



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**



**Todos os Nomes do Forte: Espaço, Memória e Patrimônio através  
da Fortaleza de Santa Cruz em Itamaracá, Pernambuco**

Dissertação apresentada pelo discente Albino Mário Santos Dantas ao Programa de Pós Graduação em História Regional da Universidade Federal Rural de Pernambuco para obtenção do título de Mestre em História.

Recife, dezembro de 2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal Rural de Pernambuco  
Sistema Integrado de Bibliotecas  
Gerada automaticamente, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

- D192t Santos Dantas, Albino Mário  
Todos os Nomes do Forte: Espaço, Memória e Patrimônio através da Fortaleza de Santa Cruz em Itamaracá, Pernambuco / Albino Mário Santos Dantas. - 2020.  
156 f. : il.
- Orientadora: Ana Lucia Nascimento .  
Inclui referências e anexo(s).
- Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal Rural de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em História, Recife, 2020.
1. Patrimônio Material. 2. Memória . 3. Arqueologia . 4. Teoria do Patrimônio. I. , Ana Lucia Nascimento, orient. II. Título

CDD 981

---



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**



**TÍTULO DA DISSERTAÇÃO**

**Todos os Nomes do Forte: Espaço, Memória e Patrimônio através da Fortaleza  
de Santa Cruz em Itamaracá, Pernambuco**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO ELABORADA POR**

**Albino Mário Santos Dantas**

**APROVADA EM / /2020**

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Profa<sup>o</sup> Dra<sup>o</sup>**  
**Orientador – Ana Lúcia Nascimento Oliveira - UFRPE**

---

**Profa. Dra. Suely Cristina Albuquerque de Luna**  
**Programa Pós-Graduação em História – UFRPE**

---

**Prof. Dr. Marcos Antônio Gomes de Matos Albuquerque**  
**Programa Pós-Graduação em História – UFPE**

Dedico este trabalho aos meus filhos,  
Benjamin e Ramiro. A vida antes deles era  
diferente e sem eles fica sem sentido.

## **Agradecimentos**

A gratidão é um ato de reconhecimento do outro em nós mesmos. Talvez por isso temo excluir alguém por esquecimento. Dediquei esse trabalho aos meus dois filhos que, no momento que escrevo essas linhas, ainda não sabem ler. Para vocês, meus amores, vai meu primeiro agradecimento.

Conheci diversas formas de Amor. Daqueles com quem divido raízes, sempre compassivos e atentos, aprendi a demonstrar essas mesmas qualidades aos meus frutos. Meus pais, seu Zeca e dona Irá, me deram algo que incomensurável: dedicação e lealdade. De meus irmãos, Robinson, Flávia e Fabiana, pessoas a quem admiro com igual grandeza e singularidade, recebi exemplos de força, honestidade e resiliência que estão em mim desde as lembranças mais jovens. Milena e eu compartilhamos grande parte de nossa vida adulta, com suas aventuras e desventuras. Pessoa forte e admirável, tenho a sorte e honra de dividir a criação e educação dos pequenos Ben e Miro. A todos vocês, não tenho palavras para expressar minha gratidão.

O amor pela investigação e pelo pensar chegou a mim de diferentes formas e por diferentes olhos. Todos eles tinham algo em comum: a paciência e a perseverança que aquecem até mesmo a noite mais fria das dúvidas. Aprender é um ato de amor e, como tal, precisa ter a alma aberta e desarmada. À professora Christine Dabat, rigorosa e doce na mesma medida, agradeço a paciência com minha versão mais jovem e o acolhimento que sempre senti. Professora Ana Nascimento, orientadora cuidadosa, gentil comigo desde a entrevista da seleção. Soube dosar liberdade e atenção, algo inestimável para mim durante o processo de pesquisa e escrita. As longas conversas com professor Marcos Albuquerque me acordaram para olhares que um historiador deixaria passar e cuja falta talvez se deva pela minha carência de lentes bem polidas pelos anos de experiência. Tive muita sorte de tê-los em meu caminho e desejo o mesmo para muitos outros que caminhem nessas veredas.

Os amores que me foram confiados mostraram que o outro é uma dimensão em si a ser respeitada e abraçada. Amigos são poucos e devemos regá-los, como um jardim exuberante da vida. Aos que chegaram, aos que já estavam e aos que partiram: muito obrigado. Vocês me mostraram que ser vulnerável é o caminho para ser

verdadeiramente honesto comigo e com o outro. Pela compaixão, atenção, paciência, perseverança e honestidade, meu muito obrigado.

Minhas experiências não estariam completas sem conectar tudo isso acima aos lugares. Através deles revisito o que me foi ensinado. Nos lugares que vi e vivi, passo levado pelo meu coração e revivo as sensações que, mesmo por instantes, me sincronizam. Naqueles que ainda vejo e vivo, desejo que tudo o que meus amores me ensinaram esteja presente e pulsante. Aos que verei e viverei, guardo aquilo que julgo precioso: a esperança de se tornarem, também, meus Lugares de Memória.

Não há palavras para agradecer. Então, encerro com essas: a todes vocês, por tudo que são, obrigado.

## RESUMO

A presente dissertação surge de uma inquietação provocada pela repetição, dentro e fora das aulas de História, da afirmação “se tivéssemos permanecido colônia holandesa, estaríamos em condições melhores”. Que valores e percepções autorizam essa afirmação? A quem eles pertencem? A difusão dessa *verdade* parece compor um imaginário tangibilizado no patrimônio cultural material eleito pelo Estado. A fragmentação provocada por uma aceleração dos tempos, no entanto, conduz cada vez mais a uma ‘amnésia’ que permite um controle do Futuro através da reconstrução voluntária do Passado. O Patrimônio Cultural como elemento representativo de uma *camaradagem social* atua, ao mesmo tempo, como uma ‘máquina da memória’ e legitimador de um determinado regime de historicidade. Esse regime traz consigo um conjunto de valores, percepções e atitudes que são universalizados e cujos usos são basilares para a identidade de uma parte da sociedade. Naqueles que se constituem nessa identidade há uma relação de pertencimento expressa, sobretudo, no patrimônio em pedra e cal. Entretanto, para aqueles que não compartilham dessa identidade ou de seus elementos formadores cabe o esquecimento ou a adoção de memórias teatralizadas que têm na pedra e cal seu palco de atuação.

PALAVRAS-CHAVE: Patrimônio Material; Memória; Arqueologia

## ABSTRACT

The present dissertation arises from a concern caused by the repetition, inside and outside History classes, of the statement “if we had remained a Dutch colony, we would be in better conditions”. What values and perceptions warrant this statement? Who do they belong to? The spread of this *truth* seems to compose an imaginary tangible in the material cultural heritage chosen by the State. The fragmentation caused by an acceleration of time, however, increasingly leads to an 'amnesia' that allows control of the future through the voluntary reconstruction of the past. Cultural Heritage as a representative element of social camaraderie acts, at the same time, as a 'memory machine' and legitimizer of a given historicity regime. This regime brings with it a set of values, perceptions and attitudes that are universal and whose uses are fundamental to the identity of a part of society. In those that constitute this identity there is a relationship of belonging expressed, above all, in the heritage in stone and lime. However, for those who do not share this identity or its forming elements, forgetting or adopting theatrical memories that have stone and lime as their stage of action is appropriate.

KEYWORDS: Material Heritage; Memory; Archeology

## Lista de Figuras

FIGURA 1 VINGBOONS, JOHANNES. CAERTE VAN 'T EYLANDT TAMARACA NEFFENS HET STEEDEKEN SCHOP ENDE 'T FORT ORANGIEN MET HAER GELEENHEDE VAN DIEN .....	83
FIGURA 2 FORTE ORANGE DESENHADO 1645 POR SCHMALKALDEN .....	84
FIGURA 3 QUARTÉIS LUSO-BRASILEIROS- PLANTA DO FORTE QUE EXISTE NA ILHA DE ITAMARACÁ .....	89

## **Lista de Abreviaturas e Siglas**

**AHU** – Arquivo Histórico Ultramarino

**SPHAN** – Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

**DPHAN** – Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

**DAC** – Departamento de Assuntos Culturais

**IPHAN** – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

**p.** – Página

**pp.** – Páginas

**PCH** – Programa de Cidades Históricas

**PND** – Plano Nacional de Desenvolvimento

**UNESCO** – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

## Sumário

Introdução .....	12
I. Por Amor às Memórias e aos Lugares .....	21
1. Lembrar, Esquecer, Recriar, Inventar: Lugares na noção de Patrimônio	26
1.1. A Mímese, a Catarse, as Imagens. ....	32
1.2. Metamorfoses da Mímese e das Imagens – Novos Tempos, Novos Olhares.....	36
1.3. Lugares e Memórias. ....	39
1.4. Teatro da Memória de Giulio Camillo .....	42
2. O problema da Preservação: a conjugação entre as Políticas Públicas e o Desejo das comunidades.....	45
2.1. O Espaço, o Lugar, a Identidade.....	46
2.2. Uma noção de Patrimônio Cultural.....	48
2.3. Aproximações das Considerações Teóricas de Néstor García Canclini .	52
II. Todos Os Nomes do Forte.....	63
1. A Aura e a Autenticidade: Aproximações entre o Modelo Analítico de McLung Fleming e a Arqueologia.....	64
1.1. Da ‘Aura Relicária’ à Autenticidade .....	66
1.2. A Autenticidade no Modelo Analítico de McClung Fleming.....	69
1.3. A Autenticidade na Arqueologia .....	72
1.4. A Crise Paradigmática da década de 1960: O Falso sob uma nova Perspectiva.....	79
2. Forte e Seus Nomes – História, Arqueologia e Mimese no Forte .....	83
2.1. As pesquisas de Campo no Forte de Itamaracá .....	91
2.2. Forte Orange como Signo da Mimese: A Virilidade Militar e o Patriotismo .....	92
III. Arquitetura de uma Memória.....	96
1. A Venustas, A Firmitas, a Utilitas: o Edifício Patrimônio de Lúcio Costa	99
1.1. A Firmitas: Construindo Alicerces.....	102
1.2. A Venustas: A Pureza como Valor .....	104
1.3. A Utilitas: Aqui del Rey! .....	107
2. Entre Linhas e Olhares: a construção de uma História para o Brasil versus As Memórias de Vila Velha de Itamaracá.....	108
2.1. Entre Linhas e Entrelinhas: As Instituições e as Institucionalizações ...	109
2.2. Entre Olhares e Entrelolhares: Uma História Contada ou por Contar?..	114
Considerações Finais.....	118

<b>Bibliografia .....</b>	<b>122</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>128</b>
<b>ANEXO A – ANTEPROJETO DE MÁRIO DE ANDRADE (1936).....</b>	<b>129</b>
<b>ANEXO B – PLANO DE TRABALHO PARA A DIVISÃO DE ESTUDOS E TOMBAMENTO DO D.P.H.A.N de 1949 .....</b>	<b>152</b>
<b>ANEXO C - AVALIAÇÃO DOS ATRATIVOS E RECURSOS TURÍSTICOS CULTURAIS VISITADOS IN LOCO POR MUNICÍPIO DO LITORAL NORTE. ....</b>	<b>160</b>

## Introdução

*O Mundo Inteiro é um palco e todos os homens e mulheres não passam de meros atores. Eles entram e saem de cena e cada um ao seu tempo representa diversos papéis.*

William Shakespeare

A ideia de que *interpretamos* nossa vida inteira é bastante intrigante. Decerto, exemplos não faltam para mostrar a proximidade entre a vida e o teatro. Karl Marx, na abertura de seu *18 Brumário*, dizia que a “História se repete a primeira vez como Tragédia, a segunda como Farsa”. A narrativa histórica, talvez para torná-la mais palatável, é tecida tal qual uma trama: vilões, heróis, *plot twists*, desfechos. A vida e a Arte se imitam tão verdadeiramente que, por vezes, se confundem. O clímax “até tu, Brutus!” do Ato III, cena 2 da tragédia de Júlio César está presente na peça shakespeariana e a tratamos como uma legítima verdade histórica embora não haja consenso nas fontes antigas. O potente monólogo da carta testamento de Getúlio Vargas, exalando teatralidade, provocou a catarse do *povo* em seu funeral. A Renúncia de Jânio Quadros, também uma missiva, não surtiu o mesmo efeito. Teria sido o texto? Ou a recém-inaugurada Brasília não tinha o mesmo *élan* do então quase centenário Palácio do Catete? Ou, ainda, seria a repetição como Tragédia dita por Marx?

Poderia muito bem ser *farsa*<sup>1</sup> e o “fi-lo porque qui-lo” um desfecho invejável para qualquer dramaturgo. Se o mundo é um palco e nós *meros* atores, que tipo de Teatro vivemos? O clássico, de ditirambos e corifeus, elitista e aristocrático? O brechtiano, que se veste das cores e formas dos épicos para se afastar do momento e assim poder criticá-lo de maneira mais contundente? Ou, ainda, somos pegos de surpresa – como os *espectadores* de Augusto Boal – e interpretamos enquanto assistimos uns aos outros, cena após cena? Cada um nos coloca em um ponto desse mundo-palco: espectadores passivos e *bestializados*, plateia crítica que quebra a *quarta parede* ou atuantes que colaboram com os defechos. Parece-nos que o Saber Histórico plasmado nos manuais didáticos optou por uma forma semelhante aos *tableaux* diderotianos: composições gestuais ilhadas e emolduradas, quase como um quadro do Passado.

---

<sup>1</sup> A farsa é uma forma teatral medieval, caracterizada por ser rápida e normalmente inserida em meio aos mistérios (peças longas, de caráter religioso) como forma de intervalo.

Qual seria o enredo da vida? O que assistimos, criticamos e/ou atuamos? Estaríamos fadados à repetição das fórmulas clássicas da Tragédia e da Comédia? Ou um *absurdo*, uma espécie de “Esperando Godot” de Beckett, cujas ações se norteiam por expectativas que nunca se realizam em cenários que mudam *levemente*, a despeito da troca dos atores? Talvez concordemos, sem saber, com as regras do jogo do improviso e sigamos assim, até sairmos de cena. Se, como dizia Millôr Fernandes, o “temos um grande Passado pela frente” estaríamos vivendo uma aliteração rimada no Presente de coisas já esperadas? Uma possível interpretação dessas inquietações está na ideia de que estamos em um Teatro das Memórias que nos coloca em diversas posições diante da cenografia e que tem os lugares como palco. A catarse, essa sensação ora de ‘piedade e terror’ ora explosão fisiológica, nos poria a todos como membros de uma comunidade imaginada.

A presente dissertação parte da hipótese de que os Lugares de Memória são o palco para atuação de *algumas* dessas memórias e suas seleções colocam aqueles que os visitam em diferentes posições. Nosso objeto de estudo é a Fortaleza de Santa Cruz, situada na ilha de Itamaracá em Pernambuco. Entre suas muralhas estão várias temporalidades distintas, mas uma foi eleita para o Tombamento. Essa escolha, ratificada pelo Estado através de instrumentos de proteção e tutela, é parte inerente daquilo que o antropólogo Georges Balandier chamou de *teatrocracia*. Em sua obra *O Poder em Cena*, no primeiro capítulo intitulado ‘Drama’, ele apresenta o conceito assim:

Por trás de todas as formas de arranjo da sociedade e de organização dos poderes encontra-se, sempre presente, governando dos bastidores, a “teatrocracia”. Ela regula a vida cotidiana dos homens em coletividade. É o regime permanente que se impõe aos diversos regimes políticos, revogáveis, sucessivos. Ela deve este nome a um russo de múltiplos talentos e atividades, mas desconhecido – exceto de Beckett que recebeu sua influência ao estabelecer o teatro da zombaria – Nicolau Evreinov. Sua tese, expressa a partir de ilustrações extremamente variadas, monta um tribunal teatral para todas as manifestações da existência social, notadamente as do poder: os atores políticos devem “pagar seu tributo cotidiano à teatralidade”. (BALANDIER, 1982 p.5)

O próprio livro é, também, um tributo à teatralidade. Organizado em quatro capítulos, funcionam como *atos* que expõem a teatrocracia em diversos sentidos. O quinto e último ato estaria no mundo, como sugeriu Shakespeare, porque é nele que os jogos teatrais do Poder têm lugar. Uma sociedade *de* espetáculos, parafraseando a famosa obra de Guy Debord, cujos agentes são, todo o tempo, convocados a ressignificar essa ou aquela experiência individual ou coletiva e realinhar os horizontes

de expectativas em algum projeto político. Convocar o público, evocar imagens através da mimese, provocar catarse, apresentar novas perspectivas ou reforçar antigas: essa é a *teatralidade cotidiana* que capilariza o poder ao nosso redor.

É um equívoco associar o teatro exclusivamente às estruturas concebidas para exibição de peças. É, antes do espaço no qual está, uma reunião de pessoas e essa reunião está profundamente atrelada às decisões políticas daqueles que a convocam. Embora prescindida de um espaço específico, a escolha do local, a data e a forma para essa reunião fazem parte do conjunto de decisões políticas. Uma manifestação política convocada para um espaço público em um domingo reúne um público bastante diferente – e, talvez, mais homogêneo – do que uma outra que o faça durante o “horário comercial”. O *quando* e o *onde* são importantes na cenografia discursiva porque colocam, em um mesmo ponto, a temporalidade, a espacialidade e o imaginário em prol da mensagem a ser transmitida.

O primeiro capítulo, *Por Amor às Memórias e aos Lugares*, apresenta inicialmente uma relação entre o Espaço, Tempo e a Memória. Partimos do exemplo das Linhas de Canto dos aborígenes australianos porque compõem uma cosmovisão mítica do espaço que o carrega de significados. O espaço assume um papel na construção mnemônica da cultura Warlpiri - uma das comunidades aborígenes australianas - e os pontos cardeais revelam que o Norte corresponderia à “Lei”, o Sul à “Cerimônia”, o Leste a à “Pele” e o Oeste à “Linguagem”. No centro dos pontos cardeais está o ‘Lugar’. O *lugar* é a interseção das referências simbólicas e cardeais do mapa mental mítico dos Warlpiri e ordena as compreensões do mundo circundante. O mundo cantado aborígene é transmitido e reforçado pelo reconhecimento, na paisagem, dos marcos atribuídos e recitados nas Linhas de Canto.

Não devemos perceber, nessa cosmovisão, a Lei (Norte) como oposto simétrico à Cerimônia (Sul) ou a Pele (Leste) em contraposição à Linguagem (Oeste). Essa seria uma interpretação dialética tal qual preconiza o raciocínio ocidental. Esses pontos cardeais simbólicos são compositores do senso de direção e pertencimento, entendidos aqui em suas dimensões conotativas e denotativas, desses povos. O território é, em consonância com os conceitos geográficos, o espaço revestido das relações sociais. As conexões profundas tecidas entre os vivos e o espaço, a *territorialidade*, carregam de imaterialidade o material. Ulpiano Bezerra de Meneses apresenta, por meio da interpretação alegórica de uma charge, a questão da territorialidade.

Conviria começar por identificar as diferenças cheias de implicações com a velhinha, os turistas e o guia. Ela, ao que tudo indica, é uma habitante do lugar que também abriga a catedral. Sua ação é plenamente territorializada: nada nela indica que seu procedimento se dissocie dos demais espaços contíguos em que se desenrolaria sua vida cotidiana, a começar pelas roupas simples, do dia a dia e pelo fato de se encontrar sozinha, apesar das carências trazidas pela idade (MENESES, 2012 pp.26-27)

A profundidade da conexão com o lugar presente da figura da *velhinha*, atentada por Ulpiano de Meneses, se opõe ao outro elemento dramático do cartum: os turistas. Estes são, no paradigma apresentado por Meneses, *desterritorializados* porque não são habitantes, mas visitantes. Suas relações com o espaço (na charge a Catedral de Chartres) se pautam em outras dimensões ou *valores*. Valores, Percepções e atitudes estão no cerne do conceito de topofilia do geógrafo Yi-Fu Tuan. *Amor aos Lugares*, tradução etimológica do termo, que ultrapassa a valoração estética e estabelece uma relação com diferentes níveis de profundidade e expressividade do indivíduo com o espaço. Preenchemos de memórias e imagens onde estamos e isso se dá, também, em níveis internos ou esotéricos e externos ou exotéricos.

O uso do termo “esotérico” foi uma escolha intencional. Seu lugar comum de uso parece estar oposto àquele ocupado pela ciência. *Esotérico* era o conhecimento transmitido a poucos eleitos entre os estudantes de filosofia na Grécia Antiga. Eles recebiam de seus mestres *chaves de compreensão* que permitiam a busca de sentidos mais profundos daquilo que estava às vistas de todos. As representações alegóricas e seus diversos níveis semióticos distinguem aqueles que formam uma minoria daqueles *não iniciados*. O hermetismo, parte do princípio desse conhecimento profundo, é o mecanismo de conservação da seletividade do conhecimento. Em oposição, o exoterismo é aquilo universalmente visível e até certo grau inteligível. Aplicados à análise alegórica de Ulpiano de Meneses sobre o cartum da *Paris Match*, enquanto a velhinha representa os valores esotéricos, próprios dos *poucos* habitantes que o possuem, os visitantes lidam com valorações exotéricas. Esses valores ‘de fora’ são reorganizados por um *leitor profissional* – o guia turístico – que traz, também, outras conformações de valores e percepções que norteiam sua atitude perante o patrimônio.

O jogo entre saberes esotéricos e exotéricos e as conexões que esses tecem com o lugar motivam aquilo que chamamos de *máquina de imaginar* de Giulio Camillo. Mnemotista italiano em pleno Renascimento, Camillo se propôs a criar uma estrutura capaz de tornar qualquer orador um prodígio do discurso. Dividido em sete níveis e

em anfiteatro traria imagens de referência embutidas em pontos estratégicos, às vistas do orador, que as reorganizaria a partir do tema ao qual dedicaria sua fala. A plateia também as perceberia e, a partir da ressignificação orientada pelo orador/operador da 'máquina de imaginar', também renovariam os sentidos e criariam novas interpretações. A comunidade momentânea formada pela plateia e orador se reconheceria através dessas memórias reinventadas e das imagens relidas.

O elemento cimentante de todo esse processo é a linguagem. A palavra é uma *imagem acústica* e o signo linguístico une “não uma coisa a uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica” (SAUSSURE, 2006 p.80). A língua possui um número finito de palavras e, partindo de experiências individuais ou coletivas, ampliamos os conceitos unidos a elas. A evocação de imagens capazes de conectar as memórias ao discurso estabelecem um sentimento de pertencimento que une essa comunidade momentânea. Como as Linhas de Canto que memorializam o espaço e o transformam em lugar para os grupos aborígenes australianos, a reorganização das memórias em torno de um Passado em Comum transformou o Forte Orange em *bem cultural patrimonializado*.

Por um ponto no espaço passam infinitas retas, como preconiza a disciplina da Geometria. E por um ponto do espaço urbano cruzam tantas retas – isto é, memórias – quantas forem as pessoas que por ali transitam. Há uma *naturalização* desse espaço que é acentuada pela velocidade com que passamos por ele. *Borrões urbanos* que mesclam formas e que nos permitem uma breve – ou, por vezes, até nula – percepção do que vemos. Ao ser tombado, o bem cultural se *desnaturaliza* e ressalta essa ou aquela temporalidade antes latente. O que aquele bem *lembra*? Posto de outra maneira: quais e de quem são as memórias evocadas pela imagem de determinado bem cultural tombado? Se a escolha do que deve ser lembrado ou esquecido antecede o tombamento, como sugere o decreto-lei no.25 de 30 de novembro de 1937, seria o Patrimônio uma forma de legitimar ou até privilegiar um conjunto de memórias e a comunidade a qual ele pertence de fato?

E aos que não pertencem à comunidade cuja memória foi eleita no bojo do tombamento, o que cabe? A rejeição do bem cultural, o sentimento de *não-lugar*, que levaria em última instância à depredação e ao esquecimento? A adoção dessas memórias, mesmo que estas contradigam ou até neguem suas próprias? A interpretação de papéis que os aproximem daquela comunidade privilegiada? A eleição e promoção de novos lugares de memória, mais eloquentes para os indivíduos

e seus diversos grupos? Ou, ainda, a inserção de suas Histórias nesse *Passado em Comum* que tem como signo o Patrimônio? Assumimos aqui esses questionamentos como *direções* das ações individuais e coletivas diante do bem cultural tombado. Todas elas plausíveis e prováveis sob a perspectiva de um Patrimônio Cultural legitimador de um só ou um conjunto de regimes de historicidade.

O segundo capítulo, intitulado *Todos os Nomes do Forte*, apresenta a Fortaleza de Santa Cruz que está situada na ilha de Itamaracá, litoral norte de Pernambuco. Construída no contexto das incursões militares da Companhia das Índias Ocidentais holandesa, teve como objetivo a consolidação da posição holandesa na região. A historiografia clássica diverge sobre a importância da ilha como posição estratégica nos conflitos ocorridos entre 1630 e 1654. Enquanto o Visconde de Porto Seguro, Francisco Adolfo de Varnhagen, a percebe como uma fonte de recursos sem grande importância, José Antônio Gonsalves de Mello aponta Itamaracá como uma das possíveis sedes do governo holandês no território.

Toda cultura, independente de seu grau de complexidade tecnológica, é amplamente dependente de seus artefatos para sua sobrevivência. As limitações tecnológicas de uma época produzem bens materiais que, quando inseridos nas análises arqueológicas, revelam sua autenticidade porque testemunham aquela cultura que os produziu. Por exemplo, não é esperado encontrar numa fortificação do século XVII algo semelhante em estrutura ou composição química ao *cimento Portland*, material construtivo do século XIX. Encontrar algo assim como parte da estrutura poderia contestar sua integridade ou sinalizar intervenções posteriores como evidências de manutenção ou reparos.

O bem material não é só uma fonte primária por revelar as condições complexas de uma cultura à época de sua feitura, mas também um receptáculo de sua própria história como objeto. Edward McClung Fleming (1974) propôs um modelo de análise de artefatos baseado em cinco propriedades básicas articuladas por quatro operações analíticas. O objeto através do qual Fleming exemplifica seu modelo, uma peça mobiliária norte-americana do século XVII, compunha o acervo do museu Winterthur. Seu excepcional estado de conservação e informações permitiram questionamentos profundos acerca da peça e a autenticidade é uma condição central no processo de identificação. Entretanto, um artefato em contexto arqueológico nem sempre apresenta uma condição excepcional de conservação ou informações como aquelas que formam um acervo museológico típico do século XIX. Não raro, pelo

menos no contexto arqueológico brasileiro, dá-se o contrário; em lugar de peças inteiras, são encontrados fragmentos em sítios - algo que tornaria a aplicação do modelo de Fleming bastante desafiadora.

O processamento das informações obtidas em um sítio arqueológico se dá sob grandes paradigmas teórico metodológicos mas têm, assim como o modelo proposto por Fleming, a autenticidade como ponto fulcral do processo de identificação. Entretanto, em analogia à afirmação de Nora de que a memória se consome no 'fogo da História', aquilo que suporta a identificação de uma peça – a saber, seu contexto *in situ* – se perde quando a peça é retirada. A *memória*, ou seja, os contornos e descolorações provenientes do contato do vestígio material com o solo que o envolve integral ou parcialmente se perdem no mesmo momento que é *resgatado*. Cabe, então, ao minucioso trabalho do arqueólogo em campo a preservação e posterior atestação dessa *verdade*.

Seria, então, a Arqueologia uma *autenticadora* do artefato no Passado? Seus paradigmas teórico metodológicos apontam *algo* nessa direção. Sob o aspecto ideológico, indissociável da produção de conhecimento, há dois horizontes claros: a ratificação ou a retificação da 'verdade dos fatos'. Para estruturas edificadas ou ruínas, esse é um processo que envolve o cruzamento com fontes históricas que atestem a passagem do tempo físico. Iconografias, missivas de toda sorte ou relatos memoriais em forma de diários corroboram com localização, feitiço ou usos das estruturas. Em alguns casos, como as igrejas ou outras estruturas de caráter religioso cristão católico ou fortificações, mesmo quando arruinadas ou abandonadas, não imaginamos mais nada sendo feito ali além dos ofícios consagrados.

Entretanto, outras cuja intencionalidade no momento da construção não corresponde aos anseios no transcorrer do tempo, mudam de funcionalidade. A sobreposição de usos rompe a aparente imutabilidade do espaço e acrescenta múltiplos regimes de historicidade manifestados nos diversos vestígios materiais. Isto aconteceu na unidade militar funcional objeto dessa dissertação. Reconhecida pelo Decreto-Lei 25 de 1937, este ato também elegeu um desses múltiplos regimes como seu manancial legitimador. A autenticidade imanente dos vestígios materiais, atestada cientificamente pelo saber arqueológico confirma através do Forte a *verdade histórica* e sua posição dentro do Passado em Comum.

A localização das estruturas da unidade militar como a cozinha, o paiol ou a porta original do Forte, voltada para Canal de Santa Cruz, ratificam sua *existência*

para além de uma possível iconografia imaginária. Mas são os fragmentos de utensílios civis e militares que preenchem de cotidiano os espaços intramuros e os transfiguram em lugares. Entretanto há limitações próprias do afastamento temporal entre os usuários desses objetos e os pesquisadores que os resgatam, que somente veem *parte* da vida dos aquartelados. Embora seja virtualmente impossível abarcar toda a dimensão de usos, uma abordagem sistêmica autoriza conclusões significativas acerca daqueles que habitaram o lugar.

A Arqueologia e seus horizontes de ratificação e/ou retificação de um determinado regime de historicidade fomenta as considerações tecidas no terceiro capítulo, a *Arquitetura de uma Memória*. Neste retomamos a afirmação de que o dispositivo legal de tombamento de um bem cultural material resguarda consequentemente memórias atreladas a ele e distingue o grupo ao qual elas pertencem. Teria o tombamento, ao menos nos anos iniciais da *Fase Heróica* do órgão federal de proteção do Patrimônio, um viés primariamente estético? Ou o reforço de memórias e regimes de historicidade específicos estava no horizonte de expectativas dos grupos que se acercavam do poder estatal? O termo 'arquitetura' presente no título desse capítulo tem duplo sentido. O primeiro remete àqueles que formam os quadros funcionais do órgão federal do Patrimônio, notadamente em sua maioria arquitetos. Nas falas de membros como Lúcio Costa, ele mesmo um arquiteto e urbanista, percebemos uma disputa pelo espaço na legitimação de uma noção de Patrimônio e de seus operadores.

O segundo sentido do termo guarda proximidade com os três aspectos centrais para Vitruvius: a *Firmitas*, a *Venustas* e a *Utilitas*. Traduzida como *Firmeza*, a *Firmitas* na tríade vitruviana trata de aspectos temporais da construção. A qualidade dos materiais e do projeto, sua correta utilização e preocupação com a durabilidade da estrutura. O apelo estético fica à cargo da *Venustas* e atende à fruição do espaço, isto é, não basta ser durável; há de ser belo também. À firmeza e beleza une-se a utilidade, o porque do edifício. A utilidade prioriza esse ou aquele vértice da tríade, mas não anula nenhum deles. Aplicada a edifícios isolados ou conjuntos urbanísticos inteiros, a tríade vitruviana marca a experiência dos indivíduos. A simetria de ruas planejadas dá a sensação de uniformidade diferente daquela dos espaços *desordenados*, como defendeu Sérgio Buarque de Holanda (1995) em seu quarto capítulo – o Semeador e o Ladrilhador – do livro *Raízes do Brasil*.

O *deslocamento categórico* provocado pelo tombamento se dá, sob o panorama estabelecido pelo Decreto-lei n.25 de 1937, em dois eixos: o interesse público e a excepcionalidade histórica ou arqueológica. O brasilianista Daryle Williams aponta que esse interesse público é parte de um projeto de administração da Cultura durante a Era Vargas (1930-1945). Articulada pelo então ministro Gustavo Capanema, lotado no Ministério da Educação e Saúde, esse projeto se torna *métier* do Estado. O que o Estado varguista, em sua faceta chamada Estado Novo (1937-1945), quer proteger e *lembrar*? Caberiam memórias conflituosas, como as violências perpetradas contra comunidades indígenas ou aquelas de nosso quinhão na Maafa? O bem patrimonializado deve ter a utilidade de representar a beleza e firmeza do Brasil como nação. A construção de uma memória nacional por meio da *pedra e cal* segue princípios próximos aos da tríade vitruviana.

## I. Por Amor às Memórias e aos Lugares

Entre os aborígenes australianos, antes da chegada dos europeus, a cosmogonia dominante era a *Alcheringa* ou “Tempo dos Sonhos”. Essa narrativa mítica descreve a formação dos totens e estabelece as ‘Linhas de Canto’ entre esses marcos e ocupam um importante papel nos rituais e na sacralidade do Espaço terreno e celeste. Cantar é ao mesmo tempo lembrar e recriar os caminhos do Tempo dos Sonhos.

As Linhas de Canto são canções da Criação Épica [Alcheringa] passadas para as gerações atuais através de uma linhagem contínua de cantadores que se estende de volta ao Tempo dos Sonhos. Essas canções ou canções-cíclicas têm vários nomes de acordo com qual grupo linguístico estão ligadas e contam sobre a criação da Terra fornecendo mapas e dispoendo o código moral como decretado pelos heróis-criadores durante a Alcheringa. Algumas das Linhas de Canto descrevem caminhos por toda a Austrália. (HARNEY, WISOTSKY 1999 p.301 *apud* HARNEY, NORRIS 2014 p.7) **Tradução do autor<sup>2</sup>**

Para os aborígenes australianos, *lembrar* é consagrar os Espaços a cada nova geração que o canta. A Memória apresentada ignora o tempo porque volta-se para o Passado, num ato mimético e catártico para as diversas comunidades tradicionais australianas. Essa fórmula – um tempo *voltado* para o Passado – é o cerne da análise de Krzysztof Pomian sobre o Presente em sua forma qualitativa (POMIAN, 1993). De acordo com a compreensão de Pomian, o Presente voltado para o Passado não estabelece relações lineares porque lida ao mesmo tempo com o Quantitativo linear – isto é, o tempo calendário – e o Qualitativo cíclico. A lembrança se presentifica e tensiona o Espaço “como se fosse uma sociedade silenciosa e imóvel, estranha à nossa agitação e às nossas mudanças de humor que nos dá uma sensação de ordem e de quietude” (HALBWACHS, 1990 p.131).

O exemplo das Linhas de Canto dos aborígenes australianos revela elementos sobre a Memória e a importância da paisagem como seu elo ou aglutinante. A sugestão da quietude e ordem que o Espaço aparentemente imutável para Halbwachs nos assinala, mais uma vez, que a espacialidade e a temporalidade têm papel relevante para a Memória. De fato, é a Memória que converte o Espaço em Lugar porque “o Lugar é segurança e o Espaço é liberdade: estamos ligados ao primeiro e

---

<sup>2</sup> “Songlines are epic creation songs passed to present generations by a line of singers continuous since the dreamtime. These songs, or songcycles, have various names according to which language group they belong to, and tell the story of the creation of the land, provide maps for the country, and hand down law as decreed by the creation heroes of the dreamtime. Some songlines describe a path crossing the entire Australian continent.”

desejamos o outro” (TUAN, 1983 p.3). As remodelações, adequações, supressões, hipérboles e olvidos próprios da Memória restringem essa liberdade do Espaço. As Linhas de Canto revestem a vastidão do Espaço que chamamos de Austrália e o transformam no lugar de cada comunidade que as transmite através de cada pessoa que as entoia em cantos. Essa recriação do Princípio Criador do mito, geração após a outra, traz a ideia da teatralidade do Espaço e do Tempo.

o uso instrumental taxonômico do Tempo o tornou numa espécie de *ponto pacífico* ou ‘algo impensado’ na operação histórica. Entretanto, o fenômeno da Aceleração da História observado por Koselleck (2014) se manifesta na necessidade, surgida na década de 1980, da criação de um novo quadro taxonômico-analítico: o *Tempo Presente*. Essa nova ‘dobra’ se encarregaria da compactação de fatos e da multiplicidade de interpretações residentes na contemporaneidade e de suas subdivisões. Aqui a ideia de “Regimes de Historicidade” de François Hartog (2006) se apresenta como elemento fundante para pensar o tema. Essa noção baseia-se, em larga monta, na observação de que há duas expressões dessa ordem de grandeza que é o Tempo. A primeira, pragmática, trata de uma uniformização da *contagem* do tempo. Como alerta Krzysztof Pomian – e Henri Bergson antes dele – esse *Tempo Quantitativo* (POMIAN, 1993) é vazio em si. Como tal é instrumentalizável e naturalizável, por sua característica uniformizada e uniformizadora em toda sua extensão, o que lhe confere o aspecto de único e homogêneo.

Em uma perspectiva filosófica, Krzysztof Pomian aponta as noções de Tempo Quantitativo e Tempo Qualitativo os quais fornecem um suporte conceitual bastante sólido para as análises a seguir. Esses não devem ser vistos como concorrentes, como outrora o Tempo Linear e o Tempo Cíclico foram percebidos, uma vez que convivemos com ambos e muitas vezes preenchem um com os significados vertidos do outro. A ciência e as instituições constroem expressões de temporalidade mais ou menos uniformes como o estabelecimento de uma unidade mínima do tempo ou de datas em um calendário litúrgico. Esse tempo contado, metrificado e celebrado nos conforta com uma unilinearidade. Trata-se, portanto, de um *Tempo Sintagmático* uma vez que apresenta camadas sucessivas, semelhante ao conceito de eixo sintagmático apresentado por Ferdinand Saussure (2006, p.142):

De um lado, no discurso, os termos estabelecem entre si, em virtude de seu encadeamento, relações baseadas no caráter linear da língua, que exclui a possibilidade de pronunciar dois elementos ao mesmo tempo. Estes se alinham um após outro numa cadeia de fala. Tais combinações, que se apoiam na extensão, podem ser chamadas de *sintagmas*. O sintagma se

compõe sempre de duas ou mais unidades consecutivas (por exemplo: re-ler, contra todos; a vida humana; Deus é bom; se fizer bom tempo, sairemos etc). Colado num sintagma, um termo só adquire seu valor porque se opõe ao que o precede ou ao que o segue ou a ambos”

Há uma estreita relação entre o discurso e o tempo. O estudo de ambos implica tal proximidade, uma vez que aquilo que é dito não se despreza de seu espaço e tempo. Por exemplo, ao comemorarmos um aniversário sempre nos referimos como *mais um ano de vida* e não *menos um ano de vida* ou, ainda, *mais um ano próximo da morte*. Isto significa que nossa concepção de Tempo Sintagmático é acumulativa, unilínea e aberta ao infinito enquanto existir. Assim, mais uma vez comparando com Análise do Discurso, podemos afirmar que recorre a uma tipologia funcional ou formal em seus momentos preliminares sem, entretanto, convertê-las em seu objetivo<sup>3</sup>. O calendário – a expressão corriqueira do Tempo Sintagmático ou Tempo Quantitativo – deve organizar as frações mais ou menos regulares de horas, dias, meses e anos. Seu objetivo, no entanto, é estabelecer uma prática previsível.

Sobre a outra expressão – o Tempo Paradigmático ou Qualitativo – agem outras forças, mais íntimas como as experiências individuais e que lhe conferem uma heterogeneidade ou multiplicidade. Assim, em um dado *espaço*, as experiências – tão diversas quanto são os indivíduos que por ali passam – atribuem juízos diversos quando não diametralmente opostos. O banco de uma praça pode ser o início de um grande amor ou o término de um e, ainda que a Física como a conhecemos interdite que ‘dois corpos ocupem o mesmo lugar no espaço’, duas ou mais histórias/memórias podem fazê-lo. Retomando a classificação de Pomian, esse *Tempo Qualitativo* heterogêneo e profundo atrela-se ao tempo quantitativo tal qual os fios que compõem uma trama se firmam à urdidura e criam o tecido. François Hartog conjuga dois autores e dois campos de conhecimento para basear a *necessidade* de compreender os vários Tempos: Marshall Sahlins da Antropologia e Reinhart Koselleck da História.

Ao retornar ao antropólogo estruturalista Claude Lévi-Strauss, Sahlins se vê compelido a compreender a forma *autóctone* de contar História cujo Tempo é diferente dos marcos temporais exteriores. A partir da necessidade de Sahlins e das categorias da Meta-História *experiência* e *expectativa* presentes nas análises de Koselleck, Hartog apresenta uma maneira de abordar a semântica dos tempos. O *Regime de*

---

<sup>3</sup> Em sua crítica à Análise do Discurso, Dominique Maingueneau aponta o distanciamento teórico metodológico entre as escolas francesa e norte-americana e considera a restrição tipológica como atrelada às noções de Espaço e Tempo e que formam seu conceito de Cenografia Discursiva (MAINGUENEAU, 1997).

*Historicidade* é, portanto, uma maneira de compreender a articulação entre a experiência (Passado), o Presente e sua polissemia e o Horizonte de Expectativas (Futuro). Assim, esse Regime é de forma ampla uma ‘modalidade de consciência de si de uma comunidade humana’ (HARTOG, 2006 p.263). Por outro lado, sob o aspecto filosófico, reflete o debate heideggeriano *via* Paul Ricoeur acerca do Ser diante do Tempo – o *Dasein* ou “o homem presente a ele mesmo enquanto História” (idem *ibidem*) – e conforma a pluralidade de tempos paradigmáticos (experiências pessoais) num eixo pragmático.

O objeto de pesquisa de Hartog no artigo “Tempo e Patrimônio” são as relações entre as diversas temporalidades na capital alemã, Berlim. Por que Berlim? Porque essa cidade foi rasgada fisicamente por um muro entre 1961 e 1989 e essa separação implicou diversas outras. O dia 9 de novembro de 1989, 28 anos após sua construção, marcou o encontro de dois *mundos* e temporalidades bastante distintas. Assim como a *Alcheringa* dos aborígenes australianos, o Tempo imprime no Espaço suas facetas e, considerando a crítica koselleckiana sobre a aceleração da História, nos espaços urbanos contemporâneos esse Tempo é das rupturas. A diferença entre as relações de Espaço e Tempo nos dois exemplos está na *natureza* do Tempo. O Tempo dos Sonhos aborígene é imemorial e busca uma compreensão de mundo por meio de uma narrativa mítica. O ‘Tempo de Rupturas’, por outro lado, é subjetivo e marcado pelas experiências e pelo horizonte de expectativas.

Entretanto, como aponta Hartog, ambos os lados berlinenses estavam empenhados em apagar o Passado. E, apesar disso, há marcas dessas temporalidades diferentes espalhadas nos rincões da cidade como *rugosidades* testemunhas desses tempos distintos. É isso que o leva a pensar sobre *História* e *Patrimônio* diante dessa perspectiva dos Regimes de Historicidade. Que regime de historicidade o Patrimônio representa? O ritmo frenético de atribuição desse título a diversos bens culturais seria testemunha de uma *busca nostálgica* por um Passado em Comum que ancore as experiências tão múltiplas em nossos dias? A crítica de Pierre Nora sobre a transformação de uma ‘História-Memória’ em uma ‘História-Patrimônio’ remete às questões anteriores e que representa a tríade História-Território-Memória. Essa identidade, como aponta Hartog em consonância a Nora, tende ao esquecimento uma vez que não é ‘segura de si’. O Patrimônio celebra o Tempo Sintagmático e a Memória Coletiva e, como tal, precisa ser conservado, preservado e comemorado.

Esta estrutura é *parte* de um todo que necessita de preenchimento de sentido; o dia 1º de maio é o “Dia do Trabalhador” porque há algo que o carrega de tal significado. No caso brasileiro essa data é uma espécie de cenotáfio<sup>4</sup>, uma vez que celebra uma memória que não é *exatamente* nossa, ainda que façamos parte dela como trabalhadores em potência ou ato. A data comemorativa é, numa certa dimensão, um monumento erigido no Tempo. Criar significados para o Tempo Sintagmático é atribuição do Tempo Qualitativo ou Tempo Paradigmático. Um aniversário, uma comemoração no calendário litúrgico ou político têm seu valor estabelecido dentro de um determinado paradigma assumido.

*A Física de Aristóteles, o Almagesto de Ptolomeu, os Principia e Óptica de Newton, a Eletricidade de Franklin, a Química de Lavoisier e a Geologia de Lyell – esses e muitos outros trabalhos serviram, por algum tempo, para definir implicitamente os problemas e métodos legítimos de um campo de pesquisa para as gerações posteriores de praticantes da ciência. Puderam fazer isso porque partilhavam duas características essenciais. Suas realizações foram suficientemente sem precedentes para atrair um grupo duradouro de partidários, afastando-os de outras formas de atividade científica dissimilares. Simultaneamente, suas realizações eram suficientemente abertas para deixar toda a espécie de problemas para serem resolvidos pelo grupo redefinido de praticantes da ciência (KHUN, 1998 p.30)*

A definição de Paradigma para Thomas Khun repousa na ideia de esse deve ser, ao mesmo tempo, definidor e fluido o suficiente para abarcar nuances em sua extensão. O Tempo Paradigmático se faz perceber na Memória e, ao exemplo do Tempo Qualitativo de Pomian, não obedece à rigidez linear do Tempo Sintagmático. A Memória como ordenadora da experiência humana atribui sentidos e significados que podem ser revisitados e mimeticamente recriados. Maurice Halbwachs compreende esse processo num ponto de vista durkheiminiano no qual a memória individual se mescla à coletiva, mais durável e passível de institucionalização e tem como fim último uma Memória Nacional. Aqui o Fato Social durkheiminiano sofre uma mudança: ao invés da Coercitividade surge a Afetividade, através da ideia de Comunidade Afetiva.

*Para que nossa memória se auxilie com a dos outros, não basta que eles nos tragam seus depoimentos: é necessário ainda que ela não tenha cessado de concordar com suas memórias e que haja bastante pontos de contato entre uma e as outras para que a lembrança que nos recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento comum (HALBWACHS, 1990 p.34)*

Sob essa perspectiva a Memória Coletiva representa uma fronteira entre grupos, uma vez que há mais ou menos ‘pontos de contato’ entre eles. Devemos

---

<sup>4</sup> “Cenotáfio: *sm.* Monumento fúnebre erigido à memória de alguém, mas que não lhe encerra o cadáver” (FERREIRA, 2008 p.224)

encarar Durkheim e Halbwachs como filhos-herdeiros do pensamento político de sua época. O nacionalismo oitocentista é fortemente ancorado na construção de símbolos que reforçam uma unidade e mantêm sob seu guarda-chuva um sem-número de memórias individuais e coletivas que trazem, a reboque, visões de mundo por vezes antagônicas todas encenadas ao mesmo tempo no Espaço-Teatro.

## **1. Lembrar, Esquecer, Recriar, Inventar: Lugares na noção de Patrimônio**

No prefácio do livro *Comunidades Imaginadas* de Benedict Anderson, Lilia Mortiz Schwarzs faz a seguinte afirmação: “A nação constrói tempos vazios e homogêneos e amnésias coletivas fazem parte desse jogo político, também por aqui, muito bem disputado.” (ANDERSON, 2008 p.17). Destacamos aqui três elementos importantes: ‘Tempos vazios e homogêneos’, ‘amnésia coletiva’ e ‘esse jogo político’. É no interior do Tempo Sintagmático, vazio e homogêneo se tomado por si só, que as teatralizações e disputas políticas por lugares simbólicos se dão e elaboram diversas formas de Tempo Paradigmático. A percepção de Halbwachs, sob o prisma da análise de Durkheim, ainda que numa linha interpretativa permita vislumbrar espaços de negociação entre os grupos e suas memórias coletivas, conduz a uma Memória Nacional como epíteto dessas negociações. Entretanto,

Esse reconhecimento do caráter potencialmente problemático de uma memória coletiva já anuncia a inversão de perspectiva que marca os trabalhos atuais sobre esse fenômeno. Numa perspectiva construtivista, não se trata mais de lidar com os fatos sociais como coisas, mas de analisar como os fatos sociais se tornam coisas, como e por quem eles são solidificados e dotados de duração e estabilidade. Aplicada à memória coletiva, essa abordagem irá se interessar, portanto, pelos processos e atores que intervêm no trabalho de constituição e de formalização das memórias. Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à “memória oficial”, no caso a memória nacional. Num primeiro momento, essa abordagem faz da empatia com os grupos dominados estudados uma regra metodológica e reabilita a periferia e a marginalidade. (POLLAK, 1989 p.4)

O caráter “uniformizador, destruidor e opressivo da memória coletiva nacional” (IDEM, *ibidem*) sinaliza a quebra com modelos explicativos fechados, embora dependa deles para firma-se como *novos*, à luz do conceito de Thomas Khun de Paradigma. Somente consideramos a possibilidade de uma ‘Memória Subterrânea’ se houver um horizonte que assim a classifique a partir de um conjunto próprio de regras e delimitações metodológicas e de questionamentos. Essas outras memórias coletivas, silenciadas no processo de forja de uma Memória Nacional, têm realidades

firmemente atreladas aos seus Tempos e Lugares próprios e se inserem nessa unidade via processos eminentemente teatrais<sup>5</sup>. A memória não pode ser palco, dado que este é uma estrutura física nem personagem porque é incorpórea. Ela é mimética porque produz significados, recriando-se e inventando novas conexões e isso é parte de sua cenografia.

A ideia de uma ‘amnésia coletiva’ parece se contrapor à Memória Coletiva de Halbwachs em vários níveis. O entendimento mais geral de Memória consiste numa coleção de experiências e a amnésia seria o oposto disso. O verbo ‘lembrar’ é firmemente atrelado à concepção de algo que aprendemos e que é acessível a *qualquer* momento: o nome de um lugar ou pessoa, uma ideia, as regras de um jogo. Lembramos porque em algum momento aprendemos e hoje sabemos, mesmo que esse conhecimento esteja de certa maneira adormecido em nossas mentes. O ato de lembrar é sempre acompanhado de um pronome reflexivo átono; *me* lembro de algo ou inquiri alguém sobre se lembrar de algo. Nesse aspecto o ato-lembrança é solipsista e como tal circunscreve-se às experiências e à cronologia daquele que o promove. Lembrar, nesse caso, está associado à Memória individual pois constrói imagens e significados internos que se encerram no momento que a vida cessa.

Considerando isso, toda memória individual é uma amnésia prestes a acontecer. Quando ela se torna parte de uma comunidade, isto é, quando estabelece os ‘pontos de contato’ – como um Espaço em comum – ainda que parte dela seja perdida, uma outra permanece. Nesse sentido, pensar a Memória Coletiva é tangenciar as amnésias individuais. As memórias individuais, subterrâneas de maneira distinta daquela preconizada por Pollak, irrompem na superfície em momentos efêmeros como a escolha de uma roupa, um olhar fotográfico ou na ordem dos livros sobre a mesa. Sendo essa memória o substrato primeiro no qual se elaboram as outras formas – coletiva, nacional, subterrânea etc. – se deparam com o *esquecimento* em seu âmago, ainda que sob as camadas do recalque<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> A tese central de Denis Guénoun reforça essa afirmação. Para ele o teatro é eminentemente político, uma vez que ele se dá em um espaço pré-disposto politicamente (seja um teatro construído para tal ou uma praça pública) e reúne um público que vê e se reconhece como tal através das reações instigadas pela encenação. (GUÉNOUN, 2003).

<sup>6</sup> “Dependendo da tradução que utilizamos para ler a obra freudiana, o termo Verdrängung assume um significado diferente. Em algumas traduções para o português utilizou-se a palavra ‘repressão’, em outras, verificou-se que o uso mais adequado seria ‘recalque’. Pode-se entender as diferentes traduções como uma consequência da falta de clareza do próprio Freud no uso da palavra Verdrängung, bem como a própria riqueza da língua alemã. No início, os termos ‘recalque’ e ‘defesa’ foram utilizados como quase equivalentes.” (PAIVA, 2011 p.232)

Embora haja esquecimento no lembrar e, numa perspectiva freudiana, seu inverso seja igualmente válido, quando tomamos o aspecto uniformizador de uma Memória Coletiva Nacional apresentada por Pollak esses tornam-se quase irreconciliáveis. Antes de uma Amnésia Coletiva ou de Memórias subterrâneas, o termo Memória Impedida proposto por Paul Ricoeur parece-nos mais adequado.

Os casos de esquecimento de projetos – omissão de fazer – revelam, além disso, os recursos estratégicos do desejo em suas relações com outrem: a consciência moral buscará neles seu arsenal de desculpas para sua estratégia de desculpação. A linguagem contribui com isso por seus lapsos; a prática gestual pelas confusões, desajeitamentos e outros atos falhos (a chave do escritório inserida na porta errada). É essa mesma habilidade, aninhada em intenções inconscientes, que se deixa reconhecer numa outra vertente da vida cotidiana, que é a dos povos: esquecimentos, lembranças encobridoras, atos falhos assumem, na escala da memória coletiva, proporções gigantescas, que apenas a história, e mais precisamente, a história da memória é capaz de trazer à luz” (RICOEUR, 2007 pp.454-455)

Seria o exagero ou ainda o *teatralismo*<sup>7</sup> uma forma de percebermos essa memória impedida, mas não totalmente sepultada? Uma catarse ilusória, exagerada em sua performatividade e provocada pela mimese de um determinado episódio ou período componente da Memória Coletiva Nacional nos revela quem e o que pode estar ‘esquecido’.

O Lugar pode mentir? Como vimos no caso da Alcheringa, a Memória humaniza o Espaço e o transforma em Lugar. A antropização desse Lugar vem na criação de marcos, estruturas que alteram seu contorno – como os totens dos aborígenes – e que compõem a narrativa. As estruturas físicas construídas ou atribuídas são signos que reúnem em si o significante através do que vemos e dos múltiplos significados constituídos pela Memória. Ferdinand Saussure, em seu Curso Geral de Linguística, postula claramente a *arbitrariedade do signo* como um princípio para sua compreensão (SAUSSURE, 2006 pp.81-84). Uma memória pode arbitrariamente habitar um lugar.

Ainda que tal arbitrariedade seja real, não chega a ser exatamente uma mentira. É na semiótica que encontraremos uma possível resposta à questão. Dedicada ao estudo de qualquer coisa que possa vir a ser um signo, a semiótica também trata da mentira.

---

<sup>7</sup> Jean-Pierre Sarrazac, em seu livro *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*, separa precisamente os termos Teatralidade e Teatralismo. Teatralidade refere-se aquilo que *pode vir* a ser teatro e, portanto, uma conexão entre o teatral e o não-teatral livre de uma produção literária. Teatralismo – como sugere o sufixo ‘ismo’ – revelaria uma patologia do teatro, no qual a encenação se perde em si e torna ato em ilusório simplesmente. (SARRAZAC, 2013).

Signo é qualquer coisa que pode ser considerada como substituto significante de qualquer outra coisa. Essa qualquer outra coisa não deve necessariamente existir nem deve subsistir de fato no momento em que o signo a represente. Nesse sentido, a semiótica é, em princípio, *a disciplina que estuda tudo que pode ser usado para mentir*. Tradução do autor <sup>8</sup>(ECO, 2000 p.22)

Portanto, o Lugar como signo *pode* mentir. Construir uma Torre Eiffel no jardim de casa não o transforma num pedaço de Paris, mas evoca significados que recriam, a partir de uma mimética da Memória, um signo. Algo semelhante acontece com o Patrimônio Material edificado, principalmente quando considerada a questão de *até onde vai o restaurar*. Restaura-se o que? O que restauramos *ainda* é original? Reconstruir uma ruína e restabelecê-la ao estado original não seria, em última instância, criar um falso histórico?

Mas, e outras noções de Patrimônio? Como Sahlins, que sentiu a necessidade de conhecer um *historiar autóctone*, Hartog olha para *fora* do paradigma cultural próprio (o qual ele chama de 'Mundo Cristão') em direção ao Extremo Oriente. Lá ele vê um *patrimonializar autóctone* ligado não ao bem em si, mas ao *savoir-faire* por trás dele. Ao citar o templo de Amaterasu, na cidade japonesa de Ise, ele ressalta que há uma reconstrução exata há cada duas décadas. O importante não é a edificação só, mas o conjunto de conhecimentos capaz de refazê-la. Assim, o debate entre conservar ou restaurar não existe ou subsiste com importância bem mais pontual. Esse saber-fazer é reconhecido também como Patrimônio ou como Tesouro nacional e há uma obrigação em mantê-lo vivo, transmitindo-o geração após geração. Assim como Santuário de Ise, esses conhecimentos *existem* no Presente e se conformam numa coisa só. 'Cópia', 'Original', 'Autêntico', tão caros ao Patrimônio Cultural ocidental, não configuram o mesmo peso nessa noção de Patrimônio.

De volta ao Ocidente, as cartas de Atenas (1931) e Veneza (1964) expõem o oxímoro de restaurar e preservar. Ambas tratam o bem cultural edificado como algo que expressa a autenticidade e a busca da legitimidade através de um Passado diante dos anátemas contemporâneos. A sombra do Futuro, marca do século XX, fez da monumentalização e da patrimonialização um *métier* de Estado, na medida que esse procurou reforçar o paradigma "Um só povo, uma só língua, um só território" que se expressa na ideia de 'Comunidade do Povo' (*wolksgemeinschaft*). Se há a

---

<sup>8</sup> "Signo es cualquier cosa que pueda considerarse como substituto significante de cualquier otra cosa. Esa cualquier otra cosa no debe necesariamente existir ni debe subsistir de hecho em el momento em que el signo la represente. En ese sentido, la semiótica es, en principio, *la disciplina que estudia todo lo que puede usarse para mentir*."

necessidade de *recobrar* esse Passado em centralidades urbanas de outrora, há também uma emergência em *inventá-lo* em novas centralidades. Essas *novas* centralidades, chamadas por Hartog de ‘periferias’ ou ‘cidades dormitórios’ se inserem nessa noção de Patrimônio em uma das diversas subcategorias apresentadas. O que essa pluralidade de bens culturais patrimonializados indica? De acordo com Hartog, revela as rupturas nos Regimes de Historicidade e assim “o Patrimônio é um recurso para tempos de crise” (HARTOG, 2006 p.272). É retornar às experiências, no Presente, para recompor o horizonte das expectativas.

A questão da *centralidade urbana* revela uma percepção do Patrimônio como palco para teatralização da memória. A representação espacial que compreendemos como cidade pode ser definida como uma intensa relação entre repouso e movimento, como aponta o historiador Mumford Lewis (2008). Sandra Pesavento no artigo História, Memória e Centralidade Urbana (2008) parte de duas grandes categorias de análise para entender a cidade como palco da História Cultural: a Temporalidade e a Espacialidade. O repouso de Lewis se reflete no Espaço das cidades, considerado aqui a partir da interpretação geográfica. Yi-Fu Tuan o define em comparação ao conceito de *lugar*: enquanto o Espaço é liberdade, o lugar é segurança. Queremos um e precisamos do outro para construção de significados e do sentimento de pertencimento. Ao considerar a abordagem da geografia cultural, isto é, de que o espaço é uma extensão física enquanto o território se forma a partir das relações sociais, Pesavento recobra uma característica dos estudos dos *Annales* ao ressaltar a importância do lugar nas relações sociais

Essa mesma questão – a *problemática dos Lugares* – aproxima a análise de Pesavento do texto de Pierre Nora. Cada habitante constrói sua própria rede de relações com o espaço citadino, suas referências e locais afetivos. Essas redes, tantas quantas são seus habitantes, perpassam lugares de memória institucionalizados como Patrimônio e que representam tempos *diferentes*. O espaço tem temporalidades diferentes e *regimes de historicidade* múltiplos. Assim, as narrativas constituídas pelas memórias e pela História (*Geschichtswissenschaft*, o saber histórico) se presentificam e reconfiguram o tempo escoado. Em sua forma pragmática, o Tempo é unilinear e, portanto, não está sujeito às repetições. Entretanto, sua dimensão paradigmática permite que as representações se manifestem através dos discursos e do imaginário. Na cidade coabitam a memória e

a História e juntas formam a trama das identidades e que confere movimento às cidades.

Se a cidade coaduna repouso e o movimento, o espaço e o tempo, a História e a Memória, também nela que os *marcos* têm importância. Chantar um monumento, declará-lo e torná-lo público se faz em um determinado tempo e espaço. Aqui a *centralidade* ganha uma dimensão historicizável uma vez que o que antes era centro, hoje pode não sê-lo. Entretanto, há uma confusão conceitual: o *centro urbano* para geografia não equivale ao epicentro de um processo histórico de ocupação do espaço. O conceito adotado por Pesavento aproxima-se mais daquele de Halbwachs do que da interpretação do geógrafo Walter Christaller e Milton Santos, que percebe os lugares centrais como o ponto no espaço urbano no qual os agentes econômicos encontram seu ótimo logístico. Isso significa que, ao longo do tempo, as centralidades podem mudar. Se considerarmos a ideia de uma ‘centralidade original’ – arqueológica ou mítica -, esta será sempre um ponto fixo. Ao listar os elementos que formariam um *centro urbano* a diferença fica mais evidente. Nesse ponto a autora retoma a noção de Henri Lefebvre (1991) acerca da produção social do espaço, a saber, o concebido, o vivido e o percebido.

Tomada como preocupação dos estudiosos de Patrimônio, a máxima “é preciso humanizar o centro” apresenta um duplo movimento. O primeiro, mais literal, é reverter o fenômeno centrífugo dos centros de outrora. Se considerarmos a ideia de centralidade como sinônimo da origem do processo de ocupação do espaço, equivaleria a trazer as pessoas *de volta* aos centros. Este deve ser requalificado e, ainda que conserve a aura do espaço concebido (e histórico), agora será vivido e percebido de uma nova maneira por novos consumidores de bens culturais. O segundo movimento, *pari passu* ao primeiro, é o reforço de uma identidade ligada à ‘nossa coisa’ como algo herdado e profundamente referente. Os *rasgos e rugosidades* do espaço urbano permitiria ver e reconhecer aquela cidade antiga, manancial das identidades e localizável num Passado em Comum.

A autora cita ainda outro conceito caro à Geografia: a paisagem. Esta seria, para a Geografia, um recorte do espaço sobre o qual se confere algum juízo de valor estético. Se encaixaria, na tríade lefebvriana, no espaço percebido e como tal vem carregado de simbolismos que fomentam o sentimento topofílico de pertencimento. Há uma *imaterialidade* no *material* que transcende a *intencionalidade* do bem em pedra e cal. Uma casa é o que é, mas se dotada de outros elementos como a

identidade de alguém que viveu lá ou sua participação nessa ou naquela luta revestem a frieza dos materiais construtivos de significados para aqueles que a visitam. A metáfora do palimpsesto – uma placa de madeira coberta de cera, usada nos treinos de caligrafia – reforça a ideia de uma miríade de tempos que se encontram num mesmo ponto do espaço. A utilização desse palimpsesto permite encenar várias *idades possíveis*, ainda que *improváveis*, como a eterna Londres de becos e fog de Sherlock Holmes ou o ‘Recife Antigo’, à época pontilhado de edificações novas, de Manuel Bandeira.

Por fim, Pesavento faz uma importante crítica à contemporaneidade. O risco da *pasteurização* dos espaços urbanos, com a criação de não-lugares. Essa também é uma crítica de Halbwachs que, ao citar os bulevares franceses, lamenta a morte de espaços tão característicos daquela Paris que tendia a não mais existir e, em seu lugar, o esquecimento e silenciamento das largas avenidas e das ruas peatonais. Ao considerar a América Latina, a autora lembra que o *renascimento dos centros* traz consigo a discussão sobre as exclusões e distinções inerentes ao próprio processo urbano.

### **1.1. A Mimese, a Catarse, as Imagens.**

Quando pensamos na palavra ‘teatro’ nos remetemos a um lugar erigido com a função específica: a exibição de peças teatrais. Entretanto, compreendê-lo como estrutura física concebida para uma dada finalidade é limitar outros sentidos, mais profundos, associados ao termo. O teatro é uma expressão política porque “o que é político, no teatro, não é o representado, mas a representação: sua existência, sua constituição, “física”, por assim dizer, como assembleia, reunião pública, ajuntamento” (GUÉNOUN, 2003 p.15). Ainda que Guénoun teça profundas e relevantes considerações sobre as formas físicas concebidas tendo a encenação teatral como finalidade, é taxativo: o teatro é a simultaneidade entre espaço, tempo e volições que formam um público, uma comunidade momentânea.

Comunidade momentânea que tem como intuito último ver – outra parcela importante do termo Teatro – a si mesma, suas reações, aquilo que está sendo encenado. Há um cunho didático nisso, dado que a convocação para formação dessa comunidade momentânea não é aleatória e atende aos interesses de quem a idealizou. A espacialidade dessa assembleia, embora não careça de um lugar próprio,

faz parte desse didatismo. A rua é tão teatro quanto o Teatro de Santa Isabel porque ambos são capazes de abrigar o público e a escolha de um ou outro reflete aspectos da arquipolítica. Seria, de certa maneira, um *volks-gemeinschaft* em que o elemento central está implicado em demandas e argumentos políticos próprios, unificadores e que superam a “pertença de raça”<sup>9</sup>.

O Teatro é eminentemente político desde sua forma jovem no Ocidente. O Ditirambo era uma forma ritual dedicada aos deuses na Antiga Grécia, antecessora das formas teatrais da Tragédia. Sua estrutura em coro – *ditirambo* significa ‘coro uníssono’ – era quebrada pelo avanço do *corifeu*, o solista e responsável pelo desenrolar da narrativa. Ainda que a Tragédia seja uma *invenção* democrática grega, não renega sua estrutura de tempos tirânicos. Ao se descolar da massa de 50 outros homens dando passos, o corifeu também o faz simbolicamente uma vez que

Os aspectos externos de sua apresentação às massas eram democráticos, mas o conteúdo, as sagas heroicas com sua perspectiva trágico-heróica da vida, era aristocrático. Desde o começo, a tragédia dirige-se a um público mais numeroso e variado do que aquelas distintas assembleias à mesa das quais se recitavam as baladas heroicas ou os poemas épicos. Por outro lado, faz inegavelmente a propaganda dos padrões do indivíduo de coração generoso, do incomum homem eminente, consubstanciação do ideal de *kalokagathia*. (HAUSER, 2000 p. 84-85)

A análise de Arnold Hauser aponta para um aspecto político desse teatro, usado como uma máquina de propaganda em favor de uma difusão de valores como o ‘Belo e o Bom’ que compunham a didática aristocrática grega. As Jornadas Heróicas, marcadas pela *hamartia* ou falha trágica, expõem os limites das qualidades gregas de forma nítida. Hércules matou sua esposa Mégara e seus filhos em um rompante de ira. Ainda que estimulado por Hera, cujo ódio contra o semideus era a marca de sua feminilidade ferida pela traição de Zeus, Hércules foi sentenciado pelo rei de Micenas aos seus famosos 12 trabalhos. Divididos entre físicos e intelectuais, transformaram o irascível herói num modelo de ‘homem eminente’.

---

<sup>9</sup> Essa *superação* da pureza racial através de aspectos culturais e políticos e, portanto, não-biológicos, é profundamente debatida por Max Weber em sua obra Economia e Sociedade (WEBER, 2004 pp.267-277). É uma ressalva importante, pois o conceito de *volks-gemeinschaft* – que numa tradução livre significa Comunidade do Povo ou Popular – apresentou duas formas bastante distintas. À época da I Guerra Mundial, foi evocado como uma oposição às posturas *elitistas* e, nesse caso, ‘povo’ abarcava todos aqueles que não pertenciam à elite em qualquer nível (simbólico, ideológico, econômico, social, etc.). Seu segundo momento vem inserido no contexto ideológico nazista, que aproveita uma certa *naturalização* do termo e esvazia-o de seu sentido político para preenchê-lo com a ideia de pureza de raça. ‘Povo’ e sua unidade tornam-se, portanto, uma questão de pertença à raça. Para um debate mais profundo sobre os Aparelhos Ideológicos do Estado, ver a introdução do livro O Mapa da Ideologia (ZIZEK, 1996)

Para Aristóteles, esse descompasso entre os ‘aspectos externos’ e os ‘valores internos’ percebido por Hauser seria a *mimese* vertendo sua potência em ato. De fato, compreendemos o ato mimético como a cópia, com alto grau de verossimilhança, daquilo que está diante de nós. Em sua obra *A Poética*<sup>10</sup>, o Estagirita apresenta a *mimese* dividida em três tipos: os Meios, os Objetos e os Modos de imitação e se refere à Arte tomada como um todo. Entretanto, a epítome aristotélica ‘A Arte imita a Natureza’ merece uma análise mais cuidadosa. O classicista irlandês Samuel Henry Butcher, em sua obra “Teoria aristotélica sobre a Poesia e Belas Artes” publicada pela primeira vez em 1895 aponta para uma interpretação mais profunda

A frase nunca pretendeu diferenciar as Belas Artes das Artes Aplicadas ou apresentar as Belas Artes como uma cópia ou reprodução de objetos naturais. O uso do termo “Natureza” colocaria o assunto fora de questão. Porque o termo para Aristóteles não remete à toda sorte de coisas criadas; é a própria Força Criativa, o Princípio Criador do Universo. (BUTCHER, 1911 p.116) **Tradução do autor**<sup>11</sup>

O minucioso trabalho filológico de Butcher comparou manuscritos e impressos de diferentes épocas e línguas para reconstruir uma versão da *Poética* de Aristóteles mais próxima do que seria o texto original. Essa retomada do *corpus* aristotélico permitiu a compreensão do conceito de Natureza presente na Física e sua aplicação na interpretação da famosa afirmação. A *mimese* é, segundo a interpretação de Butcher, a recriação humana desse Princípio Criador. A ação humana é o objeto dessa *mimese* aristotélica que a expõe como superior ou inferior sobretudo do ponto de vista moral. Assim, “devemos representar os homens melhor, pior ou como eles são na Realidade” (op.cit. p.11) e é através do Teatro que isso se apresenta. E sendo a Comédia o oposto simétrico da Tragédia na visão do teatro aristotélico, uma representa os homens piores do que são enquanto a outra, melhores respectivamente.

A *mimese*, portanto, não copia *vis-à-vis* o Natural ou Real, mas o recria. Trata-se de algo estético, uma vez que esse ‘ato recriador’ se dá na Moral, nas Emoções e nas Ações. A interpretação teatral como manifestação externa, a *physique du rôle* e outros aspectos imagéticos, não estão contidas nesse ato recriador. O texto prescinde a encenação porque é Potência dela, mas não seu único suporte ou essência. Os

---

<sup>10</sup> Aristotle. **On Poetics** tradução de Samuel Henry Butcher. Londres: MacMillan and Company, 1902.

<sup>11</sup> “Yet the original saying was never intended to differentiate between fine and useful art ; nor indeed could it possibly bear the sense that fine art is a copy or reproduction of natural objects. The use of the term ‘nature’ would in itself put the matter beyond dispute for nature in Aristotle is not the outward world of created things; it is the creative force, the productive principle of the universe.”

aspectos externos restringem essa Potência porque a atualizam, isto é, transformam-na em Ato. A escolha de uma *certa* aparência, um *determinado* conjunto de gestos em um *cenário* agem nesse sentido. Há muitos Hércules dentro de ‘Hércules’: estátuas, desenhos animados, séries e filmes. Cada um deles recriou, ao seu tempo, os três elementos (Moral, Emoção e Ação) através dos Meios, Objetos e Modos da imitação.

E qual o objetivo desse ato recriador? De acordo com Aristóteles era a Catarse ou a Purificação através da Piedade e do Temor<sup>12</sup> de acordo com a interpretação mais amplamente aceita. Assim como Butcher procurou no *corpus* aristotélico um sentido mais profundo do conceito de Natureza, o filólogo alemão Jacob Bernays inquiriu o mesmo material acerca do que é (ou seria) a catarse.

A resposta de Bernays à visão reinante [sobre a Catarse] era tripartite; demonstrou os absurdos contidos em traduções da observação de Aristóteles (o que significou constranger as preferências de Lessing e Goethe); destacou o termo *katharsis* em outro lugar no *corpus* aristotélico; insistiu na interpretação patológica de catarse. [...] A intenção de Aristóteles, de acordo com Bernays (ou o que aparenta afirmar), era um processo próximo à reação bacante, ao vomitar, ao evacuar. Se Bernays estava certo, contrastando com a crença popular e acadêmica, a catarse não teria um propósito maior, seja moral ou pedagógico e nem mesmo nenhum propósito estético mais óbvio. Tinha que ser um fenômeno fisiológico, pura e simplesmente. (PORTER, 2015, pp.15-16) **Tradução do autor**<sup>13</sup>

A leitura de Butcher (BUTCHER, 1911 p. 302) sobre a catarse tende a justificar o binômio ‘Piedade e Temor’ e a de Bernays aponta um caminho que se afasta do Teatro e da Tragédia como uma prisão moral ou lugar de expiação. Essa concepção da Piedade e do Temor parece pertencer a uma época posterior ao texto clássico, provavelmente medieval. Tal afirmação encontra amparo na tese da construção de uma Literatura Latina a partir de diversas fontes (CURTIUS, 1996), uma vez que ela reorganiza – em forma e conteúdo – o universo do qual é tributária de forma a refletir seus próprios valores morais, estéticos e atitudinais.

---

<sup>12</sup> Essa tradução ou interpretação da palavra Catarse é amplamente discutido no artigo “A Catarse na Poética de Aristóteles”, de António Freire (1977). Após uma verdadeira *prosopografia* da Poética, ele aponta vários indícios que conduzem à conclusão de que Aristóteles não afirmou se tratar de uma purificação pela Piedade e Temor. FREIRE, António. A Catarse na Poética de Aristóteles in: Revista Portuguesa de Filosofia T.33, Fasc 2/3 (Agosto – Setembro de 1977) pp. 124-146.

<sup>13</sup> “Bernays’s response to the reigning view was threefold: he demonstrated the absurdities of the existing translations of Aristotle’s remark (which meant embarrassing the likes of Lessing and Goethe); he underscored the medical meaning of the term *katharsis* elsewhere in Aristotle’s corpus; and he insisted on a pathological interpretation of catharsis. [...] What Aristotle had in mind, Bernays claimed (or appeared to claim), was a process that was closer to an orgiastic reaction, to vomiting, or to evacuation. If Bernays was right, then in contrast to popular and academic beliefs catharsis could serve no higher purpose, be it moral or pedagogical, and not even any obvious aesthetic purpose. It must be a physiological event, pure and simple.”

Enquanto a Mimese recria o Princípio Criador, a Catarse o corporifica. Enquanto a mimese prescinde a encenação por ser potência dessa, a catarse se dá justamente através dela por ser seu o ato último. O Teatro no Mundo Antigo era o lugar por excelência do encontro da mimese com a catarse, um espaço de transmissão, afirmação ou reafirmação de percepções e valores de alguns para outros. Trata-se de um sistema que através expurgo emocional ou físico normaliza o entendimento sobre algum aspecto considerado suficientemente relevante para se tornar uma representação ou recriação do Natural.

### *1.2. Metamorfoses da Mimese e das Imagens – Novos Tempos, Novos Olhares*

O vocábulo Teatro sobreviveu ao teste do Tempo, chegando aos nossos dias e guardando partes de seu significado antigo. A ideia de ser um lugar onde se experimenta sensações físicas e/ou emocionais (contida na tradução literal de *Teatro*) e que remete à catarse permaneceu. O Teatro como signo, isto é, aquilo em que as tensões entre significante e significado têm lugar passou por mudanças. A principal delas se dá no Princípio Criador, aquilo que a mimese recria. Retomando a tipologia aristotélica, um aspecto que perpassa suas categorias é a imagem, usada como meio para representar o objeto – a ação humana – em diferentes modos (escultura, pintura, teatro, música, poesia, dança). Durante o período Medieval a concepção antiga de imagem dá lugar à visão cristã no ocidente.

Para reforçar essa hipótese o historiador Jean-Claude Schmitt aponta as mudanças imagéticas de uma narrativa ocorridas entre os séculos XII e XIII (SCHMITT, 2007 pp. 120-129). As quatro versões apresentadas por têm a mesma *moral da história*: qualquer relação, mesmo a mais pueril, com um ídolo pode acabar muito mal. Na primeira e segunda versões da narrativa apócrifa a *hamartia* do jovem rapaz foi colocar o anel de núpcias no dedo de uma estátua da Vênus. Desposada, a estátua fecha a mão e não permite que o anel seja recuperado e o rapaz se vê obrigado a percorrer o mundo Sobrenatural uma vez que é de lá que sua antagonista vem.

Na primeira versão ele recorre ao auxílio de um ‘padre necromante’ cuja presença simbólica – ele entrega uma carta selada ao rapaz – é o suficiente para afugentar o diabo, responsável pela ação da Vênus. Na segunda versão não é a *inocência*, mas a *lascívia* provocada por ervas mágicas que levam o jovem (agora

nomeado como Astrolábio) a desposar a estátua. A viagem ao Sobrenatural persiste e agora se dá não por Astrolábio, mas pelo capelão Eusébio, que substituiu plenamente a figura do padre necromante da primeira versão. É o capelão e não o jovem que *enfrenta* o diabo e assume para ele a missão de corrigir a falha trágica do jovem Astrolábio.

O que chama a atenção do historiador Jean-Claude Schmitt na diferença entre as duas versões é o destino do ídolo pagão, substituído pela imagem do Arcanjo Miguel (SCHMITT, 2007 p.122). Entretanto, vemos algo mais acontecendo: entre a primeira versão, constante na *Gesta Rerum Anglorum* do beneditino inglês Guilherme de Malmesbury de 1120 e a segunda, versejada por um clérigo de Regensburg para a *Kaiserchronick* antes de 1150, há profundas mudanças. A primeira se dá na relação com o Tempo. A primeira versão apresenta uma grande proximidade cronológica entre a narrativa e sua inclusão na *Gesta* de Malmesbury<sup>14</sup> enquanto a segunda recua o conto para o governo do imperador Teodósio, no século IV d.e.c. A relativa sincronicidade das versões sugere que as imagens antigas estão saindo de cena para que as cristãs assumam seu lugar. Consideramos aqui ‘imagem’ diferente de Jean-Claude Schmitt: ao longo de seu livro *O Corpo das Imagens* ele trata da corporificação e, portanto, daquilo que também chamamos de ‘ídolo’. A imagem como elemento mimético prescinde essa corporificação e nos apresenta outra parte dessa ‘mudança mais profunda’.

A imagem do jovem na primeira versão é a do ‘descuido’ ou da imprudência perante a estátua de bronze da Vênus e aí reside sua falha trágica. E é ele quem, ao exemplo do monomito do Herói<sup>15</sup>, deve recorrer ao Sobrenatural para saná-la. O Princípio Criador do herói clássico está aí, vivo no rapaz sem nome. A imagem da segunda versão é a da luxúria, ainda que estimulada por meios igualmente sobrenaturais, no pagão Astrolábio (o rapaz sem nome da primeira versão). O primeiro esforço do capelão parece *justo* à época: rezar para que o rapaz recobre sua sanidade. Mas o Sobrenatural também convida Eusébio para uma jornada, entretanto, sem uma hamartia prévia. Enquanto ao pagão são associadas a luxúria e a

---

<sup>14</sup> Em nota de rodapé Jean-Claude Schmitt apresenta a fonte para essa afirmação: “no início do século 13, essa versão do conto foi retomada por Roger de Wendover, *Flores Historiarum*, com uma precisão cronológica: os fatos teriam se desenrolado em torno de 1058 quando o Antipapa Bento X sucedera ao papa Papa Estevão IX (Rolls Series, 1, p.498-500). Em seguida é retomada por Vincent de Beauvais (*Speculum Historiale* XXVI, 29) com a data de 1107” (SCHMITT, 2007 p.121)

<sup>15</sup> Em *O Herói de Mil Faces* o antropólogo Joseph Campbell apresenta um ciclo ou ‘Jornada do Herói’ marcado por estações que ou *imagens* que se repetem em diferentes culturas. (CAMPBELL, 2007).

suscetibilidade à magia das ervas, ao capelão cabe a compaixão por se arriscar perante o diabo para ajudá-lo. Ao pobre padre necromante Palumbus da primeira versão coube uma morte excruciante por recorrer às artes pagãs da necromancia. Ao capelão Eusébio é reservada a vitória sobre o diabo e conversão do jovem pagão Astrolábio.

Na terceira e quarta versões não só as referências diretas à Vênus são deixadas de lado como na quarta versão o rapaz é atormentado oniricamente pela estátua. É também em sonhos que vem a resposta, na forma de Nossa Senhora, para o tormento fantasmagórico da 'imagem' (agora puramente etérea, não corporificada) e o único ídolo central é a Virgem Maria. Ainda que alguns elementos tenham permanecido, dando assim uma certa continuidade aos contos, as imagens foram substituídas. O princípio recriador passou por uma metamorfose, preparando-se para um novo rol de catarses possíveis, estas baseadas na 'piedade e temor' cristãos.

Retornemos ao Estagirita e sua tipologia da mimese: as belas artes renascentistas se mostram como Meio de reforço e difusão dessa nova imagem e é “na forma, justamente porque o seu realismo minucioso e o seu desejo de representar as coisas o mais fisicamente possível na imagem constituem o pelo desenvolvimento do verdadeiro espírito medieval” (HUIZINGA, 2010 p.479). As Belas Artes, sobretudo a pintura e arquitetura, requerem a mimese e a catarse para si, numa espécie de recuo do conceito de Teatro Estático (SARRAZAC, 2000 pp.184-185) de seu *locus amoenus* no final do século XIX. Sua principal estrutura, a subordinação do visível pelo invisível, transforma o objeto que deixa de ser a ação humana e o estático ou o *prelúdio de ação* passa a ser recriadora da tensão dramática catártica. Os quadros e os edifícios – concretização recriadora do *imaginário* – assumem a função didática outrora exercida pelo Teatro.

A reprodução minuciosa de um Real projeta naquele que frui o objeto de apreciação um conjunto de percepções, valores e atitudes que são estruturais e estruturantes na formação de uma Visão de Mundo. Ao analisar o conceito 'Formação' e seu afastamento de uma percepção física, Gadamer expõe a curiosa relação etimológica entre as palavras imagem, cópia e modelo no conceito alemão *Bildung* (GADAMER, 1997 pp. 49-50). Essencialmente, essas imagens formam as Belas Artes e estas agem oferecendo modelos a serem copiados, estabelecendo assim um paradigma que atua de forma estruturante e estruturada, um *habitus* bourdieuano.

As imagens compartilhadas têm profunda relevância na criação do sentimento de comunidade. As metamorfoses das imagens nas quatro versões apresentadas por Jean-Claude Schmitt apontam para a reorganização delas no interior de uma nova comunidade. Um grupo ainda restrito porque a comunidade leitora à época era uma parcela pequena da sociedade, ainda imersa em uma Cultura de Imagens. Recobrar aquilo a que se quer referir e imprimir na audiência *certas* sensações depende do jogo certo de imagens cujos significados têm profundidades diferentes nas comunidades que as gerem.

### *1.3. Lugares e Memórias.*

Retomemos algumas questões expostas mais acima: Restaura-se o que? O que restauramos *ainda é* original? Reconstruir uma ruína e restabelecê-la ao estado original não seria, em última instância, criar um falso histórico? Essas perguntas só fazem sentido quando tratamos de Bens Históricos, uma vez que o restauro de uma casa na qual moramos – embora nela residam memórias também – implica fatores ordem de econômica, funcionalidade ou conveniência. Quando tratamos de bens culturais e mais restritamente o Patrimônio Cultural Material edificado, as preocupações sobre as intervenções ganham significativo relevo.

Patrimônio histórico. A expressão designa um bem destinado ao usufruto de uma comunidade que se ampliou a dimensões planetárias, constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objetos que se congregam por seu passado comum: obras e obras-primas das belas artes e das artes aplicadas, trabalhos e produtos de todos os saberes e *savoir-faire* dos seres humanos. Em nossa sociedade errante, constantemente transformada pela mobilidade e ubiquidade de seu presente, “patrimônio histórico” tornou-se uma das palavras-chave da tribo midiática. Ela remete a uma instituição e uma mentalidade (CHOAY, 2011 p.11)

O conceito apresentado por Françoise Choay nos permite, mais uma vez, uma aproximação do patrimônio com o Teatro em sua acepção política. Ambos expressam uma comunidade e a memória *a-ser-mimetizada* através das ‘obras e obras-primas das belas artes e artes aplicadas’ deve ser catártica. A intencionalidade do Patrimônio, constituída na legítima preocupação acerca de uma sociedade que vive sob o signo do provisório, é a vivificação do Passado Comum. Esta mesma intencionalidade convertida em preocupação analítica compõe as discussões trazidas por Pierre Nora em sua obra *Lugares de Memória*. Uma ‘memória esfacelada’, ainda capaz de reconhecer sua incorporeidade, cuja “curiosidade pelos lugares nos quais

se cristaliza e se refugia a memória está ligada a este momento particular de nossa história” (NORA, 2008 p.19) reveste de significado o Lugar.

A Memória humaniza o Espaço e o transforma em Lugar, hipótese já exposta aqui. A Aceleração da História não se dá no Tempo Sintagmático, uniformizado por forças extrínsecas, mas pelo Tempo Paradigmático próprio da atribuição de significados. Assim, “a aceleração do curso histórico torna difícil – essa é a tese central do livro<sup>16</sup> – usar o passado para iluminar o presente e ainda mais difícil fazer previsões para o futuro” (ROSSI, 2010 p.27). Em meio a toda essa aceleração, aquilo que permite o retorno a um senso comunitário ganha papel central. É da ganga das memórias esfaceladas que se recolhe *aquela* conjunto de imagens representadas pelos lugares que comporão o mosaico do ‘passado comum’ preconizado por Choay e que é institucionalizado, quando bem material, através dos critérios de tombamento.

Para os bens culturais os critérios de tombamento são o excepcional valor para a História do Brasil acrescido do interesse público; ou excepcional valor arqueológico, etnográfico, bibliográfico e artístico acrescido o interesse público, enquanto que para os bens naturais, sítios e paisagens, os critérios são a feição notável ou a indústria humana. (DANTAS, 2010 p.174)

Tangenciamos, até agora, a primeira das questões: *restaura-se o que?* Tratemos inicialmente de uma desambiguação conceitual. Restauração trata-se de uma intervenção, com intenções predeterminadas, em um produto da atividade humana. Disso decorre que “qualquer outra intervenção, seja na esfera biológica seja na física não entra, portanto, sequer na noção comum de restauro” (BRANDI, 2004 p.26). Ao colocarmos a camada das discussões sobre Patrimônio Histórico, podemos concluir que restauramos o produto da atividade humana que está imbricado no Passado Comum e que obedece aos critérios de tombamento.

No Brasil, a ação de restauro e conservação dos bens obedientes aos critérios de tombamento é de responsabilidade do Estado<sup>17</sup> através de seus órgãos correlatos nas três esferas de Poder. Restaura-se, portanto, aquilo que é de interesse público e é tombado. Parece uma formulação tautológica uma vez que o tombamento *deriva* desse mesmo interesse, mas a *volksgeist*<sup>18</sup> sofre transformações no transcórrer dos

---

<sup>16</sup> O autor refere-se à seguinte obra: KOSELLECK, Reinhart. Estratos do Tempo: Estudos sobre História; tradução Markus Hediger. – 1ª edição – Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2014.

<sup>17</sup> O Decreto Lei no. 25 de 30 de novembro de 1937 diferencia os bem tombados a partir de sua propriedade, a saber, aqueles pertencentes à União e aqueles de pessoas físicas ou jurídicas. O ônus da conservação recai sobre o proprietário que, excluída a União, pode alegar hipossuficiência de recursos e repassar o encargo aos órgãos competentes do Estado.

<sup>18</sup> “Espírito do Povo” ou Espírito Nacional, na concepção hegeliana, corresponde às forças intrínsecas e subjacentes ao Estado chegando a anteceder-lo. Representa, ainda numa ótica hegeliana, o

tempos. Aquele interesse público que licenciou o tombamento, junto ao *excepcional valor para a História do Brasil*, pode não mais existir nas gerações seguintes. Não obstante, a obrigação da manutenção e salvaguarda é resiliente ao passar do tempo. Nesse aspecto o patrimônio histórico em forma de bem cultural edificado é o receptáculo de uma memória que tende ao esquecimento porque perde seu potencial catártico junto à comunidade.

Seguindo o adágio dos questionamentos apresentados, chegamos às provocações em torno da originalidade: O que restauramos *ainda* é original? Reconstruir uma ruína e restabelecê-la ao estado anterior não seria, em última instância, criar um falso histórico? É original tudo aquilo que apresenta os aspectos externos como a aparência, texturas, imperfeições e os internos como as intencionalidades, técnicas e limites tal qual estavam no momento de sua confecção. A constatação desses elementos ao longo do tempo lhe confere genuidade ou autenticidade porque essas são atestações *a posteriori*, mesmo quando feitas ‘contemporaneamente’ ao produto da ação humana. Nesse sentido restaurar a originalidade de um Forte do século XVII num país onde já não há mais guerras declaradas contra inimigos externos é parcialmente *genuíno* ou *autêntico*. Parcialmente porque o que se reconstitui é o elemento imagético, representado pela arquitetura e pela fidelidade aos materiais.

Seria correto, agora, tomar a questão da originalidade sob o viés do simulacro. Nos Estados Unidos, país que nutre um fascínio pela minuciosa História *Événementielle* de caráter bélico, há uma prática alegórica conhecida como *reenact* ou reencenação histórica. A maior de todas, a reencenação da batalha de Gettysburg ocorrida entre 1 e 3 de julho de 1863, é um bom exemplo simulação baseada na história. Posições de batalha, roupas, acessórios e de algumas figuras históricas como o general confederado Robert E. Lee são encenados diante uma plateia pagante. Os espectadores revivem, no confortável e seguro ponto de vista situado no Tempo, a batalha com maior número de baixas da Guerra Civil norte-americana e a derrota dos “rebeldes” confederados.

Há algo mais transmitido na reencenação de Gettysburg. De forma mais direta está a preocupação com a Verdade Histórica patente nos mínimos detalhes. Outro aspecto é o reforço da Memória Coletiva de que aquilo *tinha que acontecer* daquela forma

---

“verdadeiro sujeito histórico” (ABBAGNANO, 2007 p.356) porque dele provém os elementos culturais, como a linguagem e o Direito.

numa espécie de deontologia histórica. Embora discutamos as relações de poder, os rostos dos soldados e suas motivações pessoais, o mito de Abraham Lincoln, do general Ulisses S. Grant e do ‘rebelde’ Robert E. Lee, o representado é a verdade que a Memória Coletiva quer contar. O simulacro, embora se apoie na mimese, objetiva o imagético e tudo quanto for necessário para que assuma feições de Real.

A simulação parte, ao contrário da *utopia*, do princípio da equivalência, parte da *negação radical do signo como valor*, parte do signo como reversão e aniquilamento de toda a referência. Enquanto que a representação tenta absorver a simulação interpretando-a como falsa representação, a simulação envolve todo o próprio edifício da representação como simulacro. (BOUDRILLARD, 1991 p.13)

A originalidade não é importante ou é menos do que a autenticidade imagética que alicerça o simulacro. Na conferência magna do I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural ocorrido em Minas Gerais em 2009, Ulpiano Bezerra de Meneses teceu considerações sobre a necessidade da revisão das premissas em torno do Patrimônio Cultural. Ele reconhece como principal problema nas premissas atuais do Patrimônio e seu esvaziamento, provocado por um descompasso entre práticas e representações, que o reduz às referências mecânicas. Para tal, ele descreve um cartum da revista *Paris-Match*.

Nessa imagem, no interior hierático, solene e penumbroso de uma catedral gótica (Chartres), aparece uma velhinha encarquilhada, de joelhos diante do altar-mor, profundamente imersa em oração. Em torno dela, a contemplá-la interrogativamente, dispõe-se um magote de orientais, talvez japoneses. A presença de um guia francês nos permite considerar que se trata de turistas em visita à catedral. O guia toca os ombros da anciã e lhe diz: - “Minha senhora, a senhora está perturbando a visitação”. Eis um retrato impressionante da perversidade de certa noção de patrimônio cultural vigente entre nós. (MENESES, 2012 p.26)

Aqui se dá o choque que ele identifica como “perversos usos culturais da cultura” (IDEM, p.25). De um lado o patrimônio sendo usado para sua finalidade original, absolutamente ligado ao sentimento de pertencimento que ancora a identidade a uma comunidade e sua visão de mundo. Do outro o uso cultural de caráter econômico que ignora os valores afetivos, percebido no uso turístico e no seu potencial pecuniário. Aqui entramos numa seara que exige uma atenção mais detida: a articulação ou rearticulação entre o patrimônio cultural edificado, a comunidade e o Estado.

#### **1.4. Teatro da Memória de Giulio Camillo**

O Teatro como espaço físico perdeu parte de sua função didática para a pintura e arquitetura, mas se renovou em outro sentido. É no *Cinquecento* Renascentista que vemos uma junção do espaço teatral com o imaginário mimético agora à serviço da Memória. Essa conexão se materializa no livro de Giulio Camillo *L'Idée del Teatro* de 1554. A mnemotécnica sugerida pelo italiano Camillo alude à construção de um teatro com imagens dispostas de tal forma que capacitem qualquer um a ser um orador de profunda eloquência. Infelizmente, somente a ideia chegou aos nossos dias e as maquetes ou possíveis estruturas maiores não sobreviveram à passagem do Tempo.

Quanto ao método em si há uma concordância na análise de Frances Yates e Paolo Rossi sobre uma dupla referência neoplatônica e hermética. Esse se baseia no uso de imagens para evocar as ideias e em *chaves de compreensão* para articulá-las. A aparente contradição entre o conceito universalista da proposta neoplatônica e as construções particularistas das tradições herméticas encontraram uma contemporização no sistema medieval. A abordagem de Frances Yates sobre o assunto remete a “uma ‘penetrante visão interior’ [que] permitia ver os lugares e as imagens neles colocados e levava imediatamente pensamentos e palavras aos lábios do orador” (ROSSI, 2010 p.57). É uma concepção esotérica, uma vez que depende do grau de conhecimento iniciático como fonte dessa visão interior. A obra póstuma de Camillo *L'Idée del Teatro* permite essa interpretação:

Hermes Trimegisto, no *Poimandres* [primeiro capítulo do *Corpus Hermeticum*], falando da criação do mundo, é levado a perguntar: “De onde surgiram os elementos da Natureza?”. E Poimandres responde: “Da vontade de Deus que, ao conceber a palavra e observar o belo mundo, dispôs a sua imagem e semelhança as coisas através de seus constituintes e suas centelhas de vida. De mesma forma a Mente [*Nous*, no texto original do *Corpus Hermeticum*], ou seja Deus, dotado da fecundidade de ambos os sexos, Vida e Luz simultaneamente, criou com sua palavra outra Mente criadora que, sendo na realidade o Deus do Fogo e do Alento Vital, fabricou em seguida aos sete governadores que envolvem com seus círculos o mundo sensível. (CAMILLO, 2006 pp.50-51) **Tradução do autor**<sup>19</sup>

No trecho citado acima inúmeras referências ao conhecimento hermético como a citação direta ao texto do *Corpus Hermeticum*, atribuído a Hermes Trimegisto ou à

---

<sup>19</sup> “Hermes Trismegisto, en el *Poimandres*, hablando de la creación del mundo, es incitado a preguntar: «¿De dónde .han surgido los elementos de la naturaleza?». Y Poimandres responde: «De la voluntad de Dios, que, tras concebir la palabra y observar el hermoso mundo, dispuso a su imagen y semejanza las demás cosas por medio de sus elementos y sus semillas de vida. Asimismo, la Mente, o sea Dios, dotado de la fecundidad de uno y otro sexo, vida y luz a un tiempo, engendró con su palabra otra Mente creadora, que, siendo en realidad el Dios del fuego y del aliento vital, fabrico a continuación a los siete gobernadores que envuelven con sus círculos el mundo perceptible”

Cabala através da alegoria dos ‘sete governadores’. Trata-se de um Mundo particular e, assim como suas imagens, a mimese e a catarse também o são. Usar esse elaborado método mnemônico, ou seja, contracenar no Teatro da Memória de Camillo, pressupunha dominar as chaves de compreensão herméticas.

Há, ainda, uma dimensão exotérica ou ‘universal’ na obra de Camillo. Seus capítulos trazem nomes como ‘Górgonas’, ‘Pasífae’ e ‘Os Talares’ – referências claras à mitologia clássica –, ‘O Banquete’ ou ‘O Antro’ e suas referências à filosofia platônica e poesia homérica. Diferentemente das tradições herméticas, as imagens e temáticas clássicas circulavam com mais fluidez na sociedade nos *cinquecento* Renascentista. Para o frísio Wigle Aytta van Zwichem – cujo nome foi latinizado para Viglius Zuichemus – não eram os elementos clássicos, mas o meio de mimetiza-los que merecia atenção. Em uma carta para Erasmo de Roterdã ele comenta que “esse arquiteto ordenou, em lugares determinados, tudo o que se encontra em Cícero sobre qualquer coisa” (YATES, 2007 pp.172-173). Para Viglius, testemunha ocular do que parece ser um protótipo funcional do Teatro de Camillo, o vislumbre da ‘máquina mnemotécnica’ impressionava tanto quanto seu criador, descrito como alguém que gagueja e fala latim com dificuldade. Seria esse o motivo para tamanho empenho na construção de seu Teatro Mnemônico?

O Teatro de Camillo reflete uma profunda mudança, uma virada epistemológica de uma Cultura das Imagens para uma Cultura dos Conceitos. Essa virada explica a imagem de ‘fóssil’ usada para descrever as mnemotécnicas. Excetuados os casos patológicos, não há mnemotistas por natureza, mas por técnica e cujo destino irônico foi o esquecimento. Hoje “o ‘artista’ da memória ocupa uma posição intermediária entre a figura do prestidigitador e a do jogral” (ROSSI, 2010 p.53), uma atração de *Vaudeville* performática e caricata. A mimese que possibilitou o surgimento de algo como o Teatro de Camillo perdeu seu potencial recriador porque a Memória, pilar desse edifício, mudou.

A Memória é um todo resultante da soma dessas partes cujas fronteiras já não são facilmente distintas. Maurice Halbwachs, em sua alegoria do quadro negro (HALBWACHS, 1990 p. 133), aponta a importância do Espaço como elemento aglutinante das memórias dos grupos. As marcas culturais deixadas por um ou vários grupos não se apagam tal qual os signos escritos em um quadro negro. O espaço se transmuta em signo cujos significados – a cultura ali repousada – se tornam completos a partir da recriação das memórias daqueles que um dia estiveram ali. Como o Teatro

de Camillo, há significantes internos, próprios àqueles iniciados em uma determinada cultura e externos que se ressignificam à medida que são mimetizados. O Lugar ganha contornos de palco por ser a estrutura arquitetônica no qual a Memória age como cenário, dotando-o de significado. Talvez essa seja a grande lição que o Teatro da Memória de Giulio Camillo nos deixa.

## **2. O problema da Preservação: a conjugação entre as Políticas Públicas e o Desejo das comunidades.**

Este mês que acabo de passar no Recife me repôs inteiramente no amor da minha cidade. Há dois anos atrás. Quando a revi depois de uma longa ausência. Desconheci-a quase, tão mudada a encontrei. E sem discutir se essa mudança foi para melhor ou para pior, tive um choque, uma sensação desagradável, não sei que despeito ou mágoa. Queria encontrá-la como a deixei menino. Egoisticamente, queria a mesma cidade de minha infância. Por isso diante do novo Recife, das suas avenidas orgulhosamente modernas, sem nenhum sabor provinciano, não pude reprimir o mau humor que me causava o desaparecimento do outro Recife, o Recife velho, com a inesquecível Lingüeta, o Corpo Santo, o Arco da Conceição, os becos coloniais... Mesmo fora do bairro do Recife, quanta diferença! Quanta edificação nova em substituição às velhas casas de balcões, esses balcões tão bonitos, tão pitorescos com seus cachorros retangulares fortes e simples como traves. (um arquiteto inteligente aproveitaria esse detalhe tradicional bem característico do Recife). Os cais do Capibaribe, entre Boa Vista e Santo Antônio, sem os sobradões amarelos, encarnados azuis, tão mais de acordo com a luz dos trópicos do que esta grisalha que os requintados importaram dos climas frios. (BANDEIRA, 2006 p.109)

*Crônicas da Província do Brasil*, uma coletânea de textos produzidos para os jornais A Província, Diário Nacional e O Estado de Minas – que circulavam em Recife, São Paulo e Belo Horizonte, respectivamente -, foi publicado em 1937. Seu autor, o escritor recifense Manuel Bandeira, saíra de sua rua da União para São Paulo em 1903. Um curso de arquitetura interrompido, uma tuberculose que o levou a viajar ao Sanatório suíço de Cladavel e o cargo de inspetor federal de ensino separam o adolescente do escritor consagrado pelo público, agora já cinquentenário. A crônica acima revela uma nostalgia melancólica daquele que percebe a finitude de seus marcos topofílicos urbanos.

Antes de nos determos nas questões referentes à topofilia, identidades e os mecanismos que envolvem a proteção do Patrimônio Cultural edificado, exporemos as hipóteses centrais sob as quais se articularão os temas abordados. A Cultura e Identidade têm entre si uma forte ligação cujos “produtos precisam ser tomados muito seriamente, de modo que não se trate absolutamente de invenção, mas de realidade”

(WAGNER, 2010 p.123). No meio antrópico – aquele próprio do Homem – o patrimônio em pedra e cal corporifica um determinado ponto no eixo tempo-espaço que testemunha a realidade ou ‘verdade’ dessa cultura. A apropriação dos elementos identitários de uma cultura – quer seja em sua forma institucionalizada ou não – são de profunda importância para a significação, proteção e preservação da dita ‘Realidade da Cultura’.

### *2.1. O Espaço, o Lugar, a Identidade.*

A crônica de Manuel Bandeira evidencia, através de uma profunda ligação ‘egoísta’ com a cidade de sua infância, o aspecto da conexão identitária com a memória individual através do lugar. Cada um de nós tece sua própria teia de significados no espaço urbano e isso equivale a dizer que há uma cidade para cada habitante, um lugar-cidade a partir do qual construímos nossa visão de mundo. Essas teias se cruzam e dessas intersecções se reforçam percepções, valores e atitudes diante das pessoas e do lugar. Em um certo sentido, podemos ser visitantes em nossa própria cidade, visto que nossa teia é mais ou menos densa em pontos diferentes do espaço urbano.

A cidade é um espaço vivo ou, pelo menos, tão vivo quanto aqueles que a habitam. Ela cresce em torno de alguns eixos que reconfiguram o espaço às novas necessidades de várias ordens. À guisa de exemplo, uma dessas ordens é apontada por Silvia Hunold Lara quando sugere que a construção de algumas estruturas – Casa de Câmara e Cadeia, Pelourinho, Igrejas, as fortificações – nas cidades reforçaria o Poder Real, numa espécie de panóptico pré-Bentham. Ela afirma que a análise da relevância da política no espaço pode ser realizada a partir dos mapas e representações cartográficas porque “o olhar que mapeia e desenha os núcleos urbanos coloniais esteve quase sempre ligado às autoridades metropolitanas” (LARA, 2007 p.40). Há uma intencionalidade política, um *Teatro do Poder*.

Como já afirmamos, todo teatro precisa de público, de sua ‘comunidade momentânea’. E a cidade, palco dessas diversas peças, precisa ter habitantes. O que os leva para lá? O que faz alguém se ligar ao espaço de uma cidade? Podemos considerar fatores econômicos, uma maior tolerância à diversidade sexual ou de opinião religiosa, mas há uma outra dimensão mais profunda a qual Yi Fu Tuan denomina Topofilia que a define como

[...] um neologismo, útil para definir e amplo para incluir todos os laços afetivos do ser humano com o ambiente material. Esses laços diferem em intensidade, sutileza e modo de expressão. A resposta ao ambiente pode ser primeiramente estética: pode variar do prazer fugaz de uma paisagem ou o igualmente passageiro, embora mais intenso, senso de beleza subitamente revelado. Também pode ser tátil, um deleite em sentir o ar, a água, a terra. Mais duradouro e menos fácil de expressar são os sentimentos para com um lugar porque é lar, o lugar das memórias, e o meio de subsistência. Topofilia não é a mais forte das emoções. Quando se faz presente temos a certeza que o lugar ou ambiente se tornou portador de eventos carregados emotivamente ou percebido como símbolo. (TUAN, 1990 p.93) **Tradução do autor**<sup>20</sup>

O Espaço é o palco da ação humana e a memória cênica o preenche de sentidos. O *choque* entre a Recife das memórias infantis de Bandeira e aquele visto em vida adulta revela a perda dos referenciais topofílicos que marcavam a *sua* cidade. Esse espaço urbano sofre mudanças em seu contorno atendendo a outros critérios estéticos, ‘grisalhos’ e não tropicais. No mesmo ano da crônica de Bandeira é editado o decreto-lei no. 25 de 30 de novembro de 1937 que inaugurou as práticas relativas ao tombamento, conservação e salvaguarda do patrimônio cultural material brasileiro.

O sentimento de perda dos referenciais afetivos na paisagem urbana em franca mudança, uma resultante visível da ideia de Progresso, promove a urgência da proteção do Patrimônio Material ao status de preocupação política. Essa promoção parte dos esforços de Mario de Andrade, Rodrigo de Melo e Franco e de uma compreensão política da capacidade de formação de um sentimento de comunidade inerente a um *Passado em comum*.

Desde o período posterior à Segunda Guerra Mundial até os últimos decênios, as políticas, tanto educativas e culturais do Estado-Providência como sociais e urbanas, fizeram com que o culto da herança deixasse de ser a preocupação de uma reduzida elite para se tornar um compromisso coletivo, nem que fosse por delegação. (POULOT, 2009 p. 199)

A observação de Dominique Poulot acerca da transmissão de um legado e seu deslocamento para o grande grupo chamado *coletividade* se revela no texto do Decreto-Lei no. 25, em seu artigo 1º, sob a expressão ‘interesse público’<sup>21</sup>. A busca

---

<sup>20</sup> “The word “topophilia” is a neologism, useful in that it can be defined broadly to include all of the human being’s affective ties with the material environment. These differ greatly in intensity, subtlety, and mode of expression. The response to environment may be primarily aesthetic: it may then vary from the fleeting pleasure one gets from a view to the equally fleeting but far more intense sense of beauty that is suddenly revealed. The response may be tactile, a delight in the feel of air, water, earth. More permanent and less easy to express are feelings that one has toward a place because it is home, the locus of memories, and the means of gaining a livelihood.”

<sup>21</sup> “Art. 1º Constitue o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.” Decreto-Lei no. 25, de 30 de novembro de 1937.

pela legitimidade democrática inerente à expressão intenta formar *a priori* uma comunidade imaginada, como afirmada por Benedict Anderson. Essa comunidade não se deve a uma *invenção*, no sentido apresentado por Eric Hobsbawm (2006), porque não se trata de um rearranjo de costumes em novas formas, mais sofisticadas e elaboradas, em torno de um projeto político unificador. Um Passado de Glória, vívido e imbuído no Patrimônio em pedra e cal, forneceria as referências *certas* para o estabelecimento de uma rede, uma ‘camaradagem horizontal’ reforçada pela reiteração das respostas às perguntas *quantos somos? Onde estamos? O que lembramos?*<sup>22</sup>

A ideia de uma comunidade imaginada se estrutura por meio da formação de um grupo usuário de uma língua – em jornais, romances, manuais didáticos de história, na fala – que se identifica nos signos estabelecidos por ela. Essa *realidade*, constituída sobre bases difusas, é apoiada num paradigma cujas representações<sup>23</sup> alimentam e são alimentadas pelas imagens. Aqui as questões sobre quantos somos, onde estamos e do que lembramos ganham novos contornos para construção dessa comunidade. Se reconhecer nessas imagens, representar nos lugares os *papéis* que cabem às identidades e perfilhar um Passado Comum através do patrimônio cultural – no caso brasileiro, chancelado pelo Estado – conformam o sentimento de comunidade.

## **2.2. Uma noção de Patrimônio Cultural**

A crônica de Manuel Bandeira e seu ‘desejo egoísta’ pela cidade da infância revela mais do que uma visão intimista sobre os desdobramentos do Progresso frente ao espaço urbano. Há uma preocupação circulante na intelectualidade modernista brasileira que se materializa no *anteprojeto* daquilo que seria o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, criado a partir do Decreto-Lei n.25 de 30 novembro de

---

<sup>22</sup> “Poucas coisas mostram mais claramente essa gramática que três instituições de poder, as quais, embora inventadas antes de meados do século XIX, modificaram a sua forma e função quando as zonas colonizadas ingressaram na era da reprodução mecânica. Essas três instituições são o censo, o mapa e o museu: juntas, elas moldaram profundamente a maneira pela qual o Estado Colonial imaginava seu domínio – a natureza dos seres humanos por ele governados, a geografia de seu território e a legitimidade de seu passado.” (ANDERSON, 2008 p. 227)

<sup>23</sup> Usamos aqui o termo em duas acepções: primeira, sob a ótica do Teatro, o ato de performar diante de um público. A segunda segue o proposto por Stuart Hall, na qual a representação está intrinsecamente ligada à Cultura e esta, como um conjunto de *práticas* e não de *coisas*, se dá através da linguagem.

1937. Escrito por Mário de Andrade, o anteprojeto é apresentado como *avant garde* na interpretação acerca daquilo que se configuraria como Patrimônio Cultural. A inclusão dos “monumentos da Arte Popular” aponta para uma forma, ainda que não totalmente clara, de debate àquilo que a Constituição Federal de 1988 estabelecerá como Patrimônio Imaterial.

A noção de monumentos de Arte Popular insere Mário de Andrade no âmbito das discussões sobre a Antropologia na Europa nas primeiras décadas do século XX. A pesquisadora Cecília Rodrigues dos Santos localiza o conflito na zona limítrofe entre as “ciências da Cultura, associando o folclore com o estudo das classes populares, distinguindo as sociedades históricas, civilizadas, das sociedades ‘não civilizadas’ ou ‘primitivas’, cujo estudo caberia à etnografia” (SANTOS, 2018 p. 18). A Antropologia à época, fortemente atrelada às bases lançadas durante o século XIX e início do XX, procurava demarcar a área de atuação de suas metodologias. Assim, o folclórico – borrado pela “escassez” documental própria de uma concepção de popular – escapava do âmbito da ciência antropológica. A busca pelo primitivo, pelo ‘não-histórico’, numa visão marcadamente eurocêntrica se traduzia na etnografia como seu método por excelência.

A preocupação com o Patrimônio, presente no *anteprojeto*, forma-se em um momento pré-paradigmático da noção de Patrimônio no Brasil. Esse é caracterizado por uma diversidade de linhas interpretativas acerca de um fenômeno que disputam a hegemonia sobre o objeto de pesquisa. Diversos fatores apontam para a eleição de uma dessas linhas interpretativas e, no caso da noção de Patrimônio, a Política foi o fato fundante. Entretanto há uma escassez, no campo historiográfico, de obras que abordem o Patrimônio Cultural Material e Imaterial. A ressalva recai naqueles memorialistas que colecionam informações históricas e que têm por signo a memória afetiva.

Considerando uma História das Políticas Públicas do Patrimônio no Brasil, o debate tomou corpo a partir da década de 1920 através de intelectuais modernistas como Mário de Andrade. Como resultante desses debates surge o SPHAN, órgão público destinado à preservação patrimonial. A institucionalização apresentou um espaço de legitimação para arquitetos e juristas – estes para a criação do arcabouço jurídico do tema – e afastaram os historiadores desse processo. Esse um importante recorte para uma evolução histórica sobre os debates acerca do Patrimônio e sua conjugação entre agentes do Estado e grupos de interesse. Partindo daquela que é

tida como a questão central – O que preservar? – as respostas refletem as relações de poder e a busca pela distinção através dos bens culturais como apresentada por Pierre Bourdieu.

Os bens culturais possuem, também, uma economia, cuja lógica específica tem de ser bem identificada para escapar ao economicismo. Neste sentido, deve-se trabalhar, antes de tudo, para estabelecer as condições em que são produzidos os consumidores desses bens e seu gosto; e, ao mesmo tempo, para descrever, por um lado, as diferentes maneiras de apropriação de alguns desses bens considerados, em determinado momento, obras de arte e, por outro, as condições sociais de constituição do modo de apropriação, reputado como legítimo. (BOURDIEU, 2009 p.9)

A interpretação antropológica da Economia proposta por Bourdieu, apresentada em sua forma última na obra *Estruturas Sociais da Economia* (2003), aprofunda a crítica sobre o ‘economicismo’ da teoria neoclássica social de viés econômico. A metodologia bourdieuana parte de uma observação empírica particular e que, como ressalta Marie-France Garcia-Parpet (2003), efetua uma ruptura com o senso comum economicista. A autora ainda aponta, na obra *Esquisses Algériennes* (2008) de Pierre Bourdieu, a dificuldade da separação entre os sistemas econômicos e as atitudes por se encontrarem em harmonia quase perfeita. A crítica ao economicismo, portanto, isola uma hipótese de caráter puramente financeiro para a escolha dos bens culturais a serem preservados pelo Estado.

O afastamento, embora momentâneo, desse caráter na escolha dos bens a serem preservados nos permite observar o tríduo proposto por Bourdieu: a formação dos consumidores dos bens culturais e seu senso estético, as diferentes maneiras de apropriação desses bens e a constituição social dos modos de apropriação considerados legítimos. Sob um certo aspecto, a escolha por um bem cultural e sua inclusão no rol daqueles sob a salvaguarda estatal é um processo de desnaturalização. Ao ser registrado ou tombado – dispositivos para o patrimônio imaterial e material, respectivamente – o bem cultural é processado e enquadrado em categorias específicas que os dotam de uma identidade. Esse processo tem por fim último, como afirma Márcia Chuva (2009), devolver-lhes o *lugar* na História.

Que lugar é esse? Como nos lembra Halbwachs (1990), os objetos e lugares guardam uma sensação de familiaridade vinda da aparente perenidade. O uso de um Patrimônio Cultural como legitimador de um *certo* Passado deixa de discutir as diversas forças, tensões e contradições que formam a Memória Coletiva Oficial. A apropriação do discurso da identidade em vários momentos permite analisar as rupturas e continuidades que manifestam os interesses e o imaginário em torno das

comunidades. Paul Ricoeur (2007) apresenta uma importante dimensão desse processo: a Memória não tem no Esquecimento seu oposto, mas seu complemento. No intuito de selecionar quais memórias serão resguardadas sob o signo do Patrimônio, outras tantas devem ser esquecidas. Os símbolos e heróis nacionais apontam, de forma as vezes pouco sutil, esse processo de ‘amnésia coletiva’ dentro da Memória Coletiva: celebramos o Passado colonial em monumentos, mas em datas históricas como feriados nacionais – o dia 22 de abril de 1500, por exemplo – há um apagamento dessa presença lusitana.

O senso estético e sua manifestação fática – o ‘gosto’ no sentido de fruição sensorial artística – representa o conjunto imagético que forma a ‘camaradagem horizontal’ como sugerida por Benedict Anderson. A apreensão *correta* dessas imagens e de seus significados opera como uma expressão distintiva dos indivíduos no cenário social. Essa apreensão se dá através do sistema de ensino, uma vez que “a cultura escolar propicia aos indivíduos um corpo comum de categorias de pensamento que tornam possível a comunicação” (BOURDIEU, 2007 p.205). Compartilhar as mesmas categorias de pensamento, cenografias discursivas e imagens gera o sentimento de comunidade e marca a distinção entre aqueles que possuem o Capital Cultural e os que não possuem.

De fato, a estatística de frequência ao teatro, ao concerto e sobretudo ao museu (uma vez que neste último caso, talvez seja quase nulo o efeito de obstáculos econômicos) basta para lembrar que o legado de bens culturais acumulados e transmitidos pelas gerações anteriores, pertence *realmente* (embora seja *formalmente* oferecido a todos) aos que detêm os meios para dele se apropriarem, quer dizer, que os bens culturais enquanto bens simbólicos só podem ser apreendidos e possuídos como tais (ao lado das satisfações simbólicas que acompanham tal posse) por aqueles que detêm o código que permite decifrá-los (BOURDIEU, 2007 p.297)

Bourdieu atenta para uma importante diferença: o pertencimento real e o oferecimento universal do acesso aos bens culturais. Ao analisar a realidade mexicana, Néstor García Canclini (1994) aponta essa diferença em suas considerações teóricas presentes no artigo *O Patrimônio e a Construção Imaginária do Nacional*. A Industrialização, a massificação cultural, a transnacionalização dos bens culturais materiais e simbólicos, a globalização e a integração econômica. Esses elementos, sob a ótica de Néstor Canclini, redefinem o conceito de Nação, firmemente atrelado ao modelo de Estado-Nacional construído no século XIX. A superação do trinômio ‘Um só povo, uma só língua, um só território’ marca as relações culturais na contemporaneidade.

Canclini retoma às críticas iniciais da Escola de Frankfurt acrescidas dos temas prementes à época da produção do artigo, na década de 1990. Entretanto, deixa de lado o pessimismo frankfurtiano ao considerar que esses mesmos veículos – transnacionalização e a massificação cultural – são responsáveis pela expansão das fronteiras dos elementos identitários para além dos espaços geográficos que antes os continham. Essa extrapolação das fronteiras reconectaria aqueles *expatriados* que se reconhecem em partes dessa cultura transnacionalizada e massificada.

### 2.3. Aproximações das Considerações Teóricas de Néstor García Canclini

Como resultado desse processo, Canclini aponta para um movimento de reconceitualização de Patrimônio Cultural que se desdobra em três eixos ou movimentos, a saber:

- I. A noção de Patrimônio como transcendente da concepção de “cultura” morta (sítios arqueológicos, arquiteturas históricas, peças em desuso).
- II. A ampliação das políticas de preservação e promoção do Patrimônio para além da *coisa*, abarcando também as práticas e usos sociais.
- III. Diversificação das origens dos bens culturais em oposição à seletividade como reprodução e reafirmação de um grupo hegemônico.

A reconceitualização proposta por Canclini se adianta, sob o aspecto cronológico, às questões apresentadas por Ulpiano Bezerra de Meneses e ressona as críticas de Pierre Nora em *Lieux de Memoire*, lançado uma década antes. O autor aponta que o resgate das peças que compõem o Patrimônio Cultural não deve ser feito pelo *fetichismo da peça* ou por sua representatividade atestadora de uma *verdade cultural*. Sua representatividade cultural deve ser o ponto de partida para as políticas públicas de preservação. Para tal, é necessária a superação do paradigma baseado na autenticidade e na aproximação da verossimilhança histórica. Essa superação permitiria a saída de um modelo metalinguístico acerca do Patrimônio para uma vivência real, com atribuição de valores e sentidos que tornem os bens culturais acima de tudo vivos.

A análise de Canclini se centra na realidade mexicana e da qual advém suas considerações teóricas. As preocupações que tangenciam suas análises apresentam um ponto fulcral: a relação entre os espaços e a formação do imaginário. No artigo

*Cidades e Cidadãos imaginados pelos Meios de Comunicação*, de 2002, ele explicita sua abordagem ao contrapor o crescimento físico e demográfico à sensação de *proximidade* gerada pela mixórdia informativa dos meios telemáticos. Quando nos sentamos no automóvel e sintonizamos o rádio em alguma estação de notícias local, provavelmente teremos informações sobre nosso trajeto e outras, sobre espaços que não iremos ou até mesmo nunca fomos. As imagens geradas aí se tornam persistentes: “determinada rua, em dada hora do dia, está sempre engarrafada” ou “este ou aquele bairro é muito perigoso” e nos comportamos como se essas premissas fossem universalmente verdadeiras.

Essa *veracidade* – que se avizinha da interpretação de *bildung* de Gadamer – estabelece uma Realidade e essa, quando confrontada com a percepção, pode ser confirmada ou não. Há uma substituição do espaço vivido pelo *presumido* porque “no tumulto heterogêneo e disperso de signos de identificação e referência, os meios não propõem tanto uma nova ordem, mas sim oferecem um espetáculo reconfortante” (CANCLINI, 2002 p.42). A Realidade vivida de um grupo, isto é, sua experiência com os lugares e as ressignificações cotidianas representam o *estranhamento* de outro que vem imbuído dessas imagens telemáticas. É nas fronteiras e superposições que as várias cidades imaginadas, através de seus coabitantes, encontram-se e se entreolham em busca de elementos que as unam.

### **2.3.1. O Patrimônio como Meio de Distinção Social**

O patrimônio cultural implica compartilhamento de práticas e símbolos que fomentam, por sua vez, uma “complicidade social”. Essa mesma ideia é expressa por Benedict Anderson, sob a expressão ‘camaradagem horizontal’, à medida que o dito compartilhamento gera o sentimento de pertencimento e reconhecimento inerentes à concepção de nacionalidade. Entretanto, a eleição de patrimônios culturais como signos nacionais silencia os diversos conflitos internos da dinâmica social. Canclini remete ao texto de Pierre Bourdieu na afirmação de que “os bens reunidos por cada sociedade não pertencem REALMENTE a todos, ainda que FORMALMENTE pareçam ser de todos” (CANCLINI, 1994 p.96).

A aparente universalização dos bens culturais confirma a distinção social que é elaborada através de outros mecanismos do Capital Simbólico. A participação/fruição/reconhecimento do patrimônio cultural acontece de maneira

diferente entre os grupos sociais e, em última instância, a patrimonialização – a saber, a institucionalização de um bem cultural como parte do *métier* de Estado – corrobora com essa diferença e a ressignifica em desigualdade social. Retornamos, assim, à crítica frankfurtiana na medida que se aproxima de um *fetichismo da coisa*, a saber, do bem cultural material como representação autêntica de um Passado. Seria a tentativa de recuperar algo da “aura” benjaminiana?

A tríade bourdieuana aponta a legitimação dos modos de apropriação desses bens culturais. Um bem legítimo é aquele cuja autenticidade o insere em uma temporalidade igualmente autêntica, criando assim um sistema que confirma a si mesmo. A originalidade não é uma preocupação porque não cabe nessa cenografia discursiva autorreferente. Para aquele que visita o Forte Orange, em Itamaracá, *ainda* é antigo e autêntico embora não mais original. A visita ao aparelho público convida a imaginar cenas das batalhas entre os luso-brasileiros e holandeses, baseadas no grau de conhecimento acerca dos fatos que envolveram a contenda. Essa ‘aura’ permite o consumo do bem cultural ao passo que um Passado legitimado/legitimador imbuído nele ratifica uma distinção.

Adorno explicou em *Minima Moralia*, retomando as intuições benjaminianas contidas na “Doutrina das Semelhanças”, que “a indústria cultural modela-se pela regressão mimética, pela manipulação dos impulsos de imitação recalçados. Para isso ela se serve do método de antecipar a imitação dela mesma pelo expectador e fazer parecer como já subsistente o assentamento que ela pretende suscitar. (ALEMBERT, 2015 p. 47).

O bem cultural é parte integrante da Indústria Cultural. Embora a análise de Adorno dirija-se à Arte-como-Mercadoria, ela pode ser estendida ao Patrimônio-como-Mercadoria numa Economia Simbólica. O acesso universal desse patrimônio cultural não corresponde pertencimento universal porque diversas memórias e suas mimeses não são entendidas como legítimas. Essas Memórias Impedidas se manifestam na desconexão com o Patrimônio como lugar ou no teatralismo da Memória no lugar. Esse teatralismo, uma forma ‘ilusória e empanturrada de si mesma’ parafraseando a definição de Jean-Pierre Sarrazac, assume imagens para si numa *bulevardização*<sup>24</sup> do Passado.

---

<sup>24</sup> Os bulevares são vias amplas e arborizadas que, diferentemente das avenidas, circundam ou cortam centralidades urbanas. Projetados com intuito paisagístico, representam uma profunda mudança na concepção de cidade, uma vez que a estética supera outras dimensões percebidas como mais práticas. Mumford Lewis sugere que essa mudança reflete a ‘troca de mãos’ do Poder. O modelo urbano de

### 2.3.2. A Nação e a Máquina de Imaginar

O Teatro de Camillo era, de uma certa forma, uma *Máquina de Imaginar*. Seu objetivo era tornar qualquer um orador capaz de impressionar a plateia e isso dependia do grau de conhecimento dos significados das imagens embutidas na estrutura. Para que a expectativa de funcionamento se concretizasse era necessário – ou, ainda, condição *sine qua non* – a experiência daquele que se dispunha a operá-la. Camillo e Viglius, únicas testemunhas oculares conhecidas dessa máquina, revelaram seu potencial impressionante para o orador, mas nada falaram da plateia. Esta dependia igualmente de suas experiências, contidas em cada espectador, mas seu horizonte de expectativas diferia daquele do orador. A catarse promovida pela Memória *a-ser-mimetizada* seria o veículo para um fim último: a sensação de pertencimento, de estar em uma comunidade.

Comunidade momentânea, mas duradoura pois as ressignificações promovidas ali seguiriam nas memórias individuais e fomentariam uma certa cumplicidade social que cimentaria algo dessa comunidade. Esse ‘algo’ teria toda sorte de naturezas, mas sempre com um cunho didático porque, como assinalou Arnold Hauser, assim o era o teatro em sua concepção clássica. Ao se reconhecerem nas imagens ressignificadas no discurso, cada um reforçaria em si uma *physique du rôle* de ‘homem iminente’ e a distinção daqueles que não compunham sua comunidade *latu sensu*. Conhecer os fatos do denominado Período Holandês e reconhecer, na paisagem, os marcos (vultos históricos e lugares) dessa temporalidade insere o indivíduo nessa comunidade

A construção do nacionalismo é, também, uma estrutura imaginada. Da literatura ao cinema passando pelos periódicos e pela comunicação cotidiana em suas diversas modalidades, usuários da língua nacional escrita sedimentam um conjunto de símbolos e cenografias discursivas que agem como estruturadas e estruturantes do imaginário. Por que a ênfase na ‘escrita’? Porque sobre a fala, cotidiana e viva, o

---

Leon Battista Alberti (1404-1472) e Andrea Palladio (1508-1580) tentou alinhar as necessidades militares (prementes às repúblicas italianas da época) com os princípios vitruvianos da Beleza, Firmeza e Utilidade. Com efeito, as fileiras de soldados eram ressaltadas pelas linhas retas das avenidas e exibiam poder. “Tal é, decerto, exatamente a crença que o soldado e o príncipe desejam inculcar na população: ajuda-os a manter em ordem, sem chegar a um exercício verdadeiro da força, que sempre contém a possibilidade clara de que o exército possa ser levado de vencida” (LEWIS, 2008 p.440). A avenida representa o poder soberano e os bulevares o poder disciplinar, numa perspectiva foucaultiana. A cidade e seu traçado deixam revelar, também, o novo paradigma resultante da Era das Revoluções.

processo de construção e ressignificação das imagens se dá mais velozmente. Aqui o orador plantado no palco do Teatro de Camillo assume uma forma etérea como o *zeitgeist* hegeliano ou profundamente capilarizado como o poder microfísico foucaultiano. A reorganização dessas imagens em outras linguagens como as fotografias do Forte Orange em redes sociais ressaltam os aspectos de imponência da estrutura militar tombada e reiteram seu lugar na estrutura imaginada.

Garantir, ainda que minimamente, o rol de imagens do cotidiano permite antever os sentimentos por elas estimulados. A maioria de nós cresceu ouvindo, nas aulas de História, sobre os horrores do Holocausto judeu durante o regime de Extrema Direita nacionalista alemão e isso nos carregou de imagens. Ao visitar museus como o de Auschwitz, reconhecemos esse horror e sentimos a solenidade fúnebre daquele espaço. A História oficial, aqui, assume o lugar do orador de Camillo que opera a *Máquina de Imaginar* e, no processo catártico, anima a comunidade momentânea de visitantes. Estes, ao narrar a visita para alguém que não esteve lá, falam mais das sensações do que do aspecto material do outrora campo de concentração. A *piiedade* que une àqueles que a experienciam entra em choque com o *terror* da possibilidade que algo assim volte a acontecer e isso legitima a História em sua faceta didática e o historiador como sujeito no *Lugar de Fala*.

Se trocamos o orador, trocaremos também os arranjos das imagens. Ao colocar o arquiteto como operador-técnico do cotidiano pragmático da repartição<sup>25</sup> são os valores estéticos, vindos de sua formação, que norteiam suas ações. A escolha por *esta* em detrimento *daquela* edificação é, também, a seleção por *este* rol de imagens. O prazer extático diante de um altar barroco não permite pensar, em um primeiro momento, na *Maafa* ou no genocídio indígena no período de sua construção. A compreensão de patrimônio de Françoise Choay, baseada em um *Passado Comum*, reflete o papel consolidador de uma determinada narrativa pelo Estado através do Patrimônio na primeira metade do século XX e o movimento de fragmentação identitária posterior na segunda metade do mesmo século. Um aspecto importante para essa multiplicidade de vozes está na construção das tradições próprias desses grupos sociais que dialogam com a dita Memória Coletiva em algum nível.

---

<sup>25</sup> Ver tabela apresentada em CHUVA, Márcia Regina. Os Arquitetos da Memória: Sociogênese das Práticas de Preservação no Brasil (1930-1940) p.198.

### 2.3.3. O Patrimônio: modulações e usos

As duas primeiras perspectivas teóricas apresentadas abordam os usos desse Patrimônio como estratégias nas relações de poder a partir três agentes: o setor privado, o Estado e os movimentos sociais. O Estado assume uma posição ambivalente ao tratar o Patrimônio como representação de um nacionalismo. Ao passo que esse nacionalismo silencia regimes de historicidade próprios dos grupos aliados desse Passado em Comum, salienta o lugar formador de um imaginário pertinente aos grupos hegemônicos.

Foi durante a gestão do ministro Capanema (1934-1945) que o Patrimônio e a administração cultural se tornam um *métier* do Estado cuja relevância se mostrou fecunda para a invenção de uma Sociedade Imaginada. Nesse processo se destacou a figura de Rodrigo Melo Franco de Andrade, cuja sensibilidade diante do anteprojeto mariodeandradiano de 1936 era ponderada pela compreensão do pragmatismo político de Capanema, parte integrante do projeto de poder no Estado Novo varguista. Se Rodrigo de Melo representou um importante papel para a tradução do, em muitos aspectos, vanguardista *anteprojeto* para uma realidade política adequada e para um conjunto jurídico factível, era de grande importância que sua sucessão trouxesse alguém igualmente engajado na administração da cultura como projeto.

O artigo de Paulo Ormino de Azevedo (2017) apresenta a figura de Renato Soeiro, sucessor de Rodrigo de Melo Franco de Andrade adiante do SPHAN. Este órgão, nascido em um regime de exceção, estava em meio a outro durante sua sucessão de chefia. Foi durante a gestão de Renato Soeiro que a chamada 'fase heróica' mudou sob dois aspectos fundamentais. A primeira mudança, mais diretamente ligada à figura de Rodrigo de Melo, foi apontada no artigo. Enquanto Rodrigo de Melo fez parte de um momento 'pré paradigmático' das discussões acerca do Patrimônio, Renato Soeiro foi preparado para assumir o posto quando da sucessão na chefia do SPHAN. A participação em eventos, conselhos e institutos ressalta a projeção e a solidez do Serviço do Patrimônio no panorama internacional, distante daqueles anos iniciais em que o órgão brigava por sua consolidação.

Os trinta anos que separam o início da Fase Heróica sob administração de Rodrigo de Melo Franco de Andrade e sua substituição pelo pragmático Renato Soeiro foram marcados pela consolidação de uma noção de patrimônio *via* arquitetura modernista. Essa noção privilegia àquilo que é próprio da fruição estética da

arquitetura, o que rendeu críticas *a posteriori*. Percebida como ‘elitista’ e silenciadora de outras importantes expressões do patrimônio, a cautela dos bens culturais pelo Estado revelou uma ideia de Cultura própria da época de Rodrigo de Melo e da redação do Decreto-Lei 25 de 30 de novembro de 1937. Essa ideia de Cultura está no cerne da *crise paradigmática* nas Ciências Humanas da década de 1960, momento o qual abrem-se espaços para debates profundos sobre os procedimentos e epistemologia das ciências humanas.

Na esteira desses debates inseridos na mencionada crise está a mudança, no âmbito internacional, acerca do que é o Patrimônio. Dominique Poulot ressalta que também é o momento de uma difusão e ressignificação da noção de Patrimônio e que trouxe o protagonismo às comunidades que encontraram uma forma de representação política, via administração da Cultura no *métier* do Estado, bem como uma certa pujança financeira vinda do Turismo. O Convênio com a UNESCO, iniciado em 1952, ganhou impulso no final da administração de Rodrigo de Melo e teve lugar de destaque na elaboração no PCH – Programa das Cidades Históricas – durante a administração de Renato Soeiro. A UNESCO percebe o Turismo Cultural como um fator de desenvolvimento social e econômico, algo que certamente Renato Soeiro tinha também em perspectiva.

A segunda mudança importante em meio à Fase Heróica reside na posição do SPHAN diante dos planos socioeconômicos encabeçados pelo Estado. Muito embora os anos iniciais da administração Soeiro tivessem a marca da escassez de recursos – graças à conturbada administração do general Costa e Silva – também trouxeram uma reestruturação do órgão e do alinhamento daquilo que seria conhecido como PND. Aos Planos Nacionais de Desenvolvimento dos governos Médici e Geisel foram somados os Compromissos de Brasília (1970) e Salvador (1971) cujo objetivo era a formação de um corpo técnico para a restauração e conservação do Patrimônio. O Plano de Renato Soeiro, que de acordo com o autor do artigo fora seguido à risca mas nunca tornado público, buscava a modernização do órgão e sua inserção nas preocupações acerca da sustentabilidade e viabilidade econômica do Patrimônio por um lado e, por outro, a adequação com os debates internacionais sobre o tema.

Um outro aspecto relevante é o início dos debates sobre o Patrimônio Imaterial. Muito embora o anteprojeto de 1936 já abordasse o tema, era necessário ampliar seu debate em âmbito institucional. Com esse intuito foi criado, em 1968, o DAC – Departamento de Assuntos Culturais – e dois anos mais tarde o diretor Renato Soeiro

foi convidado para assumir também sua chefia. Era um órgão alelo ao Ministério da Educação que se encontrava sob a chefia de Jarbas Passarinho, político ligado à ARENA. Há um resgate do projeto inicial dos Andrades – Rodrigo de Melo Franco e Mário – de um registro integral do patrimônio nacional. Entretanto, o DAC não chega a cumprir suas tarefas devido à extensão (algo já sentido à época do anteprojeto) e ao fato da saída de Renato Soeiro, para que se dedicasse ao agora Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Em que se pese o não prosseguimento do DAC, o início ruptura com a interpretação dialética que contrapunha uma “Cultura” e uma “Práxis Social” apresentou um novo paradigma interpretativo no qual as práticas e representações sociais ganharam espaço na produção

É desse cotejamento com a abordagem antropológica da Cultura que o Patrimônio se apresenta como objeto historiográfico. Ao superar o Patrimônio como legitimador de um Passado *événementiel* – uniformizador e silenciador, como nos lembra Pollak – esse patrimônio passa ao centro da análise, abrindo um leque de questões mais profundas acerca do bem cultural. De volta à perspectiva de Hartog, o bem cultural Patrimonializado é tido como signo da relação de uma comunidade com seu tempo. Esse processo de significação guarda uma historicidade inerente aos interesses sociais e políticos que se manifestam por meio dos agentes que atribuem valor ao objeto.

Os usos do Patrimônio revelam, assim, os paradigmas nos quais a pergunta *por que preservar* é respondida. O primeiro baseia-se na ideia da autenticidade do bem cultural como testemunha de época. Preservar é, então, manter uma narrativa através do Patrimônio e essa é eleita por critérios inerentes aos grupos cujas imagens evocadas pertencem de fato. A coerência com determinado estilo arquitetônico e sua relevância para História Nacional coloca o bem cultural material numa determinada temporalidade que o legitima e, justamente por isso, seria dever preservá-lo. Essa noção tradicionalista substancialista norteou as ações do órgão federal de preservação do Patrimônio. Articulada com uma visão conservacionista-monumentalista, isto é, aquela que desnaturaliza o bem cultural e o transforma em *palco* para uma teatrocracia, formam um projeto de administração da cultura como *métier* de Estado.

Partiremos de uma pergunta retórica: esse uso do patrimônio e sua consequente preservação atendem uma visão aristocrática ou às necessidades e seus usuários atuais? Ao visitar esses lugares de memória, aqueles que não se

sentem abarcados pelos valores reforçados ali procuram outros valores, de caráter mais palpável. A *riqueza* – entendida aqui como expressão do acúmulo material de uma dada sociedade em um determinado tempo – é o valor assumido como expressão do patrimônio. Uma percepção mercadológica e, como tal, atribui valores objetivos às partes do bem como sua localização, nobreza dos materiais usados ou durabilidade da construção. Nessa lógica, preservar o bem é também lembrar de um momento em que houve riqueza suficiente para fazê-lo. Uma outra época, provavelmente *melhor* do que essa, em que as coisas eram “feitas para durar”.

O vocábulo *patrimônio* reforça essa noção mercadológica. Entendido também como propriedade, ao ser formalmente universalizado mas imbuído de valores pertencentes a uma comunidade que *de fato* se reconhece nele, marca as fronteiras de uma economia simbólica. A legitimação dessas fronteiras vem por meio do paradigma tradicionalista-substancialista e da visão conservacionista-monumentalista que, quando assumida pelo Estado, as ratificam. Não raro um bem patrimonializado é utilizado como órgão público, um exemplo sutil da teatralização das memórias embutidas nos lugares. Ao lado da presença revelada pela percepção econômica vem *sensação* de um poder contínuo, apesar das trocas de bandeiras e regimes ao longo do tempo.

#### **2.3.4. A Estética como campo de disputas**

Autenticidade pode ser tomada como valor estético? Esse é um valor apontado como integrante do *mito da originalidade na Arte, na Arte popular e no patrimônio cultural tradicional*. Trata-se como mito por admitir que no mundo atual, permeado por trocas e circulações de bens de consumo simbólicos, as condições que permitiram o “florescer autêntico” de uma cosmovisão que produz os bens culturais não estão à disposição. Não obstante, devemos observar que essas nomenclaturas são processos de medição, arregimentação e previsão da Realidade envolvente, o que nos torna inventores dela. Retomamos a crítica frankfurtiana de Walter Benjamin à perda da ‘aura’ da obra de arte e de sua irreprodutibilidade. Mídias como a filmagem (à época Benjamin não teria como considerar aparelhos portáteis, então refere-se ao cinema) e a fotografia convertem a unicidade da obra artística em uma simulação *quase* ubíqua.

Com essa reprodutibilidade – em muitos casos levada à exaustão – o *wanderlust*<sup>26</sup> como parte da formação estética se perde e o conceito de *autêntico* foi esvaziado parcialmente da ideia de singularidade. Essa característica ‘transitória’ da autenticidade faz com que as imagens, simuladas e reproduzidas pelas mídias, estejam tão presentes quanto a língua. Essas se tornam, em última instância, simulacros porque *ver* essas referências torna-se mais importante que *vivenciá-las*. Vemos *La Gioconda* de Leonardo Da Vinci reproduzida em nossos manuais de História, sempre como ícone do Renascimento. Imaginamo-la com proporções bem maiores do que a reais e, não raro, ficamos decepcionados ao estar diante dela. A mesma sensação de decepção e perplexidade vem quando percebemos que as Pirâmides de Giza são circundadas pela capital egípcia, a cidade de Cairo. A imagem desértica, ao fundo das Maravilhas do Mundo Antigo, é a parte conveniente do cenário.

Seguindo a mesma lógica, não há “Cultura Erudita” sem que haja uma outra, não erudita, chamada de folclórica ou popular. O senso estético que forma uma, tido como refinado e sofisticado, é contrabalanceado pelo outro visto como inculto ainda que belo. Considerando ainda a divisão entre Hoch e Platt kultur– Cultura Erudita e Popular – as expressões artísticas populares enfrentam a questão d autenticidade sob outro aspecto. Se a hochkultur é afetada pela reprodutibilidade e permeia o imaginário *coletivo*, à plattkultur é relegada a aura de autêntico com fins econômicos. Adquirir um souvenir que remeta à cultura local e levá-lo para casa é, ao mesmo tempo, memento e prova material de uma viagem feita. Como último ponto, vemos o autêntico no contexto do Patrimônio Cultural.

Ao contrário do simulacro imagético na Hochkultur ou das questões econômicas que perpassam a Plattkultur, autenticidade no Patrimônio tem uma finalidade num paradigma científico. Para a arqueologia, a diferença entre original e cópia é essencial na análise de um vestígio material. Entretanto, ainda que essa concepção de autenticidade se aproxime daquela da originalidade e constitua um saber científico, o uso desse mesmo saber com viés ideológico que procura firmar uma ‘verdadeira cultura’ porque idealiza um momento no Passado e o imprime no

---

<sup>26</sup> Termo alemão que significa “desejo profundo de viajar”. Para muitos artistas europeus e europeizados, significou seguir um itinerário formativo humanístico pelos lugares de memória das artes espalhados no Velho Continente. Também devemos considerar o tempo que essa formação levava e como isso ressalta a distinção social daqueles que podiam suprir esse desejo.

Presente e comprime as questões cotidianas, frutos da construção histórica. Essa uniformização o Passado dificulta releituras sobre ele e cristaliza a Cultura, dado que não reconhece seus novos arranjos e recombinações.

## II. Todos Os Nomes do Forte

Como restauradores, *reencenadores*<sup>27</sup> procuram recuperar um passado evanescido. Compartilhando objetivos semelhantes, eles são sombreados pela mesma limitação: a impossibilidade de repetir o passado. Como restauradores, reencenadores começam com aquilo conhecido ou aceito e preenchem as lacunas com o provável, o possível, o plausível ou o razoável. Assim como o passado restaurado não é o mesmo, nenhuma reencenação reproduz o fato original. Mas reencenadores, assim como restauradores, esforçam-se para se aproximar do passado *tal qual foi* o máximo possível, quando não melhorá-lo. [...] A Reencenação começou e continua em rituais religiosos e políticos. (LOWENTHAL, 2015 p.477) **tradução do autor**<sup>28</sup>

David Lowenthal, em seu livro *The Past is a Foreign Country* [O Passado é um País Estrangeiro], tece uma interessante relação entre os restauradores e os reencenadores. Há uma ‘aura’ no artefato e no fato, algo que os recobre e é ligado à irreproduzibilidade do Passado. Por aura entendemos aqui como “um tecido especial entre Espaço e Tempo: aparição única de algo distante, por mais próximo que esteja” (BENJAMIN, 2003 p.47). Posto de outra forma, a autenticidade de algo testemunha um momento, um *aqui e agora* da complexa tessitura do cotidiano.

Restaura-se e reencena-se justamente aquilo que não está mais do reino do cotidiano. Algo reproduzível e cambiável está imerso nesse cotidiano, mas o transcorrer do Tempo o impregna de valor de memória, como a antiguidade. Se inserido em algum evento – como a espada de José de Barros Lima, da Revolução Pernambucana de 1817 – somado à antiguidade estão os valores histórico e comemorativo. Por conseguinte, restaurar algo é manter a ‘aparição de algo distante’ pelo máximo de tempo possível. Como sinaliza Cesare Brandi, somente é restaurado aquilo fruto da atividade humana e isso talvez aponte para a perecibilidade do *savoir faire* ou para um ‘fetiche do artefato’ em si.

A reencenação lida com questões semelhantes e emula o Passado através de artefatos. Não raro, nos lugares onde a prática da ‘*História Viva*’ é difundida, usar objetos contemporâneos aos fatos reencenados é um hábito que imbui de *verdade* e

---

<sup>27</sup> O termo *reenactor* não tem tradução direta em português. Muito embora exista o verbo *reencenar*, este é usado para o campo da dramaturgia e no qual o ato de encenar é único e irrepitível. Ainda que os atores e o enredo sejam os mesmos, a performance é diretamente ligada ao *momento* em toda sua complexidade. (Nota de Tradução)

<sup>28</sup> “Like restorers, re-enactors seek to retrieve a vanished past. Sharing similar aims, they are shadowed by the same limitation: the impossibility of repeating the past. Like restorers, re-enactors start with what’s known or believed and fill in the gaps with the probable, the possible, the plausible, or the risible. Just as the restored past is never the same, no reenactment duplicates the original act. But re-enactors like restorers strive to get as close to past reality as possible, if not to improve on it. [...] Re-enactment originated and is continued in religious and political rituals”.

reforça a aura. As relíquias têm essa dimensão, seu feitiço ou 'aura relicária'. Empunhadas nas recriações históricas operam como intensificadores da experiência transmitida e evocam a memória-a-ser-mimetizada por meio da tangibilidade. Para a comunidade de aficionados isto também significa que há um intenso comércio de relíquias e as falsificações são parte da relação entre valoração e valorização. Isso não é algo exatamente *novo* ou um fenômeno ligado à sociedade nascida da Era do Capital.

## **1. A Aura e a Autenticidade: Aproximações entre o Modelo Analítico de McLung Fleming e a Arqueologia**

A Aura Relicária movimentou uma intensa rede comercial no Período Medieval, notadamente durante o surgimento de uma nova expressão arquitetônica: o Gótico. Até então a arquitetura da fé cristã católica mantinha seus traços romanos, algo que podemos interpretar como um uso dos valores de memória cujas estruturas estavam parcialmente fora ou até opostas à narrativa cosmogônica cristã. Entretanto desde o século V d.E.C o Império Romano do Ocidente se fragmentara e, apesar da *Donatio Constantini* ter legalmente transferido o poder terra-tenente do decadente Império para a Igreja Católica Apostólica Romana, o cotidiano havia mudado. Novas imagens como as apresentadas no conto do jovem e a estátua, presente no primeiro capítulo dessa dissertação, autonomizam-se dessa herança romana/pagã. A perda do potencial catártico requer uma convocação da comunidade, uma nova mimese, um novo palco para o exercício da Teatrocrazia.

O Gótico é, em muitos aspectos, oposto ao Românico: Um esguio e o outro sólido e atarracado. Enquanto um se projeta para o Céu o outro se firma à Terra. Os arcos ogivais, muitas vezes interpretados como mãos rezando, ocupam o lugar dos arcos romanos, perfeitos semicírculos. Os espaços claros, iluminados pelos vitrais e rosáceas, deixam para trás as penumbras do Românico. A aura relicária dos objetos ligados à vida de Cristo e dos Santos tornava as narrativas tangíveis e possuí-las era uma força política. A autenticidade questionável de muitas não diminuía seus efeitos e reencenações como as procissões, regidas pelo calendário litúrgico, fortaleciam os laços comunitários. A territorialidade está aí, na repetição de gestos, no inculcamento de imagens, na conexão entre as memórias e o espaço.

As estruturas em pedra e cal coloniais são uma forma *avant lettre* de panóptico metropolitano nas cidades ultramarinas. Embora o cotidiano distorcesse os ordenamentos, uma forma de transigência e transgressão como sugere Emanuel Araújo no subtítulo de seu livro *O Teatro dos Vícios* (2008), a cidade e as obras públicas lembravam *onde* o Poder residia. Pretendiam lembrar, ao menos. O calendário litúrgico ou as festas cortesãs, como as bodas de alguém ou o nascimento de herdeiros, convertiam os espaços públicos em palcos para o Poder. Rompendo, mesmo que parcialmente, o *leitmotiv* do cotidiano era o momento para a simulação e dissimulação dos agentes sociais diante sua comunidade.

Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem. O primeiro refere-se a uma presença, o outro a uma ausência. Mas é mais complicado, pois simular não é fingir: “aquele que finge uma doença pode simplesmente meter-se na cama e fazer crer que está doente. Aquele que simula uma doença determina em si próprio alguns dos respectivos sintomas” (littré.). Logo fingir, ou dissimular, deixa intacto o princípio da realidade: a diferença continua a ser clara, está apenas disfarçada, enquanto a simulação põe em causa a diferença do “verdadeiro” e do “falso”, do “real” e do “imaginário”. (BOUDRILLARD 1991, pp.9-10)

Vestir a *domingueira*, trocar as palas puídas das camisas, reunir o séquito – para um pai sua família e para um *fidalgo* mais além – e ir à festa. Dissimular o cotidiano e, ao mesmo tempo, simular *outro* que borra a fronteira entre o real e o imaginário. Tudo isso tendo os espaços-máquina-de-imaginar como palco e estabelecendo num *aqui e agora* uma comunidade que se reconhece nos símbolos ali exibidos. Sobre a simulação da fidalguia, Emanuel Araújo considera:

Não bastava ganhar muito dinheiro e com ele comprar casas e terras. Havia que ser reconhecido e, se possível, admirado como pessoa de fino trato, algo próximo da fidalguia, o que não era pouco numa terra onde a nobreza de sangue significava o topo da pirâmide social. Por isso, alardear amizades influentes, vestir-se com esmero, falar bonito, pavonear opulência e, se possível, exibir boa árvore genealógica (mesmo falsa), dava importância maior às pessoas – ou pelo menos elas assim presumiam. (ARAÚJO, 2008 p.107)

Se as fronteiras entre verdadeiro e falso e do real e imaginário parecem ter pouca relevância para a simulação, discuti-las é inócuo. Entretanto, pensar naquilo que lhe confere verossimilhança como narrativa é importante. Voltando a analogia de Boudrillard sobre a simulação da doença, os sintomas devem ser minimamente conhecidos entre *aquele* que os finge e para *quem* a ação é endereçada. Uma narrativa inverossímil não se sustenta por si só: o possível, o provável, o plausível ou o razoável coabitam – quando não se confundem – na verossimilhança.

Um artefato é resultado do engenho humano e, como tal, mostra não só os limites técnicos daquele de quem o produziu, mas também toda sorte de aspectos: ferramentas, disposição de matéria-prima, opções funcionais e estética de uma época. Sua autenticidade vem dessas características porque trazem a complexidade cultural imbuída na peça e tornam uma narrativa na qual ela se insere, verossímil.

### **1.1. Da 'Aura Relicária' à Autenticidade**

O termo 'Aura', usado por Walter Benjamin, compunha sua crítica à reproduzibilidade da Obra de Arte como fenômeno na sociedade industrial. A perda da Aura se daria de forma diretamente proporcional à reprodução porque reduziria sua excepcionalidade. Esse termo não se refere à estética, mas a singularidade da obra. Isto significa que ter uma reprodução de La Gioconda de Leonardo da Vinci em casa não é ter o quadro originalmente pintado pelo mestre renascentista do século XV, mas isso pouco importa para a fruição artística. A reproduzibilidade gera ainda outro contrassenso: ao se deparar com o original – ou, pelo menos, alegado original<sup>29</sup> - alguns visitantes sentem decepção pelas proporções do quadro e preferem as reproduções maiores à venda na loja do museu.

Se por um lado a reprodução drena a aura de uma obra artística, também compõe um imaginário comum que alimenta ressignificações e releituras. A reprodução serigráfica feita por Andy Warhol, concebida após a exposição de La Gioconda no *Metropolitan Museum of Art* de Nova Iorque em 1963, teve impacto graças à publicidade em torno da chegada do quadro nos Estados Unidos. A série serigráfica de Warhol colocou, em uma mesma linguagem visual, ícones de expressões artísticas e épocas diferentes como a Mona Lisa e Marilyn Monroe. Ambas excepcionais, tornaram-se objeto de consumo na lógica da Indústria Cultural. A imagem *original* da Mona Lisa; a releitura serigráfica de Andy Wahrol; os grafites em estêncil espalhados por cidades ao redor do mundo: são expressões miméticas que atualizam o objeto de arte e o presentificam.

A arte representa, então, o mundo circundante “natural” do homem por meio de suas relações “naturais” com ele. Por necessidade colocamos a palavra “natural” entre aspas, pois está claro que essa função da arte a coloca em conflito com os costumes, representações, etc., da vida cotidiana e essas

---

<sup>29</sup> Como medida de proteção e para fins de restauro, os quadros em exposição são substituídos por cópias fidedignas. Entretanto, não há qualquer comunicado aos visitantes sobre qual quadro está exposto, dado que a Mona Lisa é uma das principais atrações do Musée du Louvre em Paris.

mesmas contraposições podem apresentar-se com a ciência e a filosofia. (LUKÁCS, 1966 p.383)<sup>30</sup> **tradução do autor**<sup>31</sup>

As interpretações de Lukács e Benjamin concordam sobre a subordinação da arte-como-objeto ao Capitalismo através da Indústria Cultural. A Arte, por outro lado, se oporia diretamente à fetichização porque sua ação reside na recriação do Princípio Criador do objeto, isto é, a criação de vários *originais* formados a partir das teias simbólicas complexas do cotidiano. Entretanto, nem todo produto da atividade humana é um objeto de arte. Se imersos no cotidiano perdem o caráter da singularidade em detrimento da funcionalidade objetiva, isto é, a necessidade a qual o objeto atende. Um prato cerâmico *comum* não passa disso; se quebrado é rapidamente substituído por um igual ou não, mas sua perda não é sentida senão momentaneamente. Entretanto, um prato cerâmico igualmente comum de um cotidiano que já *não é mais* torna-se extraordinário à medida de sua antiguidade.

Se acrescentarmos a esse corolário um evento histórico, a extraordinariedade passa à excepcionalidade. *La Tizona*, espada empunhada pelo herói espanhol Rodrigo Díaz de Bivar ou “El Cid Campeador”, exemplifica essa mudança. A heroica resistência de Rodrigo frente ao exército muçulmano reunido sob o comando da dinastia almorávida foi cantada em *gestas*, com acréscimos e hipérboles dos fatos. No século XIV uma versão unificadora foi escrita pelo copista Pedro Abád e é nela que consta o desfecho lendário da história d’El Cid: Já morto, Rodrigo Diáz é amarrado em seu cavalo Baviaca em postura de batalha, com a Tizona em riste. Em uma Europa do século XV em que os *romances de cavalaria* povoam o imaginário com Galahad, Artur, Parsifal e Amadis de Gaula, o rei Fernando II de Aragão recebeu a espada de presente. Estava ali, às mãos do rei de Aragão, a prova material da *verdade dos fatos* da canção de gesta.

Em que se pese todos os questionamentos que poderiam ser levantados em torno da espada e da história na qual figura, ela está exposta no *Museo del Ejército* de Madrid. Mantida em uma vitrine no centro do *Salón Grande* do museu madrilenho, sua apresentação remete a de um relicário. Na cidade de Toledo, conhecida por suas

---

<sup>30</sup> Mais adiante e ainda no capítulo *Missão Desfetichizadora da Arte*, Lukács afirma que a verdadeira prática artística é contrária à reprodução do objeto de arte em si porque dedica-se à mimese, isto é, a recriação do Princípio Criador cuja manifestação material é o objeto. Sob essa perspectiva, as releituras serigráficas e em estêncil são *tão* originais quanto a obra de Leonardo da Vinci citada como exemplo.

<sup>31</sup> “El arte representa pues el mundo circundante “natural” del hombre e sus relaciones “naturales” con él. Por fuerza había que poner entre comillas la palabra “natural”, pues es claro que esa función de arte tiene que ponerle em conflicto con costumbres, representaciones, etc., de la vida cotidiana, y que esas mismas contraposiciones pueden presentarse con la ciencia y la filosofía.”

forjas, cópias e réplicas da Tizona são vendidas aos turistas. De abridores de carta às espadas em tamanho real todas remetem diretamente ao objeto exposto no museu de Madrid e reforçam sua Aura. Essas reproduções, diferente do exemplo citado anteriormente, não admitem reelaborações das formas porque se referem à espada encerrada em seu relicário. Em um contexto de conflitos como o de Rodrigo Díaz, uma espada não é algo excepcional e isso fica claro no próprio nome de sua famosa arma: *tizona* e *colada*, à época, eram sinônimos para espadas feitas em aço.

A etimologia de Relíquia aponta para junção das palavras latinas *res* e *linquere*. A tradução literal – ‘coisa’ e ‘desistir’ respectivamente – sugere que uma relíquia é algo *deixado para trás*. Isto é, algo deliberadamente ou não largado durante ou após algum evento e que se liga diretamente a ele. Portanto sua autenticidade coaduna, de alguma maneira, com o fato. Este não precisa *necessariamente* ser verdadeiro ou ter acontecido como a narrativa o trata.

A ideia de Aura Relicária está imbricada, em sua essência, aos valores subjetivos atribuídos a um objeto. Um determinado artefato transmitido de uma geração à outra, no seio familiar, tem sua importância atrelada às memórias afetivas em torno dele. Um conjunto de jantar de um parente querido, uma joia presenteada em algum evento importante, uma peça de mobiliário vinda da casa de alguém; tornam-se relíquias cujas memórias têm valor atrelado à familiaridade. Esse referencial valorativo forma um senso de comunidade que pode transcender os laços sanguíneos. A familiaridade, a saber, o compartilhamento de valores em comum permite aos indivíduos reconhecerem a narrativa a qual o artefato se conecta.

A familiaridade pode ser entendida sob a perspectiva de Cornelius Castoriadis acerca dos conceitos de *Legein* e *Teukhein*. Derivadas do grego, as palavras significam *conhecimento* e *técnica* são os elementos centrais da ontologia de Castoriadis. ‘Conhecer’ é uma relação linguística a qual apreende o Mundo Natural e o abstrai por meio de predicativos. Estes formam conjuntos nos quais tais predicativos operam como reguladores. Se pedirmos a uma criança que reúna *bolas azuis* de um conjunto com formas e cores variadas, ela terá que compreender *o que é* uma bola e *qual é* a cor azul; do conjunto identitário ‘cores e formas variadas’ derivará o conjunto ‘bolas azuis’. A técnica não trata do *savoir-faire* porque a criança não precisa saber fazer uma bola ou a cor azul para identificá-las. Entretanto ela sabe *o que* fazer com uma bola e, portanto, a técnica é uma intenção de utilidade.

Seria certamente um erro crucial, um assassinato do objeto – assassinato estruturalista – pretender que esta lógica esgote a vida, ou mesmo a lógica, de uma sociedade. E seria renunciar a pensar e esvaziar a questão: como e porque uma sociedade dada distingue, escolhe, estabelece, junta e conta e diz tais termos e não outros, de tal maneira e não de outra; e fazer, conseqüentemente, como se fosse os conjuntos de elementos estabelecidos pelas diferentes sociedades fossem dados uma vez por todas ou correspondessem a uma organização em si do dado ao mesmo tempo indubitável e plenamente possuída por aquele que fala (quando até mesmo os termos masculino/feminino, enquanto termos sociais e não biológicos, são socialmente instituídos e são diferente aqui e em outros lugares (CASTORIADIS, 1982 p.266)

A lógica identitária-conjuntista proposta por Castoriadis é, portanto, historicizável. Palavras caem em desuso e intenções se perdem no transcorrer do tempo. Isto significa que embora a perda da familiaridade aconteça intencionalmente<sup>32</sup> ou não, alguns produtos da atividade humana eventualmente a superam. As percepções, valores e atitudes que formam um paradigma *podem ser* esquecidos e o Tempo Sintagmático transcorrerá mesmo assim. A realidade subjetiva, ao sair de cena, deixa a realidade objetiva tomar seu lugar e os objetos são as reminiscências dessa transição.

Como um objeto cenográfico deixado no palco como referência a alguma personagem, essa ação só faz sentido dentro de uma lógica estabelecida pela narrativa do enredo. Uma estrutura militar como o Forte Orange é reconhecível pelo que é e aos valores de singularidade e excepcionalidade deslocam categoricamente o interesse sobre ele. Quando a realidade objetiva substitui plenamente uma subjetiva, as reminiscências materiais dessa última permitem uma simulação daquilo que *já não é mais*. A Aura Relicária e sua familiaridade é substituída, como categoria analítica, pela autenticidade nesse paradigma objetivo.

### **1.2. A Autenticidade no Modelo Analítico de McClung Fleming**

Toda Cultura, primitiva ou avançada, é absolutamente dependente de seus artefatos para sobreviver ou se realizar. Os registros humanos mais antigos incluem objetos concebidos para satisfazer uma variedade de necessidades – ampliar o poder físico ou psíquico sobre a Natureza ou outro homem, permitir a fruição estética, afirmar o senso formal, e criar símbolos. (FLEMING, 1974 p.153) **tradução do autor**<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> À guisa de exemplo, a *Damnatio Memoriae* romana consistia em um processo sistemático de destruição dos vestígios de alguém, para que sua lembrança se perdesse.

<sup>33</sup> “Every Culture, however primitive or advanced, is absolutely dependent on its artifacts for its survival and self-realization. The earliest records of man include objects made to satisfy his many needs – to extend his physical and psychic power over nature and his fellow man, delight his fancy, affirm his sense of form, and create symbols of meaning.”

Edward McClung Fleming (1909-1994) foi um pesquisador de origem estadunidense nascido na Índia. A partir de 1955 integrou a divisão de educação do Museu Winterthur, em Delaware (Estados Unidos). Suas atribuições como coordenador dessa divisão incluíam lidar diretamente com o acervo desse museu do século XIX e elaborar seminários acerca da coleção e das experiências educativas. A ‘tradução’ do acervo por vieses didáticos ou analíticos o fizeram perceber que determinados objetos chamavam mais atenção que outros. A História do Artefato – como chegou ali, a quem pertenceu, quem fez, onde esteve, quanto custou – apresentou um novo panorama investigativo para Fleming. Em 1974 ele propôs uma abordagem das peças baseada na observação das características físicas articulada com operações analíticas.

As cinco propriedades básicas fornecem uma fórmula que inclui e inter-relaciona todos os fatos significativos sobre o artefato. Essas propriedades do artefato são sua história, materiais, confecção, estilo e função. [...] As quatro operações a serem desenvolvidas nas cinco propriedades geram respostas para questões relevantes sobre o artefato. Essas operações são a identificação (que inclui classificação, autenticação e descrição), cujo resultado é um conjunto distintivo do artefato; avaliação que resulta numa série de julgamentos sobre o artefato, normalmente baseados na comparação com exemplos semelhantes; análise cultural, que examina várias inter-relações entre o artefato e sua cultura contemporânea; e a interpretação, que sugere os sentidos e significados em relação a aspectos de nossa própria cultura. (FLEMING, 1974 p. 156) **Tradução do autor**<sup>34</sup>

As propriedades da peça – História, materiais, estilo, função e confecção – traçam sua originalidade. O objeto do estudo de Fleming foi uma peça mobiliária do século XVII, integrante da exposição do museu. A categoria História não trata especificamente do Saber Histórico *a priori*, mas de um marcador temporal usado para atestar ou negar a correção das demais categorias. Um determinado material posterior à confecção ou estilo poderia significar uma restauração ou um anacronismo. A Função é a única das categorias que extrapola as constatações cronológicas porque, embora sejamos capazes de deduzir o uso de um objeto a partir de sua forma, a funcionalidade também atende às necessidades prementes. O grau de originalidade

---

<sup>34</sup> “the five basic properties provide a formula for including and interrelating all the significant facts about an artifact. These properties of an artifact are its history, material, construction, design and function. [...] The four operations to be performed on the five properties yield answers to most of important questions we want to ask about an artifact. These operations are identification (including classification, authentication, and description), which results in a body of distinctive facts about the artifact; evaluation, which results in a set of judgments about the artifact, usually based on comparisons with other examples of its kind; cultural analysis, which examines the various interrelationships of an artifact and its contemporary culture; and interpretation, which suggests the meaning and significance of the artifact in relation to aspects of our own culture.”

de algo é atestado do cruzamento das categorias confrontadas entre si; quanto mais concordâncias na pauta cronológica houver, maior será esse grau.

Curiosamente, as restaurações não conformam uma categoria em si. Se extrapolarmos o modelo de Fleming para além do museu Winterthur, podemos considerar que essa ausência deriva do corte curatorial do acervo. O espaço museal dali foi pensado para simular uma residência, com dioramas de cotidianos aos quais as peças se referem. O excepcional estado de conservação, à época, da mobília estudada parece ter conduzido à lacuna de Fleming acerca do restauro. Entretanto em outros museus em que a restauração está presente, esta enfrenta o problema teórico: como restaurar sem perder a originalidade? Para não delongar esse importante debate, partiremos da solução prática adotada: a maior proximidade de técnicas e materiais originais manteria a integralidade do artefato.

As operações analíticas em si, a saber, a identificação, a análise cultural, a interpretação e a avaliação derivam das constatações atingidas nas categorias anteriores. Se a primeira parte do modelo versa sobre a originalidade, a segunda trata da autenticidade. Com efeito, é uma das subpartes integrantes do processo de identificação do artefato, ao lado da classificação e da descrição. A originalidade pode ser forjada; reproduzir uma técnica, usar as mesmas ferramentas e materiais iguais para fazer algo pertinente a um estilo, época e/ou funcionalidade. A autenticidade, entretanto, estabelece correlações dentro do paradigma identitário-conjuntista de Castoriadis. Neste paradigma, a primeira parte do modelo de Fleming corresponderia à realidade subjetiva porque uma peça imersa no cotidiano tem sua história repousada na familiaridade. À segunda parte se alinharia com o estabelecimento de uma realidade objetiva, dado que processa o artefato à luz de algum rigor metodológico científico.

O segundo passo da identificação é a autenticação, que tem por objetivo determinar se o objeto é genuíno. Então, qual seria o objetivo de datar, checar a procedência, autoria, materiais e técnicas de confecção? É algo falso ou uma cópia feita com o intuito de enganar ou uma reprodução sem essa intenção? Essa é realmente a cabana de madeira na qual Daniel Boone viveu? Essa é realmente a espada empunhada por George Washington em Yorktown? Essa caneca de prata que traz a marca de Paul Revere teria sido feita por ele? As habilidades de um especialista ou a análise laboratorial podem ser usadas na autenticação, referida algumas vezes como “crítica externa”. Autenticação é pré-condição para uma identificação precisa. (FLEMING, 1974 p.156) **tradução do autor** <sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> “The second step in identification is authentication, to determine whether the object is genuine. Is it actually what it purports to be in date, provenance, authorship, material, and construction? Is it a fake or forged made with a deliberate intent to deceive or a reproduction made without intent to deceive? Is

O *especialista* e o *laboratório* são as figuras de autoridade que se constituem em pontos diferentes do conhecimento científico nesse caso. O conhecimento especializado, de cunho antiquário ou proveniente da *knustwissenschaft* (ciência da Arte) aplicada à História Cultural, se institui e é reconhecido a partir dos pares que formam e autorizam este ou aquele julgamento à luz de preceitos *relativamente* aceitos dentro de um Paradigma. Se, como afirmamos, questionar sobre o lugar da verdade no simulacro é inócuo e que a verossimilhança assume o posto da verdade nessa estrutura, a autenticidade tem raízes nesse mesmo âmbito. A autoridade especializada valida a autenticidade e isto substitui, ainda que momentaneamente, a verdade. Sob o signo do provisório, é necessário recorrer a outros grupamentos identitários-conjuntistas situados dentro do mesmo Paradigma.

O conhecimento do especialista está no *estado abstrato* de Gaston de Bachelard (2007) e é uma crítica externa, baseada amplamente na analogia. Ao lidarmos com algo material, o abstrato – por definição destituído da materialidade – é deixado de lado e se busca a *verdade* a partir do concreto. A análise laboratorial cumpre esse papel; ao aplicar técnicas específicas como a termoluminescência, a dendrologia ou o carbono-14, ratifica ou retifica a autenticidade do artefato. Há, portanto, dois movimentos da autenticidade como categoria analítica: da crítica externa à análise interna e desta de volta à crítica externa por meio da ratificação/retificação.

### **1.3. A Autenticidade na Arqueologia**

Estabelecemos até aqui dois movimentos epistemológicos acerca de um artefato: a migração de uma realidade subjetiva para uma objetiva e a ratificação/retificação de sua autenticidade. O primeiro movimento tem ligação com o esgarçamento da trama tecida entre o Tempo Paradigmático e o Tempo Sintagmático. A perda da familiaridade, ou seja, das memórias e laços afetivos que suportam o lugar de algo em uma narrativa muda as percepções, os valores e as atitudes diante do objeto. O segundo movimento deriva do primeiro; a autenticidade se torna uma categoria

---

this log cabin the one in which Daniel Boone actually lived? Is this sword truly the one worn by Washington at Yorktown? Was this silver tankard, with its Paul Revere mark, really made by Revere? The skills of connoisseurship or laboratory analysis, or both, may be used in authentication, which is sometimes referred to as “external criticism”. Authentication is the precondition for accurate identification”.

analítica em detrimento da Aura Relicária. Essencialmente, esses movimentos apontam para a mudança do bem material diante da narrativa como discurso formativo de uma comunidade.

O aumento da escala, isto é, a ampliação de uma História particularizada – familiar e/ou comunitária - para um Passado em Comum mantém uma característica essencial: a suprassensibilidade da História. De fato, não há como reconstituir o Passado em toda sua complexidade porque esse extrapola nossa percepção empírica. Portanto, dependemos de elementos palpáveis que confirmam concretude ou *verdade* ao que é dito dele. Documentos oficiais, diários, fotos, construções, objetos de arte ou cotidianos; uma vez que sua autenticidade é atestada, ocupam refletem a mencionada concretude.

A autenticidade dos vestígios é ponto essencial sobre o qual apoiam-se os estudos arqueológicos. As operações descritas por David Lowenthal, comuns aos restauradores e reencenadores, também estão presentes no pensamento arqueológico. Preencher os espaços lacunares da História com o plausível, o provável, o razoável e o possível; a diferença está na posição do vestígio material nesse processo. Para o restaurador, o objeto impõe um dilema: retornar ao seu estado original ou permitir que as marcas do tempo sejam vistas? As possíveis respostas a essa questão, para além da estética, habitam o próprio artefato através de seu valor histórico e/ou como objeto de arte. Para um reencenador, o material imbuído de verdade aquilo que se tenta reproduzir. Para o arqueólogo o vestígio material desempenha papel semelhante aquele discutido anteriormente no modelo de Fleming e se vale de uma concepção de autenticidade similar.

O artefato como foco analítico é comum à epistemologia clássica dos museus e da pesquisa arqueológica em seus momentos iniciais. Bruce Trigger (2004) localiza essa raiz no Paradigma da Ilustração, formado nos séculos XVII e XVIII. Esse paradigma afirma que há um processo evolutivo cultural, motivado pelo racionalismo, e que esse se dá em estágios crescentes. Isto é, a etapa em que se está seria necessariamente mais avançada e complexa que uma anterior. Esse paradigma é refletido na imagem da espiral temporal de Giambattista Vico (1668-1744), uma conciliação entre as percepções de tempo cíclico e linear. Cada ponto dessa espiral tem seu correspondente no anel superior, sugerindo uma ascensão a cada volta. Admitindo que estamos em algum ponto dessa ascensão, podemos inferir correlatos

na descensão. A cultura material entra nesse modelo como marcadora dos estágios evolutivos e legitima uma postura antiquarista.

Essa postura flui em dois sentidos: o fetiche da peça no qual a autenticidade se torna algo secundário, a exemplo da *Tizona* de El Cid e o da inferência do processo evolutivo cultural a partir da retrodição. É no início do século XIX que a Arqueologia começa a se configurar como ciência à luz de uma perspectiva khuniana. Ao antiquarismo e ao Paradigma da Ilustração soma-se o nacionalismo na formação da ciência arqueológica. Esse nacionalismo procura uma outra relação com a História e se distancia das histórias dinásticas em busca de algo que seja mais profundo e representativo para o “povo”. As aspas aqui ressaltam a construção da *volks-gemeinschaft* a partir dos parâmetros dos grupos sociais que conduziram a *Era das Revoluções* (1789-1848).

Na época, a Dinamarca [identificada pelo autor como berço da Arqueologia Científica] era menos evoluída política e economicamente que a Europa ocidental. Por isso, os ideais da Revolução Francesa tinham forte apelo para muitos dinamarqueses de classe média, também receptivos aos ensinamentos da Ilustração, que, na visão popular, estavam intimamente ligados à revolução (Hampson, 1982: 251-83). A Dinamarca tinha forte tradição de antiquarismo, embora, nas últimas décadas, ele não houvesse florescido tanto quanto na Inglaterra. A maioria dos antiquários ingleses se compunha de conservadores que rejeitavam os ideais da Ilustração e buscavam refúgio no nacionalismo romântico. Os arqueólogos dinamarqueses sentiam-se inspirados a estudar o passado por razões de nacionalismo; mas no seu caso, por contraste, os interesses nacionalistas não excluía-m o enfoque evolucionista. (TRIGGER, 2004 pp.72-73)

O primeiro procedimento reconhecidamente arqueológico é a seriação, que consiste em elencar os vestígios materiais em uma pauta cronológica. Essa pauta foi a opção encontrada por Christian Jürgensen Thomsen <sup>36</sup>(1788-1865) para organizar, em 1816, o catálogo do acervo da Coleção e Preservação de Antiguidades da Dinamarca. Sua experiência como numismata ajudou a fixar as bases da *datação relativa*, na qual a comparação estética, técnica e de materiais é usada para estabelecer o recuo cronológico do artefato. Considerando o paradigma da Ilustração, materiais mais simples cuja técnica exigida para a transformação da matéria-prima seja mais primitiva ou padrões de ornamentos menos elaborados colocariam uma peça em um ponto mais inicial na escala evolutiva cultural.

---

<sup>36</sup> Considerado como precursor do modelo das três Idades – Pedra, Bronze e Ferro – aplicado às chamadas culturas pré-históricas. Entretanto, Bruce Trigger aponta para a genealogia desse modelo: “Cabe presumir que ele [Thomsen] conhecia o esquema das três idades de Lucrécio através das obras de Montfaucon e Mahudel. Ele parece ter tido conhecimento, também, da evidência arqueológica indicativa de uma era na qual foram usados instrumentos de pedra, não metálicos, bem como de textos clássicos e bíblicos nos quais se sugere que o bronze fora usado antes do ferro” (TRIGGER, 2004 p.73)

O próprio Thomsen esbarrou nos limites de sua metodologia. Quando aplicada às moedas, sua experiência inicial, a cronologia das dinastias permitia o preenchimento das lacunas nas seriações a partir de elementos estéticos. Mas, muito embora ele tenha aplicado princípio semelhante aos artefatos da Coleção, as interseções de uso, como utensílios em pedra na Idade do Bronze ou de bronze na Idade do Ferro, criavam um problema para uma sequência clara. Como solução para esse dilema, Thomsen se voltou àquilo que denominou “achados fechados”: conjuntos de artefatos encontrados em um contexto, como um sepultamento, que permitiam deduzir uma possível contemporaneidade desse conjunto. A engenhosa solução de Thomsen se completa com a comparação minuciosa entre esses conjuntos e as peças do acervo, o que garantiria a plausibilidade da cronologia apresentada. As superposições de materiais foram usadas como marcadores transicionais das Idades o que ampliava a não só o recuo cronológico, mas a possibilidade de encaixe de novos achados arqueológicos numa concepção unilinear de evolução cultural.

Apesar de não citada, ao menos não na obra de Trigger, a autenticidade dos objetos do acervo seria confirmada *pari passu* à construção da cronologia. Podemos admitir que se trata de uma tautologia: são autênticos porque confirmam a cronologia estabelecida a partir deles. Entretanto, se deslocarmos a observação de volta para como a Coleção foi formada, perceberemos que a autenticidade se firma através da própria Coleção e Preservação de Antiguidades. A chancela real em 1807 para a formação da comissão que reuniria os artefatos aliada à autoridade de seus membros encerraria, por ora, os questionamentos acerca da originalidade e autenticidade. Percebemos aqui uma articulação que se repetiu, com características particulares de cada época e lugar: um projeto de Estado para construção de um Passado em Comum fomentador do sentimento de ‘comunidade do Povo’.

O uso da autoridade científica dissiparia a sensação de imposição, rechaçada pelos grupos sociais – representados aqui pela ‘classe média dinamarquesa’ – imbuídos dos ideais iluministas. Como nos alerta Karl Popper, devemos “admitir que todo conhecimento é humano: misturado aos nossos erros, preconceitos, sonhos e esperanças” (POPPER, 1960 p. 57). Isto é, a busca pela verdade científica se dá a no horizonte de expectativas e este atende, também, a uma formação ideológica. Conceitos-chave como a autenticidade são reorganizados baseados nessa perspectiva. Emanada da autoridade política e científica, a autenticidade figura também como uma questão ética para a Arqueologia. Inventar um Passado por meio

de vestígios materiais falsos seria não só por em risco a legitimidade da arqueologia como ciência como conspurcar o Passado em si.

Com efeito, reproduzir algo com técnica e materiais similares ou idênticos não é algo novo. Não o é, também, usar artefatos falsos para sustentar uma determinada narrativa. E isso não era um problema para os Gabinetes de Curiosidades cujas coleções tinham sua *raison d'être* na curiosidade de seus proprietários. O espírito colecionista desses gabinetes está nos museus como aquele formado pela Coleção dinamarquesa. Entretanto, o que os diferencia é sua motivação: o colecionismo atendia às paixões de seus donos enquanto os museus nacionais têm por objetivo a evocação de um Passado em Comum através do 'Patrimônio Nacional'. Como defini-lo? A escolha e preservação de um patrimônio se deu no calor da Era das Revoluções, afim de proteger a herança reconhecida por alguns contra a ação destruidora de outros.

A Revolução Francesa marcou uma segunda ruptura e o início de uma nova era do relacionamento com os vestígios materiais do passado. Para conter o "vandalismo" revolucionário e a destruição de símbolos do Antigo Regime, certos bens mobiliários e imobiliários da nobreza e do clero são destituídos de seus usos cotidianos e inventariados como partes do "patrimônio nacional" – uma noção nova, inventada em 1793. Este segundo cenário das antiguidades contribuiu para delinear as fronteiras entre o passado e o presente: o presente não pode interagir com o passado. (BESSER et al. 2011, p. 15) **tradução do autor**<sup>37</sup>

Caberia aos museus expor esse patrimônio em duas dimensões: seus acervos, móveis por natureza, e a si mesmos como bens imóveis. A arqueologia, à exemplo de Thomsen e o acervo da Coleção dinamarquesa, promoveria o suporte científico para esse conjunto conferindo-lhe uma cronologia plausível. Isto é, reportar a um passado longínquo e distante – ainda que não tão distante – de um tempo mítico por meio de uma seriação racional e inteligível constituída de peças autênticas. Preservar e conservar os vestígios materiais do passado se tornaria, assim, um dever cívico e sua autenticidade uma obrigação moral. Essa deontologia da autenticidade, *grosso modo*, procura uma aproximação da *verdade* ao passo que se afasta da *falsidade* nos vestígios materiais do passado.

---

<sup>37</sup> "La Révolution française marque une seconde rupture et le début d'une ère nouvelle dans le rapport aux vestiges matériels du passé. Afin de contrer le « vandalisme » révolutionnaire et la destruction des symboles de l'Ancien Régime, certains biens mobiliers et immobiliers de la noblesse et du clergé sont symboliquement arrachés à leurs usages modernes, pour se voir inventoriés comme éléments du « patrimoine national » – une notion nouvelle, inventée à cet effet en 1793. Cette seconde mise à distance des antiquités contribuera à durcir les fronts entre passé et présent : le présent n'est plus autorisé à interagir avec le passé."

Traçamos até aqui dois aspectos da autenticidade na Arqueologia. Como parte da metodologia de análise, aproxima o vestígio de uma realidade objetiva conformadora de um panorama teórico. O segundo apresenta limites morais à Arqueologia como ciência e ao arqueólogo como pesquisador: aprimorar métodos analíticos, procedimentos e quadros interpretativos a fim de afastar o falso em seus vários níveis. Ambos concernem à Arqueologia em si; seus desafios metodológicos e aspectos éticos. Se deslocarmos nosso olhar para fora da Arqueologia, isto é, para as relações dela com uma administração estatal da Cultura veremos o terceiro aspecto da autenticidade: seu uso como discurso de poder.

A fragmentação das memórias identificada por Pierre Nora expõe a retórica da autenticidade por meio de uma patrimonialização exponencial de bens culturais. Em busca de uma *reescrita* da História da França, as diversas memórias formadoras procuram seu lugar no discurso do Estado sobre a Cultura Nacional. Esse mesmo argumento – a fragmentação das memórias e a emergência de outros Patrimônios que as representem – é visto em autores como Dominique Poulot e Françoise Choay. Em diversos campos das Ciências Sociais esse momento de crise paradigmática foi sentido na década de 1960 com o questionamento dos grandes painéis explicativos e dos modelos interpretativos vigentes. No artigo publicado no *Journal of American Folklore* em 1955, o antropólogo Claude Lévi-Strauss já apresentava o escopo dessa guinada paradigmática

A lógica do pensamento mítico pereceu-nos tão exigente quanto a que fundamenta o pensamento positivo e, no fundo, pouco diferente. Pois a diferença está menos na qualidade das operações intelectuais do que na natureza das coisas a que elas se referem. Já faz bastante tempo que os tecnólogos perceberam, em seu campo, que um machado de ferro não é superior a um de pedra porque seria “mais bem feito” do que o outro. Ambos são igualmente bem feitos, mas o de ferro não é a mesma coisa que o de pedra. Talvez um dia descubramos que a mesma lógica opera no pensamento mítico e no pensamento científico, e que o homem sempre pensou igualmente bem. O progresso – se é que o termo se aplica – não teria tido por palco a consciência, e sim o mundo, em que uma humanidade dotada de faculdades constantes teria continuamente se deparado, no decorrer de sua longa história, com novos objetos (LÉVI-STRAUSS: 2018, pp.301-302)

A proposta de Lévi-Strauss se choca diretamente com o paradigma da Ilustração representado nos modelos de seriação derivados daquele proposto por Thomsen. A afirmação de que um machado de ferro não é o mesmo que um machado de pedra e que um não é superior ao outro por suas qualidades estéticas ou complexidade fabril questiona a retrodição como método. Se a autenticidade emana do posicionamento da peça, por meio de suas múltiplas características, numa pauta

cronológica unilinear e cada vez mais complexa, colocar em xeque essa pauta é, transitivamente, fazer o mesmo com a autenticidade. Ainda que a formulação anterior seja válida para um dos aspectos já discutidos, o outro segue seus desdobramentos.

A autenticidade como valor ético da arqueologia prefigura o discurso em torno da reconstrução de uma História capaz de abarcar os vários regimes de historicidade através do patrimônio cultural. Por outro lado, a História como discurso unificador combate essas ‘memórias espontâneas’, como são chamadas por Pierre Nora. De fato, ele afirma que “no coração da História trabalha um criticismo destruidor das memórias espontâneas. A memória sempre é suspeita à História cuja missão verdadeira é destruí-la e reprimí-la” (NORA, 2008 p.21). A autenticidade como discurso se interporia entre a História e a Memória para redimi-la da suspeita anunciada por Nora.

A autenticidade como redentora da memória frente ao Saber Histórico apoia-se amplamente na ideia da ratificação/retificação em sua esfera deontológica. Há o estabelecimento de lugares discursivos como o da ‘verdadeira cultura’ ou ‘o legítimo produto’ de uma tradição. Na cidade de Nazca, no Peru, um turista pode comprar uma ‘legítima cerâmica’ pré-incaica feita em observância minuciosa das técnicas, materiais e padrões de ornamentação. O principal atrativo turístico da região é o patrimônio arqueológico: as linhas de Nazca, os aquedutos de Cantalloc, o conjunto monumental de Cahuachi. A relação entre o souvenir e o lugar é costurada e reforçada pelo reconhecimento das ‘verdades concretas’ no objeto material, previamente autenticadas pela Arqueologia.

A legislação de preservação do Patrimônio Cultural do Peru é bastante rigorosa, sobretudo no delicado tema da circulação de antiguidades. Essa foi concebida para coibir a ação dos *huaqueros*<sup>38</sup>, profissionais que exumam

---

<sup>38</sup> A Arqueologia peruana teceu uma relação ambígua com os huaqueros. Ainda que a atividade – huaqueria – seja um crime, há uma construção argumentativa que coloca o huaquero como uma vítima da contingência e portador de um valioso conhecimento popular conversível em saber científico. O artigo “Huaqueros y Arqueólogos” de Manuel Burga (2012) estrutura essa ideia expondo, inicialmente, que a huaqueria é mais antiga no Peru que a pesquisa arqueológica científica. Ele divide, então, a prática em três momentos: aquele colonial, em que os saques aos sepultamentos eram realizados por espanhóis à procura de ouro. Um segundo, na metade do século XIX, apresenta a elite criolla como intermediária entre o huaquero e os compradores dos artefatos. Esses eram, em sua grande maioria, coleções universitárias ou museus. Ambos os casos deixam perceber que o interesse econômico pelo artefato era o único valor evidente, uma vez que colonizadores e criollos guardam pouco ou nenhum vínculo comunitário baseado na história pré-colombiana. Entretanto, a persistência da prática após a segunda metade do século XX carecia de uma explicação, uma vez que a personagem principal se torna o próprio *campesino* que, em tese, é herdeiro direto dos lugares sagrados dos povos antigos. O argumento de Burga defende que a pressão econômica resultante de um desastrado processo de

sepultamentos pré-colombianos em busca de artefatos valiosos. A mesma legislação que impede os huaqueros obriga aos ceramistas de Nazca a colocação de um registro, no verso da peça, mostrando sua procedência. Entretanto, nem todo artesanato produzido em argila na região carrega essa exigência; só aqueles cuja precisão técnica e acuro nos materiais e padrões os fariam passar por antiguidades. De certa maneira são tão autênticos que precisam de algo que os falseiem. Cabe, então, perguntar: *por que fazer peças que simulam a autenticidade se a legislação obriga que sejam, em algum nível, detectáveis como falsas?*

O ponto central está na ideia de redenção da memória entranhada na fisicalidade frente à História. O reconhecimento de uma estrutura identitária-conjuntista como consubstancial de uma Tradição e desta como pilar de um senso de comunidade nacional age nesse sentido. Se firma uma verdadeira *retórica da perda*, no sentido atribuído por José Reginaldo Santos Gonçalves (1996). Isto é, um manancial de pureza ao qual o Passado em Comum se remete como primordial e que, por isso, sua autenticidade é acima de questionamentos e a preservação, um dever. Entretanto, há uma linha tênue que não deve ser cruzada: o objeto deve ser perfeitamente autêntico, mas não deve interferir na retrodição. Reconhecer algo como autêntico, ainda que não o seja totalmente; identificá-lo como legado de uma cultura, ainda que originalmente feito por outras mãos que não aquelas de um cotidiano antigo.

#### **1.4. A Crise Paradigmática da década de 1960: O Falso sob uma nova Perspectiva**

Em todos os campos de pesquisa, a História da Arqueologia é cercada por grandes casos de falsificação que, cedo ou tarde, são descobertos. Por outro lado, as grandes descobertas foram – e ainda são – postas em dúvida *a priori*, denunciadas como falsas. Em outros termos, é precisamente a *contra-expertise* reclamada pelos denunciantes que permitiu o desenvolvimento de nossos conhecimentos. Em suma, é ao falso (real ou deliberado) que devemos o abono das instituições de pesquisa, dos métodos, das técnicas e das bases teóricas da Arqueologia. (BESSE et al. 2011, p.13) **tradução do autor**<sup>39</sup>

---

reforma agrária teria levado muitos à prática da huaqueria como meio de vida. É nesse momento que a Arqueologia começa no Peru e, também, começa a separar os *bons* huaqueros, que auxiliam nas escavações, dos *maus* huaqueros que insistem nas agora ‘escavações clandestinas’.

<sup>39</sup> “Dans tous les domaines de recherche, l’histoire de l’archéologie est jalonnée de grandes « affaires » de falsifications, qui tôt ou tard, ont été déjouées. A l’inverse, toutes les découvertes majeures ont d’abord été – et sont encore – mises en doute a priori, et dénoncées comme des faux. En d’autres termes, c’est précisément la contre-expertise réclamée par de telles dénonciations qui a permis le développement de nos connaissances. Em bref, c’est au faux (réel ou putatif) que nous devons l’affirmation des institutions savantes, des méthodes, des techniques et des bases théoriques de l’archéologie.”

Entre abril de 2011 e janeiro de 2012 o museu suíço Laténium apresentou a exposição *L'Âge du Faux: L'authenticité en Archéologie* [A Era do Falso: a Autenticidade na Arqueologia]. A conclusão do excerto acima aborda simultaneamente os três aspectos da autenticidade discutidos aqui. Há um falso que se passa por verdadeiro, desmascarado *a fortiori*. Há o verdadeiro que, tido como falso pela *contra-expertise*, é confirmado mais adiante. O princípio da ratificação/retificação, em seu aspecto ético, científico e do discurso está nesses dois momentos. Como juízo de valor, extrair o verdadeiro do falso e/ou corrigir uma afirmação errada é um princípio deontológico, o “dever-ser” em um dado paradigma arqueológico. O lugar do falso, portanto, é e deve ser provisório; seu expurgo é inerente ao correto proceder científico.

Apesar da posição do Falso na deontologia da Arqueologia, seu aspecto como parte do procedimento científico mudou. A virada epistemológica, uma ‘reabilitação’ do Falso e do Erro, é relativamente recente na História das Ciências como um todo. Retomamos à década de 1960 e à crise paradigmática subjacente para analisar o ponto de inflexão da Lógica nas pesquisas. No paradigma racional ocidental, a crítica dos princípios de inferências válidas segue dois caminhos essenciais: o *ponendo ponens* e o *tollendo tollens*. “A distinção lógica importante é entre a forma em que a segunda premissa é a afirmação do antecedente da premissa condicional e a forma em que é a negação do consequente” (KNEALE e KNEALE, 1991 pp.100-101). Considerando o âmbito da Lógica Formal, o modo ponens é expressado pela fórmula ‘Se A então B; dado B logo A’ enquanto o tollens segue ‘Se A então B; dado Não-B logo Não-A’.

A Lógica Formal por se tratar de uma teoria ingênua<sup>40</sup> não aborda questões argumentativas, sujeitas às relações semânticas e semióticas. Este mesmo princípio é fundante da concepção de ciência formulada no século XIX: os procedimentos metodológicos e conceituais visam, em larga monta, estabelecer pontos *ingênuos*, ou seja, livre ao máximo de paradoxos. O ponendo ponens, cuja tradução é “afirmar afirmando”, é o princípio lógico do *Positivismo*. A confirmação das premissas gerais via premissas menores ou particulares resulta em conclusões afirmativas ou positivas, como no exemplo formal dado acima. Embora formalmente válido, ao tratarmos de

---

<sup>40</sup> Usamos aqui o termo elaborado por Georg Cantor (1845-1918) em sua teoria matemática dos conjuntos. A palavra “Ingênua” refere-se à busca por relações mais simples entre os elementos estudados na busca de reduzir ou anular eventuais paradoxos.

ciência a pergunta ‘como se formulam as premissas gerais?’ exige uma resposta. Com tal intento em mente o Círculo de Viena estabeleceu o ‘Princípio da Verificabilidade’, ligado à *pesquisa antimetafísica dos fatos*.

Muitos afirmam que o pensamento *metafísico* e teologizante hoje volta a crescer, não apenas no âmbito da vida como no da ciência. Trata-se de um fenômeno geral ou somente de uma mudança limitada a determinados círculos? A própria afirmação confirma-se facilmente se atentarmos aos temas dos cursos nas universidades e aos títulos das publicações filosóficas. Todavia, também o espírito oposto, iluminista e de *pesquisa antimetafísica dos fatos*, se fortalece atualmente, tornando-se consciente de sua existência e avesso à especulação está mais vivo do que nunca, fortalecido precisamente pela nova resistência que se lhe oferece (CARNAP et al, 1986 p.6)

O Manifesto do Círculo de Viena, publicado como panfleto em agosto de 1929, é uma retomada do Positivismo e reclama o status de pureza das ciências empíricas diante das especulações do pensamento ‘metafísico e teologizante’. Ao considerar os fundamentos das Ciências Sociais no Manifesto, os autores afirmam que apesar dos esforços para a desambiguação das questões metafísicas “ainda não se alcançou aqui o mesmo grau de purificação alcançado na Física” (p.17). O empirismo presente na metodologia da Física conferiria o mencionado ‘grau de purificação’, firmando uma hierarquia entre as ciências. Aquelas que atendessem aos critérios do Princípio da Verificabilidade via reprodução empírica de experimentos seriam, em última análise, superiores.

As ideias do Círculo de Viena encontram resistência em dois autores: Karl Popper e Thomas Kuhn. Lançado originalmente em 1959, a *Lógica da Pesquisa Científica* de Popper aponta para o outro procedimento lógico, o Tollendo Tollens ou ‘negar negando’. Como o nome sugere, é uma oposição simétrica àquele que está na base do Positivismo e do Neopositivismo do Círculo de Viena. A *Falseabilidade* de Popper segue o mesmo Princípio da Verificabilidade, entretanto numa direção oposta, o que “equivale ao requisito de que todos os enunciados da ciência empírica (ou todos os enunciados “significativos”) devem ser suscetíveis de serem, afinal, julgados com respeito à verdade e falsidade; diremos que eles devem ser “*conclusivamente julgáveis*” (POPPER, 2004 p.41). Uma crítica semelhante às limitações impostas pelo Círculo de Viena pode ser percebida, mais sutilmente, no texto *Knowledge without Authority* [Conhecimento sem Autoridade] de 1960:

O problema da validade do empirismo pode ser colocado, grosso modo, assim: a observação é a única fonte de nosso conhecimento sobre a Natureza? Se não, quais seriam as outras fontes? [...] Primeiro, a maioria de nossas considerações não são baseadas em observações, mas em todo tipo

de fontes. 'Eu li na *Times*' ou talvez 'Li na *Enciclopédia Britânica*' são mais aceitas e definitivas como resposta para pergunta 'Como você sabe isso?' do que 'concluí a partir de observações' ou 'sei isso porque parti de observações feitas ano passado'. (POPPER, 1960 pp.46-47) **tradução do autor** <sup>41</sup>

A crítica de Thomas Kuhn segue a Falseabilidade de Popper colocando-a em uma perspectiva histórica. Em seu *A Estrutura das Revoluções Científicas* de 1962, Kuhn contradiz a visão formalista da Ciência, isto é, a ideia de que essa seria o resultado de um acúmulo evolutivo unilinear puramente racional. O conceito de paradigma estabelece, para a História das Ciências, marcos cronológicos análogos àqueles usados na periodização clássica da História. Entretanto, seu conceito admite uma multiplicidade de *estágios* de elaboração dos paradigmas em um mesmo tempo. Muito embora seja tentador recuar e deslocar o conceito de Regimes de Historicidade de François Hartog, não cabe como categoria analítica para proposta de Kuhn. Com efeito, seu questionamento da unilinearidade evolutiva do panorama formalista se dá na perspectiva de uma racionalidade hegemônica e atemporal.

Essa racionalidade questionada por Kuhn se aproxima da 'Sublime Verdade' da filosofia clássica, seja como meio para atingi-la ou como objetivo final expresso numa hierarquia das ciências. No campo das ciências normais, isto é, "a pesquisa firmemente baseada em uma ou mais realizações científicas passadas" (KUHN, 1998 p.29) o cientista responde questões delimitadas pelos resultados de seus predecessores. Com efeito e sobretudo naquelas cujo empirismo é fonte essencial do conhecimento, o refinamento e precisão na obtenção dos dados é mais importante do que forçar os limites estabelecidos pelo paradigma vigente. O pesquisador figura como um 'solucionador de enigmas' ou 'quebra-cabeças' internos do paradigma e o reforçam como um todo ao passo que também o fazem com os limites de sua ciência.

A Falseabilidade de Popper e historicização dos modelos científicos de Kuhn colocam em crise a chamada 'Ciência Normal' e apresenta novos objetos de pesquisa em diversos campos. Para a Arqueologia, como considera Trigger, e expansão dos campos trouxe um questionamento: *por que usar, como painel interpretativo quase exclusivo, a Antropologia?* A resposta para essa pergunta reside numa interpretação estática da Cultura e na concepção ideológica do Progresso, ambas estruturadas na

---

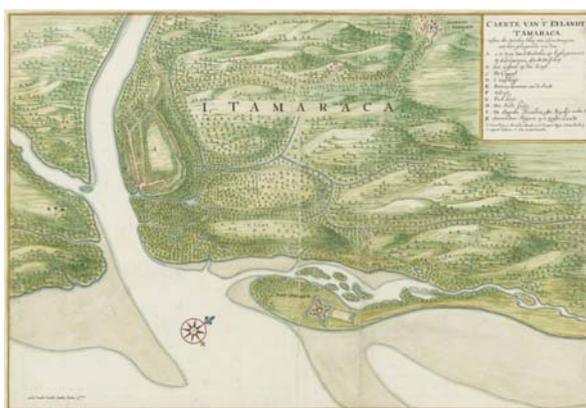
<sup>41</sup> "the problem of the validity of empiricism may be roughly put as follows: is observation the ultimate source of our knowledge of nature? And if is not, what are the sources of our knowledge? [...] First of all, most of our assertions are not based upon observations, but upon all kinds of other sources. 'I read it in *The Times*' or perhaps 'I read it in the *Encyclopaedia Britannica*' is a more likely and a more definite answer to the question 'how do you know?' than 'I have observed it' or 'I know it from an observation I made last year'."

Europa do século XIX. Assim os estudos etnológicos atendem às analogias interpretativas arqueológicas porque criam quadros gerais de culturas ‘primitivas’ vivas. Entretanto esses quadros gerais podem ter outras fontes, as quais mudariam o panorama interpretativo dos estudos em Arqueologia e assenta uma paralaxe científica.

Apesar da consolidação da divisão entre Arqueologia Pré-histórica e Histórica no Brasil, isso não se dá de maneira pacífica quanto ao seu marco divisor. Com efeito, a escrita é tomada como base dessa dicotomia, o que nega a existência da história nos povos ágrafos. Se admitirmos essa divisão, no Brasil ela se dá de forma abrupta porém não anula a produção cultural material dos povos *primitivos* ou *pré-históricos*. O deslocamento desse marco divisor da escrita para a “consolidação do sistema capitalista como nova ordem social” (GHENO e MACHADO, 2013 p.164) se mostra mais coerente com o desenvolvimento sociocultural decorrente do contato entre Europeus e o Novo Mundo. A partir desse paradigma interpretativo, a saber, a inserção em um sistema econômico e de relações de poder de novos espaços, justifica-se teoricamente o estudo arqueológico de sítios como o forte de Itamaracá.

## 2. Forte e Seus Nomes – História, Arqueologia e Mimese no Forte

Figura 1 VINGBOONS, Johannes. *Caerte van 't eylandt Tamaraca neffens het steedeken Schop ende 't fort Orangien met haer gelegenhede van dien*



Fonte:

<https://www.nationaalarchief.nl/onderzoeken/kaartencollectie/af879ba2-d0b4-102d-bcf8-003048976d84>

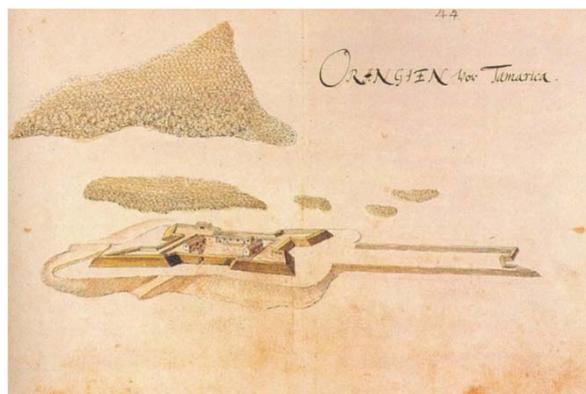
As considerações teóricas feitas até aqui nos permitem abordar a fortificação situada em Itamaracá, município componente da Região Metropolitana de Recife, sobre outra perspectiva. Construído em 1631, durante as campanhas militares da Companhia das Índias Ocidentais, seu ponto estratégico garantia a defesa da Vila de Nossa Senhora da Conceição e a entrada do rio de Santa Cruz, controlando o acesso a porções interiores ao norte na capitania pernambucana. Sua porta, voltada para o mar, confirma a hipótese de que sua posição também privilegiava a comunicação e a movimentação de tropas ao longo da costa. Ambrosius Richshoffer

cita o diagnóstico do tenente-coronel Steyn-Callenfels sobre a situação de uma estrutura – provavelmente uma paliçada – e a necessidade por melhorias

A 2 [de maio], chegou de Itamaracá o próprio sr. Tenente-Coronel Steyn-Callenfels, participando ao sr. Governador que o mencionado forte não podia guardar o porto, tornando-se para isso necessária a construção de trincheiras dos lados e de um hornaveque, afim de poder-se enfiá-lo em todas as direções. (RICHSHOFFER, 1977 p.107)

Para o Visconde de Porto-Seguro, Francisco Adolfo de Varnhagen, no entanto, a posição das tropas da Companhia das Índias Ocidentais em Itamaracá “ao menos lhes serviria a prove-los de lenha” (VARNHAGEN, 1877 p.511). O estabelecimento de um forte, algo que demanda esforço físico e financeiro consideráveis aumentados em período de guerra, não parece concordar com a análise do visconde. Apesar da pouca

Figura 2 forte Orange desenhado 1645 por Schmalkalden



Fonte: A Viagem de Caspar Schmalkalden, 1998, pág. 97. Apud BARTHEL, Stela Glauca Alves e ALBUQUERQUE, Marcos. P.96

importância dada à ilha de Itamaracá no texto do visconde, José Antônio Gonsalves de Mello assinala que chegou a ser cogitada à época como sede do governo (MELLO, 1986 p. 60) e como produtora de mantimentos já durante a chamada *Insurreição* (IDEM pp. 154-155).

A divergência entre o visconde de Porto-Seguro e José Antônio Gonsalves de Mello não configura uma quebra de paradigma, mas um aprofundamento das questões lacunares deixadas no texto de 1877. Ambos abordam a Guerra, com menor ou maior grau de descrição, e o Forte de Itamaracá é parte da paisagem da contenda. Curiosamente, não há um desfecho claro para sua participação; ele figura entre os fortes sob comando da Companhia das Índias quando da assinatura do termo de rendição dos holandeses em 1654. Ainda sob o nome Orange, teve seu poder de fogo contabilizado (MELLO, 2017 pp. 289-290) e continha um bom número de canhões de ferro e bronze, distribuídos entre calibres grossos e mais leves.

A primeira identidade é ligada à sua funcionalidade, portanto. Bélico, encimado pelo brasão de Orange, o Forte era *parte* do projeto de estabelecimento da Companhia das Índias Ocidentais holandesa e marcou o espaço da ilha de Itamaracá.

Com seu feitiço holandês permaneceu até as primeiras modificações ainda no século XVII. Um século após a entrega do Forte Orange à bandeira lusitana, ele já não guardava mais essa referência onomástica. No requerimento para promoção ao cargo de sargento-mor, datado de 25 de agosto de 1755, Domingos de Moraes Navarro chama o forte de Fortaleza da Ilha de Itamaracá<sup>42</sup>. Isto significa que em algum momento, entre a assinatura do termo de rendição e o pedido de promoção, o que era Forte passou à Fortaleza. Essa mudança vocabular não acontece com uma simples relação de sinonímia.

Como perceber o impacto dessa mudança na palavra? Para tal devemos compreender que uma *palavra* reflete uma historicidade porque seus usos e desusos conformam a maneira que uma sociedade lida com a realidade envolvente. A utilização conotativa ou denotativa de uma palavra depende de um contexto social e Ferdinand Saussure, em seu Curso de Linguística Geral, postula claramente a *arbitrariedade do signo* como um princípio para sua compreensão (SAUSSURE, 2006 pp.81-84). Há, ainda, uma cenografia discursiva que coloca aquilo que é dito em uma espacialidade e temporalidade específicos. Portanto, não devemos nos resumir a analisar somente o que muda, mas quando e onde muda o uso de uma determinada expressão, conceito ou palavra.

No *Diccionario da Lingua Portugueza*, composto pelo padre Raphael Bluteau e posteriormente atualizado por Antonio de Moraes e Silva, os verbetes ‘fortaleza’ e ‘forte’ apresentam uma diferença substancial. Enquanto uma é descrita apenas por seu valor defensivo e é adjetivada como *pequena*, o outro recebe uma descrição física e funcional mais detalhada (BLUTEAU, 1789 p.630). O forte *nasce* do calor da batalha e deve se preparar para todos os riscos emanantes do conflito; fossos, seteiras, baluartes, a defesa da boca de um rio. O termo *praça*, usado como componente imagético do vocábulo fortaleza, não representa somente o caráter militar. Abarca um rol de coisas *não militares* como as casas, o comércio, os civis, todos encerrados em muros. Enquanto o forte nasce na guerra, a fortaleza se prepara para uma que pode nunca chegar.

A diferença linguística apresentada por Bluteau se apresenta sob outros aspectos para o historiador militar inglês John Keegan. Ele parte de dois pressupostos para interpretar as estruturas militares funcionais: a relação dialética entre agressão

---

<sup>42</sup> AHU\_ACL\_CU\_015, Cx.79, D.6614

e defesa e a evolução estrutural decorrente disso. A fortaleza estaria, admitindo essas conjecturas, acima dos refúgios e abaixo dos fortes. Acima do refúgio porque deveriam “ser capazes de suportar o assédio de atacantes que trazem suas próprias rações ou dispõem de uma linha de comunicação pela qual podem ser supridos, e possuem máquinas (Keegan, 2006 p.189). Abaixo dos fortes porque esses conformam uma unidade maior, as defesas estratégicas. Essas são mais caras para construir, manter e guarnecer e isso nos conduz à dedução lógica sobre a riqueza da nação que empreende sua instalação.

Como forte, Orange resistiu junto à Cidade Maurícia, o Forte de Santa Catarina em Cabedelo, o Ceulen no Rio Grande do Norte e o cearense Schonenburgh. Na década final da ocupação da Companhia das Índias, o impasse entre as tropas aguardava um desfecho proveniente da Coroa<sup>43</sup>. O assédio às estruturas que resistiram parece ter uma função pragmática. Suas sólidas constituições garantiriam, quando o domínio português se assentasse, as mesmas vantagens defensivas que enfrentaram. Os fortes construídos pela Companhia das Índias Ocidentais mostram a transição do guerrear medieval para o moderno. A pólvora é o fulcro no qual não só mudam os regimentos como também as estruturas as quais atacavam ou defendiam.

No antigo esquema medieval, a cidade crescia horizontalmente e as fortificações eram verticais. Na ordem barroca, as cidades, confinadas por suas fortificações, só podiam crescer para cima, em altas moradias coletivas, depois de recobrir seus quintais: foi a fortificação que continuou a se expandir, mais ainda porque os engenheiros militares tinham descoberto, após uma pequena experiência, que o fogo do canhão com projéteis não-explosivos pode ser bem mais aparado, não meio de pedras ou tijolos, mas por uma substância maleável, como a terra: assim os revelins tinham mais importância que os tradicionais baluarte, bastião e fosso. Ao passo que, nas antigas fortificações barrocas, a distância entre o fundo do talude até o exterior do parapeito era de 80 metros, no clássico forte construído por Vauban em Neuf Brisach, era de 214 metros. Assim, a expansão horizontal era uma expressão orgânica tanto do desperdício quanto da indiferença à saúde, que caracterizaram o regime por inteiro. (LEWIS, 2008 p. 430)

O próprio Sébastien le Prestre, marquês de Vauban, citado por Lewis no excerto acima vira as virtudes da escola de fortificações holandesa durante a batalha

---

<sup>43</sup> E carta datada de 15 de outubro de 1645 o provedor da Fazenda Real Cosmo Castro Passos detalha a situação das forças Holandesas após as investidas iniciadas em 13 de junho daquele mesmo ano. A missiva chegou às mãos de Dom João IV, o Restaurador, levada por um grupo “dos principais moradores de Pernambuco” que foi parabenizá-lo pela chegada ao trono lusitano. Em meio às notícias de vitórias, como a ocupação da “mui necessária” fortaleza do pontal do Cabo de Santo Agostinho, o provedor informa que a posição está mais favorável aos vassallos em detrimento dos holandeses. Para uma conclusão rápida é feito o pedido de envio de uma armada suficientemente grande para completar, junto às tropas terrestres, o cerco às já tidas como “nossas fortificações” restantes. AHU\_ACL\_CU\_015, Cx.04, D.327

de Maastricht, em 1673. O historiador Bruno Miranda (2016) aponta que o desenvolvimento da escola holandesa de fortificações atendeu às necessidades do calor da batalha. No período entre 1590 e 1598 o número de engenheiros à serviço do Conselho de Estado quase duplicou, saltando de 13 para 25. Esse aumento sugere o interesse da República na *arte de fortificar*. De fato, o livro *Sterctenbourgwing* (A Arte de Fortificar) do engenheiro Simon Stevin se tornara um dos importantes manuais holandeses de ciência militar. Sua importância era tamanha que “após a sua morte, as aulas ministradas nos Países Baixos continuaram a seguir os princípios de suas obras” (MIRANDA, 2016 p.168).

Assim, o feitiço *brobdingnagiano* do Forte Orange frente à *liliputiana* Vila de Nossa Senhora da Conceição se explicaria pela escola holandesa. Também o uso de materiais como a terra, plástica e absorvente dos impactos dos projéteis lançados pelos canhões. Essa característica foi decisiva para velocidade de sua conclusão. O local já parecia estratégico antes da guerra. A certidão escrita pelo tabelião Paulo Teixeira por ocasião das visitas feitas por Antônio Barreiros aos fortes de Pernambuco e das capitânicas do norte indica lugar semelhante ao qual se assentaria Orange<sup>44</sup>. Podemos considerar três momentos para o Forte Orange: uma estrutura improvisada, anterior a abril de 1631<sup>45</sup>, a unidade com o hornaveque e uma última construída no período nassoviano (1637-1644).

O uso da terra batida atendia, ainda, às “vantagens de se utilizar na construção das obras de defesa, material disponível nas proximidades do local das obras” (ALBUQUERQUE e LUCENA, 1988 p.9). O uso de material próximo respondia questões práticas, dificultadas em momentos de conflito. A logística para trazer materiais alienígenas ao local se mostrara um desafio, mesmo em tempos pacíficos. O uso de materiais disponíveis facilitaria, ainda, reparos emergenciais e adaptações. No Forte Orange, segundo informações dos arqueólogos Marcos Albuquerque e Velela Lucena *apud* Stela Barthel (2007), a taipa de pilão foi preterida em detrimento

---

<sup>44</sup> AHU\_ACL\_CU\_015, Cx.02, D.86 de 29.XII.1623

<sup>45</sup> Ambrosius Richshoffer traz, em seu diário: “a 22 de abril foram embarcadas doze campanhas, sob o commando do sr. Tenente-coronel Steyn-Callenfels, afim de patrulharem o forte e o porto de Itamaracá, obstante que alli entrassem navios hespanhóes conduzindo socorros para o inimigo. É uma paragem muito aprazível situada a pequena distância ao Norte de Olinda”. (RICHSHOFFER, 1977 pp.106-107). A intrigante informação de haver já uma estrutura identificada como *forte* nos faz considerar que já havia ao menos um refúgio ou reduto no lugar. Sua posição, ainda que provisória, atendia à defesa da barra do rio Santa Cruz e marcava um enclave frente à vila de Nossa Senhora da Conceição. Mais adiante, em trecho já citado nessa dissertação, a necessidade de um hornaveque mostra a conformação dessa unidade na estratégia defensiva batava.

do *torrão*, formado por galhos e palha com aparência semelhante ao estuque. Devemos considerar que o uso de materiais locais nas construções em terra baratearia a construção como um todo. Entretanto esse não era o objetivo, mas como já dito; a melhor absorção de impactos garantiria por mais tempo a integridade da estrutura.

Um outro ponto sensível estava na mão-de-obra para a árdua tarefa de construção das unidades defensivas. Além do trabalho pesado de recolher grandes quantidades de material, atividades especializadas como carpintaria e cantaria – além da concepção, no escopo preconizado pela Escola Holandesa, da estrutura – teriam que ser arregimentadas. Não raro, um “empreiteiro contratado podia seduzir o governo com preços baixos até que se descobrisse que ele não possuía recursos para levar adiante o trabalho ou utilizava material de qualidade inferior” (MIRANDA, 2016 p.189). Se tratava, naturalmente, de um contrato de risco para as partes envolvidas. O risco do atraso ou não pagamento era uma ameaça real para os empreiteiros ao passo que o uso de materiais de qualidade inferior prejudicaria o edifício como um todo. Cabia às tropas, como parte de suas atribuições, se encarregar dos aspectos cotidianos da obra.

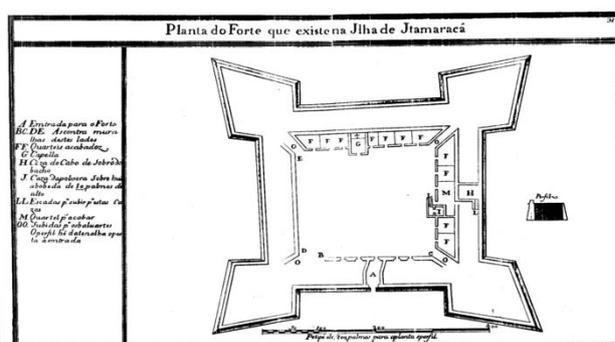
Carregar toras de madeira, faxinas, pedras, tijolos, areia e lutar em nome da Companhia em troca do soldo. Os relatos nos mostram um dia-a-dia exaustivo, para dizer o mínimo. Se somarmos a tudo isso a falta de saneamento e uma alimentação em condições precárias, o *Tempo dos Flamengos* também foi o de urgências médicas. Ao considerarmos os 24 anos da permanência em terras coloniais, a estimativa de Haecxs feita em 1645 de que “ordinariamente se deve calcular que a terça parte [da tropa] não pode prestar serviços” (MIRANDA, 2014 p.223) não parece exagerada. Se doenças como desinteria e escorbuto contribuíram para o elevado número, os traumas também tiveram peso bastante relevante. De fato, a consideração de Roberto Passos Nogueira *apud* Carlos Miranda (2004) sobre a mudança de paradigmas da medicina em decorrência do uso das armas de fogo motivou a vinda de cirurgiões-barbeiros para a contenda. Os registros de baixas médicas por traumas infligidos em batalha podem ocultar aqueles ligados a outros aspectos da faina soldadesca neerlandesa.

A assinatura dos termos de rendição dos holandeses na noite de 26 de janeiro de 1654 encerrou os conflitos que duraram mais de duas décadas. Os bastiões neerlandeses – Mauritsstad e os fortes Orange, Cabedelo, Ceulen e Schonenburgh – deixam sua posição na estratégia defensiva holandesa e passam a compor as

propriedades da Coroa Portuguesa na colônia. À recuperação dos espaços se seguiu uma outra, de ordem linguística. “Cidade Maurícia” foi abandonada e passou a ser chamada de “Povoado de Santo Antônio”; o forte Schonenburgh foi rebatizado com o vocativo Nossa Senhora da Assunção. O forte potiguar recuperou sua alcunha lusitana, Reis Magos. O paraibano Forte de Cabedelo construído e nomeado Margareth, estava assentado sobre as ruínas do Forte de Santa Catarina e dele também herdou o nome. Talvez a ausência de uma estrutura prévia ou sobre a qual, arruinada, tenha se soerguido, o Forte Orange enfrenta uma crise identitária nos anos seguintes. Os documentos se referem a ele ora como Fortaleza de Itamaracá ora como Fortaleza de Santa Cruz, e conheceu diversas reformas entre os finais dos séculos XVII e XVIII<sup>46</sup>.

A fortaleza é parte integrante do perfil de uma cidade barroca, uma forma de *chantar* o poder político em um espaço. Como alerta Silvia Hunold Lara, essa percepção caminha na “direção contrária ao paradigma do semeador fixado por Sérgio Buarque de Holanda” (LARA, 2007 p.34). No centenário que separa o termo de rendição dos holandeses e o pedido de promoção de Domingos de Morais Navarro, a própria *cidade* mudou. A cidade pós-medieval, isto é, aquela

Figura 3 quartéis luso-brasileiros- planta do forte que existe na ilha de Itamaracá



Fonte: MENEZES, José Luís Mota; RODRIGUES, Maria do Rosário Rosa. Fortificações portuguesas no Nordeste do Brasil: séculos XVI, XVII e XVIII. Recife: Pool, 1986. pág. 110. *Apud* BARTHEL, Stela Glauca Alves e ALBUQUERQUE, Marcos. P.98

<sup>46</sup> “Em 1696, uma Carta Régia ordenou que o forte fosse reformado e construído em tamanho maior e com outra distribuição espacial dos edifícios. É provavelmente neste momento que o primitivo forte holandês deixa de existir. Em 1698, foi ordenado pelo Rei de Portugal que toda pedra que viesse nos navios como lastro fosse enviada para a ilha de Itamaracá, para obras de contenção do mar junto às muralhas do forte, que eram de taipa, mas que estavam sendo encobertas por aterro, para que fosse construída a nova muralha em alvenaria de pedra e cal. Em 1703, Luis Francisco Pimentel, que era filho de Luís Serrão Pimentel, engenheiro e cartógrafo-mor do reino, se encontrava trabalhando na portada da fortaleza, quando morreu afogado a caminho do trabalho. As obras de reforma se estenderam por quase todo o século XVIII. Em 1777 foi de novo reformado, no governo de José Cezar de Menezes, quando foram acrescentadas as guaritas de cantaria, quartéis, casa de comando, paióis e terraplenos. A portada com um brasão deve ter sido colocada após 1788, porque não aparece nas plantas de levantamento efetuadas pelo Exército Brasileiro, podendo ser projeto da mesma, como afirmam alguns autores, de autoria de Luis Francisco Pimentel. Segundo trecho tirado do livro de Francisco Serrão Pimentel, “...deve ter aspecto um tanto rude para que represente austeridade e terro, significando assim ser invencível a seus inimigos” (apud SIQUEIRA, 1997, p.131). (BARTHEL, 2007 p.37)

que caminha para superar as limitações *cenográficas* resultantes de uma ocupação até certo ponto desordenada encontra um paradigma ao qual seguir.

Antes que a organização barroca tivesse ganho controle de quase todos os aspectos da cena, houve uma fase intermediária na qual o novo e o antigo se misturaram e ganharam reciprocamente, pelo seu próprio contraste e oposição. Essa fase é ainda inapropriadamente chamada “a” renascença – termo implantado com demasiada solidez para ser facilmente removido, embora quase tão enganoso em suas conotações quanto “a” revolução industrial (LEWIS, 2008 p. 415).

Se tomarmos por válida a premissa de que os espaços citadinos ibero-americanos tiveram nos séculos coloniais um caráter eminentemente político-administrativo, esse espaço torna-se palco para uma teatrocracia. A fortaleza, o pelourinho, a casa de câmara e cadeia, a igreja, antes de edificações e símbolos institucionais das *partes articuladas do Rei*, são lugares em que se vive e se concebem as memórias. O forte, projetado para guerra, sai de cena e entra a fortaleza integrada ao *rasgo* da cidade-palco. Portanto, se tomarmos somente o tempo sintagmático, essa identidade holandesa resistiu pouco no transcorrer do século XVII e XVIII. Além do pedido de promoção já citado, toda sorte de documentos nos permite informar que, para fins administrativos, a fortificação já era plenamente portuguesa.

No século XIX a cidade e a fortaleza conheceram seu *inverso*. A perversão da ordem instituída, normalmente compreendida como seu inverso, somente pode acontecer dentro dos parâmetros colocados por essa mesma ordem. A fortificação, concebida como peça estratégica em um conflito; modificada e adicionada à espacialidade teatralizada da cidade barroca, torna-se parte de uma insurreição *contra a ordem* a qual deveria representar. Talvez por seu estado de conservação – descrito por Henry Koster como “muito velho e em péssimo estado” (KOSTER, 1942 p.339) – se apresente como o desolador cenário do último reduto do então insurreto Vigário Tenório. É da pena do viajante Henry Koster que vem a afirmação que aquela estrutura, situada estrategicamente na ponta sudeste da ilha de Itamaracá, tratar-se-ia do *antigo Forte Orange* (IDEM p.342).

No entanto o lugar já colecionava vários nomes: *Castrum Auriacum*<sup>47</sup>, Forte Orange, Fortaleza de Santa Cruz, Fortaleza de Itamaracá. Durante sua visita a

---

<sup>47</sup> Nome constante na representação cartográfica da capitania de Itamaracá no Livro de Barléus, de 1647. As pesquisas arqueológicas não encontraram os restos do hornaveque (estrutura projetada a partir do forte) na estrutura sob a atual fortaleza. Uma das hipóteses levantadas é que a o hornaveque tenha sido feito a partir de materiais provisórios como areia, algo que se perderia com tempo sem o devido reparo. Entretanto, podemos considerar que se trataria de uma cartografia imaginária, uma vez

Pernambuco em 1859, o imperador Dom Pedro II foi apresentado às ruínas de um *Forte* que participara das Guerras Holandesas e que recebera o nome de *Orange*. Aquele forte, já arruinado, não se tratava mais da estrutura original deixada para trás em 1654; foi acrescido, remodelado, redesenhado e reutilizado. Apesar de ter mantido sua imagem severa em pedra e cal, não se tratava mais fisicamente *daquele* Forte.

### 2.1. As pesquisas de Campo no Forte de Itamaracá

A escavação arqueológica do Forte Orange que, entre seus objetivos, buscou contribuir para a Restauração, trouxe à luz detalhes importantes que até então permaneciam nas brumas de possíveis interpretações de documentos. Um dos mais controversos diz respeito aos construtores e à nomenclatura do forte que, mais recentemente, vem sendo conhecido como Forte Orange, atribuído como de construção holandesa do século XVII. (ALBUQUERQUE e ALBUQUERQUE, 2018 p. 4)

As pesquisas arqueológicas na área da unidade militar funcional datada como do século XVII iniciam na década de 1970. Encabeçadas pelo Laboratório de Arqueologia da Universidade Federal de Pernambuco, a campanha de 1971 tinha como objetivo a coleta de subsídios para uma posterior restauração parcial da estrutura. Sob a chefia dos arqueólogos Marco Antônio Gomes de Matos Albuquerque e Velda Christina Lucena de Albuquerque, a Campanha I de prospecções localizou estruturas correspondentes à possível cozinha, ao paiol (casa de pólvora), aos quartéis e à capela. Também foram recuperados fragmentos materiais do cotidiano da fortificação. Stela Barthel (2007) aponta que devido às condições do terreno arenoso de praia no qual o forte está não é raro que o vento revele objetos menores como cachimbos, projéteis pirometalúrgicos e fragmentos de louça e faiança.

O desvelar acidental de peças aliado à curiosidade e ao potencial pecuniário de artefatos históricos podem ser os motivos para ação de “caçadores de tesouro” e “sonhadores de botijas”. Entretanto, diferentemente dos *huaqueros* citados mais acima, esses se contrapõem ao trabalho arqueológico porque pouco reconhecem o sentido de pertencimento nas peças e seu contexto. A retirada das peças ao longo dos anos não inviabilizou a construção das análises arqueológicas, uma vez que o forte “se mostrou, como sítio arqueológico, bem mais rico do que se ousava esperar” (ALBUQUERQUE e ALBUQUERQUE, 2018 p.5). Com efeito, diversas peças

---

que “os mapas, as perspectivas e os levantamentos topográficos não deixam de construir um discurso que é, também, político” (LARA, 2007 p.40).

compuseram o museu da então Fundação Forte Orange, instituído em convênio com a Embaixada dos Países Baixos no Brasil.

O objetivo inicial das pesquisas no Forte, a saber, sua restauração parcial a partir de elementos e informações derivadas das prospecções arqueológicas insere-se nas políticas públicas de preservação do patrimônio à época. O então SPHAN, órgão criado durante o Estado Novo varguista, passara por uma mudança recente em sua chefia. Seu fundador e principal nome, o jurista Rodrigo Melo Franco de Andrade, foi substituído pelo arquiteto Renato Soeiro. Este iniciara, na década de 1950, a inserção institucional do órgão federal de proteção do patrimônio cultural brasileiro no cenário internacional. Os debates sobre os conceitos de Cultura e Patrimônio resultantes da crise paradigmática da década de 1960 aportam no Brasil via políticas públicas durante a administração de Soeiro.

## **2.2. Forte Orange como Signo da Mimese: A Virilidade Militar e o Patriotismo**

Por sua natureza, as defesas estratégicas constituem a forma de fortificação mais dispendiosa de construir, manter e guarnecer, e sua existência é sempre sinal de riqueza e de desenvolvimento político avançado do povo que as construiu. (KEEGAN, 2006 p.192)

Ao analisar as unidades militares funcionais numa perspectiva *Longue Durée*, o historiador John Keegan as apresenta em três estágios evolutivos. Há uma relação dialética em sua concepção, uma resposta às ações dos inimigos. O refúgio, a unidade mais primitiva na cronologia proposta por Keegan, é “um lugar de segurança a curto prazo, de valor somente contra um inimigo que não dispõe de meios para se demorar na vizinhança ou cuja estratégia é atacar alvos fáceis” (KEEGAN, 2006 p.189). O refúgio reflete a essência da dialética na medida que ampara àqueles que se valem dele do elemento surpresa e da dispersão provocada pelo ataque. Sua construção obedece largamente à topografia e aos materiais disponíveis, bem como a emergência das agressões iminentes. Assim, a constituição física do refúgio não o diferencia, em substância, de outras unidades constituintes da ocupação espacial de uma comunidade.

Uma paliçada atende à lógica apresentada sobre os refúgios. Podemos depreender que optar por uma construção com esse feitio, em meio a um conflito no século XVII, revela a percepção acerca do inimigo. Se por um lado enfrentar um contingente militar de porte era esperado, a incapacidade de manter cerco por longos

períodos também fazia parte dos cálculos da guerra em ambos os lados. O envio de Pedro Correia da Gama, sargento-mor experiente em conflitos, para Pernambuco apresenta a visão local sobre a esquadra batava que se aproximava. Baseado em sua experiência de seis décadas em guerras em nome da Coroa Portuguesa e naquilo que vira na tentativa holandesa de ocupação de Salvador, ele deveria fortificar Recife e Olinda. Sua escolha por trincheiras e paliçadas, de acordo com o relato de Frei Manoel Calado, pode refletir a exiguidade de tempo frente a iminente chegada da armada da Companhia das Índias Ocidentais.

Ainda no relato do Frei sobre o dia da fatídica chegada da armada às praias pernambucanas é possível vislumbrar duas personagens que figuraram o teatro da guerra: o valoroso e o ricoço. Um, protagonista do conflito e o outro antagonista, cujas antíteses ressaltam as qualidades heroicas.

Acudiu Matias de Albuquerque a lhe impedir o desembarcar, ou ter com ele encontro no caminho, e suposto que levava consigo uma luzida tropa de gente, entre os valoroso e honrados que o acompanharam com grande ânimo de defender a terra, iam outros ricoços, e de inchadas barrigas, que como não estavam acostumados a morrer, tudo era pôr inconvenientes a tal determinação, e persuadiram ao general, que não tivesse encontro com o inimigo no caminho, nem na praia, senão na vila, aonde tinham seus reparos, e trincheiras; e isto faziam aos gritos, porque como na vila lhe ficavam suas mulheres, e filhos, e suas riquezas, queriam pô-las em salvo, e a suas pessoas também tanto que cerrasse a noite (o que não se atreviam a frazer de dia por vergonha e pejo) viu-se o general tão perseguido de tantos protestos, que quase certa a vitória na passagem do Rio Doce, se veio com toda a gente retirando à vila, e daí mandou com alguma fornecer o Recife. (CALADO, 2004 p.43)

O sacrifício pessoal de alguns é posto em perspectiva naquilo que é caro para outros: os seus, sua riqueza e a si mesmos. Aqui está um *valor*, uma memória-a-ser-mimetizada: a virilidade militar. Se “o soldado exerce seu corpo e modela seu espírito em preparação para a mais abominável das violências” (COURBIN e COURTINE, 2013 p.195) sua virilidade é oposta àquela do civil, dedicada ao cotidiano e à vida. Essa virilidade militar, via de regra, é insuflada e justificada pela ação daquele contra a quem se lança. Grassam, no Valeroso Lucideno, relatos das violências e abusos holandeses contra o cotidiano colonial português. Ataque às igrejas, pilhagens e estupros são relatados como prova da *vilania* batava.

A virilidade militar aparece como valor durante outro conflito, ocorrido já no Brasil Imperial: a Guerra do Paraguai. Em seu *História das Lutas com os Holandeses no Brazil*, o Visconde de Porto Seguro assevera esse valor:

Achavamo-nos, por motivos do serviço público, no Rio de Janeiro e acidentalmente em Petropolis, e ainda estava por decidir a titanica luta que

o Brasil susteve no Paraguay, e nem se quer as armas alliadas haviam vencido o Humaitá, e eramos testemunhas dos desfalecimentos de alguns, quando, com o assentimento de vários amigos, nos pareceu que não deixaria de concorrer a acoraçoar os que já se queixavam de uma guerra de mais de dois annos, o avivar-lhes a lembrança, apresentando-lhes, de forma conveniente, o exemplo de outra mais antiga, em que o próprio Brazil, ainda então insignificante colônia, havia lutado, durante vinte e quatro annos, sem descanso, e por fim vencido, contra uma das nações naquelle tempo mais guerreiras da Europa (VARNHAGEN, 1872 p.VI)

A exortação à resiliência em tempos de Guerra por meio da evocação de uma batalha do Passado guarda intrigante proximidade com a teoria teatral de Bertold Brecht. Guardadas as devidas proporções temporais e críticas, a motivação apresentada por Varnhagen assemelha-se às *Lehrstücke* ou 'peças de descoberta'. Estas rejeitam a interpretação corrente da mimese como imitação e recorrem à concepção dessa como Princípio Criador ao colocar o espectador como ativo no processo. O valor recriado, a Virilidade Militar, passara por mudanças entre os séculos XVII e XIX. O Século das Luzes apresentou os perigos dos soldados em tempos de paz. Sua virilidade brutalizada os apresentavam como pessoas a serem temidas. Em igual medida exerciam fascínio em seus paisanos com suas distintivas marcas da batalha em forma de cicatrizes.

Se as Luzes alertaram os perigos do soldado em tempos de Paz também criaram uma nova ética do soldado. A pólvora e as técnicas militares desenvolvidas para seu uso mudaram as estruturas militares tornando-as mais complexas e operaram de forma semelhante no soldado. Lentamente ao longo da Era Moderna, as armas brancas cedem lugar às de fogo, que exigem menos treinamento e garantem conferem maior distância entre o usuário e o alvo. Por outro lado, era necessário que esse soldado, partícipe e vigilante do poder soberano, mostrasse civilidade em tempos de mais pacatos. A reedição de romances de cavalaria devolveria a imagem do *propósito maior* no qual a morte figura como uma contingência, não objetivo. O uso das forças armadas para manutenção e melhorias estruturais da nação. O inculcamento da disciplina e dos valores de civilidade; tudo isso levaria à máxima de que o homem se faz na caserna.

Na *História das Lutas* de Varnhagen vemos o confronto da velha e da nova virilidade militar. Os relatos do Frei Manoel Calado, uma das bases documentais para o livro do Visconde, fornecem a visão do 'soldado vadio', o vilão holandês, que ataca os signos do cotidiano e representa essa brutalidade a ser controlada. Em contraposição estão os valorosos habitantes da *insignificante colônia* que

responderam e resistiram ao assédio holandês até que finalmente esses são vencidos. Estava aí a lição a ser aprendida; lutar com honradez, civilidade e pela glória. Essa propaganda oculta as ações violentas dos luso-brasileiros à medida que ressalta as dos holandeses e constrói um senso de comunidade que se reconhece como portadora dessa virilidade. Essa comunidade tem seus próprios códigos e performatividades, uma identidade normativa que dá uma aparente uniformidade.

Eu achava que o exército era uma coisa só. Naquela noite dei-me conta de que não era. Eu ainda tinha de aprender que as diferenças externas falavam de diferenças internas muito mais importantes. Os regimentos, descobri, definiam-se sobretudo por sua individualidade, e era essa individualidade que fazia deles as organizações de luta cuja eficácia em combate era proclamada pelas medalhas e cruzeiros que eu via a minha volta. (KEEGAN, 2006 p. 15)

A articulação entre a propaganda nacionalista e os ideais militares é representada pela identidade normativa cuja “lei é ao mesmo tempo plenamente manifesta e plenamente latente, pois nunca aparece como externa aos corpos que sujeita e subjetiva” (BUTLER, 2003 p.193). As identidades normativas traçadas por Varnhagen têm cunho utilitarista, filosofia moral bastante difundida na Inglaterra do Século XIX. Sua característica eudemonista fica evidente na afirmação de que as ações devem produzir o máximo de bem-estar possível. Para tal, os elementos desviantes precisam ser vigiados e/ou punidos à medida que os normais assumiriam seus papéis sociais norteados por uma identidade normativa cuja essência se assemelha àquela do xadrez. Como considera Piscitelli (2009), as atuações e improvisações daqueles que performam<sup>48</sup> tais papéis estão restritos às possibilidades abertas pelo *enredo*.

---

<sup>48</sup> Compreendemos *Performatividade* como os “atos, gestos e desejo [que] produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem *na superfície* do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são *performativos*, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são *fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos”. (BUTLER, 2003. p. 194)

### III.Arquitetura de uma Memória

Contudo, não é necessário, nem mesmo aconselhável, o recurso exclusivo a historiadores de profissão, uma vez que a curiosidade do ofício conduz insensivelmente a pesquisas laterais demoradas e absorventes com prejuízo dos informes simples e precisos que interessam à repartição. Pode-se recorrer com proveito a estudantes universitários em período de férias e a intelectuais de várias categorias necessitados de amparo. (COSTA, 1949)<sup>49</sup>

As instituições que conformam a organização que convencionamos chamar de Estado operam em dois regimes imbricados. Um primeiro se aproxima daquela noção de tempo sintagmático, dado que procura estabelecer uma relação mais ou menos uniforme em sua extensão. As autarquias, figuras estatais que performam nesse primeiro regime, são “responsáveis pela aplicação de uma legislação específica, frequentemente pontual e não sistematizada, cuja missão é executar objetivos inerentes à consecução do interesse público” (DANTAS, 2013 p.224). O segundo regime, ligado aos quadros funcionais das autarquias, está ligado ao tempo paradigmático. Este, marcado pelas experiências, através dos indivíduos inseridos no cotidiano da instituição e preenchem-na de significados e *recitam-na* no ato de torná-la crível.

A título de primeira aproximação, entendo por “crença” não o objeto do crer (um dogma, um programa etc.), mas o investimento das pessoas em uma proposição, o ato de enuncia-la considerando-a verdadeira – noutros termos, uma “modalidade” de afirmação e não o seu conteúdo. [...] Por esse vínculo a política explicitava a sua relação de diferença e de continuidade com a religião. Mas a vontade de “fazer crer” de que vive a instituição, fornecia nos dois casos um fiador a uma busca de amor e/ou de identidade. (CERTEAU, 1998 p.278)

O órgão federal de proteção do Patrimônio Cultural, cuja alcunha atual se circunscreve na sigla IPHAN, reflete bem os dois aspectos articulados no conceito apresentado sobre autarquia: a aplicação da legislação pontual face aos desdobramentos do interesse público. Como projeto seu começo se dá no gabinete do Departamento de Cultura e Recreação do município de São Paulo<sup>50</sup>. Ou ainda na mítica jornada como um turista aprendiz na qual o escritor Mário de Andrade encontra a *raison d'être* do Departamento de Cultura paulistano do qual seria diretor. O prólogo do anteprojeto mariodeandradiano de 1936 pode ser compreendido como a apresentação das personagens entre si. Muito embora sua importância na trama só

---

<sup>49</sup> In: Plano de Trabalho para a Divisão de Estudos e Tombamento da D.P.H.A.H. Anexo B p.5

<sup>50</sup> Ato da Câmara Municipal de São Paulo no. 861 de 30 de maio de 1935

se revelaria ao longo do enredo cujo clímax foi – nesse primeiro momento – o decreto-lei que cria o SPHAN, os prenúncios ou até mesmo anunciações já estavam postos.

As “Notas de Viagem ao Nordeste: diário de 1928-1929”, publicadas em dossiê intitulado *O Turista Aprendiz* (2015) fazem as vezes de tal prólogo. Com apontamentos de encontros e impressões sobre personalidades, o *in-fólio* de capa em chiffon improvisada revela a extensão da rede social de Mário de Andrade para além de sua Paulicéia Desvairada. Os encontros corriqueiros apontados na agenda trazem referências do Modernismo brasileiro sentadas à mesa, passeando, ensaiando apresentações musicais, despedindo-se ou ciceroneando o turista Mário. Um cotidiano que revela que antes do anteprojeto de 1936 estava a comunidade que compartilhava de valores, percepções e atitudes acerca de si em seus indivíduos. O imaginário associado e a subsequente camaradagem horizontal fomentam a noção de Patrimônio a ser preservado

A divisão didática da História institucional do órgão federal de proteção ao Patrimônio reflete esse caráter pessoal que emana do diário de viagem de Mário de Andrade. A historiografia divide a pauta cronológica do órgão em dois grandes momentos. Muito embora reflitam mudanças institucionais em diversas ordens, seus cortes seguem as personalidades daqueles sob a qual a autarquia encontrava-se chefiada. Assim a *Fase Heróica* (1937-1967) compreenderia os anos da administração de Rodrigo Melo Franco de Andrade e a *Fase Moderna* (1979-1985) corresponderia à chefia de Aloísio Magalhães e Marcos Vilaça. O hiato temporal sinaliza o período de Renato Soeiro adiante do órgão, visto ora como uma continuidade da Fase Heróica, ora como uma distensão dessa em direção à Fase Moderna.

Essa periodização remete ao Paradigma da Ilustração à medida que anunciam um grau evolutivo ascendente entre os pontos. Isto é, a Fase Moderna é *necessariamente* melhor, mais completa e complexa que a Fase Heróica. Para que esta relação se estabeleça, marcos do cenário discursivo devem ser chantados. O primeiro está nos nomes: qual é a oposição entre heroico e moderno? O vocábulo ‘heroico’ ganha, aqui, dois contornos muito próprios. O primeiro sugere um *pars pro toto*: a busca por heróis é uma característica do pensamento nacionalista romântico do século XIX. O segundo refere-se aos esforços individuais para a implantação do órgão, uma espécie de evocação do monomito do herói de Joseph Campbell (2007).

Em ambos os contornos apresentados para a palavra ‘heroico’ está algum grau de oposição ao moderno. A Fase Moderna da instituição, atingida após a necessária

maturação transicional dos anos Soeiro, corresponderia à superação de uma ‘infância’ jurídica, metodológica, epistemológica do órgão. Esse amadurecimento passaria por uma negação de uma determinada noção de Patrimônio – entendida como elitista por valorizar tão somente a *pedra e cal* – em detrimento de uma perspectiva mais ampla. Aqui a espiral viciniana, referência imagética do Paradigma da Ilustração, nos leva à compreensão de que o decreto no. 3.551 de 4 de agosto de 2000<sup>51</sup> está numa posição *superior* ao Decreto-Lei no.25 de 30 de novembro de 1937. Entretanto o anteprojeto de 1936 é apresentado como uma pedra angular para ambos, como uma teleologia nas práticas de proteção do Patrimônio.

Se admitirmos esse caráter do anteprojeto mariodeandradiano, a apresentação de sua finalidade<sup>52</sup>, associada às categorias<sup>53</sup> do Patrimônio e sua subscrição nos livros de Tombo<sup>54</sup> sustentam essa posição. Entretanto, quando do surgimento do órgão, sua estrutura não comportava integralmente a tarefa contida em sua finalidade. Se a posição do escritor Mário de Andrade junto aos intelectuais modernistas firmou a camaradagem horizontal acerca de uma visão do Patrimônio, o advogado Rodrigo Melo Franco de Andrade garantiu a transição do anteprojeto para o Decreto-Lei.

Ademais, como a proteção legal só poderia incidir sobre “coisas”, bens móveis integrados ou bens imóveis (evidentemente suportes de valores e significados “imateriais”), ficou evidente que o instrumento do tombamento não era adequado para proteger manifestações da arte e da cultura popular como lendas, danças, rituais, entre outras, como de resto sempre esteve claro no texto do Anteprojeto. E, como era previsível que o tombamento encontrasse resistências por se contrapor a interesses econômicos (mesmo respeitando o direito de propriedade, ele o restringia), era necessário que toda a ação do SPHAN fosse baseada em critérios reconhecidos, bem fundamentados na história e na teoria da arte e do restauro, “juridicamente defensáveis e socialmente aceitáveis” (LEMOS, 1981). (SANTOS, 2018 p. 37)

Há uma outra História que corre paralela às fases Heroica e Moderna: a da autarquia. Por seu caráter responsivo ao interesse público e à legislação específica que a rege, sua historicização apresenta um caráter *ameandrado* face ao retilíneo Paradigma da Ilustração. De fato, é do cotidiano que emergem aspectos próprios das autarquias, como sua cultura organizacional, seus quadros funcionais, sua relação

---

<sup>51</sup> Decreto presidencial que institui o registro de Bens Culturais de natureza Imaterial e cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial. O decreto pode ser acessado em seu inteiro teor em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/d3551.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm)

<sup>52</sup> “O serviço do Patrimônio Artístico Nacional, tem por objetivo determinar, organizar, conservar, defender, enriquecer e propagar o patrimônio artístico nacional” – Anteprojeto do Serviço do Patrimônio (Histórico) Artístico Nacional de 1936, Anexo A p.2.

<sup>53</sup> Anexo A, pp. 4-7

<sup>54</sup> Anexo A, pp. 7-8

com o interesse público, como seus agentes se relacionam com a população. Se engendra também a crença através da recitação e o “‘real’ é aquilo que, em cada lugar, a referência a um outro faz acreditar” (CERTEAU, 1998 p. 289). Emana daí um *physique du rôle* da instituição e de seus partícipes que encenam uma vigilância cuja cenografia discursiva é baseada, larga monta, numa ‘retórica das perdas’.

Qual a ideia central, isto é, o lugar dessa retórica? Podemos situar no balanço entre *conservar* e *preservar*, ações compreendidas como sinônimas. Entretanto há valores diversos ao evocarmos cada uma das ideias. O verbo latino *servatio*<sup>55</sup> é raiz comum aos dois vocábulos. O que a modula são os prefixos *com*<sup>56</sup> e *prae*<sup>57</sup>, cuja posição em sua origem latina indica temporalidades diferentes. Assim, *conservatio* pode ser compreendido como um ato simultâneo ou uma ação de manutenção mais intensa. *Praeservatio*, por sua vez, trata de uma ação voltada para o futuro, para um tempo adiante. A mecânica dessa retórica baseia-se em selecionar do *corpus* da Cultura aquilo a ser conservado e, a partir daí, preservar como conjunto ou representante significativo dentro dos parâmetros estabelecidos. Essa seleção nos fala mais sobre quem a fez do que sobre seu objeto, isto é, o ‘produto do engenho humano’.

## 1. A Venustas, A Firmitas, a Utilitas: o Edifício Patrimônio de Lúcio Costa

A citação que abre esse capítulo consta do Plano de Trabalho da Divisão de Estudos e Restauo do DPHAN é redigido sob os cuidados do arquiteto Lúcio Costa, em 1949. O órgão do Patrimônio surgira doze anos antes, aos cuidados de Rodrigo Franco, do ministro Gustavo Capanema à égide do Estado Novo de Vargas. O ministro Capanema operou como um ministro da Cultura, cargo que oficialmente não existe à época. Para o brasilianista Daryle Williams (2000) Capanema estruturou uma administração da Cultura ancorada à ideia de uma expressão nacionalista, capaz de *abrasileirar* os brasileiros.

---

<sup>55</sup> **Servatio-onis**, f.[servo+tio]. Manutenção, observância (de um costume). (OXFORD, 1968 p.1745)

<sup>56</sup> **Con-**, pref [= CUM/CVM] formas: a forma original é *com*, mantida antes de *b*, *m*, *p* e ocasionalmente de uma vogal (e.g *comes*); assimilada a *col* antes de *l*; a *cor* antes de *r*, antes de *n*, raramente. Co-; antes de gn (e.g *cognosco*); antes de outra consoante. 1. Expressando colocação ou simultaneidade; 2. Expressando ações conjuntas; 3. Expressando conexão ou parceria; 4. Expressando conteúdo; 5. Expressando intensidade de ação; 6. Expressando completude. (OXFORD, 1968 p.383)

<sup>57</sup> **Prae-**, prefix. [como precedente]. Com verbos e formas verbais derivadas *prae-* indica uma posição à frente, adiante, no final ou precedência temporal; com adjetivos *prae-* indica preeminência da qualidade em questão. (OXFORD, 1968 p.1420)

Como administrador cultural, ideólogo e mecenas, Capanema era acima de tudo um nacionalista. Com a cultura brasileira sempre em mira, seu cosmopolitismo nunca se tornou um internacionalismo. Seu gosto pelo modernismo nunca chegou a ser um gosto pela arte abstrata, sem teor brasileiro. Entre 1934 e 1945, Capanema se esforçou para definir uma cultura nacional e nacionalista – patriótica, sadia, otimista, moderna. Apropriou-se dos locais já consagrados culturalmente, como os museus e as academias de arte, e criou uma rede de novos locais para consagrar uma elite cultural responsável por uma nova arte nacional. (WILLIAMS, 2000 p.268)

A Cultura Nacional como projeto e sua administração no sentido estrito do termo se tornam o *métier* de Estado através do Ministério da Educação e Saúde. A tomada dos espaços consagrados nos mostra Capanema como representante de uma postura tradicional brasileira, na qual a Cultura seria algo com dois pontos principais: sua associação às instituições e a concepção de que um ‘arcabouço correto’ permitiria o Progresso Nacional. Para sustentar o primeiro ponto, temos as instituições resultantes da vinda da Família Real Portuguesa ao Brasil em 1808. Essa ligação se confirmaria ao longo do século XIX, com o fomento dos Institutos Históricos (o livro do Visconde de Porto Seguro é dedicado a Dom Pedro II) e a criação do Pavilhão Nacional. Quando da Proclamação da República, imbuída do espírito Progressista, essas instituições foram absorvidas como parte integrante de uma teatocracia na qual a Memória Nacional tornou-se principal enredo e mote das ações acerca da Cultura.

A Semana de Arte Moderna abre uma outra frente para essa Cultura Nacional abrasileirante, *avant garde* em suas posições. Entretanto, ocupar os espaços delimitados pelo academicismo se mostrou um caminho tortuoso; a breve passagem do arquiteto modernista Lúcio Costa na diretoria da Escola Nacional de Belas Artes depõe a favor dessa afirmação. Abrir novos espaços nos quais a vanguarda modernista pudesse firmar e propagar suas percepções, valores e atitudes parecia a opção viável de contraposição à visão plasmada nas instituições herdadas pela República. Por mais diferentes que os discursos academicista e vanguardista fossem, ambos contavam com um público consumidor de bens culturais que circulava pelo Poder o qual um discurso representava enquanto o outro criticava.

A quem caberá a recitação desse novo espaço político? O excerto do documento assinado por Lúcio Costa parece afastar os *historiadores de profissão*. A natureza jurídica de órgão executivo permaneceu inalterada quando da transformação em Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional<sup>58</sup> na aurora do governo do

---

<sup>58</sup> Decreto-lei n. 8534 de 2 de janeiro de 1946

general Eurico Gaspar Dutra (1946-1951). O decreto-lei que renomeia o órgão, agora DPHAN, traz em seu terceiro artigo as Divisões de Estudo e Tombamento e de Conservação e Restauro. Esta última atende aos requisitos de autenticidade e originalidade abordados no capítulo anterior dessa dissertação. Seu quadro funcional é eminentemente técnico; artesãos especializados em pedra e madeira se tornam mão-de-obra vital. Reproduzir de maneira verossímil os entalhes, encaixes e detalhes dos edifícios coloniais tombados completaria a simulação em *pedra e cal*.

A Divisão de Estudo e Tombamento tinha duas facetas bem definidas: a técnico-artística e a histórico-elucidativa. Ambas deveriam suprir a Divisão de Conservação e Restauro das informações necessárias para o intento da preservação. Lúcio Costa é taxativo quanto a *posição* do Saber Histórico nesse lugar: é prolixo ou excessivamente lateralizado e demorado. Essa posição se assemelha aquela ocupada pela História no modelo analítico de McClung Fleming. Trata-se, portanto, de um procedimento heurístico acerca do patrimônio. O caráter apresentado, assim como o conjunto de ações, atinge àqueles bens de maneira isolada. Somando-se o enredo de um Passado em Comum, temos um terminado – e limitado – número de candidatos ao cargo de Patrimônio Cultural Nacional. O bem cultural assume feições da Aura Relicária e, como tal, imbuem de tangibilidade um determinado regime de historicidade e legitimam física e imaginariamente uma História Nacional.

O pragmatismo suscitado pela emergência inerente à retórica das perdas justifica, na visão de Lúcio Costa, preterir os historiadores em detrimento de ‘estudantes universitários em período de férias e a intelectuais de várias categorias necessitados de amparo’. Essa sensação de urgência vem dos fatos: o Progresso haussmaniano<sup>59</sup> bate às portas das velhas casas tirando-lhes o *sabor provinciano* da crônica de Manuel Bandeira. Os bulevares, o saneamento, as avenidas largas e retílineas, o reenquadramento de monumentos; tudo no plano diretor ideal do barão Georges Haussmann parecia confrontar a *semeadura* portuguesa nas Américas. A primeira haussmanização reconhecida foram as reformas promovidas por Pereira Passos no Rio de Janeiro entre os anos 1902 e 1906.

---

<sup>59</sup> “Afinal, o que é a haussmannização? Pelos escritos de Haussmann não se pode dizer que seja uma teoria uma vez que não propõe uma doutrina de melhorias urbanas. Segundo Françoise Choay é o leitor atual que busca decifrar um método e princípios gerais para a organização do espaço urbano em seu trabalho; é o pesquisador o que procura nas entrelinhas das obras de transformação de Paris um estilo que influencia quase todas as capitais européias. O próprio Haussmann denomina seu urbanismo de “uma regularização”, que não pretende uma universalidade científica, não se baseia em uma crítica social nem propõe um modelo espacial.” (PINHEIRO, 1998 pp.2-3)

A razão por trás desse processo pode ser resumida numa premissa: do *feio* e do *sujo* decorre o *malvado*. Os espaços ‘feios sujos e malvados’ resultantes dessa semente desordenada dos espaços urbanos e adensados pela Abolição encontrariam sua redenção no Progresso belo, higiênico e moralmente correto. Trata-se, desse modo, de uma “experiência de intervenção autoritária na cidade e se identifica com a transformação burguesa da mesma” (PINHEIRO, 1998 p. 5). À porção sanitarista cabia resolver os espaços insalubres enquanto a seleção de um ‘belo brasileiro’ seguia as percepções de comunidades dominantes. Ou *abrasileirado*, se considerarmos a arquitetura colonial como uma solução local dos parâmetros estéticos europeus. O futuro petardo e renovador anunciado pelo Progresso abre espaço para a consolidação de um lugar de fala, em vários cenários discursivos, de uma nova personagem: o arquiteto modernista.

### **1.1. A Firmitas: Construindo Alicerces**

A passagem meteórica de Lúcio Costa à frente da Escola Nacional de Belas Artes deixou sua marca. Dois cursos autônomos foram implementados: Arquitetura e Pintura e Escultura. Em 1933, como provável reflexo do período conturbado<sup>60</sup> da diretoria de Lúcio Costa, foi decretado o marco legal para a profissão de arquiteto<sup>61</sup>. Com efeito, a separação profissional entre arquitetos, engenheiros e agrimensores foi um passo importante para a identidade do arquiteto e da arquitetura como campo de atuação. Os usos sociais do termo guardavam ainda relação com significados herdados do período colonial e/ou medieval<sup>62</sup>. Agora desvencilhado, o arquiteto pode caminhar na direção da fruição artística e de projetos políticos ligados às suas redes de camaradagem horizontal.

---

<sup>60</sup> A historiadora Márcia Chuva conecta a greve encabeçada pelos alunos da ENBA em prol do ‘Salão Livre’ e contra as manifestações de descontentamento dos professores afastados à reorganização nas disciplinas promovida pelo ministro da Educação e Saúde Pública Washington Ferreira Pires (1932-1934). A consolidação das disciplinas ligadas ao curso de Arquitetura e Urbanismo teria levado ao reconhecimento da profissão. (CHUVA, 2003 pp.318-319)

<sup>61</sup> Decreto n.23.569 de 11 de dezembro de 1933.

<sup>62</sup> O dicionário do padre Rafael Bluteau (1789) diferencia os vocábulos ‘arquiteto’ e ‘engenheiro’, mas não faz qualquer menção à ‘agrimensor’. O termo arquiteto é apresentado como mais amplo, uma vez que engloba edificações em geral, ao passo que engenheiro se dedica aos aspectos da guerra. Esse aspecto mais amplo parece-nos ter uma relação com a ideia de *architectus* ou *architector*. Eduardo Carreira (1997) aponta que sob essa palavra estavam uma série de atividades: do mestre-de-obras, responsável por toda administração e logística da construção até o pedreiro (*maçon*). Essa figura varia sob a escala sócio-cultural do empreendimento, mas sempre é um assalariado e, quase sempre, com um domínio técnico maior que o diferencia de uma massa trabalhadora no canteiro de obras.

Como colocar, junto ao elenco modernista, essa nova personagem? Seu lugar no discurso de uma Cultura Nacional não está, temporalmente, na Semana de Arte Moderna de 1922. Entretanto há uma conexão apropriada: as questões ligadas à estética. Em artigo intitulado “A Arquitetura dos Jesuítas no Brasil” constante na Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional número 5 publicada em 1941, Lúcio Costa aponta uma visão *fisiológica* das expressões arquitetônicas como obras de arte.

Ora, as transformações por que passou a arquitetura religiosa, juntamente com a civil, durante esse longo período [séculos XVII e XVIII], obedeceram a um processo evolutivo normal, de natureza, por assim dizer, fisiológica: uma vez quebrado o tabu das fórmulas neo-clássicas renascentistas, gastas de tanto se repetirem, ela teria mesmo de percorrer – independente da existência ou não da Companhia de Jesus – o caminho que efetivamente percorreu, até quando o barroco, por sua vez impossibilitado de renovação, teve que ceder o lugar à nova atitude classicista e já o seu tanto acadêmica de fins do século XVIII e começo do XIX (COSTA, 1941 p.9)

Temos, assim, duas dimensões a serem observadas: O pêndulo fisiológico e como esse dá firmeza ao lugar do arquiteto. Esse movimento evolutivo e dialético reforça a ideia de que a arte se dá em cânones já estabelecidos. E, se admitido como tal, o movimento atual reverbera em um grau superior – levando em conta o Paradigma da Ilustração – aquele outro anterior ao substituído. Isto é, o Modernismo refletiria *mais fielmente* uma mimese do Barroco que o Classicismo academicista, entendido como a fórmula exaurida. E qual seria esta mimese? Em primeiro lugar sua *originalidade*, resultada do equilíbrio dinâmico entre a reprodução de um dado estilo arquitetônico face aos materiais disponíveis. Em segundo, um reflexo da sociedade envolvente e do cotidiano; eram edifícios para se *estar* e não só se *ver*. Uma certa aliteração visual das construções era quebrada por seu interior porque “é na composição e talha dos retábulos de altar que se pode observar com nitidez essa extraordinária variedade de estilos peculiar ao barroco” (COSTA, 1941 p.12).

Essa mimese barroca retoma o mito da originalidade da Arte e coloca o Modernismo, nessa visão pendular fisiológica, como seu próximo passo. Esse *continuum* temporal o coloca *arquiteto modernista* não só como herdeiro, mas também como preservador dessa herança. O Modernismo e sua faceta da Arquitetura tinham espaço e lugar para se tornar a *pièce de résistance* do Estado Vargasista, de um Progresso conservacionista-substancialista, de uma noção de Patrimônio.

## 1.2. A Venustas: A Pureza como Valor

O *continuum* temporal criado entre o Barroco e o Modernismo aproxima-os sob o signo daquilo que é representativo da brasilidade. Dentro do projeto varguista, sobretudo do Estado Novo, o valor de uma cultura nacional monolítica parece indiscutível. Conservar e preservar um grupo selecionado de bens tornam-se *métier* de Estado; tornar tangível um Passado em Comum é parte dessa brasilidade que se quer representar. Este termo deve ser observado sob a perspectiva de Stuart Hall (1997), na qual é a produção de sentido, através da linguagem, para os conceitos que possuímos. Com efeito, trata-se de um *sistema* de representações porque a construção dos diversos sentidos depende da conexão entre as coisas que estão fisicamente postas no mundo e suas respectivas construções abstratas.

O conceito escolhido, dentro do sistema de representações, para *falar* da fisicalidade do Patrimônio foi a Estética. Nesse lugar discursivo, seus operadores apoiam sua legitimidade em dois pilares: a posição diante à comunidade e o quase confinamento epistemológico do Saber Histórico aos limites da Heurística. Se o arquiteto pode falar pelo *belo* porque agora lhe cabe, aquele que está nos quadros funcionais do órgão federal de proteção do Patrimônio pode fazê-lo adicionando a dimensão histórica. Artístico e histórico formam a *máquina de imaginar*, cujos signos são os bens eleitos como Patrimônio, o discurso é a Identidade Nacional e o orador é o *arquiteto modernista*.

Qual a essência dessa Estética? Para abordar essa pergunta, percorreremos três artigos escritos por Lúcio Costa, em anos diferentes, na Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Documentação Necessária, Notas sobre a Evolução do Mobiliário Luso-Brasileiro* e o já abordado *Arquitetura dos Jesuítas no Brasil* – de 1937, 1939 e 1941 respectivamente – apresentam aspectos desse Belo. Antes, devemos considerar a própria Revista como produto. A edição de 1937 traz os valores respectivos para uma edição avulsa ou assinatura anual, algo que não se repete em anos seguintes, quando a possibilidade da assinatura é abandonada. Outro ponto que podemos considerar é que, se comparada à revista O Cruzeiro, o valor de uma edição era consideravelmente alto. Entretanto, a revista de variedades carioca era semanal, ao passo que a revista especializada do Serviço do Patrimônio tinha publicação anual.

Podemos admitir essa revista como difusor de um vínculo vernacular comum à comunidade do Patrimônio. Nela as posições teóricas e os jargões são expressos e difundidos, uma recitação certeuniana cujo 'real' é resultante dos lugares – reais e simbólicos – que cruzam referências para se firmar. Todo o processo editorial ficava aos cuidados de Rodrigo Melo Franco de Andrade que usava sua rede de influências para convidar autores e propor temáticas para artigos. Não era, por conseguinte, algo voltado para o grande público, mas para um pequeno grupo que se reconhecia mutuamente pela ligação aos temas, pelos interesses em comum e por sua posição na órbita de Rodrigo Melo. Assim, as expressões *excepcionalidade* e *interesse público* constantes no Decreto-Lei no.25 aspiram o exoterismo e, numa medida análoga, constroem um esoterismo de uma noção de Patrimônio.

Retomemos a questão: qual a essência dessa Estética? A 'pureza' de suas formas parece ser o ponto central. No artigo de 1937, intitulado *Documentação Necessária*, Lúcio Costa defende o caráter cotidiano e simples daquilo que chamou de arquitetura popular. Para ele, o “aspecto viril das suas construções rurais a um tempo rude e acolhedoras” (p.31) se opunha à afetação e ao exagero de uma produção erudita. Esta é entendida como uma reprodução *ipsis litteris* daquilo feito no Velho Continente, um simulacro europeu nos trópicos. A adaptação às condições e materiais locais se refletiria nas estruturas por meio das pessoas que nela agiram. A sisudez, a *carrure*, do europeu é amolecida pela presença indígena e negra – ideia que o próprio Lúcio Costa credits a Gilberto Freyre.

A pureza, simplicidade e adaptabilidade das técnicas e estruturas são a pedra angular da ideia da originalidade da arquitetura colonial. Alberto de Sousa, em seu livro *A Invenção do Barroco Brasileiro* (2005) estabelece diversos paralelos exemplares entre o estilo Chão português e o que se fazia na colônia antes de 1650. Entretanto ele vê um rompimento rumo à originalidade a partir da concepção e execução das obras da Igreja Franciscana de Cairu, na Bahia. Esta seria a marca de uma trajetória arquitetônica colonial independente e modelo para demais construções de mesmo feitio. Apesar da originalidade defendida em ambos os trabalhos, Costa adota uma postura escusatória para falta de *apuro estético*. Ao falar sobre aqueles que trabalham, ele assinala que há “em ambos [pretos e índios] o mesmo jeito de quem está descobrindo coisa nova e não acabou de compreender direito” (p.32). Entretanto retorna à pureza como valor ao concluir que apesar da falta de maestria acadêmica, estão cheios de intenção plástica e imbuídos do sentido de revelação.

À pureza *inculta e bela* somam-se os aspectos práticos. A economia e funcionalidade dos materiais empregados e dos desenhos adotados pelas construções é de caráter telúrico real e simbólico. De pau e barro são as paredes; longos são os beirais, para afastar a cortina de água provocada pela chuva que desce os telhados que encimam essas paredes. O desenho arquitetônico é usado para reafirmar o laço entre o Barroco e o Moderno, especificamente através das janelas. As relações entre cheio e vazio – a saber, os espaços entre paredes e janelas – é usada para estabelecer uma pauta evolutiva na qual o Modernismo se mostra como uma *intencionalidade* do Barroco.

Outro ponto digno de atenção é o que se refere à relação dos vãos com a parede. Nas casas mais antigas, presumivelmente nas dos fins do século XVI e durante todo o século XVII, os cheios teriam predominado, e logo se compreende o porque: à medida, porém, que a vida se tornava mais fácil e mais policiada, o número de janelas ia aumentando; já no século XVIII cheios e vazios se equilibram e no começo do século XIX predominam os vãos; de 1850 em diante as ombreiras quase se tocam, até que a fachada, depois 1900, se apresenta praticamente toda aberta, tendo os vãos, muitas vezes, ombreira comum. (pp.36-37)

A conclusão desse parágrafo estabelece a posição do Modernismo influenciado por Le Corbusier como uma ‘conclusão lógica’ da abertura volumétrica arquitetônica iniciada na colônia.

O que se observa, portanto, é a tendência para sempre cada vez mais. E compreende-se que, com este nosso clima, tenha sido mesmo assim, pois, embora se fale tanto na luminosidade do nosso céu, na claridade excessiva de nossos dias, etc., o fato é que as varandas, quando bem orientadas, são o melhor lugar que nossas casas têm para se ficar; e o que é a varanda, afinal, senão uma sala completamente aberta? Deixar todo aberto o lado bem orientado das salas: *aqui del rey!*” (p.37).

A simplicidade das formas e os vãos abertos, tal qual visto no Palácio Capanema<sup>63</sup>, característicos da arquitetura funcionalista lecorbusieana agora também remetem às varandas e alpendres coloniais. Para o transeunte, o prédio erguido entre 1937 e 1943 para abrigar o Ministério da Educação e Saúde era *moderno* em contraposição às antigas construções. Para os que compunham a comunidade do Patrimônio, leitora da Revista e iniciada em um significado mais profundo das palavras e imagens, era um reflexo Moderno do Barroco.

---

<sup>63</sup> Edifício Gustavo Capanema, situado no Rio de Janeiro.

A Pureza como valor também se revela quando pensado os espaços internos. No artigo de 1939 – *Evolução do Mobiliário Luso Brasileiro*<sup>64</sup> – a fórmula da simplicidade e da adaptabilidade é usada mais uma vez. Ainda que os móveis reflitam a moda reinol, sua quantidade reduzida ao essencial leva à afirmação de que “a sobriedade mobiliária dos primeiros colonos se manteve depois como uma das características da casa brasileira” (p.151). A crítica de uma reprodução industrial associada à simulação do ‘estilo antigo’ se mostra mais contundente ao passo que uma produção *legitimamente* Moderna mimetiza esse Barroco Brasileiro simples e funcional. Aqui observamos dois aspectos já tratados ao longo dessa dissertação, a saber, a *aura* do Barroco que o coloca como ponto de referência nessa genealogia da Estética e o controle da mimese nos expectadores dessa Comunidade do Patrimônio.

### **1.3. A Utilitas: Aqui del Rey!**

O lugar do Arquiteto e o elo entre o Barroco e o Modernismo através de uma estética sóbria e funcional nos conduzem ao terceiro ponto dessa *Arquitetura de uma Memória*. A historiografia sobre o tema apresenta a construção de uma ideia de nação como ponto pacífico dentro do projeto varguista. A Cultura Nacional deve ser uma representação do Brasil e de seus indivíduos que, ainda que não conheçam uns aos outros em totalidade – isto seria impossível –, partilhem de um mesmo sentimento de unidade. Como atenta Pollak, esse caráter uniformizador cria um jogo de Luz e Sombra na cena; ao ressaltar esse lugar ou aquele objeto, oculta-se outros tantos. Para que a ‘Máquina de Imaginar’ funcione corretamente, é preciso que a audiência partilhe minimamente dos símbolos que lhes são apresentados.

O recuo de signos do presente para o passado – *anacronismos* se admitirmos uma direção unilinear do Tempo – constitui uma forma bastante peculiar de *invenção*. Isto é, “um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição” (HOBSEBAWM, 2006 p.12). Se no nível do Tempo Sintagmático essa invenção se mostra anacrônica, nas instâncias Paradigmáticas isso não ocorre. A sincronidade<sup>65</sup> permite tais recuos,

---

<sup>64</sup> Artigo escrito para compor um catálogo fotográfico do mobiliário brasileiro, que deveria ser produzido para participação na Feira Internacional de Nova Iorque, realizada entre 1939 e 1940.

<sup>65</sup> “A sincronidade designa o paralelismo de espaço e de significado dos acontecimentos psíquicos e psicofísicos, que nosso conhecimento até hoje não foi capaz de reduzir a um princípio comum. O termo

uma vez que é a partir das memórias que se constituem os horizontes de expectativas. Celebrar um conjunto seleto de memórias por meio da tangibilidade inerente aos bens materiais conduz àquilo que Jung (2005) nomeia por *coincidência significativa*. Diferente da causalidade que se expressa nexos entre causa e consequência em eventos sucessivos e unilineares, a sincronicidade baseasse na equivalência entre significados.

Como Jung enfatiza, as coincidências significativas unem os significados internos do observador aos acontecimentos externos e trazem manifestações psíquicas e psicofísicas. Essas manifestações são catárticas e têm relação com o espaço no qual acontecem. As memórias que alimentam os significados do observador não podem ser colocadas em ordem diametral entre si, tal como “Coletiva” e “Subterrânea”. Ainda que subterrânea, ela é parte de uma coletividade porque habita grupos que a preservam. Antes de ser oficial ou não, aquelas memórias que diminuem a sincronicidade devem ser impedidas, recalçadas em nome de uma identidade coletiva harmoniosa. Esse ‘desalojamento impeditivo’ de memórias que desarmonizariam uma visão de Cultura Nacional cria lacunas nas comunidades formadas por indivíduos subalternizados e aliados dos processos políticos formadores da Nação.

A perda das instâncias memoriais particulares em meio a haussmanização de cidades com Rio de Janeiro, Salvador, Pará e Recife provocou reações naqueles que podiam reagir de alguma forma. Se a perda dos referenciais topofílicos causou sentimentos como os percebidos na crônica de Manuel Bandeira, também criou os espaços em branco para a consolidação de uma nova estética, mais adequada à *aparência* de metrópoles. Àqueles que não tinham poderes de reação coube a adequação ou negação por meio da performatividade reafirmadora de identidades normativas.

## **2. Entre Linhas e Olhares: a construção de uma História para o Brasil versus As Memórias de Vila Velha de Itamaracá**

O sentimento de apego aos lugares de memória que fazia Manuel Bandeira se arraigar ao seu ‘provincialismo’ era, em certa medida, o mesmo que motivava a

---

em si nada explica; expressa apenas a presença de coincidências significativas, que, em si, são acontecimentos casuais, mas tão improváveis, que temos que admitir que se baseiam em algum princípio ou em alguma propriedade do objeto empírico”. (JUNG, 2005 p. 94)

preocupação de Mario de Andrade e Rodrigo Melo Franco em relação ao Patrimônio Cultural. No Brasil, a ação de restauro e conservação dos bens obedientes aos critérios de tombamento é de responsabilidade do Estado<sup>66</sup> através de seus órgãos correlatos nas esferas de poder.

Não é raro ouvir cotidianamente a reprodução da consideração “se tivéssemos permanecido colônia holandesa, estaríamos em condições melhores hoje”. Via de regra é seguida de comprovações ‘irrefutáveis’, tais como a rede de esgoto e drenagem de águas pluviais do Recife Antigo, construções *feitas para durar*. O oximoro desse argumento está exatamente no sentimento patriótico cujo recuo para o século XVII o coloca em meio às batalhas que culminaram com a expulsão batava. O que é mais fundante? O momento *ladrihador* holandês em meio à *semeadura* portuguesa ou a virilidade militar evocada nas muralhas de uma fortaleza? Como aponta Paul Ricoeur, mesmo impedida as memórias encontram seu caminho para superfície.

Qual o lugar da comunidade que vive o Patrimônio Material nesse processo? Como já discutido anteriormente, a topofilia é parte integrante da Realidade Viva e das ressignificações cotidianas do Espaço. Isso não estabelece limites claros; pelo contrário, usa a paralaxe para conjugar sobreposições dessas interpretações do real e suas recitações. Essa sincronidade de percepções fomenta as coincidências significativas dos diversos interlocutores e essas são entremeadas pelo Passado em Comum que institui o bem cultural edificado como Patrimônio Material. O recuo para um tempo distante e recitá-lo, uma e outra vez, redefine as fronteiras do razoável, do provável, do plausível, do possível. Para que tal aconteça, esse lugar no tempo deve ser restaurado ou reencenado? Isto é, deve-se aplicar os rigores da autenticidade afim de recuperá-lo ao que já foi ou deve ser usado como pináculo de um cotidiano revivido?

### ***2.1. Entre Linhas e Entrelinhas: As Instituições e as Institucionalizações***

Os questionamentos levantados aqui têm um ponto fulcral: a dicotomia entre uma visão de preservação e o Patrimônio Material no cotidiano de uma comunidade. Essa

---

<sup>66</sup> O Decreto Lei no. 25 de 30 de novembro de 1937 diferencia os bem tombados a partir de sua propriedade, a saber, aqueles pertencentes à União e aqueles de pessoas físicas ou jurídicas. O ônus da conservação recai sobre o proprietário que, excluída a União, pode alegar hipossuficiência de recursos e repassar o encargo aos órgãos competentes do Estado.

visão de preservação é posta em ação a partir do preenchimento dos requisitos legais por parte de um bem móvel ou imóvel e passa à tutela do Estado. Um dos requisitos é sua ligação a ‘fatos memoráveis da história do Brasil’ e esses são assentados na pauta cronológica a partir de um determinado grupo que escreve para si e que firma valores a serem ressaltados. O exemplo da virilidade militar evocado por Varnhagen em meio à Guerra do Paraguai reflete o papel catártico que as histórias podem vicejar. Entretanto, ao realizar essa operação de evocação do passado, perdem-se aspectos relevantes daquilo que foi o cotidiano; o tecido social complexo formado pelo Tempo e Espaço se esgarça.

O nobre barão de Porto Seguro, por seu lugar de fala e seus objetivos no momento, não ressalta outros cotidianos da contenda contra os batavos. O foco é, obviamente, a luta daqueles que estão aqui contra os que vêm dos Países Baixos. Na já citada obra *História das Lutas com os Holandeses no Brasil*, o termo “Pátria” é aplicado tendo Portugal como referência. “Herói” surge, em alguns casos, como uma *redenção da origem*, especialmente para o negro Henrique Dias e o índio Potiguaçu, cujo nome cristão era Filipe Camarão. Na cosmovisão da História proposta por Varnhagen em seu *História Geral do Brasil*, o índio ocupa uma posição ‘infantil’ cuja “ordem moral, como a do indivíduo na ordem física, é sempre acompanhada de pequenez e misérias” (VARNHAGEN, 1877 p. 23). O africano é chamado, uma e outra vez, de ‘colono’ e a escravidão é legitimada sob dois primas: o religioso e como uma consequência das práticas iniciadas com as lutas portuguesas de resistência e expulsão dos muçulmanos.

Há um processo de *descivilização* concomitante à *naturalização* da posição social desses grupos, algo que pouco mudou em aproximadamente duzentos anos. Os exemplos de Potiguaçu e Henrique Dias despontariam como a excepcionalidade, uma memória-a-ser-mimetizada. Esse mesmo princípio se repete em publicações posteriores, ainda que com outro viés retórico. *Tempo dos Flamengos*, do historiador José Antônio Gonsalves de Mello, apresenta os neerlandeses como contrários ao tráfico negreiro. Entretanto essa oposição deve-se à produtividade face ao custo de aquisição de um escravizado, algo que se situa dentro da ética protestante. A lógica de Varnhagen e a de Gonsalves de Mello se aproximam porque adotam uma visão naturalizada – seja por hábito ou por vicissitudes – da escravização no sistema produtivo colonial.

O argumento da adoção holandesa da estrutura escravista como *resposta lógica* às vicissitudes apresentadas pela realidade tropical pode ser revisto. O historiador Johannes Postma, em seu artigo *The Dutch Slave Trade: A Quantitative Assessment* [O Tráfico Holandês de Escravizados: Uma Abordagem Quantitativa] (1975) aponta um motivo para a percepção que alicerça o argumento. Apesar da preservação de uma grande quantidade de documentos sobre o tema nos arquivos holandeses, esses não se encontram em *corpus* sistematizados. Isso pode ser o resultado do processo de arquivamento ou uma escolha deliberada, algo que não nos cabe – apesar de um tema riquíssimo – nesse momento. A miríade de documentos, diversos em tipo e número, apontam que no período holandês (1630-1654) e nas duas décadas seguintes, os batavos tiveram relevância na Maafa da Idade Moderna.

Os autores citados usam o “tempo dos flamengos” como o ponto de recuo no qual marcos são localizados afim de salientar esse ou aquele aspecto. Entretanto, devemos analisá-los como *viajantes do tempo*, que vão ao passado em busca daqueles fragmentos de cotidiano ainda vivos e que constelem como coincidências significativas. David Lowenthal (2015) usa o termo ‘Histonauta’ para esses viajantes no tempo, normalmente resultado da busca no Tempo de um momento em que o Espaço vivido era melhor. O Futuro desiderativo, representado por formas de discurso messiânicas como “daqui pra frente tudo vai ser diferente” ou “se Deus quiser vai melhorar” é substituída pelo ponto no Tempo em que ‘era melhor’.

O passado como conhecido é parcialmente um produto do presente, dado que constantemente remodelamos a memória, reescrevemos a história, refazemos relíquias. [...] Mas alterar o que realmente aconteceu, diferentemente de reinterpretar o passado, é impossível. Entretanto, quão ardorosamente desejamos poder fazê-lo! Mais poderosa que a história factual, a Ficção Científica oferece liberdade imaginativa face à fixação obstinada do passado. Três motivos conduzem os viajantes do tempo a interferirem na história: melhorar o passado; corrigir resultados ruins; proteger ou restaurar a estabilidade histórica contra interferências malignas. (LOWENTHAL 2015, p.69) **Tradução do autor**<sup>67</sup>

Embora o rigor metodológico afaste a escrita da História da Ficção Científica, há pontos de contato. A ‘Era de Ouro’, um cotidiano visto a partir do presente como um tempo melhor em diversos aspectos, motiva historiadores e histonautas em suas

---

<sup>67</sup> “The past as known is partly a product of the present, for we continually reshape memory, rewrite history, refashion relics. [...] But to alter what actually did happen, as distinct from reinterpreting it, is impossible. Yet how ardently we often wish we could change the past! More persuasively than counterfactual history, SF offers imaginative release from the obdurate fixity of the past. Three main motives impel time travellers to tamper with history: to improve the past; to undo its resultant evils; and to protect or restore historical stability against malign interference.”

recitações do Real. Pedro Puntoni (2012) cita o momento em que o jovem José Antônio é “seduzido pelo seu primo Gilberto Freyre a dedicar-se ao estudo da língua holandesa” (p.34). A erudição do jovem José Antônio tinha um objetivo: aproximá-lo do corpus documental holandês compilado por José Hygino Duarte Pereira e legado em 1886 ao Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano<sup>68</sup>. O trabalho árduo de José Antônio Gonsalves de Mello pode ser compreendido na terceira perspectiva apresentada por Lowenthal. A ‘interferência maligna’, longe de um vilão ou algo que figure uma obra ficcional, é bastante real: a deterioração do físico e o esquecimento do passado, a perda da verdade.

Gilberto Freyre fazia parte da órbita de amigos e colaboradores de Rodrigo Melo Franco de Andrade. Foi citado diretamente no artigo de Lúcio Costa na primeira edição da Revista do Serviço do Patrimônio. Contribuiu com o artigo *Sugestões para o Estudo da Arte Brasileira em relação com a de Portugal e a das Colônias* na mesma edição inaugural. Conduziu o jovem José Antônio, com 13 ou 14 anos, a aprender holandês antigo afim de especializar-se na história batava. Como um ator em cena, o foco de luz lançado sobre Gilberto Freyre serve para que nossa atenção se volte para seu papel. Sua atuação como agente na construção de uma Memória Coletiva o coloca em diversas instituições e em vários pontos da comunidade do Patrimônio.

Ao analisar o papel das instituições na construção de uma Memória Coletiva, Maria Lúcia Cidade Vidal (2000) chama clara atenção para o seguinte fato: os processos memoriais de um indivíduo se reproduzem nas instituições. A composição, elaboração e transmissão dessa Memória Coletiva se daria através do Arquivo Nacional, do Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro e pelo Colégio Pedro II, respectivamente. Fundados no período Imperial, permaneceram com as mesmas funções durante a República. Joaquim Caetano da Silva, por exemplo, conectava as

---

<sup>68</sup> O próprio José Hygino escreve um artigo intitulado “os Holandeses no Brasil” no qual aborda a importância desse acervo recolhido por ele face a outros já disponíveis no Brasil. Ao fazer uma ‘genealogia’ dos documentos usados, ele indica que o trabalho mais ancestral (e, por conseguinte, próximo às fontes reais) seria de Pieter Marinus Netscher, escrito originalmente em francês. Em sequência, o diplomata Joaquim Caetano da Silva “limitou-se a mandar cópias de alguns desses documentos” para o Instituto Histórico do Rio de Janeiro. Por último cita a obra do Barão de Porto Seguro sobre os holandeses, apontando que sua pesquisa documental foi realizada a partir desse conjunto remetido por Caetano da Silva. Nos parece claro o combate pela primazia e importância das fontes dadas ao IAGHP frente àquelas hospedadas no Instituto carioca. O artigo segue apresentando toda sorte de documentação coletada pelo autor, mostrando a densidade e diversidade do material. Diário de Pernambuco, 12 de fevereiro de 1886 p.2 disponível em [http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=029033\\_06&pagfis=6794](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=029033_06&pagfis=6794)

três instituições: foi professor do colégio Pedro II, diretor do Arquivo Nacional e enviara, enquanto vivia na França, cópias de documentos sobre o período holandês na colônia.

Em última instância, as instituições memoriais operam a partir do arbítrio de seus agentes. Esse se dá apoiado nos valores, percepções e atitudes do indivíduo e refletem sua visão mundo. Ao conduzir seu sobrinho para esse campo de pesquisa, Gilberto Freyre de certo sabia do quase centenário de discussões sobre as batalhas e do monumento/documento enviado por José Hygino para o IAGHP. Se nesse momento a *urgência do Patrimônio* já era sentida, a construção de uma Memória Coletiva que inserisse Pernambuco como palco relevante igualmente parecia mister.

A fundação do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais em 1949 – ano de comemoração do centenário de nascimento do abolicionista – cujo foco era a região Norte e Nordeste representa mais um elemento dessa inserção. A outra instituição memorial local, o IAGHP, teve sua formação em meio aos estudantes e profissionais vindos da Faculdade de Direito do Recife. Assim como Lúcio Costa empenhou-se em desemaranhar o arquiteto do engenheiro, Gilberto Freyre se dedica a fazer o mesmo entre o cientista social e o advogado. Os campos de pesquisas deveriam ser ocupados por aqueles cuja profissão lhes oferecia o arcabouço teórico-metodológico próprio.

À exemplo de outras instituições memoriais, o Instituto Joaquim Nabuco – hoje Fundação – reúne acervos diversos, elabora sob diversas óticas e divulga sua produção por diversos meios. Essas instituições exercem o papel chamado à atenção por Canclini: a substituição dos espaços vividos por aqueles presumidos, nos quais o estranhamento e a ação imaginativa têm primazia. A circulação de materiais impressos e audiovisuais; a circulação pelos espaços museais; a disponibilização do acervo em diversas mídias; essas ações estimulam as sincronicidades. Cabe ao usuário e seu próprio rol de referências conceituais-imagéticas abordar essa produção por meio de seus interesses. Não obstante, é uma sincronicidade cujo mundo externo é limitado e delineado pelos agentes que o constituem.

A partir de uma perspectiva semelhante à da arqueóloga Maria Lúcia Vidal, Benedict Anderson o trinômio formado pelo censo, pelo mapa e pelo museu como o alicerce da construção chamada Nação. Muito embora surgidos em épocas distintas, como instituições são um fenômeno do século XIX. O censo define quantos somos, subcategorizados em tom de pele, gênero e faixa etária. No caso brasileiro, a partir

do censo de 1991 foi adotado o princípio da autodeterminação no quesito “*cor*”. Até então, cabia ao agente recenseador a categorização, utilizando as matrizes – branco, negro, índio – suas miscigenações. O mapa, à procura da *exatidão* que o distancie das produções que o precederam, define a extensão espacial do território. Quando combinados, censo e mapa expõem a plenitude e o vazio da ocupação.

Essa percepção autoriza a interpretação, sobretudo em territórios extensos como nosso, de que há formações culturais próprias e regionalizadas. A *comida gaúcha* seria, portanto, diferente da *comida pernambucana* por idiosincrasias regionais e ambas compõem o mosaico chamado “culinária nacional”. O mesmo adágio se repete para outras manifestações imateriais da cultura, como as expressões de religiosidade ou saberes produtivos. A identidade formada por essa idiosincrasia regional se reflete em produções literárias, ensaios e textos acadêmicos.

O museu, por outro lado, dá tangibilidade a uma narrativa preexistente. Há uma institucionalização de um determinado regime de historicidade, eleito e fomentado por um grupo de agentes selecionados para tal. É importante compreender que esse agente é, ao mesmo tempo, resultado das estruturas mentais que o formam e contribuinte dessa mesma estrutura, mas em um tempo adiante de si. Entretanto, numa perspectiva bourdieuana, não podemos ignorar as constituições próprias do agente; suas experiências particulares ressignificam essa herança de estruturas mentais. Em última instância, se toda “tradução é uma traição”, as coleções memoriais de documentos e artefatos é um processo de esquecimento. E, logicamente, o processo de elaboração feito a partir dessa seleção institucionaliza esse esquecimento e instaura uma amnésia.

Amnésia sentida como *ausência*, mas não naquele produziu a elaboração; para esse, a recitação do Real está satisfeita. Essa falta está no observador e orienta suas ações diante do que está posto. Ignorar é uma atitude; a falta de conexões autoriza o não-pertencimento. Retornar a um momento idílico, no qual a trama espaço-tempo produza sentido e partir daí construir um *continuum* satisfatório, é a opção dos hironautas de Lowenthal. Àqueles cuja narrativa é plenamente atendida pela seleção, cabe conservar e preservar o que lhes é pertencente.

## **2.2. Entre Olhares e Entrelhares: Uma História Contada ou por Contar?**

O arraigamento da herança holandesa, sua difusão pelas teias da sociedade, a comemoração em eventos, a memória plasmada na Pedra e Cal. Sintetizados no desejo por outro colonizador revelam igualmente o sonho por outro futuro. As coincidências significativas fazem ressaltar na paisagem os marcos que chamam a atenção, que se alinham com as imagens do observador e que transmitem a sensação de pertencimento e de comunidade. Partilhamos um passado glorioso, viril, patriótico e – sob a ótica do Patrimônio Material – europeu. Numa ação *proustiana* coletiva, o passado é revirado uma e outra vez em busca de significações e representações mais profundas.

As formas como as memórias se articulam intracomunitariamente revelam as posições diante bem cultural material tombado adotadas pelos agentes sociais, viventes à sombra desse patrimônio, reagem a ele. As seguintes análises terão como pauta o rico trabalho expresso na dissertação de mestrado de Natalli Emanuelli Araújo da Silva. Sob o título *Nos Fragmentados Degraus do Tempo* e orientado pela professora doutora Ana Lúcia do Nascimento, surgiu como resultado das inquietações sobre a relação à história da ilha de Itamaracá. Entretanto, as pesquisas conduziram às narrativas formadas sobre os bens patrimoniais locais e como se constituem as memórias a partir deles. As entrevistas analisadas foram realizadas a propósito da pesquisa “Patrimônio Subaquático do Litoral Pernambucano”, conduzida pelo Núcleo de Arqueologia da Universidade Federal Rural de Pernambuco.

Metodologicamente, o relato oral tem se mostrado um manancial para conformar a expectativa arqueológica em campo. Entretanto, considerar o informante como mais uma fonte e não um produtor de conhecimento redundante em prejuízo para a consciência da importância do trabalho arqueológico na área. De certo, o trabalho de campo desnaturaliza o sítio pesquisado e motiva, por interesses diversos, a comunidade vivente na área a se inteirar das atividades. Contar com as vivências e relatos memoriais transmitidos no seio da comunidade pode ampliar as pesquisas para além do campo e da documentação histórica. Esta, lacunar por natureza, pode ocultar informações valiosas.

Ainda no campo das discussões metodológicas, as fontes orais lidam com os caminhos por vezes tortuosos das memórias. Hipérboles, revisões, esquecimentos e omissões fazem parte do relato e devem ser tomados na integralidade do dito porque permitem compreender melhor as coincidências significativas. Assim, é natural que o confronto com essas fontes conduza a questionamentos diferentes daqueles que

motivaram seu uso inicialmente. Durante a pesquisa mencionada acima surgiram outras três abordagens, resultantes das fontes orais coletadas. A dissertação se dedica a uma das abordagens, a saber, a percepção do patrimônio por meio dos interlocutores da pesquisa.

Um dos primeiros pontos ressaltados pela pesquisadora é a “continuidade de opiniões que pareciam se completar a fim de construir um sentido de preservação para a Vila” (SILVA, 2014 p. 111). Ainda de acordo com o exposto, todos os relatos apresentaram essa preocupação. Pode-se deduzir que a presença constante seja o resultado de algum direcionamento no roteiro da entrevista. Entretanto, uma análise do anexo 01 (pp.134-135) que apresenta o dito roteiro dirime essa dedução. Há um reconhecimento do patrimônio legalmente instituído e da necessidade que legal de preservação. É possível que esse dado seja proveniente do lugar que o patrimônio ocupa na geração de renda para a comunidade<sup>69</sup>. O tombamento da Vila Velha como patrimônio histórico e em nível estadual aconteceu em abril de 2019.

Quando questionados sobre a história local, a necessidade de construção de uma narrativa que reflita as memórias e os agentes intracomunitários surge na forma daqueles excluídos em outras cosmovisões. “Cadê os índios, os pescadores que sempre viveram aqui” (SILVA, 2014 p.111) diz o excerto da entrevista de V.E.S, 35 anos, moradora da Vila Velha. Aqui vemos um exemplo da ausência discutida anteriormente. Também podemos identificar um *motivo* para a delegação da conservação e preservação às esferas estatais. A História que autoriza o tombamento não reflete aqueles que compartilham o espaço com os bens materiais. A sensação de uma “história por escrever” resulta do desprezar das percepções locais daquilo que é dito sobre o lugar.

Essa sensação pode ser verificada quando as ações educativas durante a restauração da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, concluída em 1985, são trazidas à tona. A uniformização expressa na frase “ai chegou um tempo em que tudo era holandês” (p.112) mostra uma insatisfação com a inflação da importância dada à presença batava. Essa percepção uniformizadora das memórias que se manifestam nos lugares associada à sensação da ‘história por escrever’ refletem, em parte, a não

---

<sup>69</sup> Ver anexo C – Avaliação dos Atrativos e Recursos Turísticos Culturais visitados *in loco* por município do litoral norte. A tabela é orientada por três categorias analíticas: condição de acesso, condição de uso e nível de atratividade. A Vila Velha e o Forte Orange divergem somente na primeira categoria – condição de acesso – apresentando avaliação igual nas restantes. Entretanto, à época da feitura da tabela, somente Orange era um bem patrimonial tombado.

responsabilização da comunidade na conservação dos bens. Essa mesma superestima do passado holandês divide lugares discursivos em dois pontos quase antípodas: aquele que reconhece uma raiz portuguesa e outro que se apega o tempo dos flamengos.

A polarização e suas sobreposições trazem à tona uma questão bastante relevante. São poucos os bens tombados que apresentam uma gestão voltada para esse binômio comunidade e patrimônio em pedra e cal. A preocupação principal das gestões está na observância da preservação da integralidade do patrimônio, relegando às comunidades um papel secundário – quando não antagônico – nesse delicado intento. Ao ser excluída desse processo, a comunidade que não tem conexão identitária ou econômica com o bem cultural não vê funcionalidade em sua existência, percebendo-o muito mais como um problema do que como um potencial sustentáculo de sua economia. A partir dessa distorção se seguem várias ações contra a preservação e conservação que podem resultar na inviabilidade do patrimônio cultural. Ao considerarmos outros agentes – os interesses imobiliários, turísticos e outros – o cenário torna-se mais complexo.

Restaura-se aquilo que é de interesse público e é tombado. Parece uma formulação tautológica uma vez que o tombamento *deriva* desse mesmo interesse, mas a *volksgeist*<sup>70</sup> sofre transformações no transcorrer dos tempos. Aquele interesse público que licenciou, junto ao *excepcional valor para a História do Brasil*, o tombamento pode não mais existir nas gerações seguintes, mas a obrigação da manutenção e salvaguarda é mais resiliente ao passar do tempo. Nesse aspecto o patrimônio histórico em forma de bem cultural edificado é o receptáculo de uma memória que também tende ao esquecimento porque perde seu potencial catártico junto à comunidade.

---

<sup>70</sup> “Espírito do Povo” ou Espírito Nacional, na concepção hegeliana, corresponde às forças intrínsecas e subjacentes ao Estado chegando a anteceder-lo. Representa, ainda numa ótica hegeliana, o “verdadeiro sujeito histórico” (ABBAGNANO, 2007 p.356) porque dele provém os elementos culturais, como a linguagem e o Direito.

## Considerações Finais

A ideia de um Passado balizada por valores como *riqueza* e *bravura* encontra na cultura escrita e suas diferentes vozes um difusor de imagens. Estas, por sua vez, carregam os bens culturais materiais tombados de possibilidades de articulação e ressignificação das memórias inerentes ao regime de historicidade ressaltado como legitimador do tombamento. Como exemplo, na entrada do município de Jaboatão dos Guararapes, parte da atual Região Metropolitana de Recife, uma placa anuncia “A Pátria Nasceu Aqui”. Essa é uma referência direta às respostas militares mais contundentes daqueles que aqui viviam contra os grupos soldadescos da Companhia das Índias Ocidentais.

Teria, de fato, o sentimento patriótico brasileiro se manifestado em meados do século XVII? Em seu *História das Lutas com os Holandeses no Brazil*, publicado em 1871, Francisco Adolfo de Varnhagen trata com parcimônia essa ideia ao afirmar que usará o vocábulo ‘pátria’ “unicamente para imitar os que nos tem precedido, e para maior clareza e facilidade da narração” (VARNHAGEN, 1871 p. XXVII). Por outro lado, o escritor alagoano Elysio de Carvalho, em tempos da Primeira República, elaborou seu argumento histórico baseado na genealogia de algumas famílias nordestinas e na ideia de *pureza de sangue*. Em seu *Esplendor e Decadência da Sociedade Brasileira*, a primeira parte do título dá conta do período colonial enquanto o segundo expressa a visão de um republicano nacionalista sobre Império. A colônia teria gerado uma ‘nobreza da terra’, como afirma Evaldo Cabral de Mello, marcada pela sua participação familiar nas lutas contra a Companhia das Índias Ocidentais e pela distinção social.

O esforço e os custos envolvidos na construção de uma unidade militar funcional são ampliados em períodos de conflito. As linhas logísticas do negócio da guerra estavam, muito embora algumas das necessidades cotidianas fossem atendidas pelos próprios soldados, dedicadas à manutenção ativa do conflito. Isto é, aquilo que fosse necessário para o teatro da guerra ser descortinado. Uma guerra implica movimento enquanto uma construção pressupõe emprego de um contingente por um determinado tempo em um mesmo lugar.

Em que se pese a divergência sobre a importância de Itamaracá no contexto dos conflitos, a presença da fortificação é patente. Uma forma bastante usual para aludir à antiguidade da estrutura militar fortificada na foz do rio Santa Cruz é referir às

‘três bandeiras’ sob as quais foi subordinada. Primeira, holandesa, expressa pelo seu nome *original* consagrado à casa de Orange; a segunda é portuguesa, após a expulsão dos *invasores*. A terceira e última é brasileira, resultado do processo de independência. Esse regime de historicidade linear que reflete uma aparente imutabilidade do espaço e oculta transformações físicas e simbólicas da fortificação no transcorrer do tempo. O que vemos é um forte, mas não o *mesmo*: mudou de nome, de nacionalidade, de intenção, de significados. Não é sequer aquela estrutura original, erigida no calor da batalha.

Remodelado. Reconstruído. Renomeado. Resignificado. E, a partir do decreto-lei n.25 de 30 de novembro de 1937, tombável. Qual das *personas* foi escolhida para justificar sua ‘excepcional relevância’ para um Passado em Comum? Que memórias são emuladas na ‘pedra e cal’ do bem tombado? Quais os mecanismos de legitimação da escolha de determinados bens culturais em detrimento de outros? O valor estético aparece no projeto mariodeandradiano de 1936 e notadamente o termo “histórico” está ausente do título. A autoridade concedida pelo *Geschichtswissenschaft*, o Saber Histórico, confere parte dessa legitimidade, ainda que alijada de seus operadores ou “historiadores de profissão”. O Saber Histórico evocado e deslocado epistemologicamente para o campo estético próprio dos arquitetos, formadores dos quadros técnicos do então SPHAN, se junta aos critérios de autenticidade imanentes à materialidade.

É importante ressaltar que esse projeto nacional novecentista não se deu de maneira harmoniosa, mas através de uma grande monta de violência física e simbólica. Há uma mudança epistemológica na abordagem da Memória entre os séculos XIX e XXI, um arco que sai de uma unidade para uma multiplicidade e de uma institucionalização para negociações por símbolos e significados. Percebido, portanto, o Tempo Paradigmático como um conjunto de significados formado através das memórias e suas negociações, cabe questionar o papel do esquecimento e o falseamento nesse processo.

A Firmitas do projeto nacionalista na República tem no Passado colonial seu material mais nobre e na operação histórica o elemento de amálgama. A estrutura erigida a partir dessa combinação *inspira* solidez e o recuo de elementos caros ao ideário republicano para esse lugar da memória abre horizontes de expectativa articuláveis com esse projeto. Essa articulação entre um Passado em Comum e um Futuro de *Ordem e Progresso* passa por um Presente em que a catarse da memória-

a-se-mimetizada se dá nos espaços desnaturalizados pelo dispositivo legal do tombamento. A Utilitas nessa Arquitetura da Memória se expressa por meio do silenciamento ou impedimento das memórias divergentes cujas catarses e ressignificações perturbariam, na ótica do Estado, a ordem social.

Se retomarmos a crítica de Adorno acerca da indústria cultural, ou seja, controlar o horizonte de expectativas da mimese através da manipulação regressiva da mesma, percebemos a contundência da posição de Lúcio Costa. Afastar os historiadores do *cotidiano pragmático* da repartição seria garantir a prevalência das disposições jurídicas e da estética arquitetônica? Ao colocar o historiador num lugar de fala *fora* desse cotidiano, Lúcio Costa coloca a si e seus correligionários nessa sede vacante. Dominique Maingueneau afirma que a análise do discurso “prefere formular as instâncias de enunciação em forma de ‘lugares’, visando enfatizar a preeminência e a preexistência da topografia social que aí vêm se inscrever” (MAINGUENAU, 1997 p. 32). A busca por esse lugar é, também, uma busca por tornar-se *sujeito* dele. É no cotidiano, no ‘aqui e agora’, que a incansável sucessão de imagens e a negociação entre experiências e expectativas se dá.

A necessidade da conjugação de uma espacialidade com a temporalidade e dessas com a comunidade parece aproximar os conceitos aqui apresentados acerca da Memória com o Teatro. O Tempo do teatro é o *agora* e seu espaço é o *aqui* porque “o público dos teatros não é uma multidão. Nem uma aglomeração de indivíduos isolados. Este público quer ter o sentimento, concreto, de sua existência coletiva. O público quer se ver, se reconhecer como grupo” (GUÉNOUN, 2003 p.21). Não seria esse o mesmo objetivo de uma Memória Coletiva ou Subterrânea? O transcorrer do tempo no Espaço revela as transformações e permanências de uma Memória, numa espécie de *plongée*<sup>71</sup> da Longa Duração. A sincronidade no Espaço apresenta os jogos, os truques de cena, as exacerbações performáticas, as afirmações políticas e as invenções da Memória.

Cidades como Congonhas em Minas Gerais e Olinda, em Pernambuco, trazem em seu traçado citadino uma *via crucis* permanente em nichos cenográficos. Ambas exibem uma topografia semelhante aos *Sacro Montes* europeus e a experiência física de seguir os passos morro acima até a apoteose intensificaria a catarse. Como no

---

<sup>71</sup> O verbo *plonger*, em francês, significa mergulhar. Para a perspectiva cenográfica e cinematográfica, o *plongée* é um enquadramento visto de cima para baixo. É um recurso narrativo usado para ressaltar a amplitude do lugar em relação ao objeto alvo do enquadramento.

exemplo das Linhas de Canto dos povos aborígenes australianos, os marcos conferem autenticidade à narrativa mítica porque são passíveis de identificação e reconhecimento nos espaços cantados. Esses espaços constituíam as *máquinas de imaginar* e seu uso religioso e político renovavam o poder, a cada volta do calendário litúrgico, através da comemoração<sup>72</sup>.

As volutas, galilés, baluartes e frontões eleitos como representantes do Passado em Comum que deve ser lembrado e preservado formam uma *visada* que oculta nuances através do enquadramento da imagem. Esse enquadramento estético procura estabelecer conexões entre o 'rico e bravo' período colonial e o Modernismo num *continuum* paradigmático temporal. As narrativas de perda, apropriação ou redenção tentam completar a totalidade do quadro e buscam, em suas diversas fontes legitimadoras, um valor transcendental do patrimônio como parte das alegorias que formam uma Teatralização da Memória.

---

<sup>72</sup> Co.me.mo.rar v.t.d 1. Trazer à memória; fazer recordar, lembrar. (FERREIRA, 2008 p.247).

## Bibliografia

- ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia 5ª edição revista e ampliada. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ANDERSON, Benedict. Comunidades Imaginadas 3ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARAÚJO, Emanuel. O Teatro dos Vícios: Transgressão e Transigência na Sociedade Urbana. São Paulo: editora José Olympio, 2008
- ARISTÓTELES. On Poetics tradução de Samuel Henry Butcher. Londres: MacMillan and Company, 1902.
- BALANDIER, Georges. O Poder em Cena. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1982.
- BANDEIRA, Manuel. Crônicas da Província do Brasil. Organização, posfácio e notas: Júlio Castañon Guimarães. 2ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BARTHEL, Stela Glaucia Alves. Arqueologia de uma Fortificação: o Forte Orange e a Fortaleza de Santa Cruz em Itamaracá, Pernambuco (dissertação de mestrado em Antropologia). Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2007.
- BARTHEL, Stela Glaucia Alves e ALBUQUERQUE, Marcos. Arqueologia de uma Fortificação: O Forte Orange E A Fortaleza de Santa Cruz em Itamaracá, Pernambuco *in*: Clio Arqueológica 2016, V31N1.
- BENTAVOGLIO, Júlio e AVELAR, Alexandre de Sá. A Afirmação da História como Ciência no século XX – de Arlette Farge a Robert Mandrou. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2016.
- BERTAUD, Jean-Paul. A Virilidade Militar. *In*: CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. História da Virilidade vol.2: O Triunfo da Virilidade – Século XIX (volume dirigido por Alain Corbin). Petrópolis: Editora Vozes, 2013.
- BOAL, Augusto. O Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas. 6ª edição. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991.
- BOUDRILLARD, Jean. Simulacro e Simulação. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BLUTEAU, Raphael. Dicionario da Lingua Portugueza composto pelo padre Raphael Bluteau, reformado, e acrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro. Lisboa: Oficina de Simão Thaddeo Ferreira. Disponível em <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5413> acesso em 30 de julho de 2019.

BRANDI, Cesare. Teoria da Restauração tradução de Beatriz Mugayar Kühl. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

BURGA, Manuel Huaqueros y Arqueólogos *in*: Boletín de Lima, volume XXXIV, número 167 pp. 15-16. Lima, 2012.

BUTCHER, S.H. Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art. Londres: MacMillan and Company, 1911.

BUTLER, Judith. Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade, tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMILLO, Giulio. La Idea del Teatro. Madrid: Ediciones Siruela, 2006.

CANCLINI, Néstor García. O Patrimônio Cultural e a Construção Imaginária do Nacional. *In* Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, número 23 pp.95-115, 1994.

\_\_\_\_\_. Cidades e Cidadãos Imaginados pelos Meios de Comunicação. *In*: OPINIÃO PÚBLICA, Campinas, Vol. VIII, nº1, 2002, pp.40-53.

CARNAP et al. A Concepção Científica do Mundo – o Círculo de Viena. *In*: Cadernos de História e Filosofia da Ciência volume 10 pp. 5-20, 1986.

CASTORIADIS, Cornelius. Instituição Imaginária da Sociedade 5ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CERTEAU, Michel de. A Invenção do Cotidiano - Artes do Fazer 3ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

COSTA, Lúcio. Documentação Necessária. *In*: Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1937.

\_\_\_\_\_. Notas sobre a Evolução do Mobiliário Luso-Brasileiro. *In*: Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1939.

\_\_\_\_\_. A Arquitetura Jesuítica no Brasil. *In*: Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1941.

CHOAY, Françoise. A Alegoria do Patrimônio 3ª edição. São Paulo: UNESP, 2011.

CHUVA, Márcia Regina Romeiro. Os Arquitetos da Memórias. Sociogênese das Práticas da Preservação do Patrimônio Cultural no Brasil (anos 1930-1940). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

\_\_\_\_\_. Fundando a Nação: a Representação de um Brasil Barroco, Moderno e Civilizado. *In*: Topoi, v.4, n.7, jul-dez. 2003.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: HUCITEC: Edusp, 1996.

DANTAS, Fabiana Santos. *Direito Fundamental à Memória*. Curitiba: Editora Juruá, 2010.

\_\_\_\_\_. O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan): Um Estudo de Caso em Direito Administrativo. *In: Revista do Direito Administrativo*, Rio de Janeiro, v.264, p. 223-243, set/dez. 2013.

ECO, Umberto. *Tratado de Semiótica General* tradução para o espanhol de Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 2000.

FLEMING, Edward McClung. *Artifact Study: A Proposed Model*. In *Winterthur Portfolio*, vol. 9. Chicago: The University of Chicago Press, 1974.

FREIRE, António. A Catarse na Poética de Aristóteles in: *Revista Portuguesa de Filosofia* T.33, Fasc 2/3 (Agosto – Setembro de 1977).

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método: Traços Fundamentais de uma Hermenêutica Filosófica* 3ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

GHENO, Diego Antônio e MACHADO, Neli Teresinha Galarce. *Arqueologia Histórica – Abordagens*. *In: História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 58, p. 161-183, jan./jun. 2013.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A Retórica das Perdas: Os Discursos do Patrimônio Cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/IPHAN, 1996.

GUÉNOUN, Denis. *A Exibição das Palavras – Uma ideia (política) de Teatro*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

HARTOG, François. *Tempo e Patrimônio* in: *Varia Historia*, volume 22 número 36, pp. 261-273. Belo Horizonte, 2006.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Biblioteca Vértice, 1990.

HALL, Stuart. *On Representation*. Londres: SAGE publications, 2003.

HARNEY, Bill Yidumdama e NORRIS, Ray P. *Songlines and Navigation in Wardaman and Other Australian Aboriginal Cultures*. In *Journal of Astronomical History and Heritage*, Volume 17, 2ª edição (reimpressão). Disponível em: <http://www.narit.or.th/en/files/2014JAHHvol17/>

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence. *A Invenção das Tradições*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil 26ª edição, 4ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HONNECOURT, Villard de. Estudos de Iconografia Medieval: o caderno de Villard de Honnecourt tradução e comentários de Eduardo Carreira. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

HUIZINGA, Johan. O Outono da Idade Média. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

JUNG, Carl Gustav. Sincronicidade 13a. edição tradução de Dom Mateus Ramalho Rocha, OSB. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

KOSELLECK, Reinhart. Estratos do Tempo: Estudos sobre História. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2014.

KOSTER, Henry. Viagens ao Nordeste do Brasil tradução e notas de Luiz da Câmara Cascudo. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1942.

KHUN, Thomas S. A Estrutura das Revoluções Científicas 5ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

KNEALE, William e KNEALE, Martha. O Desenvolvimento da Lógica. Lisboa: Calouste Gulbekian, 1991.

LARA, Silvia Hunold. Fragmentos Setecentistas: escravidão, cultura e poder na América portuguesa. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

LEWIS, Mumford. A Cidade na História: Suas Origens, Transformações e Perspectivas: Tradução de Neil R. da Silva 5ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

LOWENTHAL, David. The Past is a Foreign Country (Revised). Reino Unido: Cambridge University Press, 2015.

LUKÁCS, Georg. Estética: La Peculiaridad de lo Estético – 2. Problemas de la Mímesis. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1966.

MAINGUENAU, Dominique. Novas Tendências em Análise do Discurso. Campinas: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1997.

MASSERAN, Paulo Roberto. O Barroco sob a Luz do Modernismo: Lúcio Costa e os Jesuítas. *In: II Encontro de História da Arte, IFCH-Unicamp, 26 a 29 de março de 2006, Campinas São Paulo.*

MELLO, José Antônio Gonsalves de. Tempo dos Flamengos – Influência da Ocupação Holandesa na Vida e Cultura do Norte do Brasil 3ª edição aumentada. Recife: Fundação Joaquim Nabuco – Editora Massangana, 1987.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. O Campo do Patrimônio Cultural: uma Revisão de Premissas in: Anais do I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural – Sistema Nacional do Patrimônio Cultural: Desafios, Estratégias e Experiências para uma Nova Gestão – Ouro Preto, Minas Gerais, 2009.

NORA, Pierre. Les Lieux de Mémoire tradução pra o espanhol de Laura Masello. Montevideo: Ediciones Trilce, 2008.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História & história cultural. 2ª Edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PINHEIRO, Eloísa Petti. A “haussmannização” e sua difusão como modelo urbano no Brasil. In: V Seminário de História da Cidade e do Urbanismo: “Cidades: Temporalidades em Confronto”. Campinas: Pontificia Universidade Católica de Campinas, 1998.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. In: Estudos Históricos, volume 2 número 3 pp. 3-15. Rio de Janeiro, 1989.

POMIAN, Krzysztof. Tempo/Temporalidade in: Enciclopédia Einaudi volume 29. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993.

POPPER, Karl. A Lógica da Pesquisa Científica 9ª edição. São Paulo: Editora Cultrix, 2001.

\_\_\_\_\_. The Two Fundamental Problems of the Theory of Knowledge. Nova Iorque: Routledge Classics, 2012.

POULOT, Dominique. Uma História do Patrimônio no Ocidente. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

PORTER, James I. Jacob Bernays and the Catharsis of Modernity. In: BILLINGS, Joshua e LEONARD, Miriam. Tragedy and the Idea of Modernity. Londres: Oxford University Press, 2015.

PUNTONI, Pedro. No Tempo dos Flamengos: Memória e Imaginação. In: VIEIRA, Hugo Coelho [et al.](org.). Brasil Holandês: História, Memória e Patrimônio Compartilhado. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2012.

RICHSHOFFER, Ambrósio. Diário de um Soldado/Coleção Pernambucana volume XI. Recife: Secretaria de Educação e Cultura, 1977.

ROSSI, Paolo. O Passado, a Memória, o Esquecimento – Seis Ensaios da História das Ideias. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

SANTOS, Milton. A Natureza do Espaço: Técnica, Razão e Emoção. 4ª edição 2ª reimpressão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. São Paulo: Cosac-Naify, 2013.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

SCHMITT, Jean-Claude. *O Corpo das Imagens: Ensaio Sobre Cultura Visual na Idade Média*. Bauru-São Paulo: EDUSC, 2007.

SILVA, Nátali Emanuelli Araújo da. *Nos Fragmentados Degraus do Tempo: Por uma História e Memória do Patrimônio de Vila Velha de Itamaracá* (dissertação de Mestrado em História). Recife: Universidade Federal Rural de Pernambuco, 2014.

SOUSA, Alberto. *A Invenção do Barroco Brasileiro: A Igreja Franciscana de Cairu*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2005.

TUAN, Yi Fu. *Topophilia – A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1990.

\_\_\_\_\_. *Espaço e Lugar: a Perspectiva da Experiência*. Tradução: Lívia de Oliveira. São Paulo: Editora DIFEL, 1983.

TRIGGER, Bruce G. *História do Pensamento Arqueológico*. São Paulo: Odysseus, 2004.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História Geral do Brasil*. Rio de Janeiro: Em casa de E. e H. Laemmert, 1877. Disponível em <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4825> acesso em 30 de julho de 2019.

\_\_\_\_\_. *História das Lutas com os Holandeses no Brasil (1624-1654)*. Viena: Imprensa de Carlos Finsterbeck, 1871.

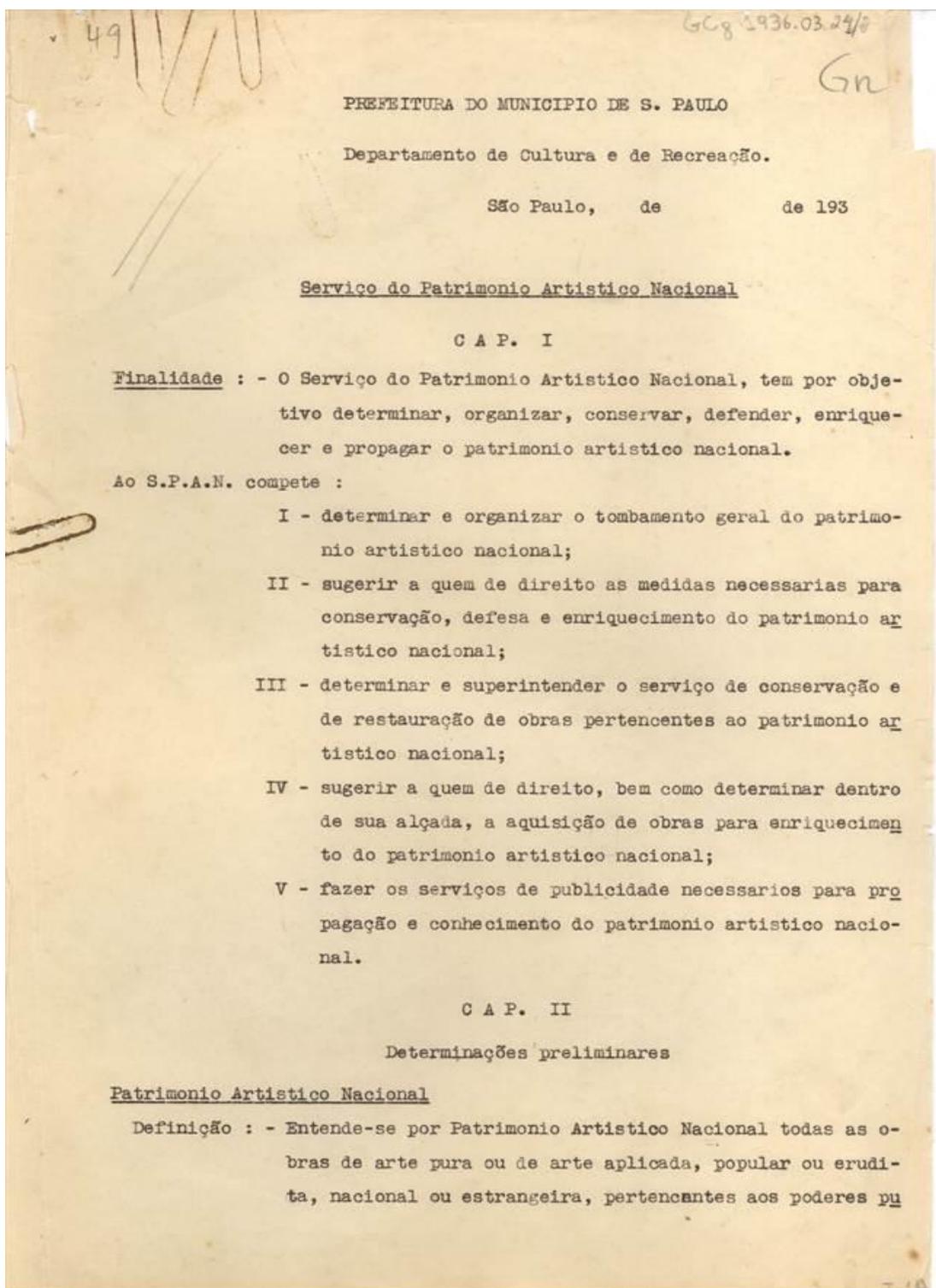
WAGNER, Roy. *A Invenção da Cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WILLIAMS, Daryle. *Gustavo Capanema, Ministro na Cultura* in GOMES, Angela de Castro. *Capanema: o Ministro e seu Ministério*. São Paulo: Fundação Getúlio Vargas, 2000.

YATES, Frances. *A Arte da Memória*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

## **ANEXOS**

## ANEXO A – ANTEPROJETO DE MÁRIO DE ANDRADE (1936)



blicos, a organismos sociais e a particulares nacionais, a particulares e a organismos sociais estrangeiros, residentes no Brasil.

Ao Patrimonio Artistico Nacional pertencem:

- I - Exclusivamente as obras de arte que estiverem inscritas, individual ou agrupadamente, nos quatro livros de tombamento adiante designados.

Estão excluidas do Patrimonio Artistico Nacional :

- I - As obras de arte pertencentes ás representações diplomaticas estrangeiras aqui acreditadas e as que adornam quaisquer veiculos pertencentes a empresas estrangeiras, que façam carreira no Brasil;
- II - as obras de arte estrangeira, pertencentes a casas de comercio de objetos de arte;
- III - as obras da arte estrangeira, vindas para exposições comemorativas, educativas ou comerciais;
- IV - as obras da arte estrangeira, importadas expressamente por empresas estrangeiras para adorno de suas repartições.

Distinções :

- I - as obras de arte nacional pertencentes a casas de comercio de objetos de arte, sujeitam-se tambem a tombamento, não podendo sair mais do país as que forem tombadas;
- II - as obras de arte tombadas, pertencentes a particulares, poderão, por qualquer processo de transação, mudar de proprietario, desde que esta mudança não implique possibilidades de sairem do país;
  - a) - em quaisquer casos de venda de obras de arte tombadas, o S.P.A.N. pelo Governo Federal, e os poderes publicos do Estado em que a obra de arte residir, terão direito de opção na compra, pelo mesmo preço;
- III - as obras de arte nacional ou estrangeira vindas para exposições, terão alvará de licença para livre-transito, fornecido pelo Conselho Fiscal do S.P.A.N.

IV - estão no mesmo caso do numero anterior, as obras de arte importadas para adorno de suas repartições, por empresas estrangeiras, mediante declaração expressa destas.

Obra-de-Arte Patrimonial

Definição : - Entende-se por obra-de-arte patrimonial, pertencente ao Patrimonio Artistico Nacional, todas e exclusivamente as obras que estiverem inscritas, individual ou agrupadamente, nos quatro livros de tombamento. Essas obras-de-arte deverão pertencer pelo menos a uma das oito categorias seguintes :

- 1 - Arte arqueologica;
- 2 - Arte ameríndia;
- 3 - Arte popular;
- 4 - Arte historica;
- 5 - Arte erudita nacional;
- 6 - Arte erudita estrangeira;
- 7 - Artes aplicadas nacionais;
- 8 - Artes aplicadas estrangeiras.

Das Artes arqueologica e ameríndia ( 1 e 2 )

Incluem-se nestas duas categorias todas as manifestações que de alguma forma interessem á Arqueologia em geral e particularmente á arqueologia e etnografia ameríndias.

Essas manifestações se especificam em :

- a) - Objetos - Fetiches; instrumentos de caça, de pesca, de agricultura; objetos de uso domestico; veículos, indumentaria, etc.
- b) - Monumentos - Jazidas funerárias; agenciamento de pedras; sambaquís, litóglifos de qualquer especie de gravação, etc.
- c) - Paisagens - Determinados lugares da natureza, cuja expansão floristica, hidrografica ou qualquer outra, foi determinada definitivamente pela industria humana dos Brasis, como cidades lacustres, canais, aldeamentos, caminhos, grutas trabalhadas, etc.

- d) - Folclore Amerindio - Vocabularios, cantos, lendas, magias, medicina, culinária ameríndias, etc.

Da Arte Popular (3)

Incluem-se nesta terceira categoria todas as manifestações de arte pura ou aplicada, tanto nacional como estrangeira, que de alguma forma interessem á Etnografia, com exclusão da ameríndia. Essas manifestações podem ser :

- a) - Objetos - Fetiche, cerâmica em geral, indumentaria, etc. etc.  
b) - Monumentos - Arquitetura popular, cruzeiros, capelas e cruzeiros mortuários de beira-estrada, jardins, etc.  
c) - Paisagens - Determinados lugares agenciados de forma definitiva pela indústria popular, como vilejos lacustres vivos da Amazonia, tal morro do Rio de Janeiro, tal agrupamento de mucambos no Recife, etc.  
d) - Folclore - Musica popular, contos, estórias, lendas, superstições, medicina, receitas culinarias, proverbios, ditos, dansas dramaticas, etc.

Da Arte Historica (4)

Incluem-se nesta categoria todas as manifestações de arte pura ou applicada, tanto nacional como estrangeira, que de alguma forma refletem, contam, comemoram o Brasil e a sua evolução nacional.

Essas manifestações podem ser :

- a) - Monumentos - (Ha certas obras-de-arte arquitetônica, escultórica, pictórica que, sob o ponto-de-vista de arte pura não são dignas de admiração, não orgulham a um país nem celebrizam o autor delas. Mas, ou porque fossem criadas para um determinado fim que se tornou historico - o forte de Óbidos, o dos Reis Magos - ou porque se passaram nelas fatos significativos da nossa historia - a Ilha Fiscal, o Palacio dos Governadores em Ouro Preto - ou ainda por que viveram nelas figuras illustres da nacionalidade - a casa de Tiradentes em São João d'El Rei, a casa de Rui Barbosa - devem ser conservados tais como estão, ou recompostos na sua imagem "historica").

Ruínas, igrejas, fortes, solares etc. Devem pela mesma qualidade "historica" ser conservados exemplares típicos das diversas escolas e estilos arquitetônicos que se refletiram no Brasil. A data pra que um exemplar típico possa ser considerado historico e documental deve ser fixada: de 1.900 pra trás, por exemplo, ou de cinquenta anos pra trás.

- b) - Iconografia nacional - Todo e qualquer objeto que tenha valor historico, tanto um espadim de Caxias como um lenço celebrando o 13 de Maio. Pode ser considerado "historico" para fins de tombamento, o objeto que conservou seu valor evocativo depois de 30 anos.
- c) - Iconografia estrangeira referente ao Brasil - Gravuras, mapas, porcelanas, etc. etc. referentes á entidade nacional em qualquer dos seus aspetos, historia politica, costumes, Brasis, natureza, etc.
- d) - Brasiliana - Todo e qualquer impresso que se refira ao Brasil, de 1.850 pra trás. Todo e qualquer manuscrito referente ao Brasil, velho de mais de 30 anos, si inedito, e de cem anos, si estrangeiro e já publicado por meios tipograficos.
- e) - Iconografia estrangeira referente a paises estrangeiros - Incluem-se nesta categoria objetos que tenham conservado seu valor historico universal de 50 anos pra trás.

Da Arte erudita nacional (5)

Incluem-se nesta categoria todas e quaisquer manifestações de arte, de artistas nacionais já mortos, e tambem, dos artistas vivos, as obras-de-arte que sejam propriedade de poderes publicos, ou sejam reputadas "de merito nacional". São condições para que uma obra-de-arte de artista nacional vivo seja reputada "de merito nacional".

- 1 - Ter a obra conquistado ao artista qualquer primeiro ou segundo premio no ano final de curso em escolas oficiais de Belas Artes.
- 2 - Ter a obra conquistado ao artista qualquer especie de primeiro premio em exposições coletivas organizadas pelos poderes publicos.
- 3 - Ter a obra conquistado o titulo acima referido por quatro quintos de votação completa do Conselho Consultivo do S.P.A.N.

Da Arte Erudita Estrangeira (6)

Incluem-se nesta categoria todas e quaisquer obras de arte pura de artistas estrangeiros que pertençam aos poderes publicos ou sejam reputadas "de merito".

São condições para que um artista estrangeiro seja reputado "de merito" :

- 1 - Figurar o artista em "Historias de Arte" universais.
- 2 - Figurar o artista em museus oficiais de qualquer país.
- 3 - No caso do artista inda estar vivo e não preencher nenhuma das duas condições anteriores, conquistar o titulo por quatro quintos de votação completa do Conselho Consultivo do S.P.A.N.

Das Artes Aplicadas Nacionais (7)

Incluem-se nesta categoria todas as manifestações de arte aplicada Imoveis, toreutica, tapeçaria, joalheria, decorações murais, etc) feita por artista nacional já morto, ou de importação nacional de Segundo Imperio para trás. Inclui-se ainda, dos artistas nacionais vivos, toda e qualquer obra de arte aplicada que pertença aos poderes publicos.

Das Artes Aplicadas Estrangeiras (8)

Incluí-se nesta categoria toda e qualquer obra de arte aplicada de artista estrangeiro, que figure em "Historias de Arte" e museus universais.

Livros de Tombamento e Museus

O S.P.A.N. possuirá quatro Livros de Tombamento e quatro de Museus, que compreenderão as oito categorias de artes acima discriminadas. Os Livros de Tombamento servirão para neles serem inscritos os nomes dos artistas, as coleções publicas e particulares, e individualmente as obras-de-arte que ficarão oficialmente pertencendo ao patrimonio artistico nacional. Os museus servirão para neles estarem expostas as obras de arte colecionadas para cultura e enriquecimento do povo brasileiro pelo Governo Federal. Cada Museu terá exposto no seu saguão de entrada, bem visivel, para estudo e incitamento do publico, uma copia do Livro de Tombamento das artes a que ele corresponde. Eis a discriminação dos quatro Livros de Tombamento e dos Museus correspondentes :

- 1 - Livro de Tombo Arqueologico e Etnografico;  
Museu Arqueologico e Etnografico :

correspondentes ás tres primeiras categorias de artes, arqueologica, amerindia e popular.

2 - Livro de Tombo Historico ;

Museu Historico :

correspondentes á quarta categoria, arte historica.

3 - Livro do Tombo das Belas Artes;

Galeria Nacional das Belas Artes:

correspondentes ás quinta e sexta categorias, arte erudita nacional e estrangeira.

4 - Livro do Tombo das Artes Aplicadas;

Museu de Artes Aplicadas e Tecnica Industrial:

correspondentes ás setima e oitava categorias, artes applicadas nacionais e estrangeiras.

Discussões

Primeira Objecção : Objetos ha que pertencem a mais de uma categoria :

em que livro de tombamento inscreve-lo e, si pertencentes ao Governo Federal, em que Museu coloca-los ? Resposta:- Estas duvidas existirão sempre e são proprias exclusivamente das mentalidades sem energia. É um simples caso de adoção de criterios preliminares. Basta que tais criterios sejam idoneos, razoaveis, não será necessario que eles decidam problemas esteticos insoluveis. Que criterios preliminares poderão ser adotados ? Por exemplo : 1 - Objeto que seja ao mesmo tempo historico e de real valor artistico, (a Casa dos Contos; o livro de Debret; etc) será tombado pelo valor historico. Exceptuam-se naturalmente quadros ou esculturas que tomaram por tema um assunto historico, mas que são evocativos e não reprodutores do real ("O Grito do Ipiranga" de Pedro Americo; a "Partida da Monção" de Almeida Junior); 2 - Nas manifestações artisticas que ainda e sempre se discutirá si são de arte pura ou arte applicada, fixar discrecionalmente um criterio qualquer, o mais geralmente seguido : Colocar, por exemplo, a Arqutetura entre as Belas Artes; colocar a pintura mural, em qualquer dos seus processos, tambem entre as Belas Artes; a Numismatica toda entre as Artes Aplicadas e da mesma forma toda a ceramica, com excepção unica das

estatuas possíveis em tamanho natural, pra jardins.

Segunda Objecção : Um objeto historico pertencente a atual Escola Nacional de Belas Artes, ou um quadro de Taunay pertencente ao atual Museu Historico só porque pertenceu a D. João VI, devem então mudar de museu ou permanecer onde estão ? Resposta : Está claro, a meu ver, que o objeto historico que está na Escola Nacional de Belas Artes deverá ir para o Museu Historico, e acho que o quadro de Taunay deverá ficar onde está. Simplesmente porque D. João VI tem muito maior valor historico que Taunay artistico, pra nós. Já si o quadro fosse de Rafael, de Rembrandt, de Delacroix, genios universais, o quadro deveria ir para a Galeria de Belas Artes. Apenas se ajuntaria ao seu titulo, a designação do seu acidental valor historico.

Terceira Objecção : Como fazer-se um Livro de Tombo unico para reunir varias categorias de artes, como o primeiro por exemplo, que reúne a Arqueologia desde os povos prehistoricos, ceramica marajoara e pedras esculpidas dos Aztecas; a Etnografia Amerindia e a Etnografia nacional e estrangeira ? Resposta : Um livro pode ter varios volumes. Faça-se um volume para a Arqueologia, outro para a Etnografia Amerindia, outro para a Etnografia Brasileira, outro para a Etnografia Universal. Sou de opinião ainda, que mesmo a parte arqueologica da etnografia amerindia deverá ser reunida a esta e não á arqueologia universal, para obter-se maior unidade.

Quarta Objecção ; Porque o quarto museu é chamado Museu de Artes Aplicadas e Tecnica Industrial? Então a tecnica industrial é uma arte ? Resposta : Arte é uma palavra geral, que neste seu sentido geral significa a habilidade com que o engenho humano se utiliza da ciencia, das coisas e dos fatos. Isso foi aproveitado para preencher uma feia lacuna do sistema educativo nacional, a meu ver, que é a pouca preocupação com a educação pela imagem, o sistema talvez mais percuciente da educação. Os livros didaticos são horrorosamente ilustrados; os graficos, mapas, pinturas das paredes das aulas são pobres, pavorosos e melancolicamente pouco incisivos; o teatro não

existe no sistema escolar; o cinema está em tres artigos duma lei, sem nenhuma ou quasi sem nenhuma applicação. Aproveitei a occasião para lembrar a criação dum desses museus tecnicos que já estão se espalhando regularmente no mundo verdadeiramente em progresso cultural. Chamam-se hoje mais ou menos universalmente assim, os museus que expõem os progressos de construção e execução das grandes industrias, e as partes de que são feitas as maquinas inventadas pelo homem. São museus de caracter essencialmente pedagogico. Os modelos mais perfeitos geralmente citados são o Museu Tecnico de Munich e o Museu de Ciencia e Industria de Chicago. Imagine-se a "Sala do Café", contendo documentalmente desde a replanta nova, a planta em flôr, a planta em grão, a apanha da fruta; lavagem, secagem; os aparelhos de beneficiamento, desmontados, com explicação de todas as suas partes e funcionamento; o sacco, as diversas qualidades de café beneficiado, os processos especiais de exportação, de torrefação e de manufatura mecanica (com maquinas igualmente desmontadas e explicadas) da bebida e enfim a chicara de café. Grandes albuns fotograficos com fazendas cafezais, terreiros, colonias, os portos cafeeiros; graficos estatisticos, desenhos comparativos, geograficos, etc. etc. Tudo o que a gente criou sobre o café, de científico, de tecnico, de industrial, reunido numa só sala. E o mesmo sobre algodão, assucar, laranja, extração do ouro, do ferro, da carnaúba, da borracha; o boi e suas industrias, a lã, o avião, a locomotiva, a imprensa, etc. etc.

#### Publicidade

O S.P.A.N. deverá ter necessariamente, pertencente ao seu proprio organismo, um serviço de publicidade. Em que consistirá essa publicidade ? 1º - Na publicação dos quatro livros do Tombo, assim que estes estiverem em dia, e na publicação annual de seus suplementos. Os Livros de Tombo devem ser publicados. Alem de indispensaveis aos estudiosos, têm valor moral de incitamento á cultura e á aquisição de obras-de-arte. 2º - Na publicação da Revista do S.P.A.N. A revista é indispensavel como meio permanente de propaganda, e força cultural. Nela serão gradativamente reproduzidas

tambem as obras de arte pertencentes ao patrimonio artistico nacional. Nela serão publicados os estudos tecnicos, as criticas especializadas, as pesquisas esteticas, e todo o material folclorico do país. 3º - Na publicação de livros, de monografias com estudos biograficos, criticos, tecnicos, descritivos, comparativos, dos autores, coleções e obras individualmente tombadas; catalogos dos quatro museus federais e outros regionais pertencentes aos poderes publicos; cartazes e folhetos de propaganda turistica.

### C A P. III

#### Organismo do S. P. A. N.

##### I - Directoria

Definição - A Directoria é o orgão gerador de todo o Serviço do Patrimonio Artistico Nacional. A Directoria compõe-se dum Diretor diretamente subordinado ao Ministro da Educação, e dos quatro chefes dos museus. O Diretor terá voto decisivo nas votações.

A Directoria faz tambem os serviços da Chefia da Seção dos Museus e da Chefia da Seção de Publicidade, serviços que a ela diretamente competem.

O Gabinete da Directoria compor-se-á d'um secretario, dois datilografos, um continuo e um servente; e quantos interpretes-guias (contractados) forem necessarios.

##### II - Conselho Consultivo

A Directoria é assistida d'um Conselho Consultivo composto de 5 membros fixos e 20 membros moveis. O Conselho Consultivo é presidido pelo diretor do S.P.A.N. que será um dos 5 membros fixos e terá voto de desempate. Os outros 4 membros fixos serão os 4 chefes dos museus. Para os 20 membros moveis serão escolhidos :

- 2 historiadores
- 2 etnografos
- 2 musicos
- 2 pintores
- 2 escultores

2 arquitetos

2 arqueólogos

2 gravadores (artistas gráficos, medalhistas etc.)

2 artesãos (decoradores, ceramistas, etc.)

2 escritores (de preferência críticos de arte).

- a) - Os membros moveis do Conselho Consultivo exercerão seus cargos pro honore em reuniões mensais, avisadas com antecedencia de 3 dias e com a presença minima de 10 conselheiros moveis, 3 chefes de museus e do Diretor.
- b) - As reuniões, e os casos exepcionais que exijam a votação completa dos 25 membros do Conselho Consultivo podem ser realizadas por correspondencia, dando os conselheiros os seu voto por escrito.
- c) - O Conselho Consultivo será renovado anualmente de 10 dos seus membros moveis; sendo pois que de inicio, um membro (o mais velhos) de cada par terá apenas um ano de exercicio. A todos os outros membros moveis caberá dois anos de exercicio, não podendo nenhum membro ser reeleito sem o descanso de dois anos.
- d) - Cada par movel do Conselho Consultivo será escolhido de forma a conter um representante com mais de 40 anos de idade e outro com menos de 40, de preferencia, um do par representando as idéas academicas e outro as ideas renovadoras.

### III - Chefia do Tombamento

Definição + O tombamento é o órgão organizador e catalogador do patrimonio artistico nacional. É dirigido pelo proprio Diretor do S.P. A.N. e lhe compete determinar, com exposiçãõ de motivos, as obras a serem inscritas nos quatro livros de tombamento. A Chefia do Tombamento, alem do Diretor, compõe-se de um arqueologo, dum etno-grafo, dum historiador e dum professor de historia de arte. Formam o gabinete da chefia do tombamento, 1 secretario, 2 continuos, 1 servente, e tantos datilografos quantos forem necessarios ao serviço.

- a) - A Chefia do Tombamento fará diretamente o tombamento do Distrito Federal.
- b) - A Chefia do Tombamento organizará os 4 livros do tomo, os catalogos gerais e os catalogos particulares.
- c) - A Chefia do Tombamento é assistida de tantas Comissões Regionais de Tombamento, quantos os Estados do Brasil.
- d) - As Comissões Regionais, residentes nas capitais dos Estados, serão compostas dum chefe com voto de desempate, e mais um arqueologo, um etnografo, um historiador e um professor de historia de arte. (Alguns destes membros, em ultimo caso, por não existirem talvez em certas capitais, arqueologos ou historiadores especialistas de arte, podem ser substituidos por literatos, pintores, musicos etc.).
- e) - As Comissões Regionais poderão exercer seu cargo pro honore.

Nota - Talvez seja preferivel fixar-lhes ordenado, que poderá, quem sabe ? ser pago pelos Estados, Neste caso não se deverá fixar o ordenado, deixando este á decisão dos governos estaduais, pois as condições de pagamento do trabalho intelectual diferem enormemente de Estado para Estado. Ou então poderá fixar-se um ordenado puramente de honra, pago pelo Governo Federal.

- f) - As Comissões Regionais têm por finalidade escolher as obras dos seus Estados respectivos que devam ser atingidas pelo S. P. A. N. e propor á Chefia do Tombamento central, a inscriçessas obras num dos 4 livros do tomo. A função das Comissões Regionais (que para alguns Estados será talvez difficile) não é pois decisoria. Só a Chefia do Tombamento central é que decide quais as obras a serem tombadas.
- g) - Cada obra a ser tombada terá sua proposta feita pela Comissão Regional competente acompanhada dos seguintes requisitos :
  - 1 - Fotografia, ou varias fotografias;

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

#### IV - Conselho Fiscal-

Definição - O Conselho Fiscal é o órgão policiador e protetor das obras tombadas. A ele compete mandar restaurar as obras estragadas; proibir, coibir, denunciar e castigar a fuga, para fóra do país, das obras tombadas; decidir a exportação das obras de arte, cuja saída do país o S.P.A.N. permite; dar alvarás de entrada e saída das obras de arte residentes no estrangeiro, vindas para exposições de qualquer género ou para comércio.

Nota - A não ser em certos trabalhos facilmente determináveis como restauração, a permissão para restauração ou modificação de obras, bem como alvarás de licença, que podem todos ser exercidos pela própria Chefia de Tombamento e pelas Comissões Regionais: o Conselho Fiscal deve ser um organismo elastico, articulado com as alfandegas e guardas de fronteiras, sem numero determinado de membros nem

ordenados.

V- Seção dos Museus -

Definição - A Seção dos Museus é o órgão conservador, enriquecedor e expositor do patrimônio artístico nacional pertencente ao Governo Federal.

- a) - Como já foi dito, a Chefia da Seção dos Museus é exercida pela própria Diretoria.

Nota - Por este processo evita-se a criação de mais um organismo que, independente, teria pouca finalidade; e evita-se mais funcionalismo.

- b) - Compete á Seção dos Museus organizar definitivamente os 4 museus nacionais pertencentes ao S.P.A.N.
- c) - Á Seção dos Museus compete organizar exposições regionais e federais, por meio da veiculação das obras tombadas pertencentes aos poderes publicos federal e estaduais e a coleções particulares.
- d) - Á Seção dos Museus compete finalmente articular-se com os museus regionais pertencentes a poderes publicos, facilitar-lhes a organização; fornecer-lhes documentação fotografica, discos e filmes; e distribuir-lhes subvenções federais.

VI - Seção de Publicidade-

Definição : A Seção de Publicidade é o órgão registrador, reproduzidor, publicador de todo o Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. Compõe-se de uma chefia que é exercida pela própria Diretoria do S.P.A.N. e mais de :

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

- a) - Á Chefia da Seção de Publicidade, isto é, á própria Diretoria do S.P.A.N. compete a direção da "Revista Nacional de Artes" e a superintendencia do serviço de tipografia e encadernação.
- b) - Á repartição foto-fono-cinematografica compete todo o serviço nacional de fotografia, fonografia e filmagem do patrimônio artístico nacional :

- 1 - A Repartição fono-foto-cinematografica é mandada pela Chefia do Tombamento, e executará os trabalhos por esta determinados.
  - 2 - Articula-se diretamente com os 4 museus nacionais para lhes fornecer toda documentação de filmes, discos e fotografias.
  - 3 - Articula-se ainda com a Seção de Publicidade para fornecimento de material fotografico para a Revista e fornecimento de discos, filmes e fotografias para a repartição distribuidora.
- c) - Á repartição de desenhos e pintura incumbe realizar toda a documentação que, pelas suas exigencias de côr e detalhação, escapa aos processos mecanicos de reprodução.
- 1 - Esta repartição articula-se diretamente com os museus de arqueologia, etnografia e artes applicadas que determinarão os trabalhos a serem desenhados e aquarelados, e conservarão esses trabalhos.
  - 2 - A repartição de desenho e pintura articula-se ainda com a Seção de Publicidade para fornecimento de trabalhos de sua competencia, por aquela seção solicitados.
- d) - Á repartição distribuidora compete fazer a distribuição geral, dentro e fóra do país, de todos os trabalhos executados pela Seção de Publicidade do S.P.A.N.
- 1 - Revista Nacional de Artes - A "Revista Nacional de Artes" superintendida pelo Diretor do S.P.A.N. e dirigida pelo secretario, da Diretoria, destina-se á publicação dos estudos feitos pelos 4 museus, que com ela se articulam, pela Chefia da Seção dos Museus; á publicação dos estudos feitos pela Directoria do S.P.A.N. ou por ela solicitados de personalidades nacionais ou estrangeiras; e finalmente á publicação de estudos e determinações da Chefia do Tombamento e, por meio desta, do Conselho Fiscal e das Comissões Regionais. A Revista só recebe pois material para publicação, da Diretoria, da

Chefia do Tombamento e da Chefia da Seção dos Museus, que são os órgãos selecionadores com direito ao "imprima-se". A Revista articula-se também diretamente com a tipografia para efeitos de sua publicação e com a Seção de Publicidade para efeitos de sua distribuição.

Plano Quinquenal de Montagem e Funcionamento  
do S.P.A.N.

1º ano

- I. Criação, instalação e início de funcionamento da Diretoria; Serviço de Tombamento Central; Conselho Fiscal; Serviços de Tombamentos Estaduais; Serviço de divisão lógica dos quatro museus.
- II. Aquisição, instalação e início de funcionamento dos serviços de filmagem sonora e fonográfica.
- III. Instalação definitiva e limitada do Museu Arqueológico e Etnográfico.

IIº ano

- I. Terminação do serviço de tombamento geral, por nomes de artistas, obras agrupadas, coleções completas. Continuação do serviço de tombamento particular por obras designadas individualmente.
- II. Intensificação dos serviços de filmagem e de fonografia, sempre com sentido etnográfico.
- III. Continuação dos serviços da Diretoria, do Conselho Fiscal, dos tombamentos estaduais.
- IV. Instalação definitiva e limitada do Museu Histórico Nacional.
- V. Estudos para instalação no ano seguinte do gabinete fotográfico e da repartição de desenho e pintura.

IIIº ano

- I. Continuação, desintensificação por diminuição de funcionários e de serviço, tradicionalização e fixação permanente de todo o serviço de tombamento, tanto central como estadual.
- II. Continuação dos serviços da Diretoria e do Conselho Fiscal.
- III. Instalação e início de funcionamento dos serviços de fotografia, desenho, aquarelagem e pintura.

- IV. Terminação do serviço intensivo de filmagem sonora e fonografia etnograficas.
- V. Instalação definitiva e limitada da Galeria Nacional de Belas Artes.

IVº ano

- I. Serviço permanente de tombamento.
- II. Serviços permanentes da Diretoria e do Conselho Fiscal.
- III. Serviços permanentes de fotografia, desenho, aquarelagem e pintura.
- IV. Serviço permanente de filmagem sonora e fonografia etnograficas. Início dos serviços de filmagem de artes aplicadas.
- V. Estudos para criação do Museu de Artes Aplicadas.
- VI. Estudos para aquisição e instalação do aparelhamento de reprodução tipografica de fotografias e outras quaisquer imagens.

Vº ano

- I. Permanencia metodica dos serviços:
  - a) Diretoria
  - b) Tombamento
  - c) Conselho Fiscal
  - d) Filmagem sonora e fonografia
  - e) Fotografia e reprodução manual das imagens.
- II. Instalação do aparelhamento tipografico de gravação de imagens na Imprensa Nacional.
- III. Preparos e Instalação (sem inicio de serviço publico) do Museu de Artes Aplicadas e Tecnica Industrial.
- IV. Instalação do Serviço de Publicidade e consequente inicio de publicação da "Revista Nacional de Artes".

VIº e seguintes anos.

- I. Permanencia de todos os serviços.
- II. Inauguração do Museu de Artes Aplicadas e de Tecnica Industrial.
- III. Publicação das primeiras monografias.
- IV. Publicação dos quatro livros de tombamento, a que depois seguirão suplementos anuais em opúsculos, denunciando as obras tombadas cada ano.

S. Paulo, 24-III-36.

a) Mario de Andrade

S. P. A. N.

S u g e s t õ e s

I - Impostos - Conseguir lei isentando de impôsto alfandegário as obras de arte pura estrangeira, ou nacionais de qualquer categoria, importadas do estrangeiro.

II - Problema do Tombamento Estadual

Os monumentos, paisagens, quadros etc, residentes nos Estados, muitas vezes será difícil á Chefia do Tombamento, só por justificativas escritas e fotografias, decidir si merecem tombamento. Essas obras ficarão dependendo de vistoria local; e em tempo, no principio anualmente, a Chefia do Tombamento enviará uma comissão de tres especialistas, um historiador de arte, um historiador do Brasil, um desempatador, que em uma viagem pelo país, tudo verá e dará laudo final. Esta comissão será acompanhada dum fotografo especialista que tudo fotografará. Esta comissão não é de absoluta necessidade no entanto. O que é de absoluta necessidade é o fotografo, o técnico de cinematografia e o fonografista especializados, que possam fotografar, cinematografar ou discar em documentação perfeitamente científica e de absoluta perfeição tecnica, os objetos, os costumes, bailados, cantigas populares, monumentos, quadros etc.

III - Tombamentos em bloco e parciais

Será da maior conveniência que dos artistas nacionais mortos o S.P. A.N. determine quais os que deverá tomar pelo nome, quais os de que tombará apenas determinadas obras. Artistas ha, como Pedro Americo, Almeida Junior, <sup>Rodolfo</sup> ~~Rodolfo~~ Bernardelli, o Aleixadinho, o Mestre Valentin, Chegas o Cabra, Carlos Gomes, Machado de Assis, Gonçalves Dias etc, que não se discute si bons ou ruins, são protótipos da nacionalidade, pelo valor, pelo consentimento unânime, pela tradição, pela ação nacional que tiveram. As obras deles, manuscritos etc. não deverão de forma alguma fugir do país. Outros artistas menores ha porém, que não deverão ser assim tombados pelos seus nomes, e sim por certas determinadas obras, as pertencentes aos poderes públicos e as designadas como mais representativas do valor pessoal desses artistas.

Mas seria odioso por exagêro de patriotismo, por egoismo e até por prejudicial á propaganda do país, que de artistas como Eliseu Visconti, Luciano Gallet, Leopoldo Silva, Goulart de Andrade etc se proibisse que os manuscritos, quadros, esculturas saíssem do país. São poetas menores. Qual o critério a seguir pra semelhantes distinções. A não ser em casos excepcionais de genialidade indiscutida e aceita fóra do Brasil também, só poderá ser tombado pelo nome um artista, passados dez anos de sua morte. Assim se evita os acessos do sentimentalismo nacional e as campanhas dos amigos do morto desejosos de lhe proporcionarem essa homenagem póstuma, e consequente ingerência da politicagem, das estaduanices e outros vícios nacionais, no critério de tombamento do S.P.A.N.

#### IV - Comissões dos Estados

Será de toda a conveniência que para nomeação das comissões estaduais de Tombamento (caso estas sejam nomeadas e pagas pelos Estados) a Diretoria do S.P.A.N. ou o Ministério da Educação ou o próprio Governo Federal sugiram aos governos estaduais alguns nomes que aqueles veriam "com gôsto" nas comissões. Isso para evitar que os governos de certos estados ainda de organização por demais familiar, nomeiem medalhões ou indivíduos inúteis. Sugerir alguns nomes para o serviço é bastante difícil.

No Rio Grande do Norte sugiro Luis da Câmara Cascudo, Antonio Bento de Araujo Lima.

Na Paraíba, Pedro Batista, José Americo de Almeida.

Em Pernambuco, Gilberto Freyre se impõe.

No Estado do Rio, Alberto Lamego se impõe.

No Rio de Janeiro, Portinari, José Mariano Filho, Heloisa Alberto Torres, ha muitos, bastante bons para cada especialidade e isentos de paixões partidárias. José Mariano Filho tem o grave defeito das suas paixões, mas si a êle competiasse propor o tombamento da arquitetura e mesmo qualquer arte colonial, êle seria de imprescindível auxílio.

Em São Paulo, Afonso de Taunay como historiador, Paulo Prado como cultura geral se impõem. Vittorio Gobbis como especialista em pintura

européa antiga, num Estado onde existem tantos Rafaelis, Ticianos e Rembrandts <sup>falsos</sup> ~~ma~~, acho que se impõe também.

Nos outros Estados não sei.

V - Intensificação inicial do Serviço

Acho que o S.P.A.N. deve iniciar-se num trabalho intensivo. Em seis meses a Chefia do Tombamento deverá ter prontos os quatro livros de Tombamento, nas designações agrupadas. Não é difícil a essa chefia tomar por exemplo a cidade de Ouro Preto, o largo da igreja de S. Francisco em São João d'El Rei, Olinda, tal morro no Rio de Janeiro, as igrejas de São Francisco em João Pessôa e em São Salvador, todo o largo em que está a matriz em Belem, Pedro Americo, Almeida Junior, Carlos Gomes, Castro Alves, o Aleixadinho, Chagas o Cabra. o vilejo lacustre da boca do lago Arari e as jazidas funerárias do outro lado do mesmo lago em Marajó. Também as comissões estaduais deverão fazer esse trabalho intensivo em seis meses. Depois começará, ainda intensivo, o tombamento de coleções particulares, com excepção das que á primeira vista se impoem, como determinadas Brasilianas (o livro é obra-de-arte), a casa do José Mariano aí no Rio, a coleção numismática Guinle etc.

VI - Prevenir contra a fuga das Obras-de-Arte

Como resultado da criação do tombamento, é provavel que muitas obras procurem fugir do país, para escapar da prisão. Será preciso um dispositivo legal qualquer, logo de início, não permitindo que qualquer obra-de-arte de qualquer das oito categorias, dos periodos da Colonia e do Primeiro Imperio, qualquer obra-de-arte nacional de autor já morto, e qualquer obra-de-arte erudita de autor estrangeiro celebre, saia do país sem permissão do Conselho Fiscal, que agirá intensivamente até concluido, em dois anos no máximo, o tombamento geral inicial.

VII - Filmotecas e Discotecas

No aparelhamento tipográfico fotográfico, cinegráfico e fonográfico do S.P.A.N. é que não é possível admitir nem sequer discreção financeira nenhuma. Não é possível conceber sinão o <sup>com</sup> ~~ma~~ e o melhor. O luxo. Chamam, no caso, de "luxo" o que é simplesmente buscar a perfeição.

4

Não se pretende aqui papéis riquíssimos de Holanda ou algum "Velho Japão Imperial" para as revistas e as monografias. Papéis que permitam apenas a excelente reprodução. Mas os processos gráficos de reprodução é que têm de ser da melhor qualidade, mesmo no início com a vinda de técnicos estrangeiros, aconselhavelmente alemães. As fotografias têm de ser da melhor qualidade, e as suas reproduções tipográficas da mais exata minuciosidade alcançada. O mesmo quanto a discos e filmes sonoros. É certo que o organismo completo fica num dinheirão, varios mil contos, que não atingirão no entanto dez mil. Mas essa parte prática é indispensavel que seja boa. É preferivel não fazer, a fazer medíocre ou mesmo regular. Deve ser muito boa ou ótima. Pode no entanto ser dividida em duas partes, de aquisição uma posterior á outra. A parte que inicialmente tem de ser adquirida <sup>e</sup> é de necessidade imediata, é o aparelhamento de filmes sonoros, fonografia e ~~fontam~~-tografia. Mesmo o aparelhamento fotográfico pode ser deixado para mais tarde, embora isto não seja aconselhavel. A fonografia como a filmagem sonora fazem parte absoluta do tombamento, pois que são elementos recolhedores. Da mesma forma com que a inscrição num dos livros de tombamento de tal escultura, de tal quadro histórico, dum Debret como dum sambaquí, impedem a destruição ou dispersão deles, a fonografia gravando uma canção popular cientificamente ou o filme sonoro gravando tal versão baiana do Bumba meu Boi, impedem a perda destas criações, que o progresso, o rádio, o cinema estão matando com violenta rapidez.

Feito êste trabalho, "tombadas" as obras folclóricas que dependem de realização no tempo, então poderá se pensar em fotografar os monumentos plásticos, os edifícios, as paisagens, os quadros, os objetos de arte que o tombamento já preservara anteriormente da morte ou da fuga. E então pensar-se <sup>tambem</sup>, ou ainda mais tarde, na reprodução por meios gráficos, de tudo isso.

É possível pois propor-se esta construção consecutiva de todo o aparelhamento:

- 1º ano - Verba para aquisição, instalação e início de funcionamento da seção de filmagem sonora e fonografia.
- 2º ano - Verba para intensificação da filmagem sonora e gravação fonográfica, na sua função etnográfica exclusivamente. (A gravação de música artística virá mais tarde, pois que esta não se perde).
- 3º ano - Verba para aquisição, instalação e início de funcionamento do gabinete fotográfico.  
Verba para instalação da seção de desenho aquarelado e pintura e seu consequente funcionamento.  
Verba para continuação do serviço de filmagem sonora e fonografia.
- 4º ano - Verba para continuação desses tres serviços do ano anterior.
- 5º ano - Verba para instalação do aparelhamento tipográfico de reprodução de fotografias, aquarelas, pinturas. (Não será necessário serviço de tipografia completo, pois tanto a revista como as monografias podem ser executadas na Imprensa Nacional. Trata-se apenas de aperfeiçoamento completo do serviço de reprodução gráfica de imagens, da Imprensa Nacional). Início da Revista Nacional de Artes.  
Verba para continuação dos serviços de filmagem sonora, fonografia e fotografia.
- { 6º ano - Verbas para continuação de todos os serviços já instalados.  
e anos seguintes - Publicação das primeiras monografias.

VIII - Museu Nacional

O Museu Arqueológico e Etnográfico será apenas uma <sup>re</sup>organização do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista. Este museu admiravel é no entanto uma mixórdia, como o British Museum. Achê isso um defeito que provoca necessariamente a dispersão e a pouca eficiência de trabalhos. Ou converta-se o Museu Nacional exclusivamente num museu de História Natural, tirando-se dele a Arqueologia e a Etnografia; ou converta-se êle no projetado Museu Arqueológico e Etnográfico, tirando-se dele a parte de História Natural, e fazendo um Museu de História Natural

(6)

anexo ao Jardim Botânico, completado êste por um Jardim Zoológico, enfim!

Como o Jardim Botânico já está completo, talvez noutro lugar se fizesse o Jardim Zoológico centralizado pelo Museu de História Natural. Mas quem conheça o Museu Nacional, da Quinta da Boa Vista, sabe que o seu organismo é complexo por demais pra que tenha a eficiência correspondente á sua propria grandeza.

S. Paulo 24-III-86

Y. de J. de J.

## ANEXO B – PLANO DE TRABALHO PARA A DIVISÃO DE ESTUDOS E TOMBAMENTO DO D.P.H.A.N de 1949

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL

### PLANO DE TRABALHO PARA A DIVISÃO DE ESTUDOS E TOMBAMENTO DA D.P.H.A.N.

O estudo e a consequente classificação do acervo histórico-monumental de interesse artístico, que nos incumbe preservar, baseia-se nos dados colhidos em duas fontes distintas de informações.

De uma parte, informações de natureza técnico-artística, ou sejam as constantes do inventário fotográfico tanto quanto possível completo e acompanhado de plantas se for o caso, das obras e alfaias dignas de exame, bem como as decorrentes da observação direta dos principais monumentos e peças assim inventariados - observação esta enriquecida pela experiência no trato mais íntimo e no manuseio diário de uma fração ponderável desse material, em consequência das obras de restauração, conservação e asseio empreendidas por todo o país.

De outra parte, informações de natureza histórico-elucidativa que, em última análise, se resumem na compilação de dados, tanto quanto possível precisos, sobre a história da construção desses monumentos e da execução dessas obras e alfaias; e sobre os artistas e artífices-mestres e oficiais - que os conceberam e construíram ou executaram. E ainda, finalmente, sobre as circunstâncias que tornaram possível o seu feliz andamento ou as vicissitudes que dificultaram a sua realização, senão mesmo a impediram de chegar a bom termo.

Sem esse lastro seguro de informações os estudos tentados serão sempre tateantes e de proveito precário, porque sujeitos a desmentidos mais ou menos prontos e chocantes ou mesmo a completa revisão; e as obras de restauração empreendidas correrão sempre o risco de mutilar determinadas características originais ainda preservadas, devido a erros de inter

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL

pretação. Comprometendo-se assim, sem remédio, a integridade e autenticidade da obra primitiva, com evidente prejuízo da autoridade e da confiança que os empreendimentos da DPHAN devem inspirar e merecer.

A importância dessa tarefa fundamental é de tal ordem, que não me vexaria de recomendar a paralização quase completa das obras em andamento e o cancelamento dos novos serviços - com exceção dos de proteção provisória contra a ação das goteiras - aos forros pintados com tintas à base de água -, a fim de que as verbas da dotação anual da DPHAN fossem integralmente aplicadas, durante dois ou três exercícios consecutivos, nessa empresa de colheita e compilação massiva de informações. Por se constituir em fundamento sobre o qual deverão assentar todas as iniciativas da Repartição.

Ainda que se julguem tais medidas de caráter extremo intempestivas e impraticáveis, por motivos de ordem política ou administrativa, o fato é que providências de amplo alcance e urgentes se impõem visando a enfrentar de modo decisivo tão flagrante lacuna, a fim de que, no menor prazo, a Divisão de Estudos e Tombamento possa dispor de material de trabalho adequado. Pois, sem ele, não poderá realizar de maneira séria e sistematizada os estudos que lhe incumbem de interpretação, crítica e classificação das obras inventariadas; nem contribuir de forma criteriosa na elaboração do plano de obras de cada exercício; nem tão pouco, ainda, proceder à seleção idônea dos monumentos ou das partes ou peças deles que, por seu excepcional valor, devam ser inscritos nos livros do Tombo respectivos.

Pois, na verdade, tanto no que se refere ao inventário de fotografia e de plantas, como no que diz respeito aos dados históricos elucidativos, a documentação existente é deficientíssima. No primeiro caso, não é apenas o inventário de numerosas obras ainda por fazer que desalenta o eventual pesquisador, mas, principalmente, o registro na grande maioria dos casos incompleto e disparatado das obras inventariadas; o que

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL

falseia a sua interpretação tanto na geral como no particular e impossibilita qualquer juízo seguro de valor a respeito. No segundo caso, então, a omissão é, por assim dizer, total. Por quanto, excetuados determinados monumentos de certas regiões de Minas Gerais, onde já se coligiu documentação abundante e precisa capaz de esclarecer e explicar em suas minúcias a execução da obra, e excetuando, ainda, um ou outro momento ou personalidade de outra região, estudado isoladamente por algum pesquisador a serviço da repartição ou autônomo, no mais, não existe praticamente documentação alguma.

Ora, a colheita desse material é tanto mais necessária e premente quanto sabemos que, devido ao estado ruinoso da maior parte dos monumentos e dos livros onde se contém a respectiva documentação - estado esse decorrente não só da ação natural do tempo como da falta de recursos e do desleixo das pessoas ou autoridades responsáveis pela sua guarda - ambos se acham permanentemente ameaçados: os monumentos, de destruição, mutilação ou desmantelo; os livros, de extravio ou deterioração.

Mas nem só da falta de material organizado para servir de base aos estudos se ressentem esta Divisão, senão também da falta de pessoal técnico habilitado e possuído da necessária paixão pela tarefa especializada a empreender; capaz, em suma, de utilizar com proficiência e proveito o material compilado.

À vista do exposto, parecem-me recomendáveis as seguintes medidas de ordem geral, visando a aparelhar esta Divisão dos meios efetivos de tornar-se útil:

1º) A criação, tanto na Sede como nos diferentes distritos, de corpos de técnicos abrangendo as seguintes especializações:

a) arquitetura e construção; b) pintura, figurativa e ornamental e douramento; c) talha e escultura; d) mobiliário e obras de torno; e) prata e ourivesaria em geral; f) lou

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL

ça, porcelana e demais cerâmicas; g) vidros e cristais. Cada corpo desses deverá constituir-se de, pelo menos, um técnico em cada especialização, selecionado de preferência entre os artistas e críticos experimentados no ofício, ou entre colecionadores, antiquários ou conservadores de museus. Na falta de pessoas já devidamente habilitadas, a escolha deverá recair sobre elementos dotados de cultura geral e conhecimentos afins à especialização e que, pela sua natural disposição se mostrem capazes de, em condições propícias e pelo próprio esforço, tornarem-se, com o tempo, especialistas na matéria. A função desse pessoal será o estudo, a interpretação, classificação e o tombamento do material inventariado correspondente à respectiva especialização, bem como a recomendação das providências necessárias a sua defesa, restauro e boa conservação.

29) A criação, na sede e em cada um dos distritos, de pequenas "equipes" incumbidas unicamente de batidas sistemáticas para colheita de material de inventário, não somente nas regiões acessíveis, como também principalmente nas zonas de acesso difícil servidas por caminhos antigos. Equipes constituídas de um fotógrafo e de um técnico habilitado - possivelmente a mesma pessoa - ambos com gosto por essa espécie de aventura que deverá ser levada a cabo sem pressa, com o espírito esportivo próprio dos caçadores e com o mesmo zelo e determinação de que dão mostra os viajantes catadores de antiguidades. Essa tarefa não poderá ficar na exclusiva dependência dos chefes de distritos, geralmente absorvidos por preocupações de natureza mais urgente e com tendência a adiar indefinidamente esse gênero de providências. As equipes deverão ter espírito de iniciativa e dispor de certa autonomia, a fim de se garantir a eficiência e o bom êxito do empreendimento.

Além disso, cada distrito deverá possuir um aparelho "Leica", ou similar, completo, e contratar com fotógrafo competente um curso prático de fotografia com o propósito de fazer de cada um dos funcionários técnicos da repartição um fotógrafo habilitado, capaz de fazer a sua própria documentação

## SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL

ção nas viagens de reconhecimento, pesquisa ou inspeção.

3º) A criação, na sede e nos distritos, de várias turmas de pesquisadores de dados histórico-elucidativos, para atuarem simultaneamente cada uma num setor delimitado, concentrando-se cada pesquisador em um determinado monumento com as obras de arte que encerra, a fim de esclarecer quando se construiu ou executaram, como se construiu ou executaram, e quem construiu e executou: a) o edifício propriamente dito; b) as obras de talha e marcenaria; c) as obras de pintura e douramentos; d) o mobiliário, prataria e demais alfaías. A importância desse trabalho para os fins a que se propõe a DPHAN é capital e deve-se visar do maior critério na escolha do pessoal incumbido da tarefa. Contudo não é necessário nem mesmo talvez aconselhável o recurso exclusivo a historiadores de profissão, uma vez que a curiosidade do ofício os conduz insensivelmente a pesquisas laterais demoradas e absorventes com prejuízo dos informes simples e precisos que interessam à repartição. Pode-se recorrer com proveito a estudantes universitários em período de férias e a intelectuais de várias categorias necessitados de amparo. O que importa é a circunspeção do investigador, uma vez que certos erros de interpretação, de cópia ou redação, poderão vir a causar sério transtorno ao especialista posteriormente incumbido do exame da matéria. Nesse sentido, seria conveniente o chefe do distrito fazer periodicamente o confronto do texto de alguns dos documentos transcritos por cada investigador. Seria ainda conveniente remeter a cada distrito uma súmula da documentação existente sobre determinados movimentos de Minas Gerais, a fim de esclarecer a natureza do serviço a ser efetuado.

Paralelamente outras equipes de pesquisadores deverão dar batida sistemática na preciosa documentação já publicada nas coleções das revistas dos institutos históricos, nos anuários e boletins de museus, bem como nos textos dos historiadores antigos e das numerosas crônicas conhecidas de viajantes, etc., assinalando toda e qualquer referência a edifícios, ofícios, cidades, vilas, logradouros, fazendas, engenhos ou sí-

## SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL

tios porventura encontrada.

Quanto ao tombamento - se levarmos em conta que a indicação do monumento ou da peça de exceção pressupõe o conhecimento da totalidade das obras de sua categoria -, deveria decorrer do estudo e da classificação sistemática do material inventariado, como consequência lógica de suas conclusões. E só prescindir desse conhecimento prévio, processando-se empiricamente a sua revelia, em casos de flagrante evidência ou de procedimentos especiais ou de emergência, isto é, como medida preventiva ou intervenção "in-extremis".

Contudo não é somente essa dependência de um inventário completo o que tem impedido o tombamento sistemático e dificultado o prosseguimento do tombamento empírico. Mas a falta - melhor, a impossibilidade - de um critério seguro capaz de discernir entre tantas obras que seria desejável preservar, aquelas poucas que devam merecer o privilégio do tombamento. Isto porque, se consideradas no âmbito nacional, a grande maioria das obras de valor não apresenta aquelas qualidades de exceção reclamadas pela legislação atual para que a proteção do Estado se torne efetiva. São obras de excepcional significação regional, ou apenas local, que seria do maior interesse preservar, mas que não se enquadram nem no espírito nem na letra da lei, por isso que não apresentam características de "monumento nacional". E assim, o técnico incumbido da seleção se há de ver permanentemente angustiado e perplexo, sem saber se deva cumprir rigorosamente a legislação vigente e deixar ao desabrigo de qualquer proteção obras valiosas, ou se torce a lei e salva o imóvel - que é esse o caso mais comum - com uma informação capciosa, invocando, por exemplo, o seu interesse excepcional para a história da arquitetura brasileira em determinado período, regime ou categoria.

É imprescindível, portanto, encontrar-se a fórmula jurídica capaz de estabelecer, dentro dos preceitos constitucionais, o vínculo necessário entre o governo federal e os go

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL

vernos estaduais e municipais, criando-se então três categorias de tombamento conforme o grau de interesse apresentado pelo monumento: nacional, regional ou estadual, e municipal, atribuindo-se uma parte do ônus que a medida acarreta aos governos do estado e do município interessados - ou atingidos - conforme o espírito com que a medida venha a ser, por eles, recebida.

Só assim se poderá vencer o impasse que, de longa data, tanto embaraço e prejuízo vem causando à proteção da parte mais modesta - tantas vezes a mais significativa -, do nosso patrimônio histórico-artístico.

Sem dúvida que, mesmo com a deficiência ou ausência total de documentação apropriada, mesmo com a falta de pessoal técnico habilitado e com gosto pelo "metier", mesmo com uma legislação que não corresponde à realidade da tarefa a cumprir, teria sido possível a realização de vários estudos - ainda que de utilidade futura precária -, a classificação - ainda que não muito certa - de muitas obras, e o tombamento - muito embora irregular - de numerosos monumentos. Teria bastado um pouco de esforço, alguma dedicação.

De acordo com o plano acima sugerido cumprirá à Seção de Arte durante o próximo exercício, como tarefa de rotina, além das iniciativas da responsabilidade do respectivo diretor: a) proceder à revisão total do inventário fotográfico e de plantas, assinalando, pasta por pasta, as deficiências e lacunas da documentação existente, e providenciando a sua pronta complementação, quando se trate de obra compreendida na jurisdição da sede, ou a comunicação ao Chefe do respectivo distrito nos demais casos, com a indicação de uma escala de prioridades, sujeita, porém, à revisão dos Chefes de distrito a fim de não causar atropelo ao serviço local; b) apresentar periodicamente à Diretoria Geral uma relação empírica de obras dignas de preservação e de eventual tombamento; c) prestar assistência e colaboração permanentes à Divisão de Conservação e Restauração; d) recomendar à mesma D.C.R. as obras aconselháveis a fim de valorizar determina -

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL

dos aspectos e beneficiar de um modo geral a boa apresentação dos monumentos; e) elaborar estudo de caráter geral sobre a casa brasileira durante a colônia e o império, baseado no esquema de classificação já aprovado pela Diretoria Geral; f) elaborar o esquema geral de classificação sistemática das obras de arquitetura religiosa; g) proceder a estudos avulsos destinados a uma classificação provisória sujeita a futura retificação; h) proceder a inventário de urgência visando ao registro dos últimos vestígios, ainda existentes, das obras e curiosidades cariocas e petropolitanas características de fins do S. XIX e começo do século atual.

Da mesma forma cumprirá à Seção de História - além dos trabalhos a serem planejados por iniciativa do respectivo diretor e dos estudos procedidos pelo único investigador regular de que a Seção dispõe -, o registro sistemático da série infindável de lacunas de natureza histórico-elucidativa referentes à construção dos monumentos, ou à execução das demais obras de arte inventariadas. Para que sejam tomadas as providências cabíveis em cada caso, e de acordo com a mesma escala de prioridades fixada pela Seção de Arte.

Rio, 1949

(a) Lúcio Costa

## ANEXO C - AVALIAÇÃO DOS ATRATIVOS E RECURSOS TURÍSTICOS CULTURAIS VISITADOS IN LOCO POR MUNICÍPIO DO LITORAL NORTE.

Municípios do Litoral Norte	Atrativos e Recursos Culturais	Condição de Acesso	Condição de Uso	Nível de Atratividade
GOIANA	Buraco da Gia	Boa	Boa	Médio
	Capela de Sant'Anna	Boa	Boa	Alto
	Capela Nossa Senhora do Rosário	Boa	Boa	Médio
	Centro Histórico	Boa	Regular	Alto
	Conjunto Carmelita de Goiana	Boa	Boa	Alto
	Engenho Miranda	Regular	Regular	Médio
	Engenho Uruaé	Boa	Regular	Médio
	Igreja Nossa Senhora da Conceição	Regular	Regular	Baixo
	Igreja Nossa Senhora da Soledade	Regular	Boa	Baixo
	Igreja Nossa Senhora dos Pretos	Regular	Boa	Baixo
IGARASSU	Casa do Imperador	Boa	Regular	Baixo
	Capela Nossa Senhora do Livramento	Regular	Regular	Baixo
	Capela São Sebastião	Boa	Regular	Baixo
	Convento de Santo Antônio	Boa	Ruim	Alto
	Engenho Monjope	Ruim	Regular	Médio
	Igreja Recolhimento do Sagrado Coração de Jesus	Boa	Regular	Médio
	Igreja São Cosme e Damião	Boa	Regular	Alto
	Museu Histórico de Igarassu (Casa do Artesão)	Regular	Regular	Baixo
Sítio Histórico de Igarassu	Boa	Regular	Alto	

Municípios do Litoral Norte	Atrativos e Recursos Culturais	Condição de Acesso	Condição de Uso	Nível de Atratividade
<b>IIHA DE ITAMARACÁ</b>	Centro Cultural Ciranda da Lia	Regular	Ruim	Alto
	Centro de Preservação e Manejo de Sirênios (Parque do peixe-boi-marinho)	Regular	Boa	Alto
	Engenho de São João	Boa	Ruim	Baixo
	Forte Orange	Regular	Regular	Alto
	Igreja de Nossa Senhora do Pilar	Boa	Regular	Baixo
	Igreja Nossa Senhora da Conceição	Boa	Boa	Médio
	Ruínas da Igreja do Rosário dos Pretos	Ruim	Ruim	Baixo
	Trilha dos Holandeses	Ruim	Ruim	Médio
Vila Velha	Boa	Regular	Alto	
<b>ITAPISSUMA</b>	Mercado Municipal de Crustáceos	Boa	Regular	Alto
<b>PAULISTA</b>	Forte Pau Amarelo	Ruim	Ruim	Médio
	Igreja de Nossa Senhora do Ó	Regular	Boa	Médio
	Igreja de Santa Isabel Rainha de Portugal	Regular	Boa	Baixo
	Igreja de São João da Barra Mansa	Regular	Boa	Baixo