônio nacional. Neste sentido, abordamos aqui a necessidade de se repensar, de se atualizar, a categoria patrimonial das artes aplicadas do Iphan. Implicitamente, aventamos que o design possui interesse e saberes que podem colaborar nesta tarefa de estudo cultural, de aprender com as experiências do passado. À medida em que refletimos sobre como o design pode colaborar, estamos igualmente buscando um papel mais crítico para o design brasileiro no âmbito do patrimônio histórico e reconhecendo parte de sua função nas atividades de mediação cultural, desde o ensino e a pesquisa até as práticas patrimoniais.

A aproximação entre design e patrimônio pode ser um movimento dinâmico de crescimento. De um lado, estudos de design podem informar o patrimônio a respeito de modos de perceber certa produção de objetos projetados e suas particularidades, bem como sobre a representatividade de determinados objetos para a história da sociedade, uma vez que o design seja entendido também como um conjunto de práticas culturais que produz coisas e saberes. Por outro, nós, pesquisadores de design, poderíamos ser

informados por outros saberes que constroem o campo do patrimônio, mas que não participam de nossa formação em design, como projeto de políticas públicas de preservação, modos de conservação e restauro de bens, além de ter a oportunidade de nos aproximarmos de temas e de problemas próprios do campo.

As reflexões aqui elaboradas em proveito da atualização da categoria de artes aplicadas partem do pressuposto do design como prática e como produção cultural, historicamente relacionada a elas nas dimensões material e imaterial. Por design como prática e produção cultural, pertinente aos estudos históricos do campo patrimonial e suas instituições, consideramos o posicionamento do teórico norte-americano e historiador do design, Victor Margolin, no texto *As múltiplas tarefas dos estudos em design* (2014), ao advertir ser preciso termos a clareza de que “design se refere tanto a uma atividade, quanto a um produto; conseqüentemente, o design como cultura tem relações com disciplinas que estudam a ação humana, como a Sociologia e a Antropologia, e com aquelas que estudam os objetos, como a história da arte ou a cultura material” (MARGOLIN, 2014, p. 312). Por este viés, reconhecemos o design como um meio pelo qual se produz cultura material e imaterial, e por isto, como objeto de interesse do campo do patrimônio em seu programa transdisciplinar.

Compreender o designer como produtor de cultura implica também entender que, em parte, seus projetos e seus modos de criar demonstram suas intenções na produção do mundo em determinado contexto e sob certas condições, a exemplo do caso do mobiliário urbano, em que projetos de postes, bebedouros públicos e quiosques, propiciaram a criação de novos hábitos e de serviços que modificaram a paisagem urbana. Assim, o design como prática reflexiva pode ser responsável não apenas pela dimensão criadora de coisas, mas também pelo reconhecimento das coisas enquanto bem cultural e pela narrativa histórica do design em pertinência com a história do patrimônio.

O design pode tanto agregar ao patrimônio enquanto produção, ou seja, em acervo de bens tombados e registrados, quanto pode colaborar com estudos patrimoniais, auxiliando no desenvolvimento de métodos de análise técnica para documentação e manutenção/preservação, como já vem fazendo através de pesquisas acadêmicas. Nesse sentido, incluímos o desenvolvimento de análises históricas respeito dos efeitos de práticas e de produções culturais relativas à história do design, para além da análise relativa a importantes aspectos estéticos e formais, para os quais a história da arte já nos guia. Demonstração do potencial de colaboração da história do design ao

patrimônio, pode ser percebida ao observar o crescimento, ainda que tímido e com pouco incentivo financeiro, nas duas últimas décadas, da literatura especializada e das pesquisas acadêmicas que buscam investigar os efeitos de práticas e de produções culturais historicamente relacionadas ao design.

No ano de 2012, a publicação *Design e/é Patrimônio*, organizada pelo Centro Carioca de Design, reuniu trabalho de diferentes abordagens em torno do tema do design e do patrimônio. O trabalho da designer Fernanda de Abreu Cardoso, por exemplo, propôs o reconhecimento do design vernacular, especialmente a tipografia vernacular, como bem do patrimônio brasileiro. A autora argumentou, por meio do estudo de caso de produções que participam de nosso cotidiano, a importância cultural do design vernacular enquanto tradução de valores da memória coletiva, e destacou que práticas de letreiramento permanecem vivas através da apropriação cultural e dos processos de transmissão do saber, sendo inclusive referência cultural para produção do design acadêmico (ABREU CARDOSO, 2012)

Outro exemplo mais recente é o livro *Memória Gráfica do Agreste* (2018), organizado pela designer Paula Valadares. O compilado reúne investigações sobre variadas produções gráficas, da inovação tecnológica da litografia pernambucana no século XIX à tradição da prática de pintura de letreiros em embarcações populares no Estado do Pará¹⁰⁴, a qual permanece sendo praticada até os dias atuais. Os trabalhos ali combinados partem do princípio de que tais práticas e produções compõem a memória cultural brasileira e as reconhecem como partes da história do design no país a serem preservadas e transmitidas, para além da comunidade onde são praticadas e produzidas, mas também nas academias e nas intuições culturais, pois constata que elas e guardam saberes de valor histórico e cultural para a sociedade.

Na esfera internacional, a comunidade de pesquisadores da história do design tem igualmente vivenciado um momento sensível de maior compartilhamento de trabalhos dedicados a identificar aprendizados obtidos através do olhar para experiências do passado. Tais experiências podem vir a nortear perspectivas futuras para preservação histórica diante dos novos desafios que as transformações sociais, econômicas e tecnológicas que se impõe e afetam o campo da produção cultural.

¹⁰⁴ Ver: CAMPELO, Silvio Barreto. *A Litografia nos Periódicos do Século XIX no Recife* (2018) e MARTINS, Fernanda. *Letras que flutuam* (2018).

Exemplo disto são os dois últimos eventos da International Conferences on Design History and Studies (ICDHS).

No evento da ICDHS, sediado em Barcelona, no ano de 2018, último organizado pela sua idealizadora, uma das maiores referências entre as pesquisadoras em história do design, a professora Anna Calvera, o tema foi Back to the Future – the Future in the Past [De Volta ao Futuro – o Futuro no Passado]. Em uma sessão em especial, Design Museums Network: Strengthening Design by Making it Part of Cultural Legacy [A rede de museus do design: o design reforça a sua inserção no património cultural] encontramos trabalhos de pesquisadores empenhados em gerar colaborações para a área de estudos culturais por meio da história do design.

Nesta sessão, foram reunidos três trabalhos preocupados com questões que dizem respeito à construção de narrativas históricas por meio da criação de coleções de design em museus. O grupo de trabalho tentou responder a uma série de questões, como: quais valores e visões elegidos numa coleção ajudam a troca de conhecimento? O que os museus de design esperam das contribuições e estudos acadêmicos sobre a história do design? O que acadêmicos e pesquisadores individuais esperam dos museus de design? Qual é o papel da história do design nos museus dedicados à história das técnicas e da tecnologia?

Na ocasião, o historiador britânico do design, Paul Atkinson (2018), apresentou o artigo *The Role of Design History in the Museology of Computing Technology*, em que argumentou que as três maneiras tradicionais de se organizar coleções de design (esforços individuais ou biográficos, agendas nacionais e história empresarial) isoladamente não servem para estruturar narrativas mais amplas para museus de objetos tecnológicos em seus aspectos evolutivos. O autor lançou a ideia de que pode caber à história do design balanceá-las e matizá-las, permitindo revelar múltiplos aspectos históricos de um objeto ou conjunto deles.

Além de Atkinson, mais 13 trabalhos apresentados indicaram contribuições da história do design para pensar as narrativas do patrimônio, museu ou não. Dois destes trabalhos foram relativos ao patrimônio de design do Museu del Disseny de Barcelona¹⁰⁵, o qual compreende desde as coleções de objetos até o acervo documental. Os autores dos referidos trabalhos (ALEGRE; MOTTA, 2018 e VÉLEZ, 2018)

¹⁰⁵Ver: ALEGRE, María José B., MOTA, Albert D. *Linked Objects: Relational Memory of Design at Barcelona Design Museum* (2018) e VÉLEZ, Pilar. *The Museu del Disseny de Barcelona: Heritage, a Resource at the Service of Knowledge Debate and Social Challenges*. (2018).

explanaram a importância do crescimento do patrimônio de design do Museu baseado em um sentido mais amplo de design (ideia, método de projeto, inovação, processo de fabricação e assim por diante), para pesquisadores da cultura material e enfatizaram que o retorno destes estudos colabora para reorganização das coleções e documentos de acordo com as descobertas realizadas pelos pesquisadores.

No início do ano corrente, a Design History Society (DHS) organizou o simpósio intitulado Design Heritage: Concepts, Contexts, Politics. [Patrimônio de Design: Conceitos, Contextos e Políticas] em Londres. Os pesquisadores reunidos exploraram diferentes interfaces entre design e patrimônio, desde os conceitos até questões de pertencimento. O texto *Typography and Lettering as Design Heritage in Brazil*¹⁰⁶, apresentado pela designer Priscila Farias dá continuidade às investigações da pesquisadora, em que ela reconhece a produção tipográfica, especialmente epígrafes de edificações patriônicas, como bens do patrimônio de design, que participam da composição do ambiente urbano, influenciando nossa percepção do espaço e contribuindo para dar sentido ao lugar. A exemplo do trabalho *Epígrafes Arquitetônicas: Pequenos Detalhes de uma Grande História*, em que Farias, Gouveia e Dixon (2012, 191-198) apresentaram parte dos resultados de uma longa pesquisa desenvolvida junto a alunos, em que a equipe realizou o mapeamento, a catalogação e a análise de epígrafes arquitetônicas identificadas em diversas cidades do mundo. Segundo as autoras (2012), se quisermos garantir a preservação dos ensinamentos que podem ser revelados através das epígrafes arquitetônicas, é preciso desenvolver métodos de pesquisa adequados para estudo de letreiramento urbano que permitam identificar as contribuições deste tipo de produção para a história das cidades.

Alinhada à perspectiva de elaborar contribuições através de mapeamento, catalogação e identificação de elementos compositivos da paisagem urbana patrimoniada temos o trabalho *Urbano Ornamento: um inventário das grades ornamentais em Belo Horizonte (e outras belezas)* desenvolvido pela arquiteta Fernanda Guimarães Goulart (2014). Há uma parte significativa do estudo que buscou construir o valor de patrimônio através da expressão e da memória dos moradores das edificações que continham as grades estudadas. Este foi, provavelmente, o único trabalho encontrado ao longo de nossa pesquisa a comentar a inatividade do livro tomo das artes aplicadas. Apesar de não se deter muito ao fato, Goulart (2014) sugere

¹⁰⁶ *Typography and Lettering as Design Heritage in Brazil* (no prelo pela editora Routledge).

compreender os gradis estudados como pertinentes ao patrimônio cultural das artes aplicadas.

O trabalho *Portas de Copa*, criado pela arquiteta Cássia Mota de La Houssaye no ano de 2015, e em homenagem aos 450 anos de aniversário do Rio de Janeiro, mapeou e catalogou portas de grades em edificações de estilo art déco no bairro de Copacabana (a maior parte delas tombadas pelo Iphan). A ideia consistiu em visibilizar esta produção artística que as décadas de 1930-50 deixaram de herança para as portarias do bairro da antiga capital federal. Produções estas que tiveram papel fundamental nos projetos das edificações da época, ajudando a compor a paisagem, na medida em que aferiam valor simbólico à percepção da paisagem. Na segunda fase do trabalho, investigamos uma amostra menor das edificações para interpretar as intenções projetivas de representações simbólicas nacionalistas em um estilo internacional na composição dos projetos, ou seja, buscamos refletir sobre intenções e sobre efeitos desta produção relativa à história do design e sua significação como patrimônio cultural.¹⁰⁷

Ao analisar o desenvolvimento deste e outros estudos recentes em história do design brasileiro, alguns aspectos positivos podem ser percebidos. Um deles é que estamos vendo a ampliação da comunidade de pesquisadores em história do design, ainda que seja difícil de ser mapeado e falte espaço dedicado ao tema que possa dar melhor suporte às nossas trocas, o que corrobora para que não tenhamos real noção de quão numerosos e oriundos de áreas diversas somos. Não somente designers, mas profissionais de outros campos e disciplinas, como antropólogos, sociólogos, historiadores, artistas e arquitetos, vêm desenvolvendo estudos relativos à história do design, criando, muitas vezes, diferentes perspectivas para observar um mesmo fenômeno ou evidenciando objetos de estudo até então ignorados.

Outro aspecto, implicado no primeiro, é o fato de que novas frentes de pesquisa têm sido abertas. A ideia de uma história do design, tal qual permanece tradicionalmente sendo replicada nas academias de design já não se sustenta mais. E a própria academia tem se incumbido de fazer esta transformação, apesar dos efeitos disto ainda não serem curricularmente observados, o que é uma lástima. Outras histórias têm sido contadas além da história do design europeu, tais como: história do design

¹⁰⁷ Ver: OLIVEIRA, Moema D. e MOTA, Cássia de S. *Traços identitário com Aspirações Nacionais no Rio de Janeiro: linguagens projetuais em edifícios no bairro de Copacabana*. 2017.

produzido por minorias étnicas; histórias do design relativas a culturas marginalizadas dentro do Brasil, como aquelas que não pertencem ao eixo Rio - São Paulo, ou numa visão mais “ampla”, ao sudeste; histórias do design antes do design que emergiu com o modernismo brasileiro; histórias de designers sem formação em design; história de designers de grande notoriedade; histórias do design a partir da historiografia de escritórios, empresas e indústrias; histórias do design sob uma perspectiva econômica, sociológica, tecnológica, do consumo e do gênero; história do design a partir do uso de uma tipologia de produto, entre outras tantas, positivas ou negativas, passíveis de investigação.

O fato de novos temas e perspectivas históricas estarem sendo abertos nos parece um indicativo que vem sendo trilhado um caminho fértil para melhor instrumentalizar processos de reconhecimento de diversas práticas e produções culturais relativas à história do design enquanto patrimônio histórico e cultural. Sendo assim, os estudos históricos mencionados, e de outros em torno do design, ajudam a fornecer pistas para importância de tal reconhecimento institucional para a comunidade de pesquisadores de design.

Um outro aspecto que se releva comum os estudos comentados é que as práticas e produções culturais analisadas possuem um contexto histórico e cultural específico de origem, mas que elas continuam, em sua maioria, sendo praticadas e produzidas por meio de processos de transformação contínua, sendo adaptadas às mudanças sociais e tecnológicas. Já outras, ainda que não mais praticadas ou produzidas, se tornaram referência cultural para gerações posteriores de designers.

Admitir que determinadas práticas ou produções culturais permanecem vivas e em transformação dinâmica, ou que servem de referência, vem, desde a década de 1980, sob influência das ideias de Aloísio Magalhães, e desde a legislação do ano 2000¹⁰⁸, sendo um fator que afere valor cultural às coisas pretendidas a bens patrimoniais, ou seja, vem servindo de guia para ações reconhecimento e preservação do Iphan. Naquele contexto Magalhães (1977) estava preocupado com uma relação presente, passado e futuro no âmbito patrimonial e refletia especificamente sobre a preservação das práticas culturais pré-industriais, onde segundo ele estariam indicativos da identidade brasileira.

¹⁰⁸ Nos referimos ao Decreto-Lei n.º 3.551 de agosto de 2000, que institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial no âmbito federal. O decreto institui quatro categorias de registro, como instrumento diferente do tombamento, para o processo de reconhecimento de bens imateriais, os quais se afirmam enquanto prática. São eles os livros: Celebrações, Formas de Expressão, Saberes e Lugares.

Para Magalhães (1977, p. 51), a ideia de preservar deveria admitir a noção de continuidade cultural como algo implicado por transformações, pois a cultura é avaliada no tempo e está inserida em um processo histórico que comporta modificações em um processo aberto e flexível que lhe garante sobrevivência. Para o autor (1977, p. 51), o desenvolvimento harmonioso de uma cultura só ocorre mediante o conhecimento do passado, tanto mais profundo for a consciência sobre o passado histórico e o reconhecimento dos processos de realimentação e renovação da cultura, mais longe ela poderá chegar.

Nossa proposição de alertar para a necessidade de repensarmos coletivamente a categoria de artes aplicadas se alinha ao pensamento de Magalhães (1997) em pelo menos dois sentidos. Por considerar o próprio design como um conjunto de práticas e produções culturais que se inserem não como continuidade linear em relação às artes aplicadas, mas com várias flexibilizações, transformações e reverberações relativas a elas. Também por acreditar que apenas o alargamento e aprofundamento do conhecimento e da consciência histórica, nos permitirão solicitar e dar suporte a espaços de reconhecimento para aquilo que as artes aplicadas foram, aquilo em que se transformaram e se transformarão no futuro.

Como estudiosos de historiadores do design, preocupados com nosso compromisso como mediadores de cultura, tentamos aqui lançar luz sobre o um problema e findamos por revelar algumas de suas origens. Também propusemos rever a trajetória das artes aplicadas no Brasil e identificar sua trajetória de exclusão e contradições no ensino, na economia, na indústria foi um processo de tomada de consciência que permitiu compreender porque certas propostas no âmbito patrimonial, como o livro e o museu de artes aplicadas previstos por Mário de Andrade, não vingaram. A consciência desta história negativa nos indica a necessidade de uma chamada para pensarmos coletivamente, a partir da perspectiva da história do design, estratégias mais assertivas, ao menos, menos excludentes e fora dos valores vigentes. O intuito seria de reconhecer os valores específicos das produções relativas às artes aplicadas, de antes, depois e em paralelo à fundação desta categoria no âmbito do patrimônio brasileiro, ocorrida sob perspectiva modernista. Trata-se de identificar valores baseados na ruptura de limites de espaço e tempo, na consciência da multiplicidade de origens e na ideia de transformação.

Revisar categoria de artes aplicadas, de modo a questionar inclusive a pertinência da nomenclatura, é uma tarefa de estudo cultural com a qual a comunidade

de história do design pode colaborar, a ver pela fecundidade dos comentados, e deve se compromissar, diante de sua preocupação com a preservação de seus temas de estudo. Seguindo o historiador do design Rafael Cardoso (2018, p. 11), “os arquivos do Brasil estão recheados de materiais a serem estudados, as categorias conceituais estão craquelando de gastas, mal capazes de conter as anomalias nelas contidas [...] em todas as direções abrem-se novas frentes de trabalho”. Propor repensar a categoria de artes aplicadas, pouco usada, mas já desgastada e cheia de irregularidades, é um caminho para iniciar contato, que solicitará, inevitavelmente, o empreendimento coletivo de criar novos critérios e valores compatíveis com as transformações que os tipos de produção potencialmente ali incluídas viveram e segue vivendo.

Não poderíamos, aqui, apenas nós, estabelecer um único novo critério ou valor. Esta tarefa é de interesse coletivo, devendo ser desenvolvida coletivamente, com participantes de diferentes esferas. Apontar a necessidade e conjecturas meios para repensar a categoria de artes aplicadas é, para nós, um modo de chamar parte das tarefas que podem nos caber enquanto designers e historiadores do design interessados pelos temas do patrimônio histórico. Acreditamos que a tarefa de repensar a categorial patrimonial das artes aplicadas significa também incentivar sua reativação. Como designers, podemos não somente encontrar nos bens de artes aplicadas um melhor suporte para novos estudos sobre a história do design brasileiro que estão em expansão, como colocou Cardoso (2018, p. 11), mas, ao mesmo tempo, podemos estimular o crescimento do acervo de bens, característica fundamental de uma instituição de patrimônio cultural viva – expandir e ampliar seus conhecimentos e/ou processos de reconhecimento.

Por repensar a categoria de artes aplicadas não nos referimos a uma missão de resgatar exatamente o que era previsto e exemplificado para ela no anteprojeto do Iphan de 1936, como numa tentativa de reverter um quadro histórico de tantas coisas excluídas ou em processos de perda já naquele tempo. De fato, iniciativas de preservar o que restar da produção, e/ou ainda for praticado, daquelas atividades técnico artísticas, deve ser uma das frentes levantadas para reativar ou para modificar o estado da arte da categoria. Mas não apenas. Como explanado, parece igualmente sensato avançar e jogar luz sobre as dinâmicas culturais que atravessaram as atividades e produções próximas da noção de artes aplicadas no Brasil no decorrer do tempo.

Atualizar a categoria de artes aplicadas deve estar entre os interesses dos pesquisadores do design na busca por reconhecimento histórico, inclusive de um

instituto de relevo como o Iphan, bem como, deve ser uma ação de importância para o Instituto, em seu compromisso político para com os interesses culturais da sociedade, em face das dinâmicas que o atravessam. Afinal, instituições de patrimônio histórico e cultural são mantidas quando em movimento, quando em expansão de conceitos e acervos, o que ocorre por meio de diversas ações, como: proteção e preservação de bens; desenvolvimento de pesquisas para o crescimento de arquivos documentais, mediação cultural; e estruturação de políticas públicas. Mas sem dúvidas, um dos fatores que expressa o nível de atualização de conceitos, políticas e práticas de uma instituição patrimonial é a contínua ampliação e diversificação do acervo de bens tombados e registrados por ela.

O fato de o Livro de Tombo de Artes Aplicadas estar em desuso significa que parte do patrimônio deixou de crescer. Com a categoria esvaziada e inerte em relação às transformações ocorridas, perdemos todos nós, designers, historiadores, estudiosos da cultura, produtores e praticantes de cultural e a sociedade, mas também perde o Instituto, por escolha. Ou em uma perspectiva menos condescendente, perdemos todos nós pelo diminuto investimento político em reconhecer o valor cultural de tal produção e ampliar o patrimônio institucionalizado.

Se perdemos, todos, a responsabilidade em mover-se contra é também partilhada. Magalhães (*apud* Souza Leite, 2017) fez uma fala a este respeito, afirmando sermos todos responsáveis por esta tarefa imensa, tanto no sentido físico, dada a vastidão territorial do país e a diversidade cultural dele, quanto no sentido temporal, uma vez que, para o autor, consciência histórica permite que o tempo seja um só, contínuo e denso. Se uma produção ou uma prática cultural é significativa em seu tempo de origem e para seus praticantes primeiros, ela ou o que dela se originar deverá ser importante no tempo posterior para outros, uma vez que tenha sido reconhecida em sua continuidade cultural. Por este viés, é sugerido ser de responsabilidade da sociedade atual, a partir consciência história do passado, tanto fomentar o processo de conscientização quanto de elaborar coletivamente modos de preservação para a história das artes aplicadas, orientados para um futuro flexível.

Aos estudiosos do Instituto e aos historiadores do design não faltam temas, produções e suas respectivas práticas culturais que sejam relevantes para abrir caminhos que possam aproximar o design brasileiro e o patrimônio nacional. Nos falta, como colocou Victor Margolin, (2014, p. 165) “uma arena de discussão e debate na qual todos os envolvidos e interessados participem em um processo discursivo”, colaborando

significativamente para incluir novas narrativas históricas. Nossa proposta acadêmica de tese se direcionou como um convite para criar uma agenda de design e de patrimônio que possibilite reunir pesquisadores e pessoas interessadas pelo tema. Deste modo, sugerimos a aproximação de profissionais para construir conhecimento necessário para o exercício de repensar a categoria das artes aplicadas coletivamente e tudo que isto demanda.

Sobre nossa proposta é importante advertir dois aspectos. Um é que não estamos propondo a criação de uma agenda para novos eventos dedicados exclusivamente ao tema do design e patrimônio. Estamos propondo agregar, criar espaço ou grupos de trabalho nos eventos já existentes e que convergem pesquisadores da cultura. Tornar o tema visível onde os pesquisadores já estão. Nos congressos de design (onde patrimônio não chega a ser um tópico) e nos eventos de patrimônio (até onde identificamos, apenas nos eventos internacionais o design como herança é um tema) podem ser criados grupos de trabalho transdisciplinares para contribuirmos na tarefa de estudo cultural de repensar o que pode vir a ser a categoria de artes aplicadas atualizada, suas demandas e potencialidades. Outro aspecto é que, apesar da proposta partir da academia para criar espaços para debate, ela não se restringe apenas ao público acadêmico, ao contrário, pode abrir portas para informarmos e sermos informados por aqueles que se preocupam com o tema do design e patrimônio, e com os caminhos que as práticas e produções relativas a história do design podem tomar.

Aqui, demos início a esta tarefa por meio de uma investigação a respeito das circunstâncias causadoras e dos problemas decorrentes da trajetória de exclusão das histórias relativas às artes aplicadas e ao design no âmbito patrimonial, tentando criar e promover consciência histórica. Este exercício iniciado com a análise do processo 1014-T7-9 deu origem a muitos dos questionamentos apresentados nesta tese, permitindo-nos então findar nosso estudo conjecturando algumas das tarefas ou pontos para uma agenda coletiva dedicada a colaborar com o reconhecimento e interpretação das práticas e produções relativas a história do design pelo Iphan.

A elaboração de novos e a reavaliação antigos critérios, valores e conceitos, capazes de melhor instrumentalizar a avaliação de produções e práticas de artes aplicadas e design nos parece ser fundamental. Como analisamos no processo 1014-T-79, o conceito de autoria nem sempre vai poder ser aplicado a tais produções, que emergiram historicamente em um momento de crise artística, no qual os modos de produção e reprodução de projetos estavam sendo revolucionados e o conceito autoria

estava em xeque. Com isso, não estamos querendo afirmar que a autoria nunca será pertinente como critério de avaliação histórica de um bem de artes aplicadas ou design. Em muitos casos de pesquisa histórica, a identificação da autoria fornece pistas para investigações que assumem uma linha biográfica ou, ainda assim, a autoria pode sinalizar a localização espaço temporal de um fenômeno histórico. Além disto, como na história da arte e da arquitetura, em que as pesquisas biográficas, possuem um espaço, na história das artes aplicadas isto também ocorre. Contudo, advertimos que a autoria talvez não seja uma informação precisa, a exemplo do caso autoria inidentificável dos acervos de projetos de mobiliário urbano de empresas que estiveram presentes no Rio de Janeiro, como verificamos em nosso estudo.

O conceito de conjunto, igualmente utilizado no processo 1014-T-79, que a priori deveria servir para avaliar objetos que não são produzidos em unidade, mas sim em quantidade, não foi validado para a amostra de postes e luminárias submetidos a avaliação do Iphan naquela ocasião. Poderia, então, caber a esta agenda discutir o que vem a ser valor conjunto por meio de mais exemplos positivados. Indagando que quantidade o Instituto considera suficiente para proteger e porque; buscando entender se o termo conjunto, por outra perspectiva, se refere à noção de ambiência, para assim poder contrapor ao uso do termo no processo 1014-T-79, que se referia a uma área de sobreposição de instrumentos de proteção patrimonial, ou seja, de ambiência preservada e conjunto minimamente harmônico.

Outra tarefa poderia ser investigar o conceito de valor de uso, o qual, ao que nos parece, é reificado pelas funções elementares das produções das artes aplicadas ao design, ser útil, propiciar uso, suprir necessidade de uso específico. Sob a perspectiva modernista e sua tônica estética, o valor de uso de objetos das artes aplicadas foi encoberto e os aspectos estéticos de tais produções se tornou alvo de críticas. Neste caso, o olhar sem aderência com a ideia de continuidade histórica, mas afeito ao projeto estético modernista, criou termos problemáticos como “postes ornamentais”, termo que permanece em uso no âmbito patrimonial, aparentemente sem considerar a carga simbólica desta adjetivação herdada. Postes são postes, bules são bules e prédios são prédios. Não caracterizamos um prédio como ornamental, o caracterizamos estilisticamente. Os postes, e os objetos de artes aplicadas, como todas as criações projetadas, surgiram para cumprir uma função muito específica em um contexto histórico, e a configuração estético formal, assim como as características materiais e tecnológicas dos objetos, são fontes de informação a este respeito. No mais, os objetos

permanecem ou não em uso ao longo do tempo por diversos fatores, como questões relativas ao consumo individual e questões de ordem governamental que afetam a sociedade. A valor de uso, cunhado justamente no modernismo, abre, assim, uma porta interessante de ser explorada a partir de estudos de história do design e em colaboração com estudos de antropologia e sociologia do consumo.

Aproximações entre design, antropologia e sociologia do consumo em muito podem contribuir para acercar uma questão que o patrimônio nacional ainda hoje não conseguiu lidar, mesmo depois de tão avançadas políticas implementadas no que diz respeito à imaterialidade. Falamos sobre duas condições das produções das artes aplicadas ao design: onipresença e efemeridade. A ideia de patrimônio permanece ainda arraigada na imagem de coisa ou monumento feito para durar. Não à toa, o valor de monumento, implícito no conceito de autoria, permaneceu durante anos sendo um fator norteador das produções artísticas e um guia para o processo de reconhecimento histórico destas.

Ao refletirmos sobre onipresença e efemeridade dos objetos cotidianos da vida pública e privada, estamos falando de características essencialmente distintas daquelas dos monumentos únicos feitos para durar. Ao rememorarmos o poder simbólico e o caráter de novidade com que determinados objetos impactaram nossas vidas, a rapidez com que muitos desaparecem, bem como, o fato de que outros deles chegam a ser reconhecidos socialmente como clássicos, permanecendo entre nós através do tempo inclusive para novos modos de uso, entrevemos que no próprio fenômeno do consumo residem outros valores relativos à história social das coisas que ainda não foram explorados institucionalmente. A ideia de efemeridade e de onipresença não costuma ocupar espaço no pensamento intelectual do patrimônio, como a ideia de permanência ou continuidade.

Ao mesmo tempo, pensar a respeito da onipresença e efemeridade dos objetos cotidianos e das práticas relativas a eles nos permite entender a complexidade da tarefa institucional de reconhecer uma parcela deste todo tão múltiplo, como bens relativos às artes aplicadas, visto que eles guardam o potencial de alimentar o que pode vir a ser um dos mais volumosos e diversos acervos do Iphan. Possivelmente, a dificuldade em lidar com a complexidade que envolve este tipo de produção variada e profusa, tal como a necessidade de criar novo corpo de conhecimento e critérios valorativos diferente dos já consolidados, seja um fator determinante para o estado da arte da categoria de artes

aplicadas. O protelar pôr em debate estas e outras questões que envolvem a tarefa de atualizar a categoria só faz crescer e adensar o problema à medida que o tempo passa.

É importante destacar efemeridade e permanência, unicidade e onipresença não precisam ser tratadas no âmbito histórico e patrimonial como opostas, mas sim como características distintas, que guardam valores particularizados para diferentes produções. Por exemplo: coisas produzidas na atualidade, ou ainda produzidas desde algum tempo, de comprovado valor simbólico para a sociedade atual podem, assim como o Palácio Capanema em seu tempo, ser reconhecidas como bem patrimonial, assim como coisas efêmeras e vastamente produzidas podem permanecer sendo lembradas através de um único exemplar bem documentado. Vindo, assim, a serem entendidas como guardiãs do passado e passes para o futuro.

Em um último apontamento para uma agenda, sublinhamos que produções e práticas, das artes aplicadas ao design, bem como os documentos que lhes são correspondentes devem ser entendidos como fonte histórica igualmente valiosa. Prova disto é o fato de que por quase dois meses de nossas pesquisas realizadas no Arquivo Central do Iphan no Rio de Janeiro, víamos diariamente pesquisadores de arquitetura, artes e história revisando projetos, fotografias e demais informações documentadas nos processos de proteção patrimonial do Iphan. De nossa parte ao enfrentarmos a dispersão, ou mesmo a ausência, de informações sobre nosso objeto de estudo de caso, e ao vermos, em contrapartida, o volume de fontes acessadas pelos demais pesquisadores, ficava cada vez mais evidente a importância não só materialidade das produções investigadas, muitas delas já não existiam fisicamente, mas a importância da fonte documental para nós pesquisadores.

Reativar a categoria de artes aplicadas, significa também gerar conhecimento documental, fontes de investigação, que a materialidade do objeto, quando existe, por vezes não pode revelar. Em um passo mais adiante neste sentido, dedicarmo-nos a observar como foi desenvolvido o processo de formação dos acervos de documentos e das coleções de museus de artes e ofícios, artes decorativas, arte moderna e de design, ao redor do mundo, e inclusive aqui no Brasil, como a experiência do Museu de Artes e Ofícios (MAO), de Minas Gerais. Ele pode nos mostrar como a noção mais ampla de design e a ideia de continuidade histórica entre essas produções culturais são valiosas aos pesquisadores e ao Iphan, que desde sua fundação previa um espaço museológico para a história das artes aplicadas, assim como se preocupava com a geração de conhecimento através dos arquivos.

A questão que, longe de termos encerrado, compartilhamos e passamos adiante é: como? Há que se pensar sobre como estas ações podem se dar. Há que se abrir espaço para que possamos compartilhar os conhecimentos que já produzimos e expandir um debate tão multifacetado quando for necessário. Ao longo da pesquisa, demoramos um tanto para perceber que ao falarmos sobre colaborações da pesquisa histórica em design e sobre repensar a categoria de artes aplicadas estávamos falando implicitamente sobre processos educativos e formativos, pois se consciência histórica é o elemento central da reflexiva, a academia exerce papel essencial neste sentido. Desse modo, abrir espaço acadêmico para troca de experiências e expandir o debate sobre design e patrimônio é ao mesmo tempo um convite para flexibilizar a própria, em seus modos de ensinar e aprender a respeito da história do design e abrir novas frentes de estudos.

Como pesquisadores, acreditamos que cabe à academia, ciente do processo histórico de exclusão das artes aplicadas e sua concomitante desvinculação do design, informada a respeito da trajetória do Iphan, incentivar e iniciar este processo de aproximação de maneira mais pronunciada. Sendo assim, nosso trabalho se destina, mais que ao próprio Iphan, aos colegas da comunidade de pesquisadores e professores do design, especialmente de História, Teoria e Crítica do Design, que diariamente têm a oportunidade semear inquietudes e desempenhar funções de medição cultural.

O trabalho que aqui encerramos ou que, ao menos, criamos uma pausa, como todo processo de pesquisa exaustiva, foi continuamente sendo reformulado, redirecionado a partir de cada nova percepção desenvolvida. Por tanto, distantes da pretensão de apresentar uma resposta única e definitiva, nossa intenção foi convidar a refletir sobre um tema de interesse e de responsabilidade coletiva. Por diferentes modos, seguiremos acercando, remodelando, reinterpretando, desenvolvendo, compartilhando este processo que, para nós, pesquisadores apaixonados, nunca se encerra por completo, mas se transforma e continua, assim como a história

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

- ABREU CARDOSO, Fernanda. Design gráfico vernacular: Identidade e Patrimônio Cultural. In: CARMARGO, Paula; FAJARDO, Washington; RIBEIRO, Paulo Eduardo V. de Leite (orgs.). **Design e é Patrimônio**. Rio de Janeiro: Centro Carioca de Design, 2012, p. 41-61.
- ABREU, Maurício de Almeida. **A evolução urbana do Rio de Janeiro**. - 4ª ed. - Rio de Janeiro: IPP, 2013.
- ALEGRE, María José B., MOTA, Albert D. Linked Objects: Relational Memory of Design at Barcelona Design Museum. In: MORET, Oriol (ed.). **Back to the Future: The Future in the Past**. Conference Proceedings Book. Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2018
- FROTA, Lélia Coelho. Mário de Andrade: uma vocação de escritor público. In: ANDRADE, Mário de. **Cartas de Trabalho** – correspondência com Rodrigo de Mello Franco de Andrade (1936 - 1945). Brasília: MEC/SPHAN/FNP-M, 1981.
- ANDRADE, Rodrigo M. Franco de. Programa. **Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 1, [s.p], 1937. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat01_m.pdf. Acesso em: 08 julho 2019.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. Trad. Pier Luigi Cabra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, 2014. (Col. a).
- ARGAN, Giulio Carlo. **Porque me Fizeram Presidente da Câmara de Roma**. 1976. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/tematica/livros/pci/07.htm#r14>. Acesso em: 11 de dez. de 2018.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Discurso de Posse Giulio Carlo Argan**. 1976. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/tematica/livros/pci/07.htm#r14>. Acesso em: 11 dez. 2018.
- ATKINSON, Paul. The Role of Design History in the Museology of Computing Technology. In: MORET, Oriol (ed.). **Back to the Future: The Future in the Past**. Conference Proceedings Book. Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2018. p. 464-468.

BANDEIRA, Júlio. A Colônia Lebreton: a vinda dos artistas franceses para o Reino do Brasil. In: FERREIRA, Tânia M. T. B. et al. (org). **D. João VI e o Oitocentismo**. Rio de Janeiro: Contracapa /Faperj, 2011.

BANHAM, Peter Reyner. **Theory and desing in the fisrt machine age**. London: Architectural Press, 1960.

BARRETO, P. R. C. Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional: Oficina de Homens. ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ANPUH RIO, XIII., 2008, Rio de Janeiro. **Anais....** Rio de Janeiro: UFRRJ, 2008. s/p. Disponível em: http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1212685654_. Acesso em: 07 jul. 2019.

BARROS, Alvaro Paes de. **O Liceu de Artes e Ofícios e Seu Fundador**. Rio de Janeiro: SPBA, 1856.

BAYER, Heber, GROPIUS, Ise; GROPIUS, Walter. **Bauhaus, 1919-1928**. New York: The Museum of Modern Art, 1938.

BENCHIMOL, Jaime Larry. **Pereira Passos: um Haussmann carioca**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, [1990] 1992. Disponível em: http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204210/4101387/pereira_passos_haussmann_carioca.pdf. Acesso em: 15 dez. 2019.

BERGDOLL, Barry et al. **Hector Guimard – Art Nouveau to Modernism**. Londres: Yale University Press, 2020.

BRANDÃO, Angela. Antônio Francisco Lisboa e um ebanista de Jacarandá. In: COLÓQUIO LUSO-BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE. **Anais...** Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, 2014. Disponível em: <http://www.forumpatrimonio.com.br/aleijadinho/artigos/pdf/9.pdf>. Acesso em: 21 jul. 2019.

BRASIL. **Decreto-lei de 28 de agosto de 1830**. Concede privilegio ao que descobrir, inventar ou melhorar uma indústria útil e um prêmio que introduzir uma indústria estrangeira, e regula sua concessão, 1830. Rio de Janeiro, 1830. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/lim-28-8-1830.htm#:~:text=Concede%20privilegio%20ao%20que%20descobrir,e%20Defensor%20Perpetuo%20do%20Brasil. Acesso em: 19 nov. 2019.

BRASIL. **Decreto-lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937.** Dá nova, organização ao Ministério da Educação e Saúde Pública. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1930-1939/lei-378-13-janeiro-1937-398059-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em: 05 jan. 2016.

BRASIL. **Decreto-lei nº 8.159 de 8 de janeiro de 1991.** Dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L8159.htm. Acesso em: 03 nov. 2018.

BRASIL. **Decreto-lei nº 3.551, de 4 de agosto de 2000.** Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm#:~:text=D3551&text=DECRETO%20N%C2%BA%203.551%2C%20DE%204,Imaterial%20e%20d%C3%A1%20outras%20provid%C3%Aancias. Acesso em: 03 nov. 2018.

BRASIL. **Decreto-lei Nº. 12.527 de 18 de novembro de 2011.** Regula o acesso a informações previsto no inciso XXXIII do art. 5º, no inciso II do § 3º do art. 37 e no § 2º do art. 216 da Constituição Federal; altera a Lei nº 8.112, de 11 de dezembro de 1990; revoga a Lei nº 11.111, de 5 de maio de 2005, e dispositivos da Lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991; e dá outras providências. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12527.htm#art46. Acesso em: 03 de nov. 2018.

BRASIL. **Decreto-lei Nº. 25 de 30 de novembro de 1937.** Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Decreto_no_25_de_30_de_novembro_de_1937.pdf. Acesso em: 05 jan. 2016.

BRASIL. **Decreto-lei de 28 de agosto de 1830.** Concede privilegio ao que descobrir, inventar ou melhorar uma industria util e um prêmio que introduzir uma industria estrangeira, e regula sua concessão, 1830a. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/LIM-28-8-1830.htm. Acesso em: 16 jul. 2019.

BRASIL. **Decreto-lei de 12 de agosto de 1816.** Decreto por meio do qual o príncipe regente estabelece a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, e concede mercê de pensões a vários estrangeiros que seriam empregados na instituição. Fundo Tesouro Nacional, códice 62, v. 2, f. 30, 31, 12/08/1816.

BRASIL. **Decreto-lei N° 47.883, de 8 de março de 1960.** Inclui na estrutura do museu histórico nacional órgãos que construirão o museu da república e a divisão de história artística e literária. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-47883-8-marco-1960-379205-publicacaooriginal-1-pe.html#:~:text=Inclui%20na%20estrutura%20do%20museu,de%20hist%C3%B3ria%20art%C3%ADstica%20e%20liter%C3%A1ria.&text=Zeladoria.&text=II%20%2D%20realizar%20pesquisas%20s%C3%B4bre%20assuntos,com%20a%20finalidade%20do%20Museu.> Acesso em: 20 mar. 2020.

BRASIL. **Decreto 4.463 de 1984, de 8 de novembro de 2002.** Promulga a Declaração de Reconhecimento da Competência Obrigatória da Corte Interamericana de Direitos Humanos, sob reserva de reciprocidade, em consonância com o art. 62 da Convenção Americana sobre Direitos Humanos (Pacto de São José), de 22 de novembro de 1969. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/2002/decreto-4463-8-novembro-2002-485986-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 16 jul. 2019.

BRASIL. **Decreto nº 47.883, de 8 de março de 1960.** Inclui na estrutura do museu histórico nacional órgãos que construirão o museu da república e a divisão de história artística e literária. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-47883-8-marco-1960-379205-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 15 jul. 2019.

BRASIL. **Decreto nº 84.198, de 13 de novembro de 1979.** Cria, na estrutura do Ministério da Educação e Cultura, a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, por transformação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e dá outras providências. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-84198-13-novembro-1979-433668-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 17 jul. 2019.

BRENNA, Giovanna Rosso Del, **O Rio de Janeiro de Pereira Passos: uma cidade em questão II.** - Rio de Janeiro: Index, 1985.

BRITO, Camila [et al]. **Memória Gráfica no Agreste.** VALADARES, Paula (org.). - Recife: CEPE, 2018.

CABRAL, Dilma et al. **Ministério da Justiça 190 anos: justiça, direitos e cidadania no Brasil.** Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2012.

CAMARGO, Angélica Ricci. **Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios.** In: Dicionário da Administração Pública Brasileira do Período Colonial (1500-1822).

2012 [2016]. Disponível em: <http://mapa.an.gov.br/index.php/dicionario-periodo-colonial/173-escola-real-de-ciencias-artes-e-oficios>. Acesso em: 5 ago.2019.

CAMPELO, Silvio Barreto. **A Litografia nos Periódicos do Século XIX no Recife**. Recife: CEPE, 2018, p.18-2.

CARDOSO, Rafael D. **A Academia Imperial de Belas Artes e o Ensino Técnico**. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/rc_ebatecnico.htm. Acesso em: 25 jul. 2019.

CARDOSO, Rafael D. (org.). **O design Brasileiro antes do design**: aspectos da história gráfica, 1870-1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CARDOSO, Rafael D. **The Brompton Barracks**: War, Peace, and the Rise of Victorian Art and Design Education, *Journal of Design History*, v.8, 1995, p.11-25.

CARDOSO, Rafael D. *In*: VALADARES, Paula (org). **Memória Gráfica do Agreste**. Recife: CEPE, 2018, p. 9-11.

CARTA DE ATENAS. Escritório dos Museus Sociedade das Nações, out. de 1931. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Atenas%201931.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2018.

CARTA DE ATENAS. CIAN - Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, nov. de 1933. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Atenas%201933.pdf>. Acesso em: 12 dez 2018.

CARTA DE VENEZA. ICOMOS – ICOMOS – Conselho Internacional de Monumentos e Sítios, maio de 1964. II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Veneza%201964.pdf>. Acesso em: 17 dez. 2018.

CARTA DE WASHINGTON. ICOMOS – Conselho Internacional de Monumentos e Sítios, 1986. Carta Internacional para Salvaguarda das Cidades Históricas. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Washington%201986.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2018.

CARTA DE WASHINGTON. ICOMOS – Conselho Internacional de Monumentos e Sítios, 1987. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Washington%201987.pdf> . Acesso em: 15 dez. 2018.

CARVALHO, Marieta Pinheiro de. **A Corte no Brasil:** Abertura dos Portos. Arquivo Nacional e a História Luso Brasileira Disponível em: http://historiacolonial.an.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=5223&Itemid=277. Acesso em: 13 jul. 2019.

CARVALHO, Nuno. **As origens do sistema brasileiro de patentes** – o Alvará de 28 de abril de 1809 na confluência de políticas públicas divergentes. Revista da ABPI, n.91, nov.dez. 2007, p. 18.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares, DAZZI, Camila e VALLE, Arthur (orgs.) **Félix-Émile Taunay e a importância do monumento público na Academia Imperial de Belas Artes.** In: **Oitocentos: Arte Brasileira do Império à Primeira República.** Rio de Janeiro, EBA-UFRJ; DezenoveVinte, 2008. v. 1, p. 199-206.

CERQUEIRA, Jéssica. **Írin afrika:** a mensagem subliminar esculpida em antigos portões. 2016. Disponível em: <https://ceert.org.br/noticias/afrika/11650/irin-afrika-a-mensagem-subliminar-esculpida-em-antigos-portoes>. Acesso em: 15 maio 2020.

CHIAVARI, Maria Pace. As transformações urbanas do século XIX. In: DEL BRENNA, Giovanna (org.). **O Rio de Pereira Passos:** uma cidade em questão II. Rio de Janeiro: Index, 1985, p. 574-575.

CHILLÓN, Alberto Martín. **A fundição artística no Rio de Janeiro do segundo reinado** (1840-1889). 5 Anuario del Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural, Universidad Nacional de San Martín. Argentina: UNSAM Edita, 2018. p. 156-180.

CONTADI, Bruno. In: ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como História da Cidade A;** tradução Pier Luigi Cabra. - 6ª ed. - São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, 2014, p. 2.

CORRÊA, Sandra Rafaela Magalhães. **O Programa de Cidades Históricas (PCH).** In: REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs). **Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural.** 1. ed. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015. (verbete).

COSTA, Cacilda Teixeira da. **O Sonho e a Técnica: a arquitetura de ferro do Brasil.** - São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1994.

COSTA, Carla. **A Exposição Nacional de 1908 na Coleção Família Passos.** 2018. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/?p=11621>. Acesso em: 12 jan. 2019.

COSTA, Lúcio. O problema mal posto [1972]. **Documentos de trabalho.** Rio de Janeiro: IPHAN, 1999.

COSTA, Lúcio. **Documentação Necessária [1938] In Registro de uma Vivência.** São Paulo: Editora 34, 2018. Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 1, 1937. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat01_m.pdf. Acesso em: 23 jul. 2019.

COSTA, Lúcio. **Notas sobre a Evolução do Mobiliário Luso-Brasileiro.** Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 3, 1939, p 149 - 163. Disponível em: <http://revista.iphan.gov.br/Revista%20do%20patrimonio-2.htm>. Acesso em: 18 jan. 2019.

COSTA, Lúcio. **Mobiliário Brasileiro**, documentação fotográfica. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 1, 1937. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat01_m.pdf. Acesso em: 03 jul. 2019.

COSTA, Lúcio. [1948]. *In: Iphan.* Processo Administrativo nº 375-T-1948. Prédio do MEC/ Palácio Capanema – Edifício na Rua da Imprensa, nº 16, com toda a área de terreno situada entre as Ruas da Imprensa e de Santa Luzia, a Av. Graça Aranha e a R. Araujo Porto Alegre, necessária a preservação de sua perspectiva. Rio de Janeiro, RJ.

CHUVA, Márcia Romero. **Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940).** 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2017.

CHUVA, Márcia e SANTOS, Helena Mendes, IPHAN, 1995, p. 119 e 120. *In: O patrimônio cultural urbano à luz do diálogo entre história e arquitetura.* *In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: História e Patrimônio.* Brasília, nº 34, 2012, p. 247-280.

CREUS, Màrius Quintana. *Espacios, Muebles y Elementos Urbanos*. In: **Elementos Urbanos**: mobiliario y microarquitectura. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 1996.

CUNHA, Antonio Luiz Fernandes da. **Relatorio geral da exposição nacional de 1861**. Rio de Janeiro: Typographia do Diario do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://bd.camara.leg.br/bd/handle/bdcamara/22502>. Acesso em: 20 abr. 2019.

DAHER, Andrea. **Um passado para muitos presentes**. In: Passado presente: usos contemporâneos do “passado colonial” brasileiro/ coordenação [de] Andrea Daher. Rio de Janeiro: Gramma, 2017.

DAHER, Andrea. **Objeto cultural e bem patrimonial**: representaçoes e práticas. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: História e Patrimônio. Brasília, n 34, 2012, p. 113-130.

DEBRET, J.B. *Voyage pittoresque et historique au Brésil, ou sjour d’un artiste français au Brésil, depuis 1816 jusqu’en 1831 inclusivement*. Paris: Firmin Didot Frres, 1834-9, v.1, p.86, 92-7.

DE LA HOUSSAYE, Cássia Mota. **Conjecturando futuras relaçoes entre design e propriedade intelectual**. Tese (doutorado em design) - Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2019.

DE LA HOUSSAYE, Cássia Mota. e OLIVEIRA, Moema David. **Design na França**: circunstâncias históricas entre os séculos XVII e XX. 2017. (texto aprovado para publicação na Revista Arcos Design).

DEJEAN, Joan. **How Paris Became Paris: The Invention of the Modern City**. New York: Bloomsbury, 2014.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias da gente brasileira, vol. 1: Colônia**. São Paulo: Ed. Leya. 2016

DEL PRIORE, Mary, Mary. **Histórias da gente brasileira vol. 2: Império**. São Paulo: LeYa, 2016.

DIAS, Eliane. **Félix-Émile Taunay e a importância do monumento público na Academia Imperial de Belas Artes**. In: CAVALCANTI, Ana Maria Tavares, DAZZI, Camila e VALLE, Arthur (orgs.) **Oitocentos: Arte Brasileira do Império** 

Primeira República. Rio de Janeiro, EBA-UFRJ; DezenoveVinte, 2008. v. 1, p. 199-206.

DIAS, Hércia. **O mobiliário dos inconfidentes**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 3, p 163- 172, 1939. Disponível em: <http://revista.iphan.gov.br/Revista%20do%20patrimonio-2.htm>. Acesso em: 09 jul. 2019.

DIAS, Vera. **Amurada do Hotel Glória no projeto Inventário dos Monumentos**. 2015 Disponível em: <http://inventariodosmonumentosrj.com.br/?iMENU=catalogo&iiCOD=247&iMONU=Amurada%20do%20Hotel%20Gl%C3%B3ria>. Acesso em: 17 jan. 2019.

DUARTE, Rodrigo. **Varia aesthetica**: ensaios sobre arte e sociedade. Belo Horizonte: Relicário, 2014.

ESTEVES, Felipe. **A categoria do “barroco” na patrimonialização dos bens nacionais**. In: Passado presente: usos contemporâneos do “passado colonial” brasileiro/ coordenação [de] Andrea Daher. - Rio de Janeiro: Gramma, 2017, p. 165.

FARIAS, Priscila Lena; GOUVEIA, Anna Paula Silva E DIXON, Catherine R. Epígrafes Arquitetônicas: Pequenos: Detalhes de uma Grande História. In: CARMARGO, Paula, FAJARDO, Washington, RIBEIRO, Paulo Eduardo V. de Leite (org.). **Design e é Patrimônio**. Rio de Janeiro: Centro Carioca de Design, 2012, p.191-198.

FERREIRA, Milton Martins. **A evolução da iluminação na cidade do Rio de Janeiro**: contribuições tecnológicas. - Rio de Janeiro: Synergia: Light, 2009.

FERREIRA, Félix. **O ensino do desenho no Lycêu de Artes e Offícios (1879)**. In: SILVA, A. **O Brazil Artístico**. Revista da Sociedade Propagadora da Bellas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Typographia Leuzinger, 1911.

FERREIRA, Félix. **Do Ensino Profissional**. Lycêu de Artes e Offícios. Rio de Janeiro: Imprensa Industrial, 1876.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. **Mobiliário baiano**. Brasília, DF: Iphan / Programa Monumenta, 2009. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/temp/Mobiliario_Baiano.pdf.pdf. Acesso em: 5 jul. 2019.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **Inventário nacional de referências culturais:** manual de aplicação. – Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2000.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo.** Rio de Janeiro, URRJ/ IPHAN, 1997.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **Referências Culturais:** Bases para Novas Políticas de Patrimônio. Patrimônio Imaterial: O Registro do Patrimônio Imaterial: Dossiê Final de Atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho do Patrimônio Imaterial. - Brasília: Ministério da Cultura/ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 4 ed., 2006.

FRANÇA. **Lei nº 62-903 de 4 agosto de 1962, Lei Malraux** relativa aos setores de salvaguarda, lei estende a noção de patrimônio às áreas urbanas históricas e permite que sejam administradas por meio de um plano de salvaguarda e valorização. Disponível em: <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT000000313970/>. Acesso em: 21 set.2019.

FRAMPTON, Kenneth. **Rappel à l'Ordre:** The Case for the Tectonic. Architectural Design, Londres, 1990.

FRAMPTON, Kenneth. **Studies in tectonic culture:** The poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture. John Cava (E.). Cambridge: MIT Press, 1995.

FRAMPTON, Kenneth. **Towards a critical regionalism:** Six points for an architecture of resistance. *In:* FOSTER, Hal (Dir.). The anti-aesthetic: Essays on postmodern culture. Port Townsend (Washington): Bay Press, 1983.

FREYRE, Gilberto. **Mocambos do Nordeste.** Rio de Janeiro: Sphan, 1937.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da perda:** os discursos do patrimônio cultural no Brasil. - Rio de Janeiro: Editora UFRJ / MinC- Iphan, 1996.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos objetos:** coleções, museus e patrimônios. - Rio de Janeiro, 2007.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Autenticidade, Memória e Ideologias Nacionais**: o problema dos patrimônios culturais. *In*: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. I, N. 2, 1988, p. 264-275.

GONTAR, Cybele. Empire Style, 1800–1815. **In**: **Heilbrunn Timeline of Art History**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. Disponível em: http://www.metmuseum.org/toah/hd/empr/hd_empr.htm. Acesso em: 8 maio 2017.

GOULART, Fernanda Guimarães. **Urbano Ornamento**: um inventário das grades ornamentais em Belo Horizonte (e outras belezas). Minas Gerais: Editora UFMG, 2014.

GULLAR, Ferreira. A pintura posta em questão. *In*: **Revista Módulo** nº 35/36. Rio de Janeiro: Ed. Módulo, out./dez.1963.

GUZMÁN, Patrício. **Nostalgia da Luz**. Direção: Patrício Guzmán. Produção: Pyramide Internacional. França, Chile, Espanha, Alemanha e EUA, 2010, DVD, (90min).

HEINICH, Nathalie. **O Inventário**: um patrimônio em vias de desartificação. Trad. Eduardo Dimitrov e Maíra Muhringer Volpe. PROA: Revista de antropologia e arte, Campinas - IFCH-UNICAMP, n. 5, 2014. ISSN:2175-6015. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/2336>. Acesso em: 7 jul. 2017.

HEINICH, Nathalie. **La fabrique du patrimoine**: de la cathédrale à la petite cuillère. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication, Département du pilotage de la recherche et de la politique scientifique, 2015.

HERRING, Heleanor. **Street Furniture Design**: Contesting Modernism in Pos-War Britain. London: Bloomsbury Academic. 2018.

HUISMAN, Denis e PATRIX, Georges. **A estética Industrial**. Tradução: Raimundo Rodrigues Pereira. São Paulo: Difusão Europeia do Livro. Coleção Saber Atual,1967, p. 20-22.

Iphan – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/>. Acesso em: 20 fev. 2021

JONES, Owen. **On the true and false in the decorative arts**. London: Strangeways and Walden, 1863.

JORNAL O MALHO (1905) *In*: BRENNNA, Giovanna Rosso Del, **O Rio de Janeiro de Pereira Passos: uma cidade em questão II**. - Rio de Janeiro: Index, 1985.

JORNAL DO BRASIL (1903) *In*: Del Brenna, 1985, p. 30). BRENNNA, Giovanna Rosso Del, **O Rio de Janeiro de Pereira Passos: uma cidade em questão II**. - Rio de Janeiro: Index, 1985.

JUNQUEIRA, Eulália. **A arte francesa do ferro no Rio de Janeiro**. - Rio de Janeiro: Memória Brasil, 2005.

LE BOEUF. **Jacques Viénot and the “Esthétique Industrielle” in France (1920–1960)**. Design Issues 2006 22:1, 46-63. Disponível em: <https://www.mitpressjournals.org/action/showCitFormats?doi=10.1162/074793606775247781>. Acesso em: 04 nov. 2018.

LE CORBUSIER. Consequências da Crise, A exposição de artes decorativas de 1925 e Necessidades Padrões e Móveis Padrões (1925) *In* **A arte decorativa**. Tradução: Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LEMOS, Carlos A. C. **O que é patrimônio histórico**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006. (Coleção Primeiros Passos; 51).

LEMOS, Carlos. *In*: SILVA, Geraldo Gomes da. **Arquitetura do ferro no Brasil**. - 2 ed. - São Paulo: Nobel, 1987, p. 11.

LOOS, Adolf, Ornament and Crime, 1908. *In*: CONRADS, Ulrich (ed.) **Programs and Manifestoes on 20th-century architecture**. United States of America: MIT Press, 1970, p. 22.

LOOS, Adolf. **Ornamento e crime**. Tradução de Lino Marques. Lisboa: Codovia, 2004.

LOSCHIAVO. Maria Cecília dos Santos. **O móvel moderno no Brasil**. São Paulo: Studio Nobel, Fapesp e EdUSP, 1995.

LOWENTHAL, David. **The heritage Crusade and the Spoils of History**. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

MAGALHÃES, Aloisio. **E Triunfo?** A questão dos bens culturais no Brasil. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1985] 1997.

MAGALHÃES, Aloisio. Bens Culturais: instrumentos para um desenvolvimento harmonioso. *In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 20. Rio de Janeiro: FNpM, 1984.

MAGALHÃES, Aloisio. **Arquivos, memória e história** *apud* SOUZA LEITE, João de (org). Aloisio Magalhães - bens culturais do Brasil: um desenho projetivo para a nação. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017, p 274-79.

MAGALHÃES, Aloisio. **Bens culturais, um novo olhar sobre o patrimônio** *apud* SOUZA LEITE, João de (org). Aloisio Magalhães - bens culturais do Brasil: um desenho projetivo para a nação. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017, p 204-45.

MARGOLIN, Victor. **Políticas do artificial**: ensaios e estudos sobre design. Tradução: Cid Knipel Moreira. Rio de Janeiro: Record, 2014.

MARTINS COSTA, Lygia Martins (1972). *In: Processo administrativo do Iphan 0860-T-72. Conjunto Arquitetônico Av. Rio Branco*. Palácio Monroe; Tribunal de Justiça; Biblioteca Nacional; Escola (Museu Nacional de Belas Artes); Derbi Club; Clube Naval, Teatro Municipal; Assembleia Legislativa (Câmara dos Vereadores) e Edifício da Antiga Caixa de Amortização. Rio de Janeiro, RJ.

MARTINS COSTA, Lygia Martins. **A defesa do patrimônio cultural móvel**. *In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Saúde e Educação, 1987, V22. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat22_m.pdf>. Acesso em 02 de jan. de 2019.

MARTINS, Fernanda. Letras que flutuam. *In: VALADARES, Paula (org). Memória Gráfica do Agreste*. Recife: CEPE, 2018, p. 9-11.

MARTINS-MACIEL, Erenay. **Espaço tempo & ancestralidade de matriz africana em terras caboclas**. 2015. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-04072017-104002/pt-br.php>. Acesso em: 03 set. 2020.

MELO, Luciana Fonseca de. **O Estatuto do ornamento na arquitetura do século XIX**. Curitiba, 2010. 51 f. Monografia – Universidade Federal do Paraná. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/38000/LUCIANA%20FONSECA%20DE%20MELO.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 04 out. 2020.

MELLO JÚNIOR, Donato. **Manuel de Araújo Porto- alegre e a Reforma da Academia Imperial das Belas Artes em 1855**: a Reforma Pedreira, Revista Crítica de Arte, no 4, 1981, p. 33.

MORAES, Dijon De. **Análise do design brasileiro**: entre mimese e mestiçagem. São Paulo: Edgard Blucher, 2006.

MOTTA, Lia. **Valor de patrimônio e saber técnico institucional**. In: CUREAU, Sandra. et al (coord). Olhar multidisciplinar sobre a efetividade da proteção do patrimônio cultural. Belo Horizonte: Editora Fórum, 2011.

MOTTA, Lia. **O patrimônio cultural urbano à luz do diálogo entre história e arquitetura**. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: História e Patrimônio. Brasília, nº 34, 2012, p. 247-280.

OLIVEIRA, M. D.; ANASTASSAKIS, Z. **Design e Patrimônio**: Futuros Possíveis ISBN 978-84-940289-8-4. In: V Congresso Internacional Cidades Criativas, 2017, Porto. Livro de Actas: V Congresso Internacional Cidade Criativas. Madrid, Spain: Icono 14, 2017. v. 1. p. 196-208.

OLIVEIRA, M. D.; MOTA, C. S. **Traços identitário com Aspirações Nacionais no Rio de Janeiro**: linguagens projetuais em edifícios no bairro de Copacabana. ISBN 978-1547025206. In: IV Seminário Internacional da Academia de Escolas de Arquitetura e Urbanismo de Língua Portuguesa ' A Língua que Habitamos', 2017, Belo Horizonte. IV Seminário Internacional A língua que habitamos. Porto, Portugal: Academia de Escolas de Arquitetura e Urbanismo de Língu, 2017. v. 7. p. 388-398.

PEVSNER, Nikolaus. **Academias de arte**: passado e presente. Tradução: Vera Maria Pereira; Coordenação: Sergio Miceli. - São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PINCIN Fabrice. Public spaces: A brief history of street furniture. In: **Urban Design Observatory Magazine**. 09 november, 2013. Disponível em: <https://urban-obs.com/brief-history-street-furniture/#5>. Acesso em: 30 jul. 2020.

POIRRIER, Philippe; VADELORGE de Loïc. **Pour une histoire des politiques du patrimoine**. Paris: Comité d'Histoire du Ministère de la Culture e da Fondation Maison des Sciences de l'Homme, Diffusion de la Documentation Française, 2003.

POIRRIER, Philippe; VADELORGE de Loïc. **O Patrimônio Cultural Urbano à Luz do Diálogo Entre História e Arquitetura**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: História e Patrimônio. Brasília, nº 34, 2012, p. 249-279.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. **O novo estatuário**. Ilustração Brasileira, pp. 138-141, jul., 1854.

PORTO ALEGRE. **Algumas idéias sobre as Belas Artes e a Indústria no Império do Brasil**. Revista Guanabara, Rio de Janeiro, ano 1, no.1, fev. 1850, p. 141.

POULOT, Dominique. **A compreensão do patrimônio contemporâneo e seus limites**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: História e Patrimônio. Brasília, nº 36, 2017, p. 107-136

POULOT, Dominique. **A razão patrimonial na Europa do século XVIII ao XX**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: História e Patrimônio. Brasília, nº 34, 2012, p. 27-45.

POULOT, Dominique. **Uma história do patrimônio no ocidente, séculos XVIII-XXI: do monumento aos valores**. Tradução: João Guilherme de Freitas Teixeira. 1 ed, Estação Liberdade, 2009.

RECOMENDAÇÃO DE NAIRÓBI. UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. Nairóbi, nov. de 1976. Recomendação Relativa à salvaguarda dos conjuntos históricos e sua função na vida contemporânea. Disponível em:
<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Recomendacao%20de%20Nairobi%201976.pdf>. Acesso em 15 dez. 2018.

Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro: Ministério da Saúde e Educação, 1937, V1. Disponível em:
http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat01_m.pdf. Acesso em: 02 jan. 2019.

RIO DE JANEIRO. **Decreto-Lei Municipal Nº 4141/1983, de 04 de julho de 1983.** Aprova o PA 10.290 e o PAL 38.871 e fixa os limites da área abrangida pelo Corredor Cultural. Rio de Janeiro 1983. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/rj/r/rio-de-janeiro/decreto/1983/414/4141/decreto-n-4141-1983-este-ato-ainda-nao-esta-disponivel-no-sistema.html>. Acesso em: 02 jan. 2019.

RIO DE JANEIRO. Lei Estadual Nº 506/84, de 17 de janeiro de 1984. **Cria a Zona Especial do Corredor Cultural, de preservação paisagística e ambiental do Centro da Cidade, dispõe sobre o tombamento de bens imóveis na área de entorno, e dá outras providências.** Rio de Janeiro, 1984. Disponível em: <https://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/7cb7d306c2b748cb0325796000610ad8/9f7387860f303055032576ac00738cfc?OpenDocument>. Acesso em: 02 jan. 2019.

RIO DE JANEIRO. Lei Estadual Nº 1139/87, de 16 de dezembro de 1987. **O prefeito da cidade do Rio de Janeiro faz saber que a Câmara Municipal do Rio de Janeiro decreta e a prefeitura sanciona a lei Lei 506, de 17 de janeiro de 1984.** Rio de Janeiro. Disponível em: <https://cm-rio-de-janeiro.jusbrasil.com.br/legislacao/281308/lei-1139-87>. Acesso em: 02 jan. 2019.

REZENDE, Livia Lazzaro. **A circulação de imagens no Brasil oitocentista: uma história da marca registrada.** In CARDOSO, Rafael D. (org.) O design Brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 20-59.

ROCHA, Amara Silva de Souza. **Luzes da Ribalta.** Revista de História, Rio de Janeiro, v. 2, p. 46-51, 2006. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/v2/home/?go=detalhe&id=221&pagina=3>. Acesso em: 10 out. 2019.

RODRIGUES, José Wash. **Documentário arquitetônico relativo à antiga construção civil no Brasil.** São Paulo: Edusp; Martins, 1975.

ROSSI, Aldo. **A arquitetura da cidade.** tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1966.

SANCHES, Maria Ligia. **Fortes Construções de Paulo Ferreira Santos: a fundação de uma historiografia da arquitetura e do urbanismo no Brasil / Maria Ligia Fortes Sanches; orientador: João Masao Kamita.** – Rio de Janeiro: PUC, Departamento de História, 2004. 511f.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos. **Lucio Costa: problema mal posto, problema repostado.** *Arquitextos*, São Paulo, ano 10, n. 115.01, Vitruvius, dez. 2009. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.115/2>. Acesso em: 16 jun. 2018.

SANTOS, José de Almeida. **Mobiliário artístico brasileiro.** São Paulo: Elvino Poci, 1944.

SCHAPIRO, Roberta; HEINICH, Nathalie. Quando há artificação? *In: Sociedade e Estado.* Vo. 28, n. 1, 2013. Disponível em: <https://www.scribd.com/document/252559587/SHAPIRO-Roberta-HEINICH-Nathalie-Quando-Ha-Artificacao>. Acesso em: 30 dez. 2018.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **A longa viagem da biblioteca dos reis: do terremoto de Lisboa à independência do Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SCOZ, Eduardo e SCOZ, Murilo. Feito para durar: o projeto e a noção de permanência *in Desafios da pesquisa em Design.* Sandra Ramalho e Oliveira; Monique Vandresen; Murilo Scoz (Orgs.). - Florianópolis: Ed. da UDESC, 2016, p. 117-127.

SEMPER, Gottfried (1860, 1863). **Style in the technical and tectonic arts, or, practical aesthetics.** Introdução de Harry Francis Mallgrave; tradução de Harry Francis Mallgrave e Michael Robinson. Título original: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten; oder, Praktische Aesthetik: Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde.* Los Angeles: Getty Research Institute, v. 2, 2004, p. 71-100.

SEMPER, Gottfried. **Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder, Praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreund.** München: Friedrich Bruckmann's Verlag, 1863, vol 02.

SEMPER, Gottfried. **Wissenschaft, Industrie Und Kunst.** London: Brunschweig, Druck un Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn, 1852.

SERVIÇO SOCIAL DA INDÚSTRIA. **Fundição Artística no Brasil: arte, educação e tecnologia.** São Paulo: SESI-SP Editora, 2012.

SILVA, A. D. **Collecção da Legislação portugueza.** Vol. III. Lisboa: Typographia Maignrense, 1828. p. 1775-1790.

SILVA, Geraldo Gomes da. **Arquitetura do ferro no Brasil**. - 2 ed. - São Paulo: Nobel, 1987.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. **Cultura e sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821)**. São Paulo; Brasília: Companhia Editora Nacional, 1977.

SIMÕES JUNIOR, José Geraldo. **O ideário dos engenheiros e os planos realizados para as capitais brasileiras ao longo da Primeira República**. *Arquitextos*, São Paulo, ano 08, n. 090.03, Vitruvius, nov. 2007. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.090/190>. Acesso em: 10 out. 2019.

SOARES, Luiz Carlos. **O povo de Cam na Capital do Brasil: a Escravidão Urbana no Rio de Janeiro do Século XIX**. Rio de Janeiro: Faperj - 7 Letra, 2007.

SOUZA GONÇALVES, Cristiane. **Autenticidade**. In: GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). *Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural*. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2016. (verbeta). ISBN 978-85-7334-299-4.

SOUZA LEITE, João de. **De costas para o Brasil: o ensino de um design internacionalista**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SOUZA LEITE, João de (org). **ALOÍSIO MAGALHÃES - bens culturais do Brasil: um desenho projetivo para a nação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

SUDJIC, Deyan. **A linguagem das coisas**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

UZEDA, Helena Cunha de. **O Curso de Arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes e processo de modernização do centro da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX**. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 1, jan. 2010. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/arte_decorativa/ad_huzeda.htm. Acesso em: 11 jun. 2019.

WALSH, Robert. **Notices of Brazil in 1828-1829**. Boston: Richardson, Lord & Holbrook, 1831, p. 257-8.

VEIGA, Roberto Magalhães. **D. João VI e o circuito de bens de luxo na América Portuguesa: ruptura ou intensificação?** In: FERREIRA, Tânia M. T. B.; SANTOS,

Gilda; ALVES, Ida [EL AL.] (org). D. João VI e o Oitocentismo. - Rio de Janeiro: Contracapa /Faperj, 2011.

VÉLEZ, Pilar. **The Museu del Disseny de Barcelona: Heritage, a Resource at the Service of Knowledge Debate and Social Challenges.** In: MORET, Oriol, (ed.) *Back to the Future: The Future in the Past. Conference Proceedings Book.* Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2018.

VIANA, Ernesto. **Jornal A Notícia.** 1906. In: proc. 1014-T-79, v. I, Informação 06/80, p.12-16.

VIANNA, Hélio. O Rio de Janeiro de 1952 a 1964, jun. 1964. In: CRULS, Gastão. **Aparência do Rio de Janeiro.** vol.2. 3ªed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965. Apêndice 1, edição do 4º centenário.

XEXÉO, Mônica. **Missão Francesa** (série documental) - episódio um. Rio de Janeiro (RJ): TV PUC, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e0p1xUqTGkU>. Acesso em: 22 jul. 2018.

WRIGHT, Frank Lloyd. Organic Architecture (excerpt), 1910. In: CONRADS, Ulrich (ed.) **Programs and Manifestoes on 20th-century architecture.** United States of America: MIT Press, 1970, p 22.

DOCUMENTÁRIOS

Crônica da Destruição. Direção: Eduardo Ades. Produção: Daniela Santos, Eduardo Ades, João Felipe Freitas. Rio de Janeiro: Imagem-Tempo, 2015, DVD (90 min.).

ÍNDIO DA COSTA (episódio 1). In: **Série Arquitetos Brasileiros** (13 Episódios). Direção: Diego Romero de Godoy. Produção: Canal Curta. São Paulo: Brasil, 2014, *on-line* (52min.).

Série Missão Francesa (quatro episódios). Rio de Janeiro (RJ): TV PUC, 22 de dez. de 2016. *On-line* (18:16 min). Disponível em: TV PUC-Rio: Série Missão Francesa – Episódio 01. Acesso em: 03 jan. 2019.

PROCESSOS ADMINISTRATIVOS DO IPHAN E DO IRPH

1132-T-84. **Chafariz da Praça Mahatma Gandhi.** Rio de Janeiro, RJ.

99-T-38. **Chafariz das Saracuras; Prédio da Rua 20 de abril, n. °14; Conjuntos Urbanísticos e Arquitetônicos do Jardim e do Morro do Valongo e do Arco do Teles; Quinta da Boa Vista; Campo de Sant’Ana; Passeio Público (em especial o chafariz dos jacarés); os obeliscos e portão do Mestre Valentim; as sete praias de Paquetá; e os morros da cidade.** Rio de Janeiro, RJ.

0860-T-72. **Conjunto Arquitetônico Av. Rio Branco. Palácio Monroe; Tribunal de Justiça; Biblioteca Nacional; Escola (Museu Nacional de Belas Artes); Derbi Club; Clube Naval, Teatro Municipal; Assembleia Legislativa (Câmara dos Vereadores) e Edifício da Antiga Caixa de Amortização.** Rio de Janeiro, RJ.

E-03/012.189/81. **Lampadário do Largo da Lapa e Relógio do Largo da Carioca – Centro_II RA; Relógio da Rua da Glória, Glória _ IV RA,** Rio de Janeiro, RJ.

1014-T-79. **Luminárias existentes nas ruas da Conceição, Senhor dos Passos, Alfândega, Ouvidor e Praça XV de Novembro, inclusive as ruas e becos adjacentes.** Rio de Janeiro, RJ.

748-T-1964. **Parque: Flamengo (do).** Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: http://parquedoflamengo.com.br/parque/processo_748-T-64_tombamento_parque_do_flamengo.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2020.

375-T-1948. **Prédio do MEC/ Palácio Capanema** – Edifício na Rua da Imprensa, nº 16, com toda a área de terreno situada entre as Ruas da Imprensa e de Santa Luzia, a Av. Graça Aranha e a R. Araujo Porto Alegre, necessária a preservação de sua perspectiva. Rio de Janeiro, RJ.

976-T-1978. **Prédio na Av. Rio Branco, nº 46,** sede da Companhia Docas de Santos



ESDI

Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Tecnologia e Ciências
Escola Superior de Desenho Industrial

**OBJETOS ORDINÁRIOS:
PROCESSOS HISTÓRICOS DE EXCLUSÃO
E DE PATRIMONIALIZAÇÃO DO DESIGN
NO BRASIL**

Moema David Oliveira

Profº Dr. João de Souza Leite

