

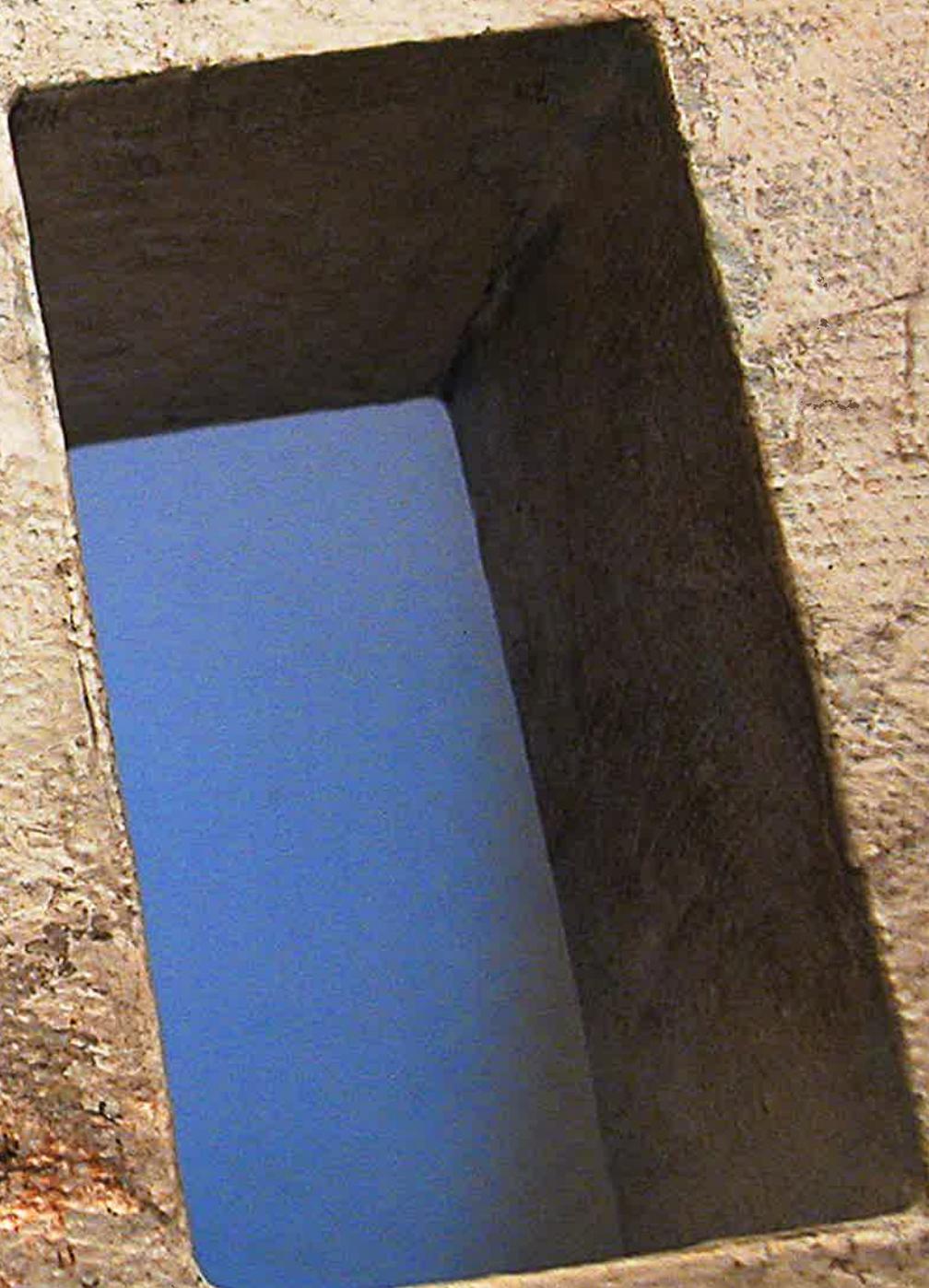
REVISTA

ANO III Nº 003
2004

São Paulo 450 anos

APCR

ASSOCIAÇÃO PAULISTA
DE CONSERVADORES
RESTAURADORES
DE BENS CULTURAIS



SÃO PAULO
BRASIL

450 anos de São Paulo: Uma reflexão sobre o Pátio do Colégio enquanto patrimônio cultural e seus ensinamentos¹

*Leila Regina Diégoli**

Neste ano de 2004, quando a população de São Paulo celebra seus 450 anos de fundação, os holofotes comemorativos voltam-se para o conhecido Pátio do Colégio, sítio original da instalação do Colégio Jesuíta que deu início à dominação portuguesa em nossa atual cidade. O Pátio do Colégio é um dos espaços públicos paulistanos que favorece interessante reflexão, quer pelo seu significado simbólico para a memória social, como, a nosso ver, por tratar-se de uma das mais polêmicas intervenções ditas de “restauração” da cidade de São Paulo.

Conforme a historiografia de São Paulo, aquele sítio foi ocupado no século XVI pelos padres da Companhia de Jesus, que ali ergueram um colégio e uma pequena igreja. Com a perseguição e expulsão dos jesuítas na metade do século XVIII pelo Marques de Pombal, essa área passou a ser propriedade pública. Em 1954, como parte das comemorações do IV Centenário de São Paulo, através de um acordo entre o governo estadual e municipal, a área seria doada para a Sociedade Brasileira da Educação, entidade privada que passou a representar e defender o patrimônio da antiga Companhia de Jesus no Brasil, desde que fosse consumada a obrigatoriedade da “reconstrução” da antiga igreja de Anchieta. Vale destacar que a Lei Municipal 7.356 de 1969, que aprovou o plano de “urbanização” do Pátio do



PÁTEO 1 – Reprodução de aquarela de J. B. Debret que foi “fonte de inspiração” e “documento científico” para Gomes Cardim elaborar seu projeto de “reconstrução” do colégio e da igreja, que se encontram do lado direito na imagem. Fonte: TOLEDO, Benedito Lima. São Paulo: Três cidades em um século.



PÁTEO 2 – Desenho de Thomas Ender do Pátio do Colégio datado de 1818. Fonte: Condephaat: O sítio urbano original de São Paulo.

Colégio, foi encaminhada por iniciativa do poder executivo municipal, que na exposição de motivos colocava a questão cívico-patriótica como a mais importante para a celebração do convênio de transferência da propriedade.

Apesar de as inúmeras intervenções ocorridas no Pátio do Colégio, São Paulo é uma das poucas cidades do Brasil que até hoje mantém preservado o seu sítio urbano original, porém os edifícios que compõe o antigo largo, como o colégio e a igreja, são “autenticamente falsos”². Muitas foram as mudanças introduzidas no Pátio do Colégio que já foi chamado de Largo de Anchieta, Largo do Palácio e Praça João Pessoa. A toponímia já indica os vários sentidos que o Pátio do Colégio teve para a preservação da história na cidade de São Paulo.

A igreja que compõe o atual cenário do local original da fundação da cidade foi (re) construída na segunda metade da década de 1970. Essa obra foi alvo de intensas discussões travadas com o Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico do Estado de São Paulo – CONDEPHAAT, órgão estadual criado em 1969 e integrado por arquitetos, arqueólogos e historiadores dentre outros profissionais, representantes de universidades paulistas e outras entidades culturais. As brigas tornaram-se públicas quando no início dos anos setenta a Sociedade Brasileira de Educação consegue, após décadas de insistência e com o aporte jurídico, administrativo e financeiro da prefeitura de São Paulo, dar continuidade ao projeto de reconstrução do lugar original de fundação da cidade, pois a parte referente ao antigo colégio já estava concluída restando apenas a construção da igreja.

**Arquiteta, mestre e doutora em História Social pela PUC-SP. Ex-diretora do Departamento do Patrimônio Histórico da Prefeitura do Município de São Paulo. Atualmente coordena o Curso de Especialização em Teoria e Prática da Preservação e do Restauro do Patrimônio Arquitetônico e Urbanístico, ministrado na Universidade Católica de Santos desde 2002.*

¹ Texto elaborado, a partir da tese de doutorado “Desenhos e desígnios de São Paulo”, para a revista da APCR

– Associação Paulista de Conservadores Restauradores de Bens Culturais, Caixa Postal 4392, CEP 01061-970 – São Paulo – SP – e-mail : apcr2000@zipmail.com.br – Outubro de 2004.

² Ver o artigo O sítio urbano original de São Paulo, o Pátio do Colégio, in: Revista CJ Arquitetura, nº19, 1978, p. 124-126.

Para o CONDEPHAAT, o problema da reconstrução estava vinculado às questões técnico-científicas que envolvem a preservação e restauração do patrimônio histórico. De acordo com documentos nacionais e internacionais sobre a proteção de bens culturais, dos quais o Brasil é signatário, a reconstrução de edifícios antigos, ou melhor, as réplicas somente são admitidas em casos de excepcional interesse e são executadas com o apoio de vasta documentação que impeça qualquer conjectura sobre as características arquitetônicas do bem. Neste sentido, havia o entendimento de que a documentação iconográfica disponível, um desenho de Debret datado de 1827 que retrata o antigo Largo do Palácio, era insuficiente para a realização de réplicas, a serem construídas nos moldes das antigas instalações dos jesuítas. De acordo com Benedito Lima de Toledo:

Na sua passagem por São Paulo, em 1827, Debret desenhou o Largo do Palácio. Terá sido, talvez o único artista a registrar o quarto lado da praça. Na sua aquarela foi infiel em alguns pontos, como na estranha torre cônica. Não registrou o alteamento do telhado, cuja empena aparecia sobre o frontão, e alterou o corpo lateral direito da igreja. Mas, o restante do desenho corresponde bem à iconografia conhecida, o que nos faz supor que o mesmo ocorra com a quarta face do largo que o artista nos revela. De seus desenhos do Rio deve ter aproveitado a figura de pretas com tabuleiros que aparecem em



PÁTEO 3 – Reprodução do fotógrafo Militão de Azevedo que registrou a igreja em 1892, anos antes de seu “arruinamento”. Fonte: Itaú Cultural: Cadernos da cidade.

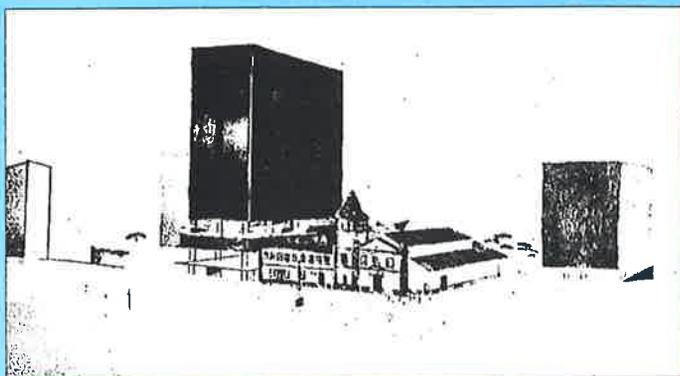
primeiro plano, tipo de figura que não era comum em São Paulo, segundo relato dos viajantes.³

Os debates sobre a reconstrução da antiga igreja foram fervorosos. Por um lado havia uma norma legal e o apoio do poder público municipal, que sem qualquer critério científico defendia a “reconstrução” da igreja. Já o governo estadual contava com um órgão técnico com competência para opinar e aprovar projetos de intervenção em bens culturais. Para a defesa de suas posturas tanto o CONDEPHAAT, quanto a Prefeitura de São Paulo publi-



PÁTEO 4 – Cartão postal do Pátio do Colégio em 1930, quando era Palácio do Governo e após obras de remodelação” assinada pelo Escritório Técnica Ramos de Azevedo.

³ Toledo, Benedito Lima. *São Paulo: três cidades em um século. São Paulo, Duas Cidade, 1981. p. 60.*



PÁTEO 5 – Desenho onde aparece a proposta de “reconstrução” do colégio e da igreja dos Jesuítas que compunham o antigo Pátio do Colégio, elaborado por Gomes Cardim, onde também estava prevista a construção de novos arranha-céus linderos às “reconstruções”.
Fonte: SEAM: Revista de Engenharia Municipal.

caram diversos textos sobre essa questão. Em uma delas o CONDEPHAAT⁴ insistia no fato de que a execução da réplica poderia “superpor-se ao documento original ou pretender usurpar-lhe o valor próprio”⁵.

Na época da reconstrução da igreja o CONDEPHAAT, em seu parecer técnico abordou três questões básicas. A primeira dizia respeito ao problema legal. O governador Lucas Nogueira Garcez, no afã das comemorações do IV Centenário de São Paulo, doou à Companhia de Jesus, o terreno onde hoje se encontra o colégio. Aliás, no final do século passado este assunto já havia sido objeto de disputa judicial entre a Cúria e o governo Estadual, que através de indenização à Cúria tomou posse do terreno da igreja e executou novas obras de ampliação do então conjunto administrativo. A doação do terreno em 1954 estava vinculada, por força da lei, à obrigatoriedade da Sociedade Brasileira de Educação.

*[...] construir um novo Colégio de São Paulo e Igreja anexa, tanto quanto possível nos limites das fundações iniciais e reproduzir em um perfeito renascimento o ato inicial da fundação da cidade.*⁶

Segundo o CONDEPHAAT, a cláusula legal que condiciona a doação do terreno, no tocante à reconstrução do conjunto arquitetônico era inexecutável.

[...] antes mesmo de avaliar a legitimidade, a conveniência e efeitos da reconstrução da igreja (que além de ser uma réplica discutível de um original pouco documentado, está destruindo precisamente os poucos res-

*tos autênticos desse original e desfigurando outro bem cultural autêntico - o sítio urbano) é forçoso concluir pela impossibilidade total de atender minimamente às exigências da lei que operou a doação. Em outras palavras, as exigências impostas pela lei são inexecutáveis e não podem ser lembradas para legitimar quaisquer pretensões. [...]*⁷

Outra questão levantada pelo CONDEPHAAT diz respeito à destruição de documentos originais acarretada pela construção da nova igreja. De acordo com a lei e o projeto arquitetônico de Gomes Cardim Filho, a réplica foi construída exatamente sobre as fundações da segunda igreja que lá existiu até o final do século passado. Os alicerces eram de...

*[...] limonita (tipo de pedra) da igreja do século XVII, a terceira concluída em 1671, além de partes do muro de taipa construído pelo Padre Afonso Brás. A análise e estudo desses documentos possibilitariam recolher informações sobre a planta original da Igreja.*⁸

E um último problema apontado pelo CONDEPHAAT referia-se ao método técnico-constutivo empregado na reconstrução da igreja. A igreja, “autenticamente falsa” foi reconstruída com técnicas e materiais de desenho contemporâneos, que não obedeceram aos sistemas construtivos antigos. Por exemplo, o edifício foi construído com estru-



PÁTEO 6 – Vista do Pátio na década de 1970, quando a “reconstrução” da igreja estava em andamento. Fonte: Condephaat: O sítio urbano original de São Paulo.

⁴ CONDEPHAAT. O sítio urbano original de São Paulo, o Pátio do Colégio. São Paulo, 1975.

⁵ Idem. p.124.

⁶ Lei estadual nº 2.658, de 21/1/1954, artigo 2º.

⁷ Op. Cit., p.125.

⁸ Op. Cit. p. 126.



PÁTIO 7 – Cartão postal do Pátio do Colégio nos anos de 2002. O simulacro tornou-se patrimônio cultural da cidade de São Paulo, quer pela singularidade de sua referência histórica e arquitetônica, quanto pela querência afetiva.

ra de concreto armado, as estruturas de madeira empregadas têm textura lisa porque foram cortadas com serras, e as telhas de barro que deveriam ser do tipo capa-e-canal, feitas artesanalmente, eram industrializadas. A utilização desses elementos enfatiza a falsidade arquitetônica daquele documento cultural.

Através da leitura de documentos da época apreende-se que o governo estadual, após 1954, não tomou nenhuma atitude para levar adiante a execução do projeto da Sociedade Brasileira de Educação. Já o envolvimento do poder público municipal com a reconstrução da igreja alternava-se de gestão para gestão. No mesmo ano que iniciavam as obras de reconstrução da igreja em 1975, a Divisão do Arquivo Histórico do Departamento do Patrimônio Histórico da Prefeitura de São Paulo, publicou um número de sua revista, que tratou exclusivamente do Pátio do Colégio. Colaboraram nesta publicação as personalidades que apoiavam e defendiam o empreendimento da “reconstrução”.

O atual Pátio do Colégio tornou-se um documento histórico que testemunha a presença da Companhia de Jesus em São Paulo, as relações entre o Estado e a Igreja, e as políticas públicas de preservação dos bens culturais

paulistanos. Após 50 anos da celebração do IV Centenário, momento em que o lugar chamado Pátio do Colégio, composto por logradouro público e edifícios recompostos, é um instigante exemplo de intervenção em sítios históricos, na medida em que fora propriedade religiosa, passou a ser pública e veio a tornar-se novamente religiosa. É também interessante porque possibilita a compreensão sobre os modos e procedimentos adotados na demolição e construção da cidade, bem como na preservação de nosso patrimônio histórico.

As decisões técnicas que permearam a recomposição do Pátio do Colégio descon sideraram as teorias e as orientações, estabelecidas por profissionais que tratam da proteção de bens culturais. Ou poderíamos afirmar que por trás daquela obra haveria uma influência de Violet Le Duc? Acreditamos que não, porque não foi encontrado nenhum documento nesse sentido que embasasse o partido arquitetônico adotado pelo arquiteto Gomes Cardim. A nosso ver prevaleceu a vontade e a “criatividade” do arquiteto.

É nesse sentido, que devemos repensar as inúmeras obras arquitetônicas realizadas na cidade de São Paulo ao longo das últimas décadas, quando passaram a vigorar leis

de incentivo e benefício fiscal para aqueles que “restaurassem” seus imóveis. Muitas dessas obras foram executadas sem qualquer método científico, porém são nomeadas pelos leigos como “restauração”. Infelizmente tratar o patrimônio ambiental urbano, em especial o patrimônio arquitetônico, como ciência tornou-se secundária frente aos inúmeros imóveis que se encontram em péssimo estado de conservação. Além disso, há contra-informação de que o tombamento, ou qualquer outro mecanismo legal de proteção de bens culturais “congela” ou cristaliza as cidades, bem como a afirmação tendenciosa e equivocada de que toda obra de “restauração” é cara.

Com o aumento da quantidade de bens protegidos legalmente no Brasil, cresceu a demanda por profissionais qualificados em realizar intervenções em imóveis de interesse histórico e arquitetônico. Vale ressaltar que através da promulgação do chamado “Estatuto da Cidade” a figura jurídica do tombamento passou a ser um instrumento de política e desenvolvimento urbano.

Se no campo jurídico ocorreram muitos avanços, na prática da intervenção do patrimônio arquitetônico não houve progressos significativos. Não discutimos com profundidade as obras de “restauração” realizadas na cidade, somos obrigados a aceitá-las. Infelizmente, nesse caminho estamos deixando de acumular e trocar conhecimentos técnicos e científicos.

Entendemos que, é no momento da adoção de um partido arquitetônico e da realização de uma obra de restauração, que se efetiva a perpetuação da materialidade dos valores que justificaram a proteção legal de um determinado bem. Muitos passos ainda devem ser percorridos para que tenhamos obras de restauração, modernização, revalorização, reconstrução, feitas com seriedade, ou seja, de acordo com procedimentos metodológicos técnicos e científicos, bem como em consonância com cartas e documentos nacionais e internacionais que tratam de bens culturais, das quais o Brasil é signatário.

É nesse sentido que estamos fazendo uma provocação ao defender a constituição de grupo de trabalho para discutir e criar uma Norma Técnica Brasileira específica para elaboração de projetos de intervenção no patrimônio arquitetônico e urbanístico que contemple as seguintes etapas de trabalho:

1. Pesquisa histórica;
2. Análise arquitetônica;
3. Levantamento métrico-arquitetônico;
4. Levantamento fotográfico;
5. Prospecções arquitetônicas;

6. Prospecções estratigráficas exploratórias;
7. Identificação dos elementos construtivos;
8. Identificação do estado de conservação;
9. Identificação do grau de alteração;
10. Relatório síntese do estado de conservação e grau de alteração;
11. Planta de cronologia construtiva;
12. Planta de sistemas construtivos;
13. Planta síntese do estado de conservação;
14. Planta de diretrizes de preservação;
15. Programa de necessidades e potencial de uso do imóvel;
16. Projeto arquitetônico completo de restauração;
17. Projetos complementares de estrutura, instalações elétricas, instalações hidráulicas, combate e prevenção à incêndio, lógica, segurança e acessibilidade;
18. Memorial justificativo e descritivo dos serviços e materiais de restauração;
19. Planilha de custos com quantidades de serviços e materiais acompanhados de custos unitários e totais;
20. Relatório ilustrado de testes de restauração;
21. Relatório ilustrado de acompanhamento e memória da obra realizada.

Tais estudos, que num primeiro momento podem vislumbrar alguma intenção de “dificultar” a restauração e revalorização de nossos bens imóveis, permitem um percurso metodológico onde arquitetos, engenheiros, restauradores, dentre outros profissionais, conhecerão seus objetos de trabalho, compreenderão a importância daquele bem e poderão com responsabilidade e segurança desenvolver seus mais belos e criativos projetos e obras de restauração.

Ainda devemos lembrar da importância do memorial descritivo, que contém as diretrizes e o escopo das obras. É nesse momento que a criatividade sai do papel e torna-se pública no sentido de poder ser apreendida por todos. Nesse momento se não contarmos com mão-de-obra qualificada, toda a “militância” em defesa do patrimônio histórico torna-se inócua.

Portanto, neste ano quando São Paulo celebra seus 450 anos, nós profissionais comprometidos com a preservação de nossa memória social e com a perpetuação de seus testemunhos físicos, devemos voltar nossas energias para a profissionalização de nossos trabalhos em detrimento às políticas públicas que tratam da restauração de bens culturais como demagógicos e irresponsáveis programas sociais.

A Fundação Armando Álvares Penteado e o Museu de Arte Brasileira no resgate e conservação do patrimônio cultural brasileiro.

**Dra. Maria Izabel Branco Ribeiro*

***Camila Leme de Mattos*

****Maria Cristina Ribeiro dos Santos*

CASA LUTETIA

O edifício situado no número 78 da Praça Patriarca pertence à FAAP desde sua instituição em 1948.

O projeto foi encomendado por Armando Álvares Penteado ao escritório Técnico Ramos de Azevedo na década de 1920, com o objetivo criação de um prédio de escritórios de aluguel a ser explorado como investimento.

Com o falecimento de seu proprietário e de acordo com as disposições testamentárias que criaram a nova fundação, os proventos advindos do Lutetia, auxiliariam a subsidiar atividades culturais programadas.

O Lutetia ocupa a parte central de um terreno onde foram construídos três prédios independentes, mas compondo uma fachada única, defronte à igreja de Santo Antonio. Oito andares com vários conjuntos comerciais, mansardas, subsolo e loja ao rés-do-chão, o edifício segue os padrões de então para os imóveis destinados à renda. A fachada guarda as evidências do ecletismo da arquitetura do período nas janelas, nas ferragens dos guarda-corpos e em um relevo vertical de flores e frutas, que percorre diversos andares. Consta que seus elevadores de portas pantográficas foram os primeiros a funcionarem na cidade.

O tempo passou, a cidade se transformou, o coração financeiro passou a pulsar em outros locais, o comércio elegante mudou de endereço e o centro velho virou um velho centro. Eclético continuava, mas sob cartazes e letreiros, arquitetura quase nem se via. Mas o tempo continuou a passar e a cidade a mudar.

O ano de 2003 foi de grandes modificações não só para o centro da cidade de São Paulo como para o Lutetia. Movidada pela vontade de recuperar o edifício e modernizar suas instalações, a FAAP começou um programa para seu resgate.

Em 1992 o edifício foi tombado pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo, que estabeleceu regras para a conservação das características originais da fachada e de alguns de seus aspectos. Dessa forma, pesquisas foram feitas em conjunto com o IPT para a verificação da cor



Praça do Patriarca - década de 20.

Foto: Theodor Preisling

original. Tais disposições também asseguraram a manutenção do hall de entrada com balcão de recepção e os dois elevadores pantográficos - obviamente, com toda a atenção que os primeiros elevadores paulistanos merecem - das escadas de acesso aos andares e dos saguões de elevador em cada pavimento.

O trabalho demandou profissionais de diferente especialidades entre engenheiros, arquitetos, museólogos, restauradores e químicos. Possibilitou uma oportunidade única para que professores e estudantes do curso de arquitetura e artes atuassem lado a lado em diversas etapas do projeto. O projeto arquitetônico de restauro foi coordenado pela arq. Maria Giselda Visconti, assessorada pelo arquiteto Munir Buarraj, ambos da Faculdade de Artes Plásticas. O projeto arquitetônico ficou a cargo de Ciccone Freitas Arquitetos Associados e a execução da obra ficou a cargo da Construtora Cláudio Helu.

A primeira etapa da recuperação do Lutetia foi entregue para a comemoração do 450º aniversário da cidade de São Paulo, como uma extensão do Museu de Arte Brasileira da FAAP no centro da cidade. Para a inauguração desse MAB-Centro foram escolhidas três mostras:

“A cidade de São Paulo e Ramos de Azevedo”, organizado pela arquiteta Maria Cristina Wolff, da Faculdade de Artes Plásticas da FAAP, em que são apresentadas as relações do autor do projeto do Lutetia com a paisagem urbana do centro da cidade.

“Esculturas” apresentando 30 obras do acervo do museu. Foram selecionadas esculturas de artistas de várias gerações, tais como Brecheret, Vlavianos, Bruno Giorgi,

** Diretora do Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado*

*** Restauradora do Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado*

**** Restauradora do Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado*



Edifício Lutetia - entrada
Foto: Fernando A. Silveira

Ceschiatti, Toyota e Luiz Hermano. Também foram escolhidas obras feitas em técnicas e materiais diversos, para mostrar ao público um panorama da coleção.

“São Paulo: Múltiplas Perspectivas”, sob responsabilidade do prof. Marcos Moraes, com trabalhos de professores e alunos da Faculdade de Artes Plásticas da FAAP.

Alguns meses mais o arquiteto Sig Bergamin inaugurou em três andares, três lofts, como propostas de possibilidades de habitação no centro da cidade.

Em continuidade a esta idéia, as obras no Lutetia foram retomadas e, seu espaço interno foi remodelado para atender a um projeto ainda inédito, mas que sem dúvida irá colaborar para a revitalização do centro de São Paulo.

Brevemente, o público voltará a passar pelo saguão de mármore da Casa Lutetia e os mesmos elevadores pantográficos retomarão sua atividade.

(Maria Izabel Branco Ribeiro - Outubro 2004)

Conservação e Restauro - MAB – FAAP

O Setor de Conservação e Restauro do Museu de Arte Brasileira da FAAP foi instalado em 1994 e desde então teve suas funções norteadas dentro do conceito da conservação preventiva.

O acervo do museu atualmente reúne cerca de 2.600 obras de autores brasileiros, estrangeiros aqui residentes, ou aqueles que de algum modo tenham o Brasil como referência. Em sua grande maioria são obras realizadas com materiais e dentro de procedimentos convencionais, o que já predispõe às condições e cuidados conhecidos e com pesquisas em constante desenvolvimento para sua manutenção e guarda.

Segundo nossa opinião, a extensão atual do acervo e seu estado de preservação não demanda que sejam montados laboratórios propriamente ditos de conservação e especializados para o restauro de esculturas, pinturas e obras sobre papel. Ao invés disso, optamos pelo investimento em estruturas físicas mais adequadas para reservas técnicas e salas de montagem, aquisição de equipamento de trabalho e segurança, desenvolvimento de mobiliário expositivo satisfatório e no aperfeiçoamento de profissionais, buscando medidas que prolonguem em mais tempo a integridade física e de comunicação da obra.

Nosso laboratório está equipado apenas para serviços leves de restauro e, caso sejam necessárias intervenções de maior intensidade, preferimos recorrer aos serviços de especialistas externos.

A rotina do Setor de Conservação e Restauro é sem sombra de dúvida a manutenção das obras reunidas nas reservas técnicas, no que tange às condições adequadas de armazenagem, de limpeza, manutenção e controle de climatização. Procedimento semelhante ocorre com as obras do acervo dispostas em diversos locais do campus, tarefa que se torna mais complexa com as esculturas locadas ao ar livre e com os vitrais, em virtude de estarem não só expostos às intempéries como também por serem alvos mais fáceis de acidentes.

Face ao perfil do museu, à política de exposições desenvolvida e frente aos princípios adotados que privilegiam conservação preventiva, o Setor de Conservação nesses anos passou a assumir outras responsabilidades além das de praxe.

Apesar de o Museu de Arte Brasileira dispor tradicionalmente de duas grandes salas para exposições, sua grande extensão mascara o fato de serem apenas duas. O resultado disso é que seu uso se torna restrito a uma

programação bastante rígida e feita com muita antecedência de exposições temporárias, com dois meses em média de duração. Outro inconveniente grave dessa restrição espacial vem sendo a inexistência de uma sala para mostra do acervo em caráter permanente. Problema que encontra solução paliativa na fixação de uma dessas exposições temporárias com o acervo do museu.¹

Disso decorre que as obras pertencentes a acervos externos, que integram uma exposição temporária dentro do recinto do MAB-FAAP, também estão sob a responsabilidade do Setor de Conservação e Restauro e, dessa forma, os profissionais participam de todas as etapas que envolvem o evento.

O papel fundamental de conservadores e restauradores durante exposição de médio e grande porte, que envolve o empréstimo de obras de arte e objetos de outros acervos, é a feitura de laudos técnicos detalhados, sua conferência na chegada ao museu e na devolução ao proprietário, acompanhamento na embalagem, na desembalagem e manipulação por ocasião da montagem fina das peças.

Nossa experiência tem demonstrado a necessidade do Setor de Conservação em diversas etapas de planejamento do projeto museográfico.

A escolha do modo de exposição dos objetos, é delimitada segundo o estado de conservação e segurança da peça. Algumas necessitam de maior atenção e cuidado, o estado de outras é melhor e permite até que a fantasia do arquiteto e do cenógrafo levante alguns vãos, no sentido de tornar sua comunicação mais imediata, desde que não transmita imagem equivocada de sua função e significado.

A idealização do projeto museográfico é o primeiro momento de contato e discussão das necessidades dos objetos de escolha, modelo e tamanho de vitrine, posição de exposição da peça, parâmetros limitantes de luminosidade, temperatura e umidade.

Reuniões com toda a equipe são fundamentais para a análise do novo projeto de exposição. O confronto da explanação do curador e da discussão da planta apresentada pelo arquiteto, colocam em marcha o debate com os demais profissionais. O Serviço Educativo aponta possíveis pontos de estrangulamento para a passagem de público, principalmente para a circulação dos grupos que requisitam seu atendimento e escolares, demandando mais luz. Procedimentos que geralmente requerem a atenção dos conservadores. São discussões profícuas, que com frequência mudam o rumo do projeto original, com óbvio lucro para o visitante e para as peças expostas.



Exposição "Plástico: Formas e cores dos materiais sintéticos" apresentada no MAB-FAAP de 18 de maio a 7 de julho de 2002. No entalhe: poltrona 'Capitelo' do escultor Piero Gilard. Foto: Fernando A. Silveira

¹ A abertura em breve de novos espaços de exposição permanente do MAB-FAAP no Edifício Lutetia, na Praça Patriarca (SP), em São José dos Campos e em Ribeirão Preto, apresentarão novas alternativas para essa questão, pois haverá a possibilidade de sempre haver obras do acervo acessíveis ao público em alguma dessas salas.

Desses encontros, nasceram desenhos para vitrines, bases para escultura, soluções para sistemas de sinalização e identificação de obras.

Nossa experiência mais recente, foi no campo de controle termo-higrométrico. A exposição de **Chapada do Araripe: Ciências da Terra, Ciências da Vida** trouxe ao museu uma mostra de paleontologia apresentando, não apenas a memória de milhões de anos e os remanescentes vivos daqueles tempos: fósseis da flora e da fauna, assim como plantas daquelas mesmas espécies, que ainda vicejam por lá. Tínhamos, portanto, duas categorias a serem expostas com necessidades diferentes.

Os fósseis são encontrados preservados em rochas constituídas por calcário e gipsita, que se esfoliam facilmente em decorrência das intempéries.

As plantas, por sua vez, espécimes comuns à floresta Amazônica e Mata Atlântica, provêm de um sistema regido pelo calor e pela umidade, requerendo para a sua sobrevivência receber molhamento cinco vezes ao dia.

Temos, dessa forma, fósseis que precisam de controle de temperatura e umidade na ordem de $21^{\circ}\text{C} \pm 1^{\circ}\text{C}$ e $50\% \pm 5\%$ respectivamente (que é o valor de escolha da sala), em mesmo ambiente que vegetais fixados a paredes que mantêm umidade, devido ao molhamento pelos 1200m^3 / dia. Ambos os conjuntos pedem controle rigoroso, pois qualquer aumento de umidade induz à deterioração dos fósseis e diminuição da umidade, leva à perda de viço das paredes vegetais.

A primeira providência foi a separação física das duas categorias em nichos, criando corredores e o uso de vitrines de proteção para fósseis mais delicados, mas sem o uso de paredes que isolassem os setores da exposição em salas.

Os parâmetros de leitura das máquinas de climatização precisaram sofrer ajustes segundo a quantidade de água circulante, e temos obtido leituras dentro dos parâmetros determinados.

É de extrema importância nesse caso manter o controle e o ajustamento do equipamento de ar condicionado. Para trabalhar as variações termo-higrométricas requeridas, temos sempre o acompanhamento de um engenheiro de refrigeração e ar condicionado, responsável pelos cálculos e ajustes de manutenção das condições necessárias.

Outro caso particular de peças apresentadas com grande fragilidade em exposição temporária, aconteceu em 2002 com a mostra "Plástico", de propriedade da colecionadora napolitana Maria Pia Incutti.

Existem vários tipos de plásticos, e os mais antigos datam da década de 1820. Explicados de maneira simples, os plásticos são substâncias poliméricas, obtidas a partir de reações de sínteses químicas, que determinam as propriedades desse tipo de material.

A estabilidade de alguns tipos de plásticos é dependente da temperatura e da luz. Temperaturas acima de 20°C e incidência de raios UV podem causar a desagregação, motivo que fez com que o ambiente de exposição fosse de baixa luminosidade, com filtros, e temperatura de $19^{\circ}\text{C} \pm 1^{\circ}$. Obviamente os mais antigos são mais instáveis e requerem cuidados mais intensos.

Outro ponto de atuação importante da conservação é o acompanhamento do projeto na elaboração das vitrines, quando da determinação da forma de exposição, a posição que a peça deve ser apresentada.

A exposição **Napoleão**, apresentada em 2003, trouxe muitos desafios. Um deles foi o de como mostrar ao público o manto da Imperatriz Maria Luiza.

Tecido em seda e lã, bordado, a peça data aproximadamente do ano de 1808. Mede cerca de três metros de comprimento, e destinava-se a ser usado sobre um vestido, preso às costas, atado por um cinto, preso sob os seios. A princípio a peça deveria estar "vestida" em um manequim, sobre uma réplica de indumentária da época napoleônica. Do ponto de vista didático e cenográfico era o ideal, pois além do efeito mais imponente, mostrava como era usado pela imperatriz.

Porém foi constatado que o tecido estava muito frágil e com pontos de ruptura da fibra, com risco de aprofundamento dos "rasgos", e perda de bordados.

Determinou-se, pois que a peça seria colocada na horizontal, sendo necessária a modificação do tipo de vitrine. Se foi mais difícil entender que se tratava de um manto e como deveria ser usado, foi enfatizado seu padrão, características estilísticas e, principalmente, sua integridade física foi preservada.

Temos ainda um outro caso que exemplifica a importância da participação do conservador nas decisões sobre a disposição das obras em espaços expositivos. **Iluminar**, apresentada em 2004, tinha por objetivo discutir especificamente o design de luminárias. O cenário da exposição contava com uma sala circular na qual as obras foram colocadas em uma espécie de prateleira ondulada. Essa ondulação representava um risco de queda bastante alto para as peças. Para evitar qualquer acidente, as obras foram colocadas sobre bases retas na parte superior acompanhando

a ondulação na parte inferior. Além disso, as obras expostas além de iluminarem, precisavam ser iluminadas. Havia riscos quanto à fiação e os materiais dos próprios objetos, que ligados quase ininterruptamente por três meses, precisavam de atenção constante no que se refere ao aquecimento e manutenção.

O acompanhamento do conservador é também essencial no momento de embalagem das obras. Na exposição **China. A Arte Imperial, A arte do Cotidiano, A Arte Contemporânea**, 2002, aconteceu um acidente em função de uma embalagem inadequada. Uma das fotografias foi apenas envolvida em um rolo de papel e, durante o traslado França-Brasil, teve as extremidades molhadas, danificando seriamente a obra. Foi necessário um restauro para que a obra pudesse ser exposta. A situação poderia ter sido facilmente evitada se a embalagem tivesse sido acompanhada por um especialista.

Reiteramos que a participação do conservador durante as discussões cenográficas é fundamental para que se possa alertar os demais membros envolvidos na exposição sobre os

riscos apresentados por alguns elementos cenográficos. É natural que profissionais de outras áreas desconheçam esses riscos, daí a importância da presença do conservador para que possam ser criadas alternativas que não prejudiquem as obras.

Infelizmente acidentes acontecem e em exposições temporárias muitas vezes surgem imprevistos. A prática de reuniões prévias em que projetos são debatidos, ajuda em muito a prevenir tais acidentes e a criar estruturas que possibilitem dar melhor encaminhamento aos imprevistos. A presença do conservador é imprescindível nessas reuniões, pois sua experiência traz contribuições que em muito pode ajudar. Claro está que o conservador também não tem todas as respostas, mas sem dúvida, a presença dos demais profissionais envolvidos no projeto trará à discussão pontos de vistas diversos e aumentará a garantia de segurança dos objetos expostos.



Edifício Lutetia - fachada
Foto: Fernando A. Silveira

O papel do conservador restaurador no processo de restauro arquitetônico

Antonio Luis Ramos Sarasá *

Restauro do Edifício Policlínica Caixa Econômica Federal

Em janeiro de 2004 como parte das comemorações dos 450 anos da cidade de São Paulo, foi restaurada a fachada do edifício denominado Policlínica parte do complexo da Caixa Econômica Federal na Praça da Sé. O objetivo foi colocar todo o potencial da construção à disposição da sociedade, resgatando os valores histórico, cultural e turístico do edifício e seu entorno, e a viabilização futura do espaço como parte integrante do conjunto cultural da Caixa.

“Encontrava-se em condição de abandono, a falta de manutenção degradou praticamente todo o conjunto arquitetônico que compunha a fachada, permitindo infiltra-



Antiga Policlínica

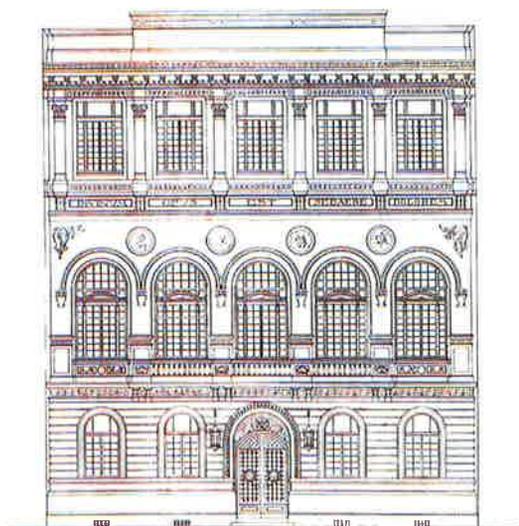
ções de águas pluviais que acarretaram desagregação dos revestimentos em argamassa. O apodrecimento interno de forros e assoalhos visto a falta de estanqueidade presente na cobertura”. Memorial descritivo.

Nesta empreitada a empresa especializado em restauro do patrimônio histórico interveio na restauração da fachada do Edifício Policlínica tendo como coordenador do projeto a figura do conservador restaurador.

“Que o conservador-restaurador deve ser um dos integrantes fundamentais dos processos de decisão nos projetos de conservação-restauração e que ele tem que assumir, em colaboração com outros parceiros, a responsabilidade em relação à sua própria competência, em particular no que se refere ao diagnóstico, às propostas e à execução e documentação do processo.” Extraído de um documento de 7 de novembro de 1997, da ABRACOR

Uma equipe multidisciplinar com varias especialidades foi imprescindível para o bom resultado da obra.

Profissionais indispensáveis como: arquitetos, engenheiros e químicos deram o respaldo técnico necessário .



Sociedade Policlínica Medicina e Cirurgia de São Paulo

LEVANTAMENTO ICONOGRÁFICO

Título	ANTIGA POLICLÍNICA	Data	1916
Conteúdo de franquia	ELEVAÇÃO	Escala	Gráfica
Responsável pelo projeto	FRANCISCO P. RAMOS DE AZEVEDO	Prancha	01/07

* Conservador, restaurador, coordenador do Estúdio Sarasá



LEVANTAMENTO FOTOGRÁFICO

Título	Rua Roberto Simonsen nº 90/101	Data	Jul 2003
Conteúdo de franquia	LEVANTAMENTO FACHADA	Escala	Gráfica
Responsável pelo projeto	GEPAS - ARQUITETURA & RESTAURAÇÃO	Prancha	01/01

Modeladores, fachadistas, escultores, marceneiros, vitralistas, pintores foram atuantes no processo de restauro.

Este trabalho baseou-se no projeto da empresa Gepas que contou com apoio de especialistas da área de bens tombados, bem como historiadores que avolumaram a bagagem de conhecimentos para os estudos e projetos. A passagem destas informações para as gerações futuras tiveram um papel importantíssimo no descobrimento do verdadeiro projetista Ramos de Azevedo, visto que se atribuíra correntemente ao projeto arquitetônicos italianos Giulio Micheli e Giuseppe Chipori.

O início das atividades teve como balizamento conceitos de conservação e restauro bem marcantes, com palestras para todos os participantes, noções de patrimônio histórico e segu-

rança do trabalho relativos a atividade específica. Depois, uma varredura nos escombros e revestimentos despregados resultou em uma coleta de fragmentos que solucionou muito dos problemas de peças que se consideravam inexistentes, como a balaustrada.

Marcações, estudos, prospecções e análises de vários temas, como as patologias das argamassas, tipologias de ornatos e suas confecções, técnicas de vitrais e marcenarias, estudo



Reconstituição dos balaústres

e controles de pragas. Tudo isso resultou em relatórios não apenas de obra executada mas também descrições de técnicas construtivas tradicionais, desenvolvimento de estudos de modelagens antigas, estudo de viabilidade de utilização de tintas especiais para o patrimônio, prospecções e estudos das patologias e danos ao edifício .

Um diferencial deste projeto foi a possível utilização de procedimentos como a pintura das fachadas com tintas especiais e a confecção de ornatos utilizando argamassas tradicionais com cal em sua composição, dando uma condição especial a conservação do edifício e viabilizando estudos e monitoramento para intervenções futuras em outros bens históricos.

Foi montado em seu interior oficinas onde poderia ser acompanhado o processo evolutivo do restauro através de visitas monitoradas de pessoas interessadas.

A experiência adquirida e material coletado em relatórios já serviram de instrumentos de ensino e divulgação de procedimentos de conservação em seminários e cursos da área .

DESCRIÇÃO SIMPLIFICADA DAS ETAPAS DO RESTAURO

- Registro gráfico e fotográfico do conjunto
- Análise e estudo dos materiais e procedimentos indicados
- Limpeza cuidadosa da obra (*processo muito importante que resultou na coleta de fragmentos dos balaústres considerados inexistentes*)
- Montagem de andaimes
- Remoção e proteção dos vitrais e elementos decorativos
- Restauro da cobertura e prumadas de águas pluviais
- Estudo de controle de pragas
- Execução de tratamentos específicos para cupins e fungos
- Restauro das marcenarias
- Coleta de formas de todos os frisos e cimalkhas com mapeamento dos elementos
- Consolidação dos elementos preservados
- Limpeza cuidadosa e remoção das camadas de tintas antigas PVA e acrílicas
- Exposição total das argamassas através de limpeza mecânica e hidrojateamento controlado
- Remoção do revestimento comprometido
- Remoção de peças e ornatos com reaproveitamento
- Tratamento de base e execução de revestimentos com argamassas mistas a base cal



Desenvolvimento de frisos e molduras

- Execução cintéis e carrinhos para recomposição dos frisos e cimalkhas
- Execução de formas para os elementos aplicados
- Fixação dos elementos e trabalho de escultores e fachadistas para restauro dos elementos decorativos
- Restauro dos vitrais
- Pintura de fixação com silicato de potássio
- Pintura de acabamento com silicato de potássio
- Tratamento e recomposição do embasamento de granito
- Restauro e tratamento dos elementos em ferro.

Breve Histórico ¹

Situada à Rua Roberto Simonsen, 97/101, via tradicional do centro de São Paulo, antiga sede da Sociedade Policlínica de Medicina e Cirurgia de São Paulo, é parte integrante da área edificada no quadrilátero urbano, delimitado pelas ruas Wenceslau Brás, Roberto Simonsen, Floriano Peixoto e Praça da Sé, pertencentes a Caixa Econômica Federal.

Este edifício foi projetado por Francisco de Paula Ramos de Azevedo e desenvolvido para receber a Policlínica de São Paulo. Sua inauguração ocorreu em 1919. Além de abrigar consultórios, também contava com uma privilegiada sala de reuniões com elevado pé direito, decorada com vitrais em suas portas de acesso às sacadas.

Incorpora o estilo de um autêntico palácio aristocrático renascentista, como aqueles das cidades de Florença e Roma no período *cinquecento*. A composição da fachada é organizada a partir de cinco vãos, em cada plano, determinadas com proporções específicas aos três pavimentos. Um pátio interno orienta os espaços da Policlínica à sua volta, e comunica-se diretamente com o exterior por meio da porta centralizada na fachada.

“... ele fazia questão do neo-renascimento para seus edifícios públicos, estabelecendo mesmo uma regra a respei-

¹ Informações e texto extraídos do projeto da Caixa elaborado pela empresa Gepas

² LEMOS, Carlos A C. Ramos de Azevedo e seu escritório, São Paulo pini, 1993 p 38

³ memorial descritivo de maio de 1916

⁴ MEMORIAL, op .cit.

to do obrigatório caráter classicizante de qualquer obra oficial...” 2

Ramos, notoriamente tinha uma predileção pela linguagem clássica na arquitetura, conforme se observa na Policlínica, organiza toda ornamentação-ordem, medalhões/ brasões, molduras, requadros, bossagens em uma série progressiva disposta verticalmente a partir do eixo das pilastras superiores.

Na execução da obra, particularmente da fachada, observa-se uma atitude comedida de Ramos de Azevedo no que se refere a despesas excessivas com os acabamentos, que segundo revela o memorial descritivo de 1916, foram adotados materiais convencionais a construção civil.:

“A fachada exterior será guarnecida por uma barra de granito lavrado. Todas as áreas serão revestidas de cimento em chapa...”

...“O telhado será de telhas mecânicas do tipo marselhês de fabrico Vila Prudente, com cumeeiras assentadas em argamassas hidráulicas...”

... “Todos os parâmetros internos e externos, rebocados e não adiante indicados para outro gênero de revestimentos, serão pintados com três camadas de leite de cal...” 3

... “Toda esquadria de madeira será pintada externamente e internamente com três camadas de pintura a óleo com devido emassamento. Toda obra de ferro será pintada com três camadas de tinta sendo a primeira de zarcão ou grizol”. 4

CARACTERÍSTICAS GLOBAIS DO EMPREENDIMENTO RESPONSABILIDADES

EMPRESA	Est. Sarasá Cons. Restauração S/C Ltda.
COORD. RESTAURO	Antonio L. Ramos Sarasá Martin
RESP. TÉCNICA OBRA	Arq. Marcelo Ramos Sarasá Martin Arq. Maria Graziella G. Giorgi Marti
ENG.DA OBRA	Eng. Rogério Ventura Faria
AUTOR DO PROJETO	Gepas Arquitetura e Restauração Ltda.

CARACTERÍSTICAS FÍSICAS

TÉRREO	01
PAVIMENTO	02
ÁREA CONSTRUÍDA	1.426m ²

CLIENTE E ENDEREÇO DO EMPREENDIMENTO

CLIENTE	Caixa Econômica Federal
ARQ. RESP. PELA CEF	Arquiteto Bruno Sandim
RUA	Roberto Simonsen, 97/101
CIDADE	São Paulo - SP
BAIRRO	Centro

A implantação do edifício no lote segue a forma tradicional de ocupação recorrente no passado colonial, isto é, acompanhando os limites frontais e laterais do terreno.

No interior, a feitura de pátio supre as necessidades de iluminação e ventilação natural dos cômodos, que totalizam uma área construída de 1.426 m².

Engenheiro e arquiteto, Ramos de Azevedo era reconhecidamente um grande empresário da construção civil. Na ocasião do projeto da Policlínica, gozava de enorme prestígio profissional no Estado de São Paulo. Quando a intensa febre construtiva contagiava a capital, seu nome esteve à frente das principais obras públicas empreendidas no final do século XIX e primeiras décadas do século XX. Bancos, teatros, escolas, edifícios institucionais, residências, mercados enfim obras de grande qualidade arquitetônica, hoje reconhecidamente Patrimônio Cultural.



Entrega da fachada restaurada

Pinacoteca do Estado e Vitae - Programa de Apoio a Museus Acondicionamento da Coleção de Obras sobre Papel

Agosto de 2002 / março de 2003

*Valéria de Mendonça**

A parceria estabelecida ao longo desses anos entre a Pinacoteca do Estado e a Vitae, junto ao Programa de Apoio a Museus, com a implantação dos projetos na área de preservação, permitiu a adequação das Reservas Técnicas às normas de conservação e, também, se tornarem referência para vários museus e instituições. Cabe aqui reforçar que esse processo foi contínuo, com vários ajustes e aprimoramento.

Como já foi apresentado em alguns seminários, essa parceria com a Vitae se inicia em 1990, com a Recatologação do Acervo e, ao longo de mais de oito projetos, cinco deles privilegiou as Reservas Técnicas, priorizando o acondicionamento da nossa coleção. Não pretendo aqui detalhar os projetos e sim ressaltar que esse processo só é possível se for pensado e planejado como um todo e executado em etapas. Acredito que foi essa perspectiva de trabalho que contribuiu para o nosso amadurecimento, dando credibilidade aos projetos apresentados e permitiu que a cada edição do Programa, recebêssemos o apoio da Vitae.

Os trainéis da Reserva de Pintura foram instalados em 1994 (Proj. Vitae 1993).

No decorrer desse percurso, durante a reforma do edifício, entre 1995/98, separamos fisicamente a Reserva Técnica de Pintura da Reserva Técnica de Papéis/esculturas, permitindo, então, uma climatização diferenciada entre elas (Proj. Vitae 1999). Demos seqüência apresentando o Projeto para a Aquisição de Mobiliário; Arquivo e bases deslizantes para esculturas/objetos e bases deslizantes para as mapotecas (Proj. Vitae 2000). Então, com o espaço reformado, climatizado e mobiliário instalado, em 2002 iniciamos o nosso antigo e sonhado projeto: o Acondicionamento da Coleção de Papéis. Continuamos apresentando novos projetos em 2003/2004 e 2005 contando, ainda, com essa generosa e feliz parceria que, infelizmente, se encerra com o anunciado final das atividades da Vitae, previsto para 2006/2007.

Nosso trabalho, como Conservadoras/restauradoras na Pinacoteca, sempre recebeu o apoio, tão necessário e fundamental, dos diretores Emanuel Araújo e Marcelo Mattos Araújo, permitindo a estruturação do departamento. Acrescento ainda, o fato dessas duas gestões privilegiarem a coleção tanto no seu aspecto visível, permitido ao público apre-

ciar mais de 1.100 obras expostas, distribuídas em suas salas e espaços, assim como a preocupação da guarda do acervo não visível, das obras que se encontram acondicionadas nas Reservas Técnicas. Aproveito então para abordar uma questão que ultimamente vem sendo discutida sobre o papel dos técnicos e a respectiva "apropriação" por parte desses profissionais dos "seus" acervos. No nosso caso, consideramos fundamental que as informações sejam de fato divididas e praticamos essa abordagem facilitando o acesso cada vez mais freqüente do público especializado ou mesmo de curiosos de áreas afins, para um contato maior com essa parte da coleção. Alguns museus e instituições já iniciaram, o processo da visibilidade de suas reservas, dividindo assim com o público o respeito e a responsabilidade da guarda desse patrimônio quase anônimo. Temos a certeza que é somente por meio do contato com o público, profissionais e instituições, contribuindo com apoio técnico e incentivo para apresentação de seus projetos, que o resultado do nosso trabalho se multiplica.

ACONDICIONAMENTO DAS OBRAS SOBRE PAPEL PROJETO VITAE 2002/2003

A coleção de papéis da Pinacoteca possui hoje, 3.600 obras tombadas, entre gravuras, desenhos, pinturas, fotografias, realizadas na sua grande maioria por artistas brasileiros do séc. XIX e XX.

Em 2002, a Reserva Técnica de Papéis e Esculturas abrigava cerca de 3.300 obras, com técnicas diversas, distribuídas em mapotecas. Grande parte dessas obras se encontrava acondicionada em pastas de cartão duplex, unidas com fita crepe. As pastas estavam distribuídas nas mapotecas considerando apenas um formato, a seqüência de número de tombo e fixadas com cantoneiras de papel. As obras já apresentavam diversos microrganismos, decorrentes de um acondicionamento inadequado. Uma outra parte se encontrava sem proteção, interfolhada apenas com papel de seda comum.

A idéia era poder encontrar um material que permitisse um bom acondicionamento, não utilizando pastas em papel neutro e *passé-partout* porque demanda muito espaço, mas que pudesse garantir uma estrutura de apoio para as obras. Com a tendência cada vez maior na utilização de materiais

* *Conservadora-restauradora da Pinacoteca do Estado - Coordenadora do Projeto*

¹ Syntpaper - é um papel sintético de alta qualidade, produzido em polietileno ou polipropileno de alta densidade, que oferece características especiais, superiores às do papel: Alta resistência ao rasgo; Uniformidade de espessura, 100% reciclável, pH neutro; 100% atóxico, Inerte, Lavável e 100% impermeável; Não é atacado por traças e roedores; Resistente ao envelhecimento - não amarela; Fornecido em rolos ou folhas, espessuras entre 0,035 e 0,70 mm.

sintéticos, devido a sua estabilidade, diversas instituições introduziram o *Tyvek* como material de acondicionamento. Mas ele não estrutura/apóia o manuseio das obras. Procurei o representante do *Tyvek* no Brasil e pude conhecer o *Syntpaper*¹, que apresentava as mesmas características químicas além de ser fabricado com diversas gramaturas. Foi então que nasceu a idéia de fazer pastas com esse material, e também convencer o revendedor a produzi-las. Conversei com Teodora Carneiro, que estagiava na *Tate Gallery, Lon-*

trabalharam durante oito meses (25 hs semanais). O projeto previa seis meses, mas, esse tempo teve que ser adequado às atividades da instituição e ao fornecimento do material. A equipe foi formada por Priscila Ferretti, Carina Uemura e Marluce dos Santos. A colaboração do técnico da reserva, Antônio Tímaco, foi fundamental para o andamento do projeto, organizando toda a saída e devolução das obras e organizando o novo acondicionamento nas mapotecas e mobiliários.



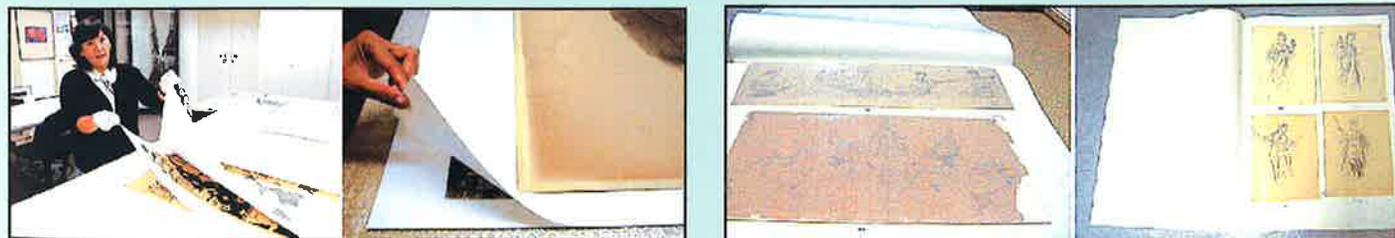
Foto a

dres, sobre essas possibilidades e nos certificamos das propriedades do material para sua utilização.

O objetivo do projeto consistiu, portanto, na adequação de todo o antigo acondicionamento, considerando os seguintes aspectos:

a) Formação de uma equipe de apoio para a execução do trabalho. Com a indicação da ABER, chamamos três profissionais com experiência na área de conservação e restauro que

b) Substituição das pastas de cartão duplex (material ácido e higroscópico) por pastas de *Syntpaper* (polietileno de alta densidade), material que possui todas as características e especificações técnicas para uma correta conservação e permite um bom acondicionamento das obras devido a sua gramatura (360g/m²). Trabalhamos com dois formatos padrões, adequados aos formatos das mapotecas. Associada a substituição das pastas, as obras que necessitavam, devido as suas características técnicas (pigmento solto ou fragili-



Fotos b

dade) receberam uma proteção adicional, com folhas de *glassine* importado e estruturadas com cartão neutro *Brainbridge*. As obras foram fixadas nas pastas com apenas três cantoneiras, confeccionadas em *Mylar*, permitindo um manuseio adequado. Várias obras que se encontravam emolduradas e acondicionadas nos trainéis da Reserva de Pintura também foram transferidas para pastas e mapotecas da Reserva de Papéis/Esculturas.

Esse procedimento foi adotado para a maioria das obras da coleção, porém, outros e vários casos individuais, foram surgindo no decorrer do projeto recebendo, então, um acondicionamento diferenciado. Para as obras de grande formato desenvolvemos pastas unidas por cantoneiras, interfolhadas com *Syntpaper 71g/m²*, permitindo o acondicionamento de três obras por pasta. Atualmente, a seqüência desse trabalho é realizada pela conservadora/restauradora Ana Nakandakare, técnica do laboratório.

c) Remanejamento da distribuição das obras dentro das pastas. Consideramos a técnica, formato, o estado de conservação e seqüência de tombamento. Esse procedimento permitiu uma otimização de 40% no espaço das mapotecas. Inserção nas etiquetas de identificação coladas na frente das pastas, do campo da procedências das obras, que antes não constava.

d) Levantamento do Estado de Conservação e inserção dos dados em um Banco de Dados, desenvolvido para este fim. Esse trabalho foi executado simultaneamente ao

acondicionamento e higienização das obras e depois inseridos ao Banco. As informações é que nos permitem, hoje, levantar subsídios técnicos para empréstimos e projetos, sem a manipulação das obras. Esses dados também permitem planejar a necessidade e cronograma para tratamentos futuros. Atualmente, a inserção de dados das novas obras que entram para a coleção é realizada pelo técnico da reserva. O Banco de Dados e a inserção dos dados foram patrocinados pela Associação de Amigos da Pinacoteca.

e) Confeção de caixas de proteção em cartão neutro *Brainbridge* para os álbuns da coleção. Essas caixas foram desenhadas como pastas, com abas para os quatro lados, otimizando o uso do material e oferecendo maior proteção às obras. As páginas internas dos álbuns foram interfolhadas com o *Syntpaper* na sua gramatura mais fina, 71g/m². O reforço ou união de partes foi com *Linen Tape* e no fechamento das caixas utilizamos cadarço sarjado de algodão.

f) Aquisição de um gaveteiro com formato especial e bandejas deslizantes para obras diferenciadas e de escaninho para as obras enroladas. As prateleiras do armário de álbuns que eram fixas foram transformadas em deslizantes, permitindo uma melhor manipulação das obras. Atualmente, estamos desenvolvendo o acondicionamento das obras que se encontram enroladas visando impedir qualquer contato de superfície.



Foto c

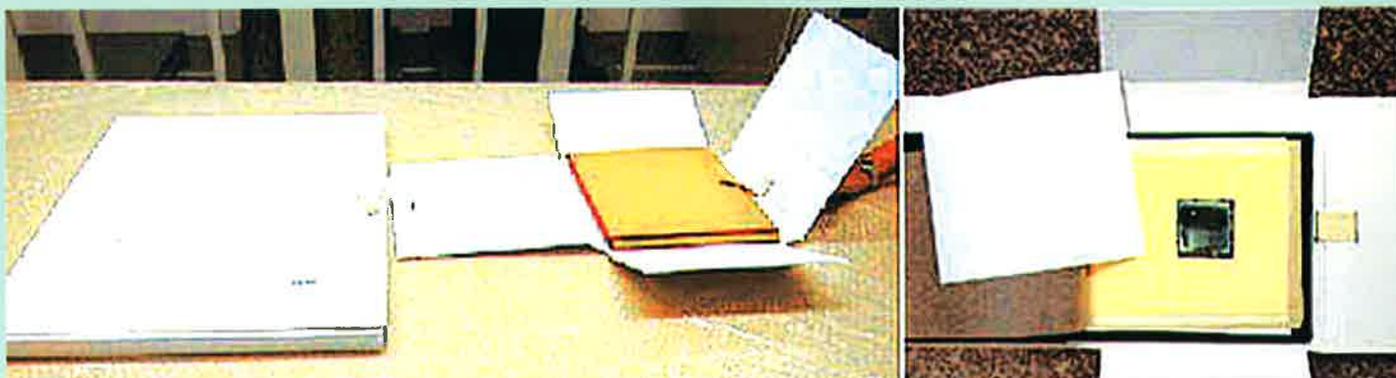


Foto e

RESULTADOS OBTIDOS E CONCLUSÕES

O Projeto foi finalizado com grande êxito e enorme satisfação pelos resultados obtidos. Foi implantado com alguns ajustes nos custos, prazos e aquisições de materiais para sua adequação dentro das necessidades que surgiram durante o processo de trabalho e do orçamento previsto. Essa flexibilidade nos permitiu trabalhar com grande harmonia, adequando o tempo da equipe com as atividades da instituição e ao fornecimento dos materiais.

Saliento aqui que, sem as profissionais dessa equipe, altamente qualificada, essa implantação não teria sido alcançada na grandeza e profissionalismo que conseguimos atingir. O fornecimento, preço e confecção das pastas foram o fio condutor no andamento do processo. Como a idéia

da confecção dessas pastas, utilizando esse material e formatos foi utilizada pela primeira vez no Brasil, era natural que surgissem algumas pequenas dificuldades durante sua implantação. Por se tratar de um projeto de grande fôlego e magnitude, ele só se concretizou devido ao apoio da Vitae e do empenho da equipe nele envolvida.

Devido a suas características considero importante a divulgação para outros profissionais dessa feliz experiência.

Agradecimentos: ABER, Guita Mindlin, Norma Casares, Rubens Turquete, Jassy Brischi, Equipe Pinacoteca, Associação dos Amigos da Pinacoteca e a todos da VITAE.

Fornecedores: Del-Mica, Visitex, Telos, Art-Depot, BD Artes.



Foto f

Conservação preventiva de coleções de projetos de arquitetura: um problema de grandes dimensões

*Norma Cianflone Cassares**

Estudo de caso: Coleção Ramos de Azevedo – Coleção de projetos originais da Biblioteca Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

INTRODUÇÃO

O objetivo deste texto é disseminar os conhecimentos adquiridos em projetos de conservação de acervos de plantas e desenhos de arquitetura para que, de alguma forma, possam ser de utilidade para quem esteja envolvido com projetos de conservação deste tipo de acervo.

São coleções com características muito especiais, que exigem tratamentos diferenciados dos aplicados em outros tipos de acervos em papel. Pouca literatura existe direcionada ao tratamento dessas coleções e escassa tem sido a divulgação de trabalhos desenvolvidos na área.

Uma das maiores preocupações dos responsáveis pela guarda desses acervos está em como elaborar um plano de conservação dessas obras tão diferenciadas em tipos de suporte, técnicas de registro de informação e dimensões fora de qualquer padrão conhecido e estabelecido em obras de bibliotecas e arquivos.

Nesse sentido, a Biblioteca da FAU-USP do setor de Projetos Originais vem desenvolvendo projetos a longo prazo, visando oferecer às suas coleções melhores condições de conservação.

Coleção Ramos de Azevedo e Escritório Técnico Ramos de Azevedo-Severo & Villares

Sobre as atividades do arquiteto Francisco de Paula Ramos de Azevedo e do Escritório Técnico Ramos de Azevedo – Severo & Villares pode-se obter amplos conhecimentos no “Catálogo de desenhos de arquitetura da Biblioteca da FAU-USP no texto de autoria do professor Carlos Lemos”.

Dentre as muitas coleções que compõem o acervo de Projetos Originais da Biblioteca da FAU-USP escolhemos a do arquiteto Ramos de Azevedo cujas obras datam aproximadamente entre 1880 (residência de Luis Antonio de Pontes Barbosa) e 1939 (teatro para 5000 pessoas - PMSP) por exemplo, e contem uma variedade imensa de tipos de técnicas de desenhos originais e de cópias.

Esta coleção vem sendo cuidada desde a década de 90 quando foi realizada a catalogação das obras. Seguindo um planejamento, foram executadas algumas etapas de grande importância que atingiram diversos setores da área de conservação, tais como: melhoria física da área de armazenagem, mudanças no mobiliário, adequação das condições ambientais da reserva dentro de índices recomendados, pequenos projetos de intervenções mínimas de estabilização das obras etc.

Todas as atividades surtiram excelentes resultados e foi resultado de um projeto inicial de levantamento do estado de conservação das obras. À partir do laudo do estado de conservação foi possível projetar as mudanças necessárias. Muitas etapas ainda estão por vir, mas a instituição tem domínio do estado da coleção e das necessidades requeridas.

O que torna a conservação de coleções de projetos de plantas e desenhos de arquitetura um desafio?

Muitos são os fatores que dificultam esse trabalho. Começando pelas *dimensões* A grande maioria das obras supera as dimensões dos mobiliários disponíveis no mercado e obedece um padrão de medidas que atende a maioria dos usuários. Ainda neste item tem o agravante da falta de espaço físico nas reservas técnicas das instituições que permita a aquisição de mobiliários mais adequados para a armazenagem

Outro fator a ser considerado é a natureza das obras. Papéis de tipos diversos, técnicas de desenhos originais variadas, e ainda diferentes processos de obtenção de reproduções. Conforme a época de atuação do arquiteto, o acervo deixado mostra a singularidade e riqueza das técnicas desenvolvidas no período. A riqueza das técnicas de desenhos originais e dos processos de reprodução da Coleção Ramos de Azevedo é imensa.

DESENHOS ORIGINAIS

Características dos desenhos arquitetônicos originais.

SUPORTE: os suportes utilizados nos desenhos originais são na sua maioria em papel transparente ou papel de traço (diversas variações do papel vegetal), linho encolado

* *Química industrial que atua na área de conservação e restauro de acervos em papel. Presidente da ABER (Associação Brasileira de Encadernação e Restauro).*

e papéis de alta gramatura especiais para obra de arte. A grande maioria importado.

Os papéis vegetais são muito sensíveis à ação das condições ambientais, das tintas de registro da informação, dos maus tratos no manuseio, entre outros. O envelhecimento é precoce e os fatores de degradação são inerentes ao papel, resultado de processo de fabricação. Os outros papéis de traço, ou papéis transparentes encontrados também contêm na sua composição, materiais que se degradam com o tempo.

TÉCNICAS DE DESENHO: os desenhos a pena e nanquim são numerosos nos desenhos técnicos originais. Todos apresentam boa estabilidade. Os desenhos de fachadas principalmente, foram executados em guache e aquarela sobre papéis especiais para obra de arte e muitos em técnica mista em crayon, lápis de cor, pastel sobre papel vegetal.

O grafite aparece em praticamente todos os desenhos como traços de base para o desenho final.

FOTOREPRODUÇÕES

Analisando o estado de conservação de coleções de plantas de arquitetura chegou-se a conclusão que muitos dos danos encontrados nos desenhos originais eram provocados pelas cópias existentes no acervo. As reproduções ou cópias integram o acervo juntamente com os desenhos originais.

No início, os arquitetos produziam cópias à mão usando o papel de traço ou papel transparente. Assim reproduziam a imagem do desenho original. Normalmente o suporte era um tipo de papel transparente e o traço era em grafite ou nanquim.

Com o aumento da demanda, os escritórios saíram em busca de formas mais econômicas e mais rápidas de obtenção de cópias.

A evolução dos processos de reprodução foi acelerada e muitas técnicas se consagraram no decorrer do tempo, algumas de natureza fotoquímica e outras foto mecânica

PROCESSOS DE REPRODUÇÃO

O caso do acervo do arquiteto Ramos de Azevedo é privilegiado neste segmento de obtenção de cópias. A riqueza de tipos de reproduções contidas na coleção se deve ao fato da atividade profissional ter ocorrido justamente no período mais fértil da busca de novas tecnologias, como:

- **fotoquímico:** quando a reprodução é feita através de processo fotográfico e a imagem obtida através de produtos químicos fotosensíveis. Por isso, as cópias obtidas através deste processo sempre contêm produtos químicos residuais.

- **fotomecânico:** cópias obtidas com carvão, tintas ou anilinas não reativas.

Estas duas distinções irão afetar diretamente a conservação das impressões a longo prazo.

O capítulo sobre identificação dos diversos processos de reprodução de desenhos de arquitetura é muito vasto e requer conhecimento das técnicas de obtenção assim como de avaliação dos suportes, das características da área de imagem registrada sobre o suporte, e outras características que acompanham cada processo

As reproduções mais freqüentes são as chamadas Blueprint, cujo processo de obtenção usa sal ferroso. Durante o processo de obtenção o suporte torna-se azul e as linhas do desenho, brancas. Com o tempo, este processo passou a chamar heliográfico e o termo ficou generalizado para as cópias em geral.

As cópias Sépia se caracterizam pela coloração do fundo branco amarelado, *pink* ou, algumas vezes, laranja desbotado. As linhas do desenho aparecem em marrom

As Diazo apresentam fundo branco acinzentado ou amarelado e as linhas púrpura, azul, preto ou marrom

As Ferrogálicas, linhas escuras e fundo claro. Enfim, essas colorações são resultado da reação do produto químico que sensibilizou o papel exposto à ação da luz.

Como cada tipo de procedimento usa um tipo de produto químico e ainda como sempre esse produto utilizado permanece como residual no papel, conclui-se que não se deve deixar as cópias em contato com desenhos originais

As características dessas obras devem ser consideradas na elaboração de um projeto de conservação preventiva.

Devido a natureza do processo de reprodução essas obras podem se deteriorar com mais rapidez em determinadas circunstâncias. Por isso, vale ter em conta que:

- a- Os suportes contêm resíduos de produtos químicos utilizados no processo de reprodução. Este fator alerta para a necessidade de isolar as fotoreproduções dos desenhos originais. Conseqüentemente este deve ser um

fator a ser considerado no planejamento do acondicionamento da coleção.

- b- A grande maioria das cópias é sensível à alcalinidade. O contato com material alcalino pode causar danos à imagem. Este fator interfere na definição de acondicionamento e em tratamento de restauro.
- c- Todas são sensíveis à luz. Todas as considerações acima se repetem.

Todos os comentários discorridos acima levam-nos a tirar algumas conclusões importantes.

* A primeira é que lidamos com obras sem nenhum padrão de formato e dimensão.

* Depois, temos que conhecer os tipos de suporte que compõem a coleção. Por natureza, os vegetais ou papéis transparentes são maioria. Esses papéis são frágeis por natureza e se degradam rapidamente. A luz, umidade, temperatura, os residuais químicos de obtenção favorecem a degradação química do suporte e conseqüentemente leva à degradação física provocando rasgos, distorções, vincos, dobras etc.

A imagem registrada também se perde com a degradação física e química do suporte.

* As reproduções fotoquímicas liberam produto químico residual que vai atacar as obras que estiverem em contato com elas. Portanto cópias e originais não podem permanecer em contato direto.

* As técnicas dos desenhos originais requerem proteção de suas imagens. Guache, aquarela, pastel, crayon, grafite etc. são sensíveis.

* Devido à fragilidade dos suportes transparentes, mesmo que de grandes dimensões vale buscar uma forma de armazenagem plana.

Analisando o dito neste texto, chegamos à conclusão que cada coleção vai apresentar características diferentes e que o que pode ser solução para uma coleção pode não ser para outra.

Para ajustar um projeto de conservação preventiva para uma coleção, deve-se primeiro conhecê-la na sua intimidade, isto é, levantar o estado de conservação para identificar as necessidades e planejar como e quando executá-las.

O planejamento deve prever atividades a curto, médio e longo prazo para que seja viável e avaliado em cada etapa.

Normas para o manuseio, para acesso, empréstimos, exposição, controle ambiental, enfim tudo que de uma forma ou de outra envolve as obras do acervo deve estar inserido na política de conservação que gerencia a coleção.

Portanto o problema de conservação de coleções de desenhos e projetos de arquitetura é grande, mas possível.

Agradecimentos à Eliana de Azevedo Marques, diretora da Biblioteca da FAU-USP e à Lisely Carvalho Pinto, bibliotecária do setor Projetos Originais.

APCR ASSOCIAÇÃO PAULISTA
DE CONSERVADORES
RESTAURADORES
DE BENS CULTURAIS

Nossa Memória Cultural está em nossas mãos

Junte-se a nós!

Caixa Postal: 4392 - CEP 01061-970 - São Paulo - Brasil / E-mail: apcr2000@zipmail.com.br

Mário de Andrade: O homem de ação cultural



“(...) Nós não lutamos pela vida: nós nos queixamos da vida. A isso nos acostumaram e, neste detestável costume perseveramos ainda. A uma iniciativa cultural, todos se queixam porque falta hospitais ou porque a situação financeira não permite luxos. De uma proteção à cultura todos desconfiam porque ainda não se percebeu em nossa terra que a cultura é tão necessária como o pão e que uma fome consolada, jamais não equilibrou nenhum ser e nem felicitou qualquer país. (...) De formas que si elogiam e pedem a cultura, ainda continuam desprotegendo ou combatendo quaisquer iniciativas culturais. Nós não estamos ainda convencidos de que a cultura vale como o pão. E essa é a nossa mais dolorosa imoralidade cultural”

Mário de Andrade (1936, p.75-86)

As ações culturais de Mário de Andrade¹

Fátima Faria Gomes*

“Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta, Mas um dia afinal eu toparei comigo. Tenhamos paciência, andorinhas curta, Só o esquecimento é que condena, E então minha alma servirá de abrigo”.

Mário de Andrade

Quem foi este homem, que, sozinho, causou tanto rebuliço quanto todo o Modernismo. Ele foi o Modernismo. Ele ultrapassou o Modernismo. Parece que sem ele todo esse movimento teria sido menor ou, talvez, tivesse acontecido de outra maneira. Seu pensar franco, puro, verdadeiro, solidário, preocupado com as coisas do Brasil. Quem foi este homem: organizado, colecionador, pensava no futuro de sua coleção. Dividi-la com outros olhares. Dividir o que seu olhar profundo alcançava com outros rasos olhares, que pouco podiam se aprofundar. Quem foi este homem que lutamos por compreender, por assimilar em suas entrelinhas aquilo, que nas linhas não conseguimos alcançar. Quem foi este homem... Que em sua vida só fez amar profundamente as coisas do Brasil.

Mário de Andrade atuou em muitas áreas. Foi poeta, escritor, pesquisador, ensaísta, crítico, educador etc. Viveu intensamente os seus 51 anos de vida. Produziu muito, sofreu outro tanto. Influenciou muita gente, incomodou um pouco mais, principalmente, ao se constatar que dificilmente conseguiríamos alcançar a amplitude de seu pensamento.

Como definiu Antônio Cândido (1990 p.70): *“Esta mistura de simpatia, de participação, de humildade, de penetração, de ternura e de paciência estão indicando o perfil literário de um poeta. Com efeito, Mário de Andrade foi, antes de tudo, poeta, na mais alta e larga acepção do termo. E como poeta desenvolveu uma faculdade verdadeiramente baudelaireana de lucidez na paixão, domando e medindo o caos anterior com a disciplina intelectual. Pela medida e pela exigência, conseguiu domesticar o pensador para o virtuosismo, para o volteio embriagante entre as idéias e, sendo múltiplo sem ser dispersivo, deu ao Brasil um dos maiores exemplos de universalidade de aptidões”.*

O poeta Mário deixou um grande legado em muitas outras áreas em que indireta ou diretamente atuou.

Foi fotógrafo muito cioso e colecionador de fotografias. Fotografou o Brasil, sua gente, suas danças, seus monumentos, sua cultura, enfim, sua cara. Identificou o Brasil indo ao seu encontro. Ao encontro de um Brasil que parecia

escondido dentro de si mesmo, esperando para ser descoberto. Com lápis, papel e sua “codaquinha”, Mário começou amadoristicamente como retratista de álbuns de família em viagens ao interior com os amigos ou sozinho. Essas viagens seriam o preparativo para incursões maiores como as duas incursões etnográficas onde Mário finalmente escancarou o Brasil a todos nós. Como bom colecionador, pensando, talvez, no uso que outras pessoas poderiam fazer desse material, incluiu informações técnicas como a abertura do diafragma e a posição do sol no momento em que foi tirada determinada fotografia Carnicel (1994).

Foi colecionador de objetos de arte, da arte do Brasil, que guardava como que fragmentos da cultura brasileira. Era preocupado com as questões técnicas, como a qualidade estética que a obra deveria ter, mas somente isso não seria o suficiente para considerá-la uma boa obra de arte, pois para ele, esta precisava ser mais. Ela precisava transmitir o eu interior do artista e, principalmente, possuir uma função social. O artista deveria servir à sociedade.

Durante um período de quase 3 anos (de 1935 à 1937) estive à frente do Departamento de Cultura do Município de São Paulo – D.C., órgão criado com a finalidade principal de aperfeiçoamento e extensão da cultura à toda população paulistana. Como seu diretor, ele se transformou num “organizador cultural”, mudando de lado no palco da vida. Deixou repousando o seu lado poeta, escritor e passou a assumir o seu lado administrador. Segundo Sandroni (1988), Mário teve manifestado, embora em menor grau, sua vocação de organizador da cultura desde 1922, mas sua ação foi plena entre 1935 e 1937, período em que dirigiu o D.C. Mário demonstrou nesse período uma vontade imensa de trabalhar em prol da cultura, pela sua socialização, pela educação do povo, por melhores condições de vida para uma parte da população que era carente de tudo, mas, principalmente, de cultura.

Durante este período, Mário mostrou-se um homem-de-ação, lutando vigorosamente para atingir seus objetivos e, entre eles, o de servir. O artista deveria servir, ser útil à sociedade. Assim, este órgão instituiu o conceito de democracia na cultura além de lhe investir um caráter pedagógico.

Segundo Mário de Andrade, citado por Schelling (1990, p.177), a proposição do D.C. seria atuar como uma “instituição de expansão cultural no seio do povo” que permitisse sua “elevação cultural”.

“A lei criando o Departamento de Cultura e Recreação me parece extremamente sábia. Ella organiza num todo

*Especialista em Museologia e Especialista em Conservação e Restauração do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.
¹ Síntese de parte da Monografia apresentada para a obtenção do grau de Especialista em Museologia da Universidade de São Paulo.

coheso e muito bem subdividido, um grupo de manifestações sociais do indivíduo, vindo das tendências naturais ao homem, de sublimar a vida e encará-la também como um processo de aquisição do prazer. O Departamento de Cultura e Recreação é sempre também uma espécie de entidade didática. Porém se as academias e diferentes escolas nos ensinam a fazer a nossa vida, política, social, cientificamente etc. Pode-se dizer que o Departamento de Cultura e Recreação nos ensina a viver”.

Devido à magnitude deste projeto, para que se pudesse executá-lo com eficiência, o D.C. foi provido de várias Divisões e Seções. Estas eram encarregadas de áreas e atividades específicas, sendo todas subordinadas a uma Diretoria. Esta Diretoria era responsável por superintender, sistematizar e coordenar os serviços das diversas divisões, como também, organizar e fazer executar o plano geral de tombamento e defesa do patrimônio artístico e histórico do Município. Dentro de suas diretrizes, também competia dar o mesmo tratamento aos planos e campanhas culturais de caráter geral a serem fixados e promovidos oficialmente pela Prefeitura. O diretor tinha a responsabilidade geral e determinaria as linhas políticas que deveriam ser seguidas pelo Departamento, sendo o responsável direto pelos princípios norteadores da política cultural do Município (Abdanur, 1992).

Um dos principais objetivos do trabalho de Mário de Andrade à frente do D.C. era a educação das crianças dos Parques Infantís, sob todos os aspectos: físico, moral, social e intelectual. O trabalho com as crianças era desenvolvido através de jogos, de brinquedos organizados a partir das cantigas e brincadeiras populares. Outro era a pesquisa etnográfica e folclórica como um meio de se conhecer e divulgar o que era legitimamente nacional, suas tradições e costumes (Faria, 1999).

Com essas pesquisas Mário procurou conhecer melhor esse caleidoscópio de nacionalidades em que tinha se transformado a cidade de São Paulo, devido a incrementação das imigrações desde o final do século anterior. Era essa grande massa proletária de (a maioria) analfabetos que de alguma forma precisaria ser burilada para que seu grande intento – a vulgarização da cultura nacional – tivesse êxito. Analisando-se por esse ângulo os Parques Infantís foram fundamentais para se atingir esse propósito, pois tinham condições de fornecer uma série de informações fundamentais sobre a origem, costumes das famílias, tipo de trabalho e situação financeira.

Para Mário de Andrade, no seu propósito de preservar a identidade cultural nacional, conhecer a nacionalidade das crianças ajudaria a direcionar os projetos culturais – educa-

tivos, embasados nas pesquisas folclóricas já em desenvolvimento por ele.

Mário considerava que o conhecimento profundo dos valores nacionais era fator importante para nos situarmos como uma nação, com uma identidade, sem prescindir, contudo, do que as outras culturas pudessem nos transmitir. Para que essa identidade nacional estivesse em condições de igualdade, com as das demais nações – a alemã, a francesa etc. Para que, assim, o Brasil fosse mais uma nação a enriquecer esse universo com seus próprios valores. Ele abraçou essa causa com tamanha devoção que o fez interromper pelo período em que esteve à frente do Departamento de Cultura do Município de São Paulo, o seu trabalho de escritor. Influenciou com seus pensamentos muitos intelectuais e homens de ação de sua época, além das gerações que vieram posteriormente.

Mário viveu intensamente esses três anos, mostrando-se um homem de ação e, principalmente, um homem de visão. Enxergou a cultura como o pão que poderia alimentar o espírito daquele povo sempre tão à parte de todas as ações governamentais. Com sua visão abrangente verificou que, antes de qualquer ação cultural, era necessário conhecer e melhorar as condições de vida da população. Era necessário investir na sua educação para que este mesmo povo tivesse condições de assimilar tudo o que tinha pensado para ele.

Bibliografia citada:

Abdanur, Elizabeth França. Os “ilustrados” e a Política Cultural em São Paulo: o Departamento de Cultura na Gestão Mário de Andrade (1935-1938). São Paulo, 1992. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Filosofia Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 1992.

Cândido, Antônio. Mário de Andrade. Revista do Arquivo Municipal, São Paulo, v.198,p.70, 1990.

Carnicel, Amarildo. O fotógrafo Mário de Andrade. Campinas: Unicamp, 1994.

Faria, Ana Lúcia Goulart de. Educação pré-escolar e cultura: para uma pedagogia da educação infantil. São Paulo: Unicamp, 1999.

Sandroni, Carlos . Mário contra Macunaíma: cultura e política em Mário de Andrade. São Paulo: Vértice, 1988.

Schelling, Vivian. A presença do povo na cultura brasileira: ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire. Campinas: Unicamp, 1990.

Conservação de arte pública

*Ana Paula dos Santos Montes**

Muito se fala em conservação e restauro de acervos museológicos, mas pouco se debate a preservação dos “museus a céu aberto” que são as praças, ruas e parques que abrigam o “acervo público”.

As obras em espaços públicos, principalmente as que estão instaladas ao ar livre, sofrem danos provenientes, sobretudo, de dois fatores:

1) Fatores ambientais: alterações de temperatura, chuvas, catástrofes (terremotos, enchentes, tempestades), ação de insetos, de animais e da própria vegetação.

2) Fatores humanos: utilização de materiais inadequados na construção da obra, vandalismo, roubo, apropriações destrutivas, abandono e poluição.

Sabendo que o ambiente é um dos elementos que compõem o site específico, o artista precisa estar atento aos mate-

riais que serão utilizados. A poluição, criada pelo homem e que atinge o ambiente, também é um fator de deterioração muito presente nas grandes cidades como São Paulo. Outra preocupação que o artista deve ter é com relação à segurança do público. O uso de elementos pontiagudos, materiais cortantes ou formas que propiciam o acúmulo das águas das chuvas, podem causar ferimentos e transmissão de doenças às pessoas.

Quanto à manutenção das obras, ela deve ser constante e também prevista pelo artista e pelo proprietário. Há diversos exemplos de obras abandonadas que, pela falta de cuidados periódicos, deterioram-se em função da ação de agentes intrínsecos (constituintes da própria obra) e extrínsecos (ambientais e humanos).

A participação da comunidade e sua identificação com a obra farão com que ela mesma se torne agente de conservação, protegendo o patrimônio do abandono, do vandalismo e do roubo. A comunidade que recebe a educação artística valorizará o patrimônio e colaborará com sua preservação.



Fachada do Museu de Arte Moderna - SP

**Mestre em Artes pela UNESP, sob orientação do Prof. Dr. João J. Spinelli, e Coordenadora do Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo*



Jardim do Museu de Arte Moderna - São Paulo

BREVE HISTÓRICO

O primeiro registro de ação preservacionista no Brasil é de 1742 quando o vice-rei D. Luis de Vasconcelos Souza recomendou a preservação de construções palacianas edificadas pelos holandeses no Nordeste do país. Em 1842 o Conselheiro Luis Pedreira do Couto Ferraz ordenou um maior cuidado na reparação dos monumentos para que não fossem destruídas as inscrições neles gravadas. Nos anos de 1923, 1925 e 1930 foram feitos projetos de lei visando a proteção dos bens imóveis, móveis, livros, incunábulos e manuscritos, embora nenhum deles tenha sido aprovado. Em 1933 um Decreto considerou a cidade mineira de Ouro Preto monumento nacional. A Constituição de 1934 estabeleceu que “cabe à União, Estados e Municípios proteger objetos de interesse histórico e do patrimônio”. O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) foi criado em 1937 pelo então Ministro da Educação Gustavo Capanema, que chamou Mário de Andrade para redigir o anteprojeto que serviu de base para a criação do órgão. O SPHAN passou a de Serviço a Diretoria em 1946 passando a ser chamado de DPHAN e em 1970 passou a ser Instituto, o IPHAN, denominação que permanece até hoje.

O patrimônio cultural precisa de conservação constante e restauração, em último caso.

Desta forma, podem ser estabelecidos três responsáveis pela preservação da arte pública:

- 1) **o artista:** escolhendo o material, a forma e o local adequados, interagindo com a comunidade do local escolhido.
- 2) **o proprietário:** promovendo a manutenção, a segurança e a educação artística.
- 3) **a comunidade:** preservando o meio ambiente e o

bem público, difundindo as informações recebidas nos eventos promovidos pelos artistas e pelo proprietário, que educam direta ou indiretamente.

O JARDIM DE ESCULTURAS DO MAM-SP

Algumas instituições têm esculturas de seu acervo instaladas do lado de fora de seus edifícios. Este é o caso do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP).

O Jardim de Esculturas do MAM-SP foi inaugurado em 1993, com curadoria de Maria Alice Milliet. O projeto consistiu em reorganizar as esculturas que ocupavam o Parque Ibirapuera no perímetro entre os edifícios da Bienal, do MAM e da Oca (então Museu da Aeronáutica). Algumas dessas esculturas já pertenciam à coleção do MAM, as outras, tinham diferentes procedências. Nessa ocasião, o Jardim contava com 25 esculturas, e sua inauguração só foi possível com o apoio da Fundação Roberto Marinho, do Banco Real, da Prefeitura de São Paulo e da diretoria do MAM.

Em 2001, o Jardim foi reinaugurado, novamente como o apoio da Fundação Roberto Marinho e da Prefeitura de São Paulo, agora, contando com 30 obras. O projeto paisagístico de Roberto Burle Marx foi retomado e todas as obras foram restauradas.

Os desafios quanto à conservação dessa parte da coleção do MAM-SP são: a ação do meio ambiente, sobretudo da poluição, e as apropriações destrutivas feitas pelos frequentadores do Parque. Além disso, a diversidade de obras reflete a diversidade de materiais utilizados: madeira, ferro, pedra, cimento, concreto, alumínio e aço. Desta forma, as obras respondem de formas diferentes à ação do ambiente. Algumas, como Cantoneiras, de Franz Weissmann, e Ara-

nha, de Emanuel Araújo, por exemplo, têm sua superfície cromática modificada pela ação da luz solar. Outras, como as de Amílcar de Castro, são mais resistentes. Tratamentos mais específicos e profundos nas obras do Jardim são realizados conforme a necessidade e a possibilidade.

As medidas de conservação preventiva tomada são: higienização semanal de todas as obras do Jardim e limpeza das áreas circundantes, executadas pela própria equipe do MAM-SP; corte da grama, executado pela equipe de manutenção do Parque Ibirapuera. Outra ação, que também pode ser considerada como conservação preventiva, é a monitoria que os educadores do Setor Educativo do MAM-SP fazem junto ao público visitante do Museu. A visita inicia-se ou termina no Jardim de Esculturas, e parte da informação, refere-se aos cuidados com as obras de arte expostas em espaços públicos.

CONCLUSÃO

O hábito da conservação preventiva evita a restauração. A restauração é uma conservação curativa, porém, sempre interfere diretamente na obra acrescentando e retirando elementos: acrescenta reconstituições necessárias e retira elementos danosos.

A restauração revigora basicamente três aspectos da obra:

- 1) **Estrutural:** afastando o risco de desabamento, perda total e acidentes;
- 2) **Visual ou Estético:** permitindo novamente a fruição estética através da remoção de interferências visuais como sujidades e perdas;
- 3) **Funcional ou de Valor:** permitindo que a obra seja usufruída novamente pela sociedade.

O processo de conservação de cada obra de arte envolve escolhas, as quais precisam ser feitas por um grupo interdisciplinar que discuta questões estéticas, históricas, ideológicas e, conseqüentemente, éticas, buscando preservar a autenticidade e a identidade do patrimônio artístico brasileiro.

BIBLIOGRAFIA

ARTE PÚBLICA: Trabalhos apresentados nos Seminários de Arte Pública realizados pelo USIS, de 17 a 19 de outubro de 1995 e 21 de novembro de 1996, este último

com a participação da União Cultural Brasil – Estados Unidos (coord. Danilo Santos de Miranda) São Paulo: SESC, 1998.

IL restauro fra identità e autenticità – atti della tavola rotonda “I principi fondativi del restauro architettonico”. Venezia: Marsilio Editori, 2000.

MONTES, Ana Paula S. **A preservação da autenticidade no processo de restauração de obras de arte.** São Paulo: 2003. 279 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (UNESP).

MONTES, Ana Paula S. **Preventive conservation in contemporary public art: the sculpture garden at the Museu de Arte Moderna de São Paulo.** In: 32nd AIC Annual Meeting (abstracts). The American Institute for Conservation of Historic & Artistic Works. Washington, D.C.: 2004, p. 63.

NARA Conference on Authenticity – Japan, 1-6 November 1994. UNESCO World Heritage Centre, Agency for Cultural Affairs (Japan), ICCROM, ICOMOS: Tapir Publishers, Tondheim, Norway, 1995.

PROTECTING local heritage places: a guide for communities. Australian Heritage Commission: Canberra, 1999.

SPINELLI, João J. (Org.). **Arte pública:** apontamentos e reflexões. São Paulo: Unesp / Instituto de Artes. Núcleo de Pesquisa em Arte Pública CNPq/Unesp, 1998/1999.

THE conservator-restorer's professional activity and status and its responsibility towards he cultural heritage. E.C.C.O. Congress (organized by The European Confederation of Conservator-Restorers' Organizations and the Associazione Restauratori d'Italia): Florence, 1997.

WARD, Philip. **The Nature of Conservation** – a race against time. Marina del Rey: The Getty Conservation Institute, 1989.

YNGVASON, Hafthor (Ed.). **Conservation and Maintenance of Contemporary Public Art.** Cambridge: Archetype Publications Ltd and Cambridge Arts Council, 2002.

A importância dos protocolos de conservação na transferência de acervos – Experiência MASP/SP

*Ivani Di Grazia Costa**

Este artigo tem como objetivo mostrar os procedimentos adotados na transferência da biblioteca do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriant – MASP - para um depósito em Alphaville e o seu retorno após quatro anos, bem como os critérios adotados para a conservação e para a organização do acervo em suas etapas.

INTRODUÇÃO

A Biblioteca e o Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo têm como finalidade guardar, preservar, organizar e divulgar todo o material bibliográfico e iconográfico existente na instituição. Além dessas atribuições cabe à biblioteca dar apoio às atividades e à programação do museu, fornecer material para pesquisa na área de museologia e História da Arte, colaborando assim na formação de um público voltado para a área de artes, e também ser depositária dos registros que constituem a história do museu.

O acervo da Biblioteca do MASP é uma importante fonte de pesquisa para o estudo da História da Arte tanto na cidade quanto no Estado de São Paulo. O valioso acervo, especializado em artes plásticas, arquitetura, história da arte, design, fotografia e eventos afins, é composto de aproximadamente 60.000 volumes entre livros, livros raros, catálogos de exposições, periódicos, teses e boletins de museus.

A preservação dessa importante Biblioteca de História da Arte é uma preocupação constante. A preservação engloba a conservação preventiva (proteção dos documentos), a restauração (recuperação e/ou estabilização de material deteriorado) e todas as atividades que têm como objetivo preservar o acervo tais como: controle ambiental, segurança, controle de desastres, armazenagem, análise na entrada de documentos a serem adquiridos e treinamento de funcionários.

PROJETO REVITALIZAÇÃO

Em 1997 iniciou-se o projeto de revitalização do prédio do Museu que obrigou ao fechamento temporário da biblioteca. Este fechamento, previsto inicialmente para durar seis meses acabou na realidade tendo a duração de qua-

tro anos. Um dos objetivos da revitalização foi a construção de um terceiro subsolo para o museu, localizado um andar abaixo da biblioteca¹. Para a realização dessa obra foi necessário remover a biblioteca e o centro de documentação para outra área dentro do museu, ficando assim o acervo exposto a um grande número de riscos uma vez que a área selecionada não atendia as exigências de conservação. Para proteger a coleção, em outubro daquele ano, a biblioteca foi transferida para um depósito climatizado, fora do museu.

De acordo com o programa de preservação, que criamos a fim de evitar a deterioração do acervo, foi necessário adotar com firmeza alguns critérios para a escolha do local onde seria abrigado o acervo, tais como:

- Um edifício sólido que tivesse proteção contra chuvas fortes, umidade, altas temperaturas, luz incidente e poeira;
- Ausência de sinais de vazamento anteriores, como apresentar paredes ou teto estragados e evidência de mofo ou bolor;
- Segurança dia e noite contra roubo e incêndio;
- Ter aparelho de ar condicionado, desumidificador e termohigrógrafo;
- Ter paletes para que as caixas não ficassem em contato direto com o piso.

Após encontrarmos o depósito nas condições exigidas, realizou-se o planejamento para a transferência do acervo bibliográfico, além dos arquivos, estantes, mapotecas, mesas cadeiras e armários.

Devido ao volume e as características do acervo da biblioteca foi necessário elaborar um cronograma que agilizasse e tornasse funcionais as atividades. Foram definidos os critérios para a remoção do material bibliográfico que apresentava intensa sujidade superficial, portanto, não poderia ser embalado nessas condições. Além disto, foi necessário um cuidado especial na remoção dos livros das estantes para não comprometer a organização original facilitando, desta forma, a reorganização futura. O acervo da biblioteca tem duas formas de organização: uma já catalogada e informatizada podendo ser recuperada através do banco de dados e outra que não está catalogada e sua recuperação se dá somente por assunto e localização. Vale salientar que o prazo que tínhamos para transferir todo o material era de no máximo de 20 dias.

*Coordenadora da Biblioteca e Centro de Documentação do MASP e foi responsável por toda a logística do transporte, acondicionamento e guarda temporária e definitiva.

¹ Nesse pavimento localiza-se também a reserva do acervo bibliográfico e o acervo fotográfico.

CRITÉRIOS ADOTADOS NA REMOÇÃO DO ACERVO:

1. Capacitação da equipe² contratada para a higienização do material bibliográfico;
2. Organização do espaço para a higienização: mesa forrada, luvas, máscaras, trinchas etc;
3. Disponibilização de materiais para a embalagem e identificação;
4. Montagem das equipes³ de trabalho;
5. Remoção dos livros das estantes obedecendo a organização dos mesmos;
6. Início das atividades com os livros e catálogos de exposições catalogados;
7. Higienização dos livros com pincel e embalagem dos mesmos com material adequado; (fotos: 1 e 2)
8. Guarda dos volumes embalados em caixas seguindo a organização original; (foto: 3)
9. Identificação das caixas⁴ e anotação dos dados em planilha;
10. O transporte⁵ foi realizado segundo critérios pré-determinados de classificação.

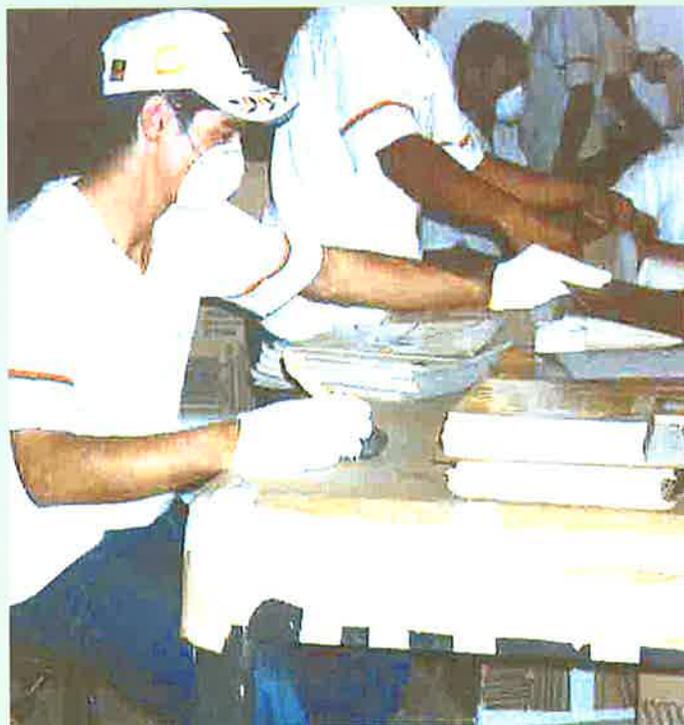


Foto 1



Foto 2



Foto 3

Procurando manter o estado de conservação do acervo os volumes foram embalados em papel especial, minimizando assim, os efeitos da luz, poeira e variações climáticas. Depois de embalados foram acondicionados em caixas de papelão e, para maior proteção, foi colocado material para absorção de umidade dentro das caixas.

CRITÉRIOS ADOTADOS PARA A PERMANÊNCIA DO ACERVO NO DEPÓSITO

Foram separadas duas salas para a guarda temporária do acervo, na primeira colocou-se o material bibliográfico e na segunda as mapotecas e os arquivos.

1. Retirada do material seguindo a organização original;
2. Separação do material por assunto em paletes – primeira sala;
3. Guarda das mapotecas e arquivos – segunda sala;
4. Instalação dos equipamentos de controle – termohigrográfo e desumidificadores.

² Equipe composta de 15 técnicos

³ Foram montadas 03 equipes com 05 técnicos em cada uma

⁴ As caixas foram identificadas por assunto ou por número de classificação.

⁵ Foram realizados um total de 10 viagens em cinco dias de trabalho.



Foto 4

CRITÉRIOS ADOTADOS PARA A PERMANÊNCIA DO ACERVO NO DEPÓSITO

Durante os 4 anos em que o acervo da biblioteca esteve no depósito, armazenado em caixas (foto 4), a equipe da Biblioteca realizou inspeções semanais, verificando o local, o estado de conservação do material e colhendo os dados registrados pelo termohigrógrafo das condições climáticas do ambiente (temperatura e umidade relativa). Essas inspeções tinham o objetivo de acompanhar o estado de conservação do acervo. Qualquer atipicidade era relatada à equipe e assim, as medidas necessárias eram tomadas. Inspeções periódicas são muito importantes, pois as anomalias identificadas são corrigidas rapidamente.

A temperatura média anual registrada foi de 22° C e a umidade foi de 60 %. Condições que consideramos adequadas devido às especificidades da coleção e a situação climática na qual esta esteve ambientada durante anos.

Os funcionários do depósito foram orientados para retirar a água dos desumidificadores sempre que necessário, o que foi feito com regularidade, não comprometendo, portanto, o acervo.

CRITÉRIOS ADOTADOS PARA O RETORNO E GUARDA DO ACERVO

Com a finalização da reforma, iniciou-se o planejamento para o retorno do material para o Masp. O primeiro passo foi definir a organização do acervo bibliográfico nas



Foto 5

novas estantes deslizantes. Depois mapeou-se a sala do primeiro andar da biblioteca para receber as caixas organizadas por assunto (foto 5)

ETAPAS DO TRABALHO

1. Retirada das caixas do depósito seguindo a organização definida no planejamento.
2. Registro em uma planilha da quantidade e do estado de conservação das caixas.
3. Acompanhamento do transporte⁶ de cada lote por um funcionário do Museu.
4. Supervisão do material e checagem das caixas no MASP por um funcionário do Museu.
5. Guarda das caixas no segundo subsolo – sala da biblioteca.
6. Divisão das caixas nos paletes por assunto, conforme planilha de entrada no MASP
7. Transferência gradual das caixas para o terceiro subsolo, onde foram abertas e checadas de acordo com planilha. Início dos trabalhos pelo material catalogado. (foto 6)
8. Divisão da equipe em dois grupos, um grupo para

⁶ Foram realizadas 10 viagens de caminhão em 05 dias de trabalho.

⁷ Módulo 1: catálogo de exposição, boletins, periódicos, catálogos de Bienais, catálogos de leilões.

Módulo 2: livros catalogados, livros não catalogados organizados por assuntos e materiais para intercâmbio.



Foto 6

trabalhar no módulo 1 e outro para trabalhar no módulo 2.

9. Guarda no local definitivo em estantes deslizantes separadas em dois módulos⁷ conforme layout pré- definido. (foto 7)

CONCLUSÃO

A reforma da biblioteca teve uma duração de 04 anos, os livros permaneceram em depósito de outubro de 1997 a outubro de 2001. O trabalho de reorganização do acervo foi finalizado em 10 meses e a reabertura da biblioteca deu-se em 2002. (fig. 8)

Aproveitando a reorganização dos livros, que obrigou a uma checagem individual da coleção, realizou-se um inventário que incluiu, além dos dados quantitativos, informações adicionais sobre o estado de conservação dos mesmos. Os livros com problemas foram separados para serem posteriormente tratados antes de sua guarda definitiva.

BIBLIOGRAFIA

Anais do X Congresso da ABRACOR – Associação Brasileira de Conservadores e Restauradores de Bens Culturais. São Paulo, 2000.

Anais do XI Congresso da ABRACOR - Associação Brasileira de Conservadores e Restauradores de Bens Culturais. Salvador, 1998.

Caderno técnico: armazenagem e manuseio / Coordenação de Ingrid Beck.

Rio de Janeiro: Projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos: Arquivo Nacional, 1997

DOLLOFF, Francis W., PERKINSON, Roy L. *How to Care for Works of Art on Paper.* Boston: Museum of Fine Arts, 1985.

GALLO, Fausta. *Biological Factors in Deterioration of Paper.* Roma: ICCROM, 1985.

HORIE, C.V. *Materials for Conservation.* Oxford: Butterworth

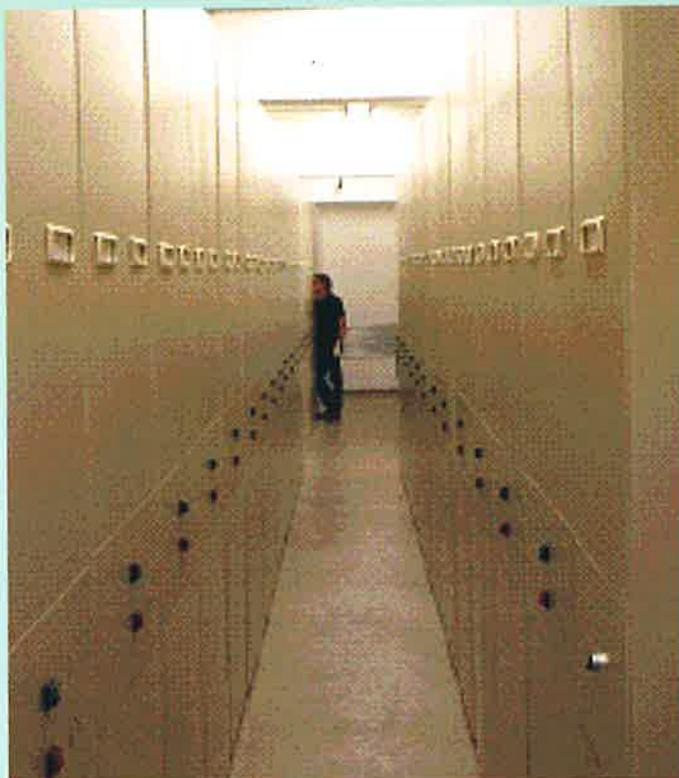


Foto 7

Heinemann, 1996.

MOTTA, Edson e Guimarães, M.Luiza. *O Papel - Problemas de Conservação e Restauração.* Petrópolis: Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1971.

Planejamento de preservação e gerenciamento de programas/ Coordenação de Ingrid Beck. Rio de Janeiro: Projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos: Arquivo Nacional, 1997

..SPINELLI, Jayme. *Introdução à Conservação de Acervos Bibliográficos - Experiência da Biblioteca Nacional.* Rio de Janeiro: Departamento Nacional do Livro, 1995.



Foto 8

A preservação histórica na cidade de São Paulo

*José Alfredo Vidigal Pontes**

Apesar de ser uma das cidades mais antigas do Brasil, restam em São Paulo apenas alguns bens culturais do período colonial e do Império. Nosso patrimônio arquitetônico, por exemplo, é esmagadoramente do século XX. Dos séculos anteriores restam poucos testemunhos, como algumas casas bandeiristas, um muro de tampa no Pátio do Colégio e, como exceções para confirmar a regra, algumas igrejas e o belíssimo edifício do Convento da Luz.

Se nosso patrimônio ambiental, arquitetônico e arqueológico é carente de exemplares magníficos como aqueles encontrados no Rio, Minas, Bahia e demais Estados do Nordeste, o mesmo não se pode dizer de nosso acervo documental textual, um dos mais bem conservados do País. Na Divisão do Arquivo Histórico Municipal, unidade do Departamento de Patrimônio Histórico do Município, encontram-se a maioria dos originais das Atas da Câmara, guardados milagrosamente desde 1556.

A preocupação oficial com o patrimônio cultural da cidade começa em 1935, quando foi criado o Departamento de Cultura do Município de São Paulo por Mário de Andrade, durante a gestão do prefeito Fábio Prado. A partir de 1937, com a criação do então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, conhecido como SPHAN, foram tombados no Município de São Paulo alguns exemplares arquitetônicos como a Capela de São Miguel, o Convento da Luz e os sítios bandeiristas do Tatuapé, Morrinhos e Mirim.

Em 1968, tivemos a criação do CONDEPHAAT, ou Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo, órgão estadual, mas também atuante no Município de São Paulo. Além de confirmar os tombamentos federais na cidade de São Paulo, o CONDEPHAAT acrescentou também vários outros bens culturais, notadamente no século XX.

Em 1974, na ausência de uma legislação municipal específica sobre preservação de bens culturais, o COGEP - Coordenadoria Geral de Planejamento, órgão responsável pelo planejamento da cidade, embrião da atual Secretaria Municipal de Planejamento, elaborou um inventário dos bens arquitetônicos de valor cultural e ambiental localizados na área central da cidade. No ano seguinte, este

inventário fundamentou a delimitação de áreas especiais denominadas Z8-200, constantes da legislação de uso e ocupação do solo municipal estabelecidos pela lei nº 8328/75.

Posteriormente, novas leis acrescentaram novos bens a serem preservados como a Casa Modernista da Vila Mariana, projetada por Grigori Warchavchik, a Vila Itororó e mais alguns imóveis da Rua Treze de Maio e outros exemplares arquitetônicos no Brás. E todas estas áreas tombadas foram confirmadas pelo novo Plano Diretor do Município, aprovado recentemente.

O esforço preservacionista em São Paulo é como remar contra a corrente. Não houve exagero nos versos de Caetano Veloso em *Sampa*, quando se refere “à força da grana que ergue e destrói coisas belas”... Apesar de tudo, muito evoluímos neste sentido. Desde 1985, quando foi criado o CONPRESP – Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico – pela Lei nº 10.032, de 27/12/85, qualquer pessoa física ou jurídica, proprietário ou não, pode solicitar a preservação de bens culturais na cidade de São Paulo. Basta enviar uma correspondência dirigida à Presidência do CONPRESP, e protocolá-la na portaria (Praça Cel. Fernando Prestes, 152, Bom Retiro), que o Conselho irá analisar e avaliar a pertinência da solicitação.



*Capela de São Miguel Paulista - SP
1622 - Tombada pelo IPHAN em 1938*

* *Historiador, responsável pelo Acervo Cultural do jornal O Estado de São Paulo.*

Atividades da APCR: Gestão 2003/2004

• **AGE, Assembléia Geral Extraordinária:** dia 10/12/03 na ESDC, Escola Superior de Direito Constitucional de São Paulo. Na ocasião foi aprovado por unanimidade o Novo Estatuto Social da entidade, dando entrada no registro no dia 22/12/2003 no 1º Cartório sito na rua XV de Novembro 251. Agradecemos a colaboração dos advogados: Dra. Regina Célia Martinez, Dr. Fernando Fernandes da Silva, Dr. Edgar Dias da Silva (escritório de Campinas), assim como de Ana Maria do Prado e Zilmar Franco Bandeira de Mello.

• **AGO, Assembléia Geral Ordinária:** dia 29/06/04, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP.

CURSOS E SEMINÁRIOS:

• **“Conservação de metais: cobre e suas ligas”:** dias 01, 02 03 e 04 de junho de 2003 na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Professores: Dra. Virgínia Costa, engenheira metalúrgica e o restaurador Antoine Amarger do Museu Rodin, Louvre, etc. de Paris.

• **“V Fórum Paulista de Preservação do Patrimônio Histórico”:** **“Fogo e Água: perdas e impactos na preservação do Patrimônio Cultural”** dia 18/11/04 na ESDC, Escola Superior de Direito Constitucional de São Paulo.

PALESTRAS:

• **“Conservação de metais em monumentos e edificações históricas”:** dia 09/12/03 no auditório do CCSP, Centro Cultural São Paulo. Palestrante: Dra. Virgínia Costa.

• **“Trabalhos de conservação e restauro realizados no Museu Reina Sofia de Madrid, Espanha”:** dia 29/06/04 na Pinacoteca do Estado. Palestrante: restaurador Manuel Ley Rodriguez.

VISITAS DA APCR:

• **Pirienópolis (Goiás):** sede do IPHAN. Cidade tombada pelo Patrimônio Artístico Nacional em 1988. A igreja matriz de N. Senhora do Rosário foi destruída quase totalmente no incêndio de 5/09/02.

• **Goiás Velho (Goiás):** sede do IPHAN. Cidade tombada pelo Patrimônio Histórico da Humanidade, sofreu danos seríssimos devido a uma enchente do rio Vermelho.

• **Bragança Paulista (SP):** dia 06/02/04, ateliê de restauração do Prof. Nirceu Aparecido Helena onde se ministra o curso “restauração de telas e suportes rígidos”.

• **Visita à exposição de Picasso na Oca de Ibirapuera:** dia 19/02/04, monitorada por Raul Carvalho, chefe da equipe de conservação da mostra.

• **Campinas (SP):** dia 05/05/04. Obras de restauração do Palácio dos Azulejos, Catedral Metropolitana Nossa Senhora da Conceição, Estação Cultura, Museu da Cidade. Agradecemos a colaboração de: Ida Célia Palermo, Fernando Bittencourt, Adriana Barão, Luis António Sarasá e o arquiteto Ricardo Leite.

• **Jundiaí (SP):** dia 16/06/04. Solar do Barão, hoje Museu Histórico e Cultural; Casa de Leitura de Rui Barbosa; FEPASA e Igreja N.S. do Desterro. Agradecemos a colaboração de: João Borin

• **Oficina de restauro Célia Sabó,** agosto de 2004, para conhecer o curso de restauração de suporte de cavalete ministrado por professores italianos. A APCR não participou do curso.

• **Fundação Museu da Tecnologia de São Paulo,** dia 08/10/04, com a diretora superintendente Dalva Lúcia Maffia.

• **Observações:** A APCR atende todas as instituições e profissionais que nos procuram para assessorá-lhes, sem qualquer compromisso de avaliar ou certificar sua qualidade.

Após as visitas a entidades, redigimos um relatório da visita elaborado pela Dra. Ruth S. Tarasantchi, nossa conselheira.

VISITAS INTERNACIONAIS:

• **Santiago de Chile:** dias 16, 17, 18 e 19 de novembro de 2003, no Comité Nacional de Conservación Têxtil; Fundação Andes e CNCR, Centro Nacional de Conservación y Restauración.

• **Uruguai: Montevideu:** Departamento de Restauración de la Comisión de Patrimônio de la República Oriental del Uruguay: com a Sra. Mary Miranda, diretora do Departamento.

Museu Blanes: com os restauradores Marco Tortarolo e Hugo Romeo.

• **Buenos Aires: Argentina:** Ateliê particular do restaurador Silvio Goren.

• **Museu Histórico Municipal “Cornélio de Saavedra”,** com a restauradora Estela Court.

• **Museo Nacional de Bellas Artes:** com a restauradora Marta Fernández.

• **Ateliê de restauración de papel da FADAM, Federação de Amigos de Museus.** Com a presidenta da institui-

ção Sra. Susy de Bary e a chefe do ateliê, Ana Garibotti.

- Alejandro Bustillo: restaurador, ex-chefe do ateliê Tarea.
- Dra. Graciela Molina, médica pediatra e conservadora de bens culturais. Colaborou no IV Fórum Paulista de Preservação do Patrimônio Histórico.
- Domingo Eduardo Tellechea da Comissão Pró-Arquivo e Museu Têxtil "Algoselán- Flandia" em Jáuregui. Reserva técnica do museu de Lujan, Gladys Scarmetto.
- **Madrid, Espanha:** IPHE, Instituto del Patrimônio Histórico Español, com a Dra. Nieves Valentin.
- **Düsseldorf, Alemanha:** encontro com o Prof. Dr. Heinz Althöfer, especialista em arte contemporânea.
- **Champs sur Marne, França:** Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques: com o Dr. Mohamed Nasraqui.

PARTICIPAÇÕES:

- **Reunião do grupo "Ação Centro e Ação Local Pátio do Colégio Boa Vista,** dia 02/08/04 nas dependências da EMURB para conhecer o projeto "Ta Limpo".
- **Comissão de Patrimônio Cultural do Conselho Municipal de Cultura:** DPH Participação nas reuniões.

NOMEAÇÕES:

Nossa conselheira, **Dra. Regina Célia Martinez,** foi eleita secretária da Comissão do Meio Ambiente da OAB, Ordem dos Advogados do Brasil, do Estado de São Paulo.

PUBLICAÇÕES:

Lançamento da revista APCR, nº 2: dia 19/12/03 na Galeria Croqui, de São Paulo.

Lançamento do Caderno Técnico nº 1. Julho de 2004. A publicação teve grande repercussão e foi enviada "gratuitamente" aos associados e as mais importantes entidades culturais e bibliotecas brasileiras.

BIBLIOTECA:

Nosso acervo vai aumentando aos poucos. Agradecemos as doações de entidades e particulares. Aceitamos intercâmbio de nossas publicações por outras de outras entidades.

COLABORAÇÕES:

Agradecemos a todos os associados e amigos que

apoiaram nossas atividades assim como as seguintes instituições:

DEMA, Departamento de Museus e Arquivos da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo.

Pinacoteca do Estado de São Paulo.

MUB, Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado, FAAP, São Paulo.

ABER, Associação Brasileira de Encadernação e Restauro.

ESDC, Escola Superior de Direito Constitucional, São Paulo, SP.

Grupo VIDY

IPHE, Instituto del Patrimônio Histórico Español. Madrid, Espanha.

Dra. Nieves Valentín Rodrigo, bióloga do IPHE, Madrid, Espanha.

Galeria Croqui: Teresa Cristina M. Penteado e Edgar Dias da Silva cedem à APCR o espaço na galeria e a infra-estrutura (funcionários).

Sérgio Gregório: artista plástico e restaurador. Autor da capa de nossas revistas.

Dieter Fanta.

Representantes: Ângelo Gabriele de Athayde: Recife, PE. Maria Amélia Junginger: Curitiba, PA. Maria del Carmen Sevilla Cão: La Coruña, Espanha. Maria de Lourdes F. Braga: Santos, SP, Mara Orlando: Firenze, Itália.



Museu de Tecnologia de São Paulo



**ASSOCIAÇÃO PAULISTA
DE CONSERVADORES
RESTAURADORES
DE BENS CULTURAIS**

ANO 3 - Nº 3
São Paulo, Novembro 2004

Presidente

Maria de los Angeles Fanta

Vice-Presidente

Celso Calixto Rios

Diretora Administrativa

Ana Maria do Prado

Diretora Financeira

Tereza Cristina Moura Penteadado

Diretora Técnica Cultural

Maria de Fátima Figueiredo Farias Gomes

Conselho Administrativo

José Luís Hernández

Claudia Seefelder de Assis Vartoli Gouvêa

Zilmar de Franco Bandeira Mello

Conselho Fiscal

Dra. Ruth Sprung Tarasantchi

Lia Santiago Robba

Dra. Regina Célia Martinez.

Edição

Clarice Tanaka - MTb 15.474

clarice.tanaka@uol.com.br

Edição de Arte

Luciane Nohama

lu.artefinal@uol.com.br

Tiragem

1.000 exemplares

APCR

Caixa Postal: 4392

CEP 01061-970 São Paulo - Brasil

<http://www.apcr2001.hpg.ig.com.br>

E-mail: apcr2000@zipmail.com.br

*O conteúdo dos textos é de responsabilidade
exclusiva dos autores.*



Acervo APCR

Detalhe da grade da casa bandeirista do século XVII. Sítio Santo Inácio - Cotia - SP



Croqui MOLDURAS

ESPECIALIZADA EM:

- * MONTAGENS UTILIZANDO PAPÉIS E ADESIVOS NEUTROS.
- * RESTAURAÇÃO DE: PINTURA DE CAVALETE, PAPÉIS E MOLDURAS.
- * MOLDURAS ARTESANAIS EM DIVERSOS ACABAMENTOS.

SÃO PAULO: RUA OSCAR FREIRE, 45. TEL. (11) 3083-2056. Fax: (11) 3081-6597.
CAMPINAS: RUA CORONEL QUIRINO 1592. TEL. (19) 3251-7280. Fax: (19) 3254-9316.

