

LUCIANA BENASSI PERROTTI

ESCULTURAS A CÉU ABERTO:
inventário 2009 no *campus* “Armando de Salles Oliveira”
da Universidade de São Paulo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Estética e História da Arte.

Área de Concentração: Estética e História da Arte.

Linha de Pesquisa: Produção e Circulação da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Edson Leite.

São Paulo
2010

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

P545 Perrotti, Luciana Benassi
Esculturas a céu aberto: inventário 2009 no campus Armando de Salles
Oliveira da Universidade de São Paulo / Luciana Benassi Perrotti. - São Paulo,
2010.
148 f. : il. ; 30 cm + 1 CD-ROM

Orientador: Edson Leite
Dissertação (Mestrado) -Universidade de São Paulo, 2010.

1.O Espaço Público chamado USP. 2. Patrimônio Cultural. 3. O Patrimônio
Material chamado Escultura 4. Inventário das Esculturas do *campus* “Armando de
Salles Oliveira” da Universidade de São Paulo. I. Título.

CDD 730.18.981 816 12
Catalogação da Publicação

Folha de Aprovação

Luciana Benassi Perrotti

ESCULTURAS A CÉU ABERTO:
inventário 2009 no *campus* “Armando de Salles Oliveira”
da Universidade de São Paulo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Estética e História da Arte.

Aprovada em _____

Banca Examinadora

Prof.(a) Dr.(a) _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof.(a) Dr.(a) _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof.(a) Dr.(a) _____

Instituição _____ Assinatura _____

Dedico este trabalho aos meus pais, Lucila Benassi Perrotti (*In memoriam*) e Ferruccio Perrotti, que com carinho e dedicação sempre me apoiaram e incentivaram nos estudos.

Agradecimentos

Agradeço ao Pai Celeste pela benção de ter posto em meu caminho pessoas maravilhosas que muito me incentivaram neste período de estudos, em especial, à Ferruccio Perrotti e André Ribeiro Lopes da Silva, que durante meses colaboraram com os trabalhos de medição e de fotografia.

Ao orientador Prof. Dr. Edson Leite, pela atenção que muito colaborou para que eu finalizasse esse trabalho.

Aos Professores, Dra Vera Pallamin e Dr. Erasmo M. C. de Tolosa, que prontamente transmitiram seus conhecimentos a respeito de algumas das esculturas instaladas no *campus*.

Às secretárias Sra. Maria Eugênia Godoi e Sra. Neuza Brandão, pela atenção demonstrada.

Aos bibliotecários Regina Taeko Katayama, Liana Catunda Guedes, Wagner Pinheiro, Raimunda dos Santos e Maria de Jesus Pureza, por toda a ajuda e amizade, que freqüentemente facilitou o meu trabalho.

À toda a Coordenadoria do *campus* CUASO, em especial aos arquitetos e aos gestores, Coordenador Prof. Dr. Massola e ao Sr. Eduardo José S. Barbosa, por todo o apoio demonstrado.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo apresentar um levantamento quantitativo e qualitativo das obras escultóricas a céu aberto, que integram o universo do patrimônio do *campus* “Armando de Salles Oliveira”, também conhecido como *campus* Butantã, da Universidade de São Paulo (USP). Foram levantadas informações a respeito do local onde se encontram estas obras e, em seqüência, situada a escultura no panorama histórico como uma das possíveis representações da manifestação artística. Após a realização da catalogação das obras escultóricas a céu aberto existentes no *campus*, deu-se início a organização dessas informações para a apresentação de um inventário referente a esse acervo. As obras escultóricas localizadas no *campus* podem ser identificadas como a materialização de um pensamento modernista ou pós-modernista de ocupação do espaço externo pela arte, revelando as relações entre as obras escultóricas, o espaço onde se encontram e como estão sendo cuidadas pela atual administração do *campus*.

Palavras-chave: Escultura. Inventário. Catalogação. Patrimônio. Campus.

ABSTRACT

This work's purpose is to show our study about the quantity and the quality of the sculptural art placed outside the buildings of the *campus* "Armando de Salles Oliveira", also known as *campus* Butantã of the Universidade de São Paulo (USP). We collected information about the places where these works are placed and then, we situated the sculptures' informations in the historical background as one possible representation of the artistic expression. After we catalogued the sculptural works existing in the *campus*, we organized these data for a presentation of an inventory about the collection. The sculptural works in the *campus* might be identified as a materialization of a modernist or even postmodernist thought that occupied the external space for the art, revealing the relation between these sculptural works, the space where they were placed and the care they have been receiving from the *campus* administration.

Key words: Sculpture. Inventory. Catalogue. Patrimony. Campus.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Crianças trabalhando na coleta de recicláveis.	083
Figura 2: Acesso para pedestres – Comunidade São Remo.	084
Figura 3: <i>Relógio Solar</i> pichado. Autor da obra:Caetano Fraccaroli.	084
Figura 4: Marco <i>Sem Título</i> . Autores da obra: Márcia Macul e Sérgio Prado.	085
Figura 5: Mapa de localização territorial das obras escultóricas dentro do <i>campus</i> .	088
Figura 6: Fachada da FEA após a escultura de Tomie Othake ter sido retirada.	112
Figura 7: “Homenagem a Ernesto de Souza Campos”. Autor da obra: Luís Morrone.	118

SUMÁRIO

Introdução	010
Capítulo I O Espaço Público Chamado USP	019
1.1 Breve histórico sobre o <i>campus</i> "Armando de Salles Oliveira"	019
1.2 <i>Campus</i> : do seu início aos dias de hoje	021
1.3 Fórum Permanente sobre Espaço Público na USP	026
1.4 O Espaço existe Porque Nós o Construimos	027
Capítulo II Patrimônio Cultural	030
2.1 Noções de Patrimônio	030
2.2 A Arte como Patrimônio	035
2.3 O Patrimônio Artístico em meio à Natureza	044
Capítulo III O Patrimônio Material Chamado Escultura	048
3.1 A Escultura nos Seus Primórdios	049
3.1.1 A Escultura nas Antigas Civilizações	050
3.1.2 Escultura Pré-Colombiana	052
3.1.3 Escultura Mesopotâmica	053
3.2 Escultura nos Grandes Impérios: Egípcio, Grego e Romano	054
3.2.1 Escultura Egípcia	054
3.2.2 Escultura Grega	055
3.2.3 Escultura Romana	057
3.3 Escultura na Idade Média	059
3.3.1 Escultura Românica	059
3.3.2 Escultura Gótica	060

3.4	Escultura Renascentista	063
3.5	Entre a Escultura Renascentista e Moderna	066
3.6	Escultura Moderna	066
3.6.1	Escultura Moderna no Brasil	070

Capítulo IV Inventário das Esculturas do *campus* “Armando de Salles Oliveira” da Universidade de São Paulo

4.1	Inventário	075
4.2	Catálogo	076
4.2.1	Análise do Manual de Catálogo realizado pelo Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro	077
4.2.2	Análise do Caderno CPC de 1997	078
4.2.3	Modelo de <i>Ficha Catalográfica</i> a dotada neste trabalho para a catalogação das obras a serem inventariadas em 2009	079
4.3	Esculturas a Céu Aberto: inventário 2009	081
4.3.1	Obras escultóricas que fizeram parte do Inventário de 2009	089
4.3.2	Linha Cronológica das Esculturas	109
4.4	O Contraste entre as Esculturas	111

Considerações Finais

Referências

ANEXOS

ANEXO A	– Tomie Othake/ Documento oficial sobre a escultura FEA.	133
ANEXO B	– Caciporé Torres/ Matéria jornalística do ECA Notícias.	136
ANEXO C	– Erasmo Tolosa/ Matéria em jornal da FFM.	138
ANEXO D	– Portaria de 1995/ Criação da Comissão.	140
ANEXO E	– Portaria de 1997/ Inventário das Esculturas e Bens Tombados.	143
ANEXO F	– Arquivo Noronha Santos/ Registro de Tombo.	145
ANEXO G	– Ministério da Cultura- IPHAN.	147

APÊNDICE A – Um CD ROM.

Introdução

Este trabalho se direciona no sentido da compreensão da importância do registro e atualização de dados a respeito do acervo escultórico a céu aberto, dentro dos limites geográficos do *campus* “Armando de Salles Oliveira”, também conhecido como *campus* Butantã, ou Cidade Universitária da Universidade de São Paulo (USP). Sendo assim, pretendeu-se desenvolver um inventário, contribuindo com a preservação da história da Universidade de São Paulo e também com um estímulo para futuras ações de valorização das obras revelando, desse modo, um novo acervo artístico relacionado às esculturas e aos objetos tridimensionais locados nesse *campus*.

A idéia da preservação¹ e salvaguarda dos bens culturais, a partir do vínculo do ato de preservar com o conceito de memória e identidade dos indivíduos em seus espaços, tem sido reforçado com base nas características específicas das distintas comunidades regionais e das nações que podem ser analisadas através da constituição do patrimônio cultural. Neste sentido, o ato de produção de inventários que objetivam organizar e atribuir à cultura as características que a tornam distintas e ao mesmo, fornecem a ela um diálogo com as outras se torna relevante. Por visar contribuir para esta preservação, não somente no sentido da materialidade, mas na identificação do significado e do valor para um determinado grupo. Segundo Mário de Assis Moura:

(...) em linguagem comum, inventário é a relação e descrição de coisas que são achadas ou procuradas para qualquer propósito. Inventário é ainda peça essencial da verificação de existência, quantidade e qualidade dos bens patrimoniais, para garantia de certos direitos².

A problemática da preservação oficial de bens culturais se inicia com a hipótese de que existem bens de interesse público para a preservação e bens sem interesse para a preservação.

¹ “Conjunto de medidas de ordem jurídica, administrativa, urbanística, arquitetural ou de outra natureza técnica que visa resguardar uma edificação, sítio urbano, obras escultóricas em locais públicos ou ambientes naturais e promover-lhes a eventual restauração ao estado *quo ante*. Essas medidas incluem, a título de exemplo, e em conjunto ou alternativamente, o tombamento de uma edificação, sítio urbano, etc., sua desapropriação com o objetivo de atender ao interesse coletivo maior, bem como medidas concretas de intervenção arquitetural, engenharial ou outra, e, ainda, a concessão de incentivos fiscais para que os proprietários dos bens designados como relevantes à memória coletiva promovam sua guarda e recuperação. Estados nacionais têm órgãos especializados no trato com essa questão (no caso do Brasil, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Iphan).” In: COELHO, J. T. *Dicionário Crítico da Política Cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 314 -315.

² MOURA, M. de A. *Patrimônio e Partilha*. São Paulo: Saraiva, 1930, p.5.

É possível dizer que só faz sentido preservar algo diante do medo de sua perda, e o ato de preservação pode incorporar tanto os objetos materiais – móveis e imóveis – como os imateriais – modos de fazer, costumes, ritos; ou naturais. A perda de um bem se associa à perda da memória e da identidade cultural. Para Rodrigues:

A palavra *bens* – na qual está implícita a idéia de valor econômico – passou a designar genericamente os objetos da proteção oficial, ocupando o lugar de outras mais definidoras, como obra de arte e monumento. Além disso, a excepcionalidade tornou-se um critério para a determinação do patrimônio³.

No caso de uma universidade, quando ela incorpora um bem em seu patrimônio ela é responsável pela preservação e conservação do mesmo. A partir do conhecimento, todos deveriam contribuir com a preservação e conservação do bem em questão que se torna um patrimônio cultural, que segundo Coelho é:

(...) o conjunto de bens móveis e imóveis existentes no país cuja conservação seja de interesse público quer por sua vinculação a fatos memoráveis, quer pelo seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico. Esta é a definição dada a patrimônio pelo Decreto-lei nº25 promulgado durante o Estado Novo no Brasil. [...] Discute-se ainda, em relação ao patrimônio cultural, não apenas a extensão do conceito (que coisas e quantas coisas devem abranger) como igualmente a função a ser assumida pela prática patrimonialista. Para boa parcela dos profissionais do patrimônio cultural é o da manutenção, construção ou reconstrução da identidade (pessoal e coletiva) de modo sobretudo a proporcionar, ao indivíduo e ao grupo: a) um sentimento de segurança, uma raiz [...] b) o combate contra o estranhamento das condições de existência, ao proporcionar a vinculação do indivíduo e do grupo a uma tradição, e, de modo particular, a resistência contra o totalitarismo, que faz da criação de massas desenraizadas o instrumento central de uma manipulação em favor da figura atratora do ditador apresentado como único ponto de referência e orientação. A manipulação da história e da memória coletiva tem sido, efetivamente, preocupação constante de governos ditatoriais... de direita e de esquerda⁴.

Sob o título de *Esculturas a Céu Aberto: inventário 2009 no campus “Armando de Salles Oliveira”* da Universidade de São Paulo, o presente trabalho tem por objetivo fazer um levantamento quantitativo e qualitativo das obras escultóricas a céu aberto no *campus “Armando de Salles Oliveira”*.

³ RODRIGUES, M. De quem é o Patrimônio? Um olhar sobre a prática preservacionista em São Paulo. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília: IPHAN, nº24, 1996, p.196.

⁴ COELHO, J. T. *Dicionário Crítico da Política Cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 286-288.

Tema

O tema deste trabalho é o acervo escultórico com ênfase no patrimônio material disposto a céu aberto no *campus* “Armando de Salles Oliveira” da Universidade de São Paulo e engloba a descrição sobre a Cidade Universitária, apresentando dados a respeito deste acervo que possam futuramente servir de base para possíveis ações de valorização das obras. A delimitação temática (ou recorte do objeto) a partir do *campus*, deu-se em função do mesmo ser um espelho da própria história da cidade de São Paulo relacionado com o seu crescimento. Este *campus* é o que detém o maior número de obras escultóricas a céu aberto dentro da USP.

Problemática

Pensando no *campus* universitário da USP como uma cidade, com características arquitetônicas próprias, administração independente, grande circulação de público e levando em conta que o último levantamento do acervo foi realizado no ano de 1997, a problemática a ser discutida neste trabalho é a de quanto o patrimônio constituído pelas esculturas a céu aberto é valorizado na Universidade de São Paulo.

Para a compreensão desta problemática, empreendeu-se ao inventário das obras e subseqüentemente à análise das obras e seu estado de conservação.

Objetivos

O objetivo geral desse trabalho foi o de *identificar* o patrimônio formado pelas esculturas a céu aberto dispostas pelo *campus* “Armando de Salles Oliveira” da Universidade de São Paulo, de forma a contribuir para a *valorização* desse acervo e, conseqüentemente, para a valorização do *campus*, além de contribuir para a preservação das obras.

Isto posto, neste trabalho temos os seguintes objetivos específicos:

- 1) Tomar ciência do verdadeiro acervo de obras escultóricas a céu aberto dentro do *campus* na Cidade Universitária em São Paulo, através da realização de um inventário atualizado.
- 2) Contribuir para a conscientização sobre a importância do patrimônio artístico da Universidade de São Paulo.

3) Elaborar arquivo digital com as imagens das esculturas a céu aberto⁵ no *campus*.

Justificativa

A Universidade de São Paulo foi fundada em 1934 e, atualmente encontra-se entre as maiores universidades do país, recebendo alunos de várias partes do Brasil e do exterior além de visitantes que utilizam o *campus* como área de lazer. A Cidade Universitária conta com várias escolas, faculdades, institutos, órgãos de apoio, institutos especializados e museus, incluindo o Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE), o Museu de Ciências (MC), o Museu de Anatomia Humana “Prof. Alfonso Bovero” (MAH) o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC), o Museu Paulista (MP) mais conhecido como Museu do Ipiranga, o Museu de Zoologia Universidade de São Paulo (MZUSP), o Museu de Anatomia Veterinária “Prof. Dr. Plínio Pinto e Silva” (MAV), o Museu Republicano “Convenção de Itu” (MRCI), o Museu de Geociências do Instituto de Geociências (IGc) da USP e o Museu Oceanográfico do IOUSP.

Um número tão elevado de pessoas circulando pelo *campus*, incluindo visitantes de todas as idades e usuários não pertencentes aos quadros de docentes, discentes e funcionários da Universidade, em um país de culturas tão variadas, implica em riscos para as obras de arte expostas a céu aberto no *campus*.

No último inventário oficial realizado pelo Centro de Preservação Cultural (CPC), datado em 1997, foram inventariadas 27 obras dentro dos limites da cidade universitária. De acordo com os dados oficiais do CPC, do ano de 2008, somente no jardim externo do MAC existiam 16 obras que variavam de pequeno à grande porte, realizadas em diversas técnicas e materiais, por artistas consagrados. Entre os artistas nacionais, podemos citar Amílcar de Castro, José Resende e Eliane Prolik, entre outros. Já entre os artistas plásticos estrangeiros, podemos citar: Simon Benetton, Horst Kohlem e Tomie Ohtake. Todas as 16 obras eram exemplares do século XX e representavam a arte moderna e pós-moderna. Várias das obras já não se encontram no *campus* e, atualmente, outras obras fazem parte deste acervo em áreas livres. Outro dado importante é que no *campus* se verifica facilmente que a grande maioria das esculturas é de obras carregadas de influências do período modernista.

⁵ O Caderno CPC de 1997 utilizou a expressão *céu aberto* quando fez referência à implantação de objetos tridimensionais, significando que as obras estão sujeitas às intempéries, muitas vezes em áreas livres, em jardins, outras vezes em um jardim interno às edificações, porém com abertura no teto. LOURENÇO, M. C. F. Arte Pública na USP. In: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Comissão de Patrimônio Cultural USP. *Obras escultóricas em Espaço Externo da USP*. São Paulo: Edusp, 1997.

A antiga prefeitura, que agora é uma coordenadoria do *campus*, afirmava carecer de verba para a manutenção do *campus*, que inclui o pagamento de mão-de-obra para cuidar das áreas verdes, verbas para a terceirização de determinados trabalhos e para cuidar das obras de arte, que estão muitas vezes na mira de vândalos. Quanto à segurança, as obras escultóricas não são devidamente iluminadas, a guarda patrimonial é insuficiente e limitada e não tem atuação policial. Na verdade, não existe um mapa com a localização das obras de arte. Também não há levantamentos (estatístico e financeiro) de custos e tempo para a manutenção e restauro das obras.

Várias obras não possuem placa de identificação com o nome do autor ou outros dados que possam contribuir para despertar o interesse do observador. Como as obras estão situadas em um ambiente particularmente educacional, dados históricos e técnicos estariam em completa harmonia com a Instituição na qual estão inseridas. Estas obras têm potencial para tornarem-se pontos de visitação de passeios turísticos, mas para tanto se faz necessário um planejamento de paisagismo e de informações que favoreça a valorização das mesmas. Ou seja, a revitalização representa ainda, um caminho para a dinamização do turismo e da conscientização sobre o valor das obras.

O inventário proposto neste trabalho vem de encontro à mentalidade de preservação das obras de arte, apoiada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Este trabalho representa a participação e interesse pelo que temos, pelas conquistas ocorridas dentro da Cidade Universitária, pela história, idéias e ações representadas pelas obras de arte instaladas no *campus* da USP. Segundo Barreto e De La Mora:

No campo da preservação, a sociedade tem o papel fundamental, junto ao Estado, em salvaguardar o patrimônio, pois este - por ter seu conceito baseado na herança de propriedade e transmissão de valores e funções, tem na preservação o seu papel social. À proporção que se estreita essa relação, mais se identifica e se compreende o patrimônio, favorecendo a prática de salvaguarda de seus valores essenciais, muito embora as políticas culturais estejam sendo relevadas a segundo plano.

A importância da preservação do patrimônio vem assegurar os princípios básicos dos direitos humanos, como o direito às condições de sobrevivência, à qualidade de vida, à memória e à fruição estética dos bens culturais. De acordo com a Declaração Universal dos Direitos Humanos, de 1948, em seu artigo 27: Toda pessoa tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar do progresso científico e de seus benefícios ⁶.

⁶ BARRETO, J.; DE LA MORA, L. *Importância da Participação social nas ações de Salvaguarda do Patrimônio cultural: o processo de tombamento do núcleo histórico de Goiana*. Disponível em: < <http://cidadereveladaadm.itajai.sc.gov.br> >. Acesso em: 18/03/2009.

Metodologia

A identificação do acervo é a atividade de pesquisa com vistas à obtenção de dados indispensáveis para colocar em evidência a representatividade do objeto de proteção (informe histórico, fotos, levantamentos etc.). Compreende uma pesquisa bibliográfica⁷ e documental⁸ em fontes secundárias, com base na avaliação do histórico da instituição na qual se encontra o acervo escultórico, objeto deste estudo, bem como, no inventário realizado anteriormente. Este estudo consistiu também em uma pesquisa de campo⁹ cujo caráter analítico foi o objetivo de observar a associação entre patrimônio material e as obras escultóricas da Cidade Universitária. Segundo Gilberto de Andrade Martins:

Pesquisa bibliográfica trata-se de estudo para conhecer as contribuições científicas sobre determinado assunto. Tem como objetivo recolher, selecionar, analisar e interpretar as contribuições teóricas já existentes sobre determinado assunto. A pesquisa documental tem por finalidade reunir, classificar e distribuir os documentos de todo gênero dos diferentes domínios da atividade humana. A pesquisa de campo corresponde à coleta direta de informação no local em que acontecem os fenômenos¹⁰.

Marina de Andrade Marconi e Eva Maria Lakatos classificam a pesquisa de campo como uma documentação direta e explicam a relação dos termos pesquisa bibliográfica e fonte secundária da seguinte maneira:

A documentação direta constitui-se em geral, no levantamento de dados no próprio local onde os fenômenos ocorrem. (...) A pesquisa bibliográfica trata-se do levantamento de toda bibliografia já publicada e que tenha relação com o tema em estudo. Sua finalidade é colocar o pesquisador em contato direto com tudo aquilo que foi escrito sobre determinado assunto. Esses documentos permitem ao cientista o reforço paralelo na análise de suas pesquisas ou manipulação de suas informações. Incluem-se neste item as obras literárias em geral e a imprensa escrita. São os chamados documentos de fonte secundária¹¹.

Os três passos citados anteriormente: pesquisa bibliográfica, documental e de campo, estão diretamente ligados ao inventário proposto neste trabalho, uma vez que inventário é uma descrição detalhada, minuciosa, é o levantamento dos bens considerados como representativos

⁷ MACEDO, N. D. de. *Iniciação à Pesquisa Bibliográfica*. São Paulo: Loyola, 1995.

⁸ SEVERINO, A. J. *Metodologia do trabalho científico*. 22. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

⁹ RUIZ, J. Á. *Metodologia científica: guia para eficiência nos estudos*. 3ª ed. São Paulo: Atlas, 1991.

¹⁰ MARTINS, G. de A. *Manual para elaboração de monografia e dissertações*. São Paulo, Atlas, 1994, p. 28.

¹¹ MACONI, M. de A.; LAKAT E. M. *Técnicas de Pesquisa*. São Paulo: Atlas, 1982, p. 57-58, 64.

de uma cultura com vistas a sua preservação, ou seja, o conhecimento sobre o acervo de esculturas a céu aberto representa um processo de pesquisa de campo e catalogação que envolve a atividade de inventariar. Neste trabalho os procedimentos metodológicos utilizados foram:

1. Delimitação da área geográfica: A localidade escolhida foi o *campus* da capital, denominado “Armando de Salles Oliveira”, na Cidade Universitária de São Paulo, localizada na Zona Oeste do Município de São Paulo, no bairro Butantã, com acessos pela Rua Valdemar Ferreira (Portão 1); Av. Politécnica (Portão 2) e Av. Corifeu de Azevedo Marques (Portão 3).
2. Visitas ao CPC e à antiga Prefeitura do *campus*, durante todo o ano de 2008, com a intenção de adquirir informações a respeito do trabalho que já vinha sendo realizado por estes órgãos institucionais com respeito às obras instaladas no *campus* “Armando de Salles Oliveira”, sua preservação e cuidados.
3. Pesquisa de campo para a identificação das obras escultóricas existentes no ano de 2009.
4. Medição por método “direto” das obras. Isso significa que as esculturas foram medidas na sua altura, largura e profundidade, (sempre levando em consideração a maior medida). Para medição foram necessários os seguintes instrumentos:
 - a. Trena de fita de *nylon* (com precisão de 1 cm);
 - b. Fita métrica;
 - c. Balisa;
 - d. 2 Madeiras (para aprumadas e alinhamentos);
 - e. Prumo.
5. Registro fotográfico das obras existentes no *campus*.
6. Elaboração de um mapa com a localização das obras.
7. Elaboração e preenchimento da ficha catalográfica de cada obra. A catalogação é um trabalho técnico, sistemático, com o preenchimento de uma ficha catalográfica padrão. Foram incluídas anotações a respeito das características físicas das obras referentes ao material, cor, estado de conservação, locação etc.
8. Digitalização das imagens fotográficas para compor um CD-ROM.

Organização do Trabalho

Este trabalho está organizado em capítulos que compreendem os temas necessários para o atendimento dos objetivos delimitados.

O **capítulo I**, “O Espaço Público Chamado USP”, especifica o local e o acervo das esculturas deste estudo, abordando o histórico sobre o *campus* “Armando de Salles Oliveira”, o Fórum Permanente sobre Espaço Público na USP e a existência do espaço a partir da construção social. O objetivo principal deste capítulo foi o de apresentar o lugar onde estão inseridas as obras escultóricas que fazem parte do acervo objeto deste trabalho, de forma a termos uma idéia do valor do *campus*, da sua extensão geográfica e de sua complexidade. Isso porque se entende que a obra, o espaço e o público fazem parte de um mesmo contexto que associa o espaço público da USP e sua obra escultórica, a partir daí, a necessidade da compreensão sobre a Cidade Universitária, que teve seu início no ano de 1944, com a efetivação de uma comissão para a sua construção, que ocorreria somente em meados da década de 60.

No **capítulo II**, “Patrimônio Cultural”, foi realizada a abordagem dos conceitos acerca do tema patrimônio, sua relação com a arte e mais especificamente com o acervo escultórico a céu aberto da USP incluindo a noção de patrimônio, da arte como patrimônio e do patrimônio artístico em meio à natureza. Pretende-se fornecer estímulos à vinculação do indivíduo e do grupo (usuários do *campus*) a uma tradição, a tradição da valorização da arte. Uma vez que o conceito de patrimônio é diretamente ligado à idéia de preservação, estaremos também relacionando o acervo de esculturas do *campus* com esta idéia. São constantes as ações de vandalismo que ocorrem dentro do *campus*, e o medo de perda é uma das justificativas, entre outras, para nos preocuparmos com o tema do patrimônio e sua preservação. Este tema se relaciona com todos os demais temas deste trabalho e por isso é um dos primeiros a ser abordado.

No **capítulo III**, “O Patrimônio Material Chamado Escultura”, tem-se um relato histórico em torno da arte escultórica como manifestação artística desde os seus primórdios. Foi abordada a história da escultura em seus primórdios, a escultura Renascentista até a escultura Moderna. O objetivo principal deste capítulo é a conceituação da arte escultórica. O estudo feito sobre a escultura, desde o homem das cavernas com suas representações rupestres, passando pelas grandes antigas civilizações e os períodos históricos que causaram grandes rupturas, até os tempos modernos permite o alcance de uma visão mais crítica acerca dessa manifestação artística e com a conscientização do momento atual. Esse estudo acarreta

uma reflexão acerca do espaço público no que tange a referenciar as obras escultóricas como patrimônios materiais.

O **capítulo IV**, “Inventário das Esculturas do *campus* Armando de Salles Oliveira da Universidade de São Paulo”, contém a análise do Manual de Catalogação realizado pelo Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, a análise da catalogação realizada pelo CPC para o último inventário (1997), o modelo de *ficha catalográfica* adotado para a catalogação das obras neste trabalho e as informações mais relevantes do inventário das obras escultóricas a céu aberto no *campus*. O objetivo principal deste capítulo foi o de realizar a catalogação como uma preparação para a apresentação de um inventário atualizado das esculturas a céu aberto que se encontram dentro dos limites do *campus*, que foi complementado com as informações contidas no CD-ROM (APÊNDICE A), contendo dois arquivos com imagens fotográficas. A experiência prática da catalogação envolveu a medição *in loco* e o registro fotográfico.

Capítulo I

O Espaço Público Chamado USP

“No universo da cultura o centro está em toda parte”.
(Miguel Reale)

1.1 Breve histórico sobre o *campus* "Armando de Salles Oliveira"

O Brasil foi o último país das Américas a lançar as bases do ensino sob o regime universitário. No século XIX, organizações dessa natureza já faziam a diferença em todo o continente americano, a exemplo disso podemos citar os Estados Unidos com setenta e oito instituições, o Canadá com doze, o México com duas, a Guatemala com uma, Honduras com uma, São Domingues com uma, Cuba com uma, Venezuela com uma, Colômbia com quatro, Peru com duas, Bolívia com quatro, Equador com uma, Argentina com duas, Uruguai com uma, Chile com uma e o Paraguai com uma¹².

Segundo Nelson Werneck Sodré:

É sabido que a Universidade, no Brasil, é recente: os motivos são os mesmos que atrasaram o desenvolvimento da imprensa(...). Os portugueses encontraram, no litoral americano do Atlântico, comunidades primitivas, na fase cultural da pedra lascada (...). Nessas áreas preponderou a destruição física; nas áreas secundárias, em que o trabalho indígena foi aproveitado, preponderou a destruição cultural, de que foi instrumento a catequese jesuítica(...). A situação na zona espanhola foi inteiramente diversa: os europeus que ocuparam as suas áreas nelas encontraram culturas avançadas que, inclusive conheciam a mineração e aproveitavam os metais preciosos. Eles eram preciosos, para aztecas e incas, não pelos mesmos motivo que fascinavam os europeus da fase mercantil, mas por outros, intimamente ligados à cultura que tais povos conheciam(...) Essas culturas precisavam ser destruídas e substituídas, sob pena de graves riscos para a ocupação, tanto mais que os elementos locais com prática na mineração constituíam ali a força de trabalho necessária à retirada do ouro e da prata que o mercantilismo colocava em destaque.

Assim, onde o invasor encontrou uma cultura avançada, teve de implantar instrumentos de sua própria cultura, para a duradoura tarefa, tornada permanente em seguida, de substituir por ela a cultura encontrada. Essa necessidade não ocorreu no Brasil, que não conheceu por isso, nem a Universidade nem a imprensa, no período colonial¹³.

¹² CAMPOS, E. S. (Org.). *História da Universidade de São Paulo*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2004.

¹³ SODRÉ, N. W. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p.12-13.

Em 4 de novembro de 1823 foi aprovado o projeto de duas universidades no Brasil, uma em Olinda e outra em São Paulo, mas oito dias depois foi dissolvida a Assembléia Constituinte por D. Pedro I e todo o trabalho foi perdido. Novas tentativas foram encabeçadas sem o êxito esperado, e chegamos assim em 1827, quando foram fundados os cursos jurídicos de Olinda e São Paulo. Embora a Inconfidência Mineira já objetivasse uma organização dessa grandeza, e várias personalidades em outros pontos do país desejassem o mesmo, o Brasil somente teve a sua primeira universidade em 1920. Nessa época a Austrália já contava com quatro instituições de ensino superior, a Nova Zelândia com três e a África do Sul com duas. Foi sem dúvida uma batalha árdua para os intelectuais brasileiros alcançarem a formação de uma Cidade Universitária. Finalmente, em 25 de janeiro de 1934 o governador do Estado de São Paulo, Armando de Salles Oliveira, expediu o decreto de fundação da Universidade de São Paulo¹⁴.

Em junho de 1935, Armando de Salles Oliveira nomeou uma Comissão presidida pelo primeiro Reitor da USP, Prof. Reynaldo Porchat, para estudar a localização da Cidade Universitária, que deveria reunir em uma única área as escolas da USP, que se encontravam em sua maioria em instalações provisórias, em diversos locais da cidade de São Paulo. Após anos de estudo e discussões, o *campus* "Armando de Salles Oliveira" foi criado a partir de duas áreas principais, inicialmente da gleba entre a Adutora de Cotia e o Ribeirão Jaguaré (destacada da Fazenda Butantã) em 1941, e posteriormente da gleba desapropriada entre a nova e a velha Estrada de Itú em 1944, perfazendo aproximadamente 4.700.000,00 m², equivalente aos 200 alqueires paulistas previstos na criação da Comissão designada pelo primeiro Reitor¹⁵.

A construção da Cidade Universitária sempre esteve relacionada aos investimentos do governo estadual, que dependia da programação dos investimentos públicos e do apoio à educação, recursos inconstantes, que levavam à descontinuidade na execução das diretrizes dos planos de ação. No ano de 1944 foi criada a comissão para a construção da Cidade Universitária, e no ano de 1956, o então governador Jânio Quadros assinou lei que deu o nome de "Armando de Salles Oliveira" à Cidade Universitária. Em meados de 1960 foi criado o *Fundo para a Construção da Cidade Universitária* viabilizando uma maior agilidade nas

¹⁴ CAMPOS, E. S. (Org.). *História da Universidade de São Paulo*. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2004.

¹⁵ UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Coordenadoria do Campus da Capital do Estado de São Paulo. *Histórico resumido do campus "Armando de Salles Oliveira"*. Disponível em: <<http://www.usp.br/cocesp/index.php?p=historia>> Acesso em: 11 nov. 2008.

decisões, iniciando uma das fases áureas da implantação do *campus*¹⁶.

1.2 *Campus*: do seu início aos dias de hoje

Resumidamente, a ocupação da Cidade Universitária ocorreu num processo iniciado nos anos 40 e que foi consolidado nos anos 70. Em 1937, com o golpe de Estado que modificou o governo da República, o movimento em favor da Cidade Universitária sofreu lamentável colapso. Mesmo assim, a passos lentos o trabalho continuou, a arte sempre presente deu seus primeiros passos em 1937 com a criação do Teatro Universitário da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, com a fundação em 1945 da Orquestra Universitária de concertos e o seu Coral Misto e a criação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo em 1948. Em particular, o ano de 1951 foi o ano decisivo para a implantação do *campus* “Armando de Salles Oliveira”, foi no decorrer deste ano que planos e obras receberam grande impulso graças ao apoio financeiro recebidos por parte do governo estadual¹⁷. Antes espalhados pela cidade, as várias unidades da USP em São Paulo foram reunidas, na sua maior parte, no *campus* do bairro do Butantã. Com a reforma universitária de 1969 a organização de ensino também mudou e foram implantados os departamentos em lugar do regime de cátedras. A faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, que passou a se chamar Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, se desmembrou, dando origem a outras faculdades e institutos. As antigas seções de Ciências Químicas e Ciências Físicas, por exemplo, tornaram-se unidades autônomas, com os nomes de Instituto de Química e Instituto de Física. A Escola Politécnica (Poli), juntamente com o Direito e a Medicina, era uma das faculdades já existentes quando ocorreu a criação da USP, em 1934¹⁸.

A Cidade Universitária conta hoje com várias escolas, faculdades, institutos, órgãos de apoio, institutos especializados e museus, incluindo o Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE), o Museu de Ciências (MC), o Museu de Anatomia Humana “Prof. Alfonso Bovero” (MAH) o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC), o Museu Paulista (MP) mais conhecido como Museu do Ipiranga, o Museu de Zoologia Universidade de São Paulo (MZUSP), o Museu de Anatomia Veterinária “Prof. Dr. Plínio Pinto e Silva”

¹⁶ UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Coordenadoria do Campus da Capital do Estado de São Paulo. *Histórico resumido do campus “Armando de Salles Oliveira”*. Disponível em:

<<http://www.usp.br/cocesp/index.php?p=historia>> Acesso em: 11 nov. 2008.

¹⁷ CAMPOS, E. S. (Org.). *História da Universidade de São Paulo*. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2004.

¹⁸ LOPES, I. F. S; SANTOS, T. H. dos (Orgs.). *USP 70 Anos: imagens e depoimentos*. São Paulo: USP/CCS – Coordenadoria de Comunicação Social, 2005.

(MAV), o Museu Republicano “Convenção de Itu” (MRCI), o Museu de Geociências do Instituto de Geociências (IGc) da USP e o Museu Oceanográfico do IOUSP, sendo que nem todos os museus acima citados se localizam no *campus* “Armando de Salles Oliveira” e os dois últimos não são autônomos, mas se encontram sob a mesma administração dos respectivos institutos. As últimas informações oficiais disponíveis atualmente, números de 2008 com base no ano de 2007, sobre a quantidade de visitantes em cada museu autônomo e na Estação Ciências soma 554.097 pessoas, sendo que, deste valor numérico, 107.401 são os visitantes do MAC e 34.652 são os visitantes do MAE, ou seja, circularam pelo *campus* “Armando de Salles Oliveira” um total aproximado de 142.053 pessoas no ano de 2007 somente para visitas nestes dois museus. Neste mesmo *campus* também ocorre a prestação de serviços à comunidade do entorno. Os alunos da Escola de Aplicação da Faculdade de Educação somam aproximadamente 748 entre crianças e adolescentes. Os números de 2008, com base em 2007, apontam 282.583 casos de urgência atendidos no Hospital Universitário que teve 11.245 casos de internações e 146.742 casos de atendimentos ambulatoriais¹⁹. Por estes números pode-se ter uma idéia da quantidade de pessoas, que não fazem parte do quadro de docentes, discentes ou funcionários, que circulam diariamente pelo *campus*.

A associação da comunidade científica com estratégias do governo cria oportunidades para a pesquisa e a colaboração. Nesse sentido, a Universidade associa-se para fins de ensino de pós-graduação a órgãos como o Instituto de Pesquisas Energéticas e Nucleares (IPEN), uma autarquia do Governo de São Paulo localizada no *campus* “Armando de Salles Oliveira”, que tem destacada atuação em alguns setores da atividade nuclear. Hoje, a multidisciplinariedade das atividades do setor nuclear tem permitido ao IPEN e aos pesquisadores da USP conduzir um amplo e variado programa de pesquisas e desenvolvimentos em outras áreas, como na biotecnologia, na física nuclear e na área de materiais avançados²⁰.

Para facilitar a compreensão da variedade cultural das pessoas que freqüentam anualmente o *campus* “Armando de Salles Oliveira”, segue abaixo uma relação de unidades e outros órgãos da USP com as respectivas siglas e ano de criação, divisão ou incorporação à USP²¹.

¹⁹ UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Anuário estatístico*. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: <http://sistemas.usp.br/anoario/usp_em_numeros.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2009.

²⁰ LOPES, I. F. S.; SANTOS, T. H. dos (Org.). *USP 70 Anos: imagens e depoimentos*. São Paulo: USP/CCS – Coordenadoria de Comunicação Social, 2005.

²¹ UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Op. cit.

A - Ensino e Pesquisa

- ECA- Escola de Comunicações e Artes São Paulo 1966
 EEFE - Escola de Educação Física e Esporte São Paulo 1931 / 1969
 EP - Escola Politécnica São Paulo 1893 / 1934
 FAU - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo São Paulo 1948
 FCF - Faculdade de Ciências Farmacêuticas São Paulo 1898 / 1934
 FE - Faculdade de Educação São Paulo 1934 / 1969
 FEA - Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade São Paulo 1931 / 1946
 FFLCH Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas São Paulo 1934
 FMVZ - Faculdade de Medicina Veterinária e Zootecnia São Paulo 1911 / 1934
 FO - Faculdade de Odontologia São Paulo 1898 / 1934
 IAG - Instituto de Astronomia, Geofísica e Ciências Atmosféricas São Paulo 1927 / 1946
 IB - Instituto de Biociências São Paulo 1969
 ICB - Instituto de Ciências Biomédicas São Paulo 1969
 IF - Instituto de Física São Paulo 1969
 IGc - Instituto de Geociências São Paulo 1969
 IME - Instituto de Matemática e Estatística São Paulo 1969
 IO - Instituto Oceanográfico São Paulo 1946 / 1951
 IP - Instituto de Psicologia São Paulo 1969
 IQ - Instituto de Química São Paulo 1969
 IQSC - Instituto de Química de São Carlos São Carlos 1994

B - Centros e Institutos Especializados

- IEA - Instituto de Estudos Avançados São Paulo 1986
 IEB - Instituto de Estudos Brasileiros São Paulo 1962
 IEE - Instituto de Eletrotécnica e Energia São Paulo 1940 / 1986
 IRI - Instituto de Relações Internacionais São Paulo 2004

C - Hospital

- HU - Hospital Universitário São Paulo 1976

D - Museus

- MAE - Museu de Arqueologia e Etnologia São Paulo 1964
 MAC - Museu de Arte Contemporânea São Paulo 1963

E - Órgãos Centrais - Direção e Serviço

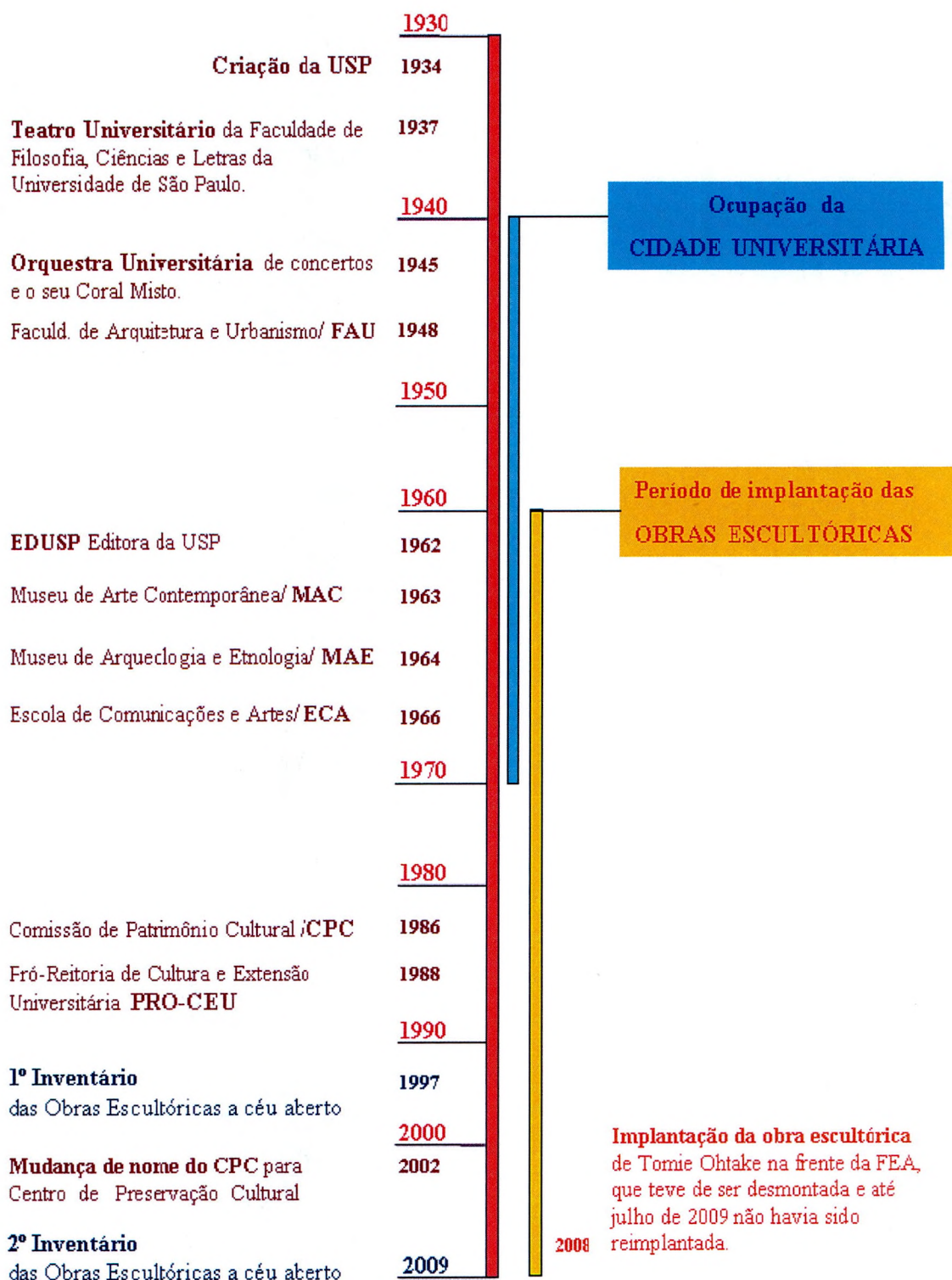
- CCE - Centro de Computação Eletrônica da Universidade de São Paulo São Paulo 1966
- CCS - Coordenadoria de Comunicação Social São Paulo 1973
- CEPEUSP - Centro de Práticas Esportivas da Universidade de São Paulo São Paulo 1975
- CISC - Centro de Informática de São Carlos São Carlos 1992
- CODAGE - Coordenadoria de Administração Geral São Paulo 1969
- COESF - Coordenadoria do Espaço Físico São Paulo 2002
- COSEAS - Coordenadoria de Assistência Social São Paulo 1954
- CTI - Coordenadoria de Tecnologia da Informação São Paulo 2004
- EDUSP - Editora da USP São Paulo 1962
- PCO - Prefeitura do Campus da Capital do Estado de São Paulo São Paulo 1969
- PRO-CEU - Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária São Paulo 1988
- PRO-GRAD - Pró-Reitoria de Graduação São Paulo 1988
- PRO-PESQ - Pró-reitoria de Pesquisa São Paulo 1988
- PRO-PGR - Pró-Reitoria de Pós-Graduação São Paulo 1988
- RUSP - Reitoria da Universidade de São Paulo São Paulo 1934
- SIBi - Sistema Integrado de Bibliotecas São Paulo 1981
- SISUSP - Sistema Integrado de Saúde da USP São Paulo 1990

Segue abaixo uma linha cronológica contendo as principais informações referentes aos eventos mais significativos no tocante à arte, ocorridos dentro do *campus* “Armando de Salles Oliveira” desde a sua fundação. Para maior facilidade de compreensão, a linha cronológica está estabelecida contendo à esquerda divisórias marcando as décadas e entre elas, as datas específicas dos eventos ocorridos de 1930 até 2009. À direita da linha cronológica se encontram as informações do período de ocupação do *campus* e período de implantação das obras escultóricas a céu aberto. As principais fontes de dados para a elaboração desta linha foram o livro História da Universidade de São Paulo²² e o Caderno CPC 1997/Obras escultóricas em Espaço Externo da USP²³.

²² CAMPOS, E. S. (Org.). *História da Universidade de São Paulo*. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2004.

²³ UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Comissão de Patrimônio Cultural USP. *Obras escultóricas em Espaço Externo da USP*. São Paulo: Edusp, 1997.

**Linha Cronológica dos Eventos relacionados à Arte
da Universidade de São Paulo/USP
(Com as datas de Criação, Fundação, Ocupação ou Implantação)**



Milhares de estudantes são recebidos todos os anos, responsáveis pela constante renovação da academia. Desde calouros recém aprovados no vestibular, alunos da 3ª idade, pesquisadores dos vários níveis de pós-graduação e alunos estrangeiros. A construção que na década de 60 foi erguida para abrigar atletas nos jogos Pan-Americano, posteriormente foi transformada em moradia no atual Conjunto Residencial da USP (Crusp) e abriga estudantes oriundos de outras partes do país ou do próprio estado com maiores dificuldades financeiras. Com um espaço territorial significativo e uma quantidade tão grande de pessoas circulando pelo *campus*, fica fácil entender a preocupação da coordenadoria do *campus* com respeito à segurança do patrimônio que é a USP. O espaço da Universidade é público, mas em função de mudanças sociais, com o aumento da violência, foi necessário discutir a abertura ou fechamento dos 3 portões de acesso do *campus* “Armando de Salles Oliveira”. A coordenadoria responsável optou pelo fechamento de seus portões para uso público em 1995 para a segurança do patrimônio e das pessoas dentro do espaço acadêmico. Desde então, o *campus* fica fechado nos finais de semana e todos os dias após as 23 horas, mas não é proibido o ingresso de pessoas desde que justifiquem sua entrada. Antes do fechamento, o *campus* era palco de shows e eventos que chegaram a receber até 80 mil pessoas em domingos ensolarados²⁴.

1.3 Fórum Permanente sobre Espaço Público na USP

Por iniciativa da Prefeitura do *campus* “Armando de Salles Oliveira”, no dia 24 de abril de 2008, deu-se abertura ao Fórum Permanente Sobre Espaço Público: a USP e a especificidade de seus *campi*. Para este evento foram convidados, através da mídia, todos os usuários do *campus* incluindo corpo docente, alunos, funcionários, pais de alunos e moradores dos bairros vizinhos.

Os temas geradores deste fórum deram origem aos grupos para as discussões no decorrer dos 4 meses seguintes:

- 1- Segurança em saúde - patrimonial e pessoal;
- 2- Infra-estrutura, mobiliário urbano e suportes de comunicação visual;
- 3- Resíduos;
- 4- Sistemas viários, trânsito e transportes;
- 5- Patrimônio natural, histórico, científico e cultural;

²⁴ LOPES, I. F. S.; SANTOS, T. H. dos (Org.). *USP 70 Anos: imagens e depoimentos*. São Paulo: USP/CCS – Coordenadoria de Comunicação Social, 2005.

6- Relacionamento com o entorno sócio-cultural, político, econômico e científico-tecnológico.

Na abertura deste fórum foi abordado sob ângulos diferentes o tema: *Espaço Público: conceito, usos e conservação*, o que facilitou o entendimento sobre a complexidade do deste tema e alargou a visão dos ouvintes a respeito do momento pelo qual passa a USP atualmente. Embora nem todos os presentes concordassem homogeneamente com o fato da Cidade Universitária ser um espaço “completamente” público, professores das faculdades de Direito e Arquitetura discursaram a respeito da definição sobre espaço público e levantaram questionamentos a esse respeito.

De acordo com Araújo (2008), espaço público ultrapassa o conceito de bens públicos como propriedade do poder público. Sugere uso comum e utilização do público geral, sem depender de autorização, o que não significa que não seja ordenado, isto é, o uso não pode ser incompatível com o objeto. O direito de ir e vir é total, mas este direito não pode se contrapor á destinação que aquele bem tem (informação verbal)²⁵.

Qual a finalidade do espaço público na USP? Espaço público não é só uma área geográfica, é tudo que o integra, incluindo os objetos e as ações que o compõe. Infelizmente, os espaços no *campus* estão desconectados, são isolamentos que se multiplicam ao infinito.

Precisamos repensar o papel da instituição USP na cidade, qual o sentido, o significado desse espaço, qual o modelo de *campus* (instituição) que a cidade precisa.

A USP não é um jardim, é um bem público no espaço público, que poderia interagir de uma forma pública, o que ultrapassa os passeios de bicicleta e *cooper*. Deveria estar aberta não somente para a prática voluntária de atividades físicas, mas para disseminar o conhecimento sem se encerrar em si mesma.

1.4 O Espaço Existe Porque Nós o Construimos

A USP é um patrimônio da cidade de São Paulo e do Brasil e, como tal, tem uma memória. Faz parte do registro de uma época, registro de uma seqüência e conseqüência de ações. Se, inicialmente, este espaço geográfico era uma fazenda descampada na periferia da capital paulistana, hoje é o principal espaço da universidade brasileira de maior destaque no país e no exterior, com uma série de utilizações diferenciadas, incluindo institutos de

²⁵ Informação fornecida por Araujo no Fórum Permanente sobre o espaço Público: a USP e a especificidade de seus *campi*, em abril de 2008.

pesquisas, salas de aula e departamentos administrativos, museus, acervos, escola primária, hospital, refeitórios, prefeitura própria, reserva biológica, áreas tombadas, edificações tombadas, além de um significativo acervo artístico que inclui o conjunto das esculturas dispostas a céu aberto pelos *campi*.

De acordo com os números oficiais de 2008, com base de dados de 2007, a Universidade de São Paulo, conta com área territorial (aproximada) de 76.757.213 m² e área edificada (aproximada) de 1.637.201 m² ²⁶.

Com respeito à área verde, atualmente o *campus* tem 2.675.065,00 m², sendo que o viveiro de mudas e reserva biológica ocupam 290.261,00 m², a APP, que significa área com 30% de declividade, ocupa 64.390,00 m². A área livre ajardinada, que se refere às praças, jardins, canteiros de vias e recuos de vias ocupa 1.300.000,00 m². Esses números não incluem o IPT (Instituto de Pesquisa Tecnológico de São Paulo), o IPEN (Instituto de Pesquisa de Energia Nuclear), o Circo Escola, a Delegacia 93º, o 16º Batalhão da Polícia Militar ou o Paço das Artes²⁷.

As construções continuam a ocorrer dentro do *campus*. Mesmo depois dos seus 75 anos de fundação, esse é o caso da Biblioteca Brasileira que está sendo construída na Praça dos Reitores, com uma área de projeção de aproximadamente 1.500 m². Neste caso, para que o acervo doado pelo Sr. José Mindlin ocupasse a área de projeção anteriormente citada, foi necessário realizar a mudança de local das árvores que ali estavam, incluindo os pés de pau-brasil, jambolão, tipuana, jacarandá mimoso, ingá e as cerejeiras. Até mesmo parte da grama foi aproveitada. Essas modificações foram realizadas pela própria prefeitura do *campus*, que é também responsável direta pela manutenção das áreas verdes externas das faculdades, com exceção dos jardins da Faculdades de: Química, Psicologia, Física, Arquitetura e Urbanismo, Biologia, Economia e Administração, Oceanografia, Matemática e do CRUSP, da Escola Politécnica e da Escola de Comunicação e Artes que mantêm por si mesmas os cuidados com seus próprios jardins externos.

Nestes jardins e canteiros, espalhados por todo o *campus*, se encontram árvores frutíferas como os abacateiros, pés de cerejeiras, ingá, pitanga, pêssego, cajá-manga, jerivá, guaraná do Amazonas, jaca, jabuticaba, uva japonesa, amora etc. Além de tantas outras árvores que não são frutíferas, mas que atraem pássaros de várias espécies como os papagaios,

²⁶ USP em números 2008. In: USP. Disponível em: < http://sistemas.usp.br/anoario/usp_em_numeros.pdf >. Acesso em 10 abr. 2008.

²⁷ UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Coordenadoria do Campus da Capital do Estado de São Paulo. *O campus hoje*. 2009. Disponível em: < <http://www.usp.br/cocesp/?p=40&f=79> > Acesso em 29 ago. 2009.

periquitos, maritacas, beija-flores, sabiás, canários da terra, pinta-silvas, tucanos, pica-paus, tico-ticos, gaviões, chupins e muitos outros.

Existe uma grande quantidade de cães soltos no *campus* e famílias de capivaras que saem do Rio Pinheiros e entram no canal Pirajussara por onde acabavam entrando no *campus*. Para detê-las, a prefeitura do *campus* teve a iniciativa de construir muros de 2 metros de altura, evitando assim, acidentes automobilísticos na avenida da Raia Olímpica.

A preocupação da prefeitura da USP com este patrimônio natural é tal, que no atual *Fórum Permanente Sobre o Espaço Público* existe o grupo G5 que trata dos assuntos relacionados tanto ao patrimônio natural e científico quanto ao patrimônio cultural (artístico e histórico). Dos vários encontros já ocorridos, o que fica cada vez mais claro, é que não podemos tratar do tema patrimônio, sem relacionarmos patrimônio com infra-estrutura, segurança, trânsito e educação.

Capítulo II

Patrimônio Cultural

*“No final, nossa sociedade será definida não pelo que criamos. Mas pelo que nos recusamos a destruir.”
(John C. Sawill)*

2.1 Noções de Patrimônio

A definição de patrimônio do Decreto-lei nº 25, promulgado durante o Estado Novo no Brasil em 1937, diz que: “patrimônio [cultural] é o conjunto de bens móveis e imóveis existentes no país cuja conservação seja de interesse público quer por sua vinculação a fatos memoráveis, quer pelo seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico”²⁸.

Já a Carta do México em Defesa do Patrimônio Cultural apresenta o patrimônio cultural de um país como “o conjunto dos produtos artísticos, artesanais e técnicos, das expressões literárias, lingüísticas e musicais, dos usos e costumes de todos os povos e grupos étnicos, do passado e do presente”²⁹.

Se há divergência entre a definição do Decreto-lei nº 25 promulgado durante o Estado Novo no Brasil e a Carta do México é perceptível pela menção do Decreto de fatos *memoráveis*, voltando a atenção e valorizando os produtos do passado, deixando de lado a produção contemporânea, enquanto que a Carta do México aponta a produção do tempo *presente* como passível de inserção no patrimônio cultural de um grupo, hoje esta divergência aconteceria, uma vez que houve com o passar dos anos uma alargamento do entendimento e prática sobre o tema patrimônio cultural por parte da governança brasileira. A Constituição Brasileira de 1988, no artigo 216, seção II – DA CULTURA, estabelece o seguinte:

²⁸ BRASIL. DECRETO-Lei nº25, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Diário Oficial da União, Rio de Janeiro, 06 dez. 1937. Disponível em: < <http://www.planalto.gov.br/CCIVIL/Decreto-Lei/De10025.htm> >. Acesso em: 29 jun. 2009.

²⁹ COELHO, J. T. *Dicionário Crítico da Política Cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I – Formas de expressão;

II – Os modos de criar, fazer e viver;

III – As criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV – As obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V – Os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico”.

1º O poder público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação.

2º Cabem à administração pública, na forma da lei, a gestão da documentação governamental e as providências para franquear sua consulta a quantos dela necessitem.

3º A lei estabelecerá incentivos para a produção e o conhecimento de bens e valores culturais.

4º Os danos e ameaças ao patrimônio cultural serão punidos, na forma da lei.

5º Ficam tombados todos os documentos e os sítios detentores de reminiscências³⁰.

Ou seja, atualmente, a noção de patrimônio cultural não se restringe somente aos bens materiais, mas também aos imateriais³¹ e, além de conter obras do passado e do presente, outra ampliação do conceito aponta para a necessidade de se considerar como objeto da prática patrimonialista as obras do homem, os monumentos e edificações urbanas e também, os espaços naturais como bosques, matas, reservas de água, a fauna etc., conjunto que hoje é comumente nomeado de patrimônio natural ou ambiental. Esta forma de conceituar o patrimônio está cada vez mais consolidada em nosso país e como afirma Stela Maris Murta:

³⁰ SEÇÃO II Da Cultura. In: Constituição da República Federativa Brasileira. Art. 216 - Título VIII Da Ordem Social -Capítulo III DA Educação, da cultura e do Desporte -. Disponível em: < http://www.senado.gov.br/sf/legislacao/const/con1988/CON1988_05.10.1988/index.htm >. Acesso: 27 ago.2009.

³¹ O IPHAN analisa os pedidos de patrimônio imaterial, e aqueles que julga terem relevância cultural são registrados em um de seus 4 livros: saberes e modo de fazer, celebrações, formas de expressão e lugares. O Programa Nacional do Patrimônio Imaterial – PNPI, instituído pelo Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, viabiliza projetos de identificação, reconhecimento, salvaguarda e promoção da dimensão imaterial do patrimônio cultural. É um programa de fomento que busca estabelecer parcerias com instituições governamentais e não governamentais. PATRIMÔNIO Imaterial. In: IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Patrimônio imaterial. 2009. Disponível em: < <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=10852&retorno=paginaIphan> >. Acesso em: 20 jul 2009.

(...) os órgãos de preservação, tais como o IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), o Ibama (Instituto Brasileiro do Meio Ambiente) e seus similares estaduais e municipais, são responsáveis pela gestão de grande parte dos atrativos históricos, culturais e ambientais, tendo de buscar alternativas de sustentabilidade financeira, entre as quais se destaca o turismo, que por sua vez depende fortemente desses atrativos. A experiência mostra que só uma comunidade consciente e engajada na preservação de seu patrimônio, como recurso de seu desenvolvimento econômico no presente, pode enfrentar as demandas do turismo sem ser engolida por ele no futuro. Assim, a saída para a preservação é capacitar a comunidade para assimilar e explorar, em seu favor, as pressões do progresso e do desenvolvimento. Para tanto, os valores da preservação devem ser assimilados de forma eficaz por moradores e visitantes³².

Uma vez que todos nós somos mais que cidadãos de um país, pois somos também cidadãos do mundo, fica fácil compreender a necessidade da colaborar com a preservação do meio ambiente mundial. Segundo Guido Fernando Silva Soares:

Na visão do desenvolvimento sustentável, a preservação do patrimônio natural e cultural, que constitui o hábitat do ser humano, decorre dos deveres de resguardar aquilo que não se pode reconstruir, uma vez destruído. E tais deveres são referíveis a quaisquer seres que integram o conceito de humanidade, entidade sem fronteiras, que existe onde haja homens e mulheres³³.

Segundo José Teixeira Coelho, deve-se levar em consideração não apenas a extensão do conceito *de que coisas e quantas coisas* o patrimônio cultural deve abranger, como também, e em mesmo pé de igualdade, a *função* a ser assumida pela prática patrimonialista³⁴. Ele também toca em um ponto de profunda reflexão sobre as governanças tanto de direita, quanto de esquerda:

Para boa parcela dos profissionais do patrimônio, de orientação ideológica de direita e de esquerda, o grande papel do patrimônio cultural é o da manutenção, construção ou reconstrução da identidade (pessoal e coletiva) de modo sobretudo a proporcionar, ao indivíduo e ao grupo: a) um sentimento de segurança, uma raiz, diante das acelerações da vida cotidiana na atualidade; b) o combate contra o estranhamento das condições de

³² MURTA, S. M. Turismo histórico-cultural: parques temáticos, roteiros e atrações âncora. In: Murta, S. M.; ALBANO, C. (Orgs.). *Interpretar o patrimônio: um exercício do olhar*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Território Brasilis, 2002, p. 140-141.

³³ SOARES, G. F. S. Prefácio. In: SILVA, F. F. da. *As cidades brasileiras e o patrimônio cultural da humanidade*. São Paulo: Peirópolis; Edusp, 2003, p.21.

³⁴ COELHO, J. T. *Dicionário Crítico da Política Cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

existência, ao proporcionar a vinculação do indivíduo e do grupo a uma tradição, e, de modo particular, a resistência contra o totalitarismo, que faz da criação de massas desenraizadas o instrumento central de uma manipulação em favor da figura atratora do ditador apresentado como único ponto de referência e orientação. A manipulação do ditador apresentado como único ponto de referência e orientação. A manipulação da história e da memória coletiva tem sido, efetivamente, preocupação constante de governos ditatoriais... de direita e esquerda³⁵.

Pode-se pensar em patrimônio cultural (artístico e histórico), como memória, como registro, como retrato de uma época, como manifestação de pensamentos, como expressão da maneira de ser de um povo, como os pertences de uma nação, como bem público ou bem privado. José Teixeira Coelho Neto destaca a memória como matéria fundamental para a compreensão da noção de patrimônio:

Em Cícero, memória remete tanto ao sentido de antiguidade (na expressão *omnis* memória) quanto ao de tempo atual (*nostra* memória). No limite, inexistente um tempo atual que não se relacione com (ou integre) um tempo passado, e vice-versa. Isto significa, em outras palavras, que a memória participa da natureza do imaginário como conjunto das imagens não gratuitas (...) e das relações de imagens que constituem o capital inconsciente e pensado do ser humano (...). Em política cultural, porém, não é incomum – (...) – que a memória seja tomada apenas em seu aspecto passivo e fragmentário ou parcelador, (...). Servindo como instrumento privilegiado das políticas patrimonialistas, como durante o regime militar que se instalou no Brasil entre as décadas de 60 e 80, nesta sua função fragmentante a memória compartilha da natureza da ideologia enquanto discurso fragmentário com a coerência de uma neurose: dá uma versão fabulosa de um passado (identidade nacional) construído segundo os interesses e necessidades do grupo e da cultura dominante e oblitera, por regressão e recalque, a atualidade viva (...)³⁶.

Para Maria Cecília Londres Fonseca, a reflexão sobre o patrimônio e as políticas de preservação do ponto de vista do exercício da cidadania é atualmente de grande interesse teórico e prático pelos seguintes motivos:

Em primeiro lugar, porque nas últimas décadas vem ocorrendo – em escala mundial - o desenvolvimento de uma consciência preservacionista, impulsionada principalmente pela questão ecológica, mas que abrange também os bens culturais. A preservação de bens naturais e culturais se justifica, hoje, como condição para a garantia de certos direitos universais do

³⁵ COELHO, J. T. *Dicionário Crítico da Política Cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 288.

³⁶ *Ibid.*, p.249-250.

ser humano, que transcendem as particularidades nacionais ou locais: direito às condições materiais e espirituais de sobrevivência, à qualidade de vida, à memória, ao exercício da livre criação e fruição de bens culturais. Em consequência do declínio das ideologias nacionalistas, as políticas culturais, mesmo as federais, vêm buscando nas noções de cidadania e de direitos culturais – expressão incorporada ao texto da Constituição Federal de 1988 – a base de sua legitimidade.

Em segundo lugar, porque essa reflexão propicia a recuperação e a revisão do sentido que orientou a elaboração da idéia de um patrimônio cultural nacional. Formulada durante a Revolução Francesa por intelectuais imbuídos dos ideais iluministas, a noção de patrimônio histórico e artístico nacional pressupõe a possibilidade da posse pública – material e/ou apenas simbólica - de bens culturais³⁷, que em nome do interesse da coletividade, teriam sua integridade assegurada pelo Estado. No final do século XVIII, a justificativa para a proteção dos bens confiscados à nobreza e ao clero – ameaçados pelos atos de vandalismo perpetrados em nome da ideologia revolucionária – era baseada no interesse pedagógico desses bens para o conhecimento da formação da nação francesa, e como recurso ao reforço do sentimento de pertencimento a uma mesma coletividade, que se queria fazer crer com raízes longínqua no passado. Nesse sentido, a seleção e consagração de um conjunto de bens materiais no território nacional vinha conferir “realidade” a essa “comunidade imaginada” que é a nação³⁸.

A Revolução Francesa foi um marco para o desenvolvimento da preocupação nacional sobre o patrimônio, de tal forma que a constituição de patrimônios históricos e artísticos nacionais é uma prática moderna. Durante o século XIX, essa prática estendeu-se a vários países da Europa. Em termos gerais, pode-se considerar que dois modelos se consolidaram então: o francês – centralizador, que tem no Estado e no valor de nacionalidade os seus pilares – e o anglo-saxão – baseado numa visão humanitária da cultura, desenvolvido com forte apoio da sociedade³⁹.

No continente latino-americano, o Brasil foi pioneiro na institucionalização da proteção aos bens culturais. Introduzida por alguns intelectuais, no início do século XX, essa temática se defrontava com alguns problemas para poder se efetivar, sobretudo em relação aos direitos de propriedade. Atualmente percebe-se claramente a ligação do significado da palavra patrimônio com as idéias de preservação, bem cultural, identidade, memória e cidadania. Quando se fala de preservação está se falando de uma trajetória de atuação, de uma prática de intervenções, de um conjunto de decisões tomadas, ao longo do tempo, à luz de conceitos em

³⁷ BEM Cultural que se define como obra de arte. In: COELHO, J. T. *Dicionário Crítico da Política Cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

³⁸ FONSECA, M. C. L. Da Modernização à Participação: a política federal de preservação nos anos 70 e 80. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Brasília: IPHAN, n 24, 1996, p. 153.

³⁹ Idem.

permanente transformação⁴⁰. E como é que uma sociedade constrói seu patrimônio, sua identidade, sua memória? Talvez a resposta esteja no exercício da cidadania, mas qual cidadania pode ser vivenciada sem informações verdadeiras, e quais são as informações verdadeiras? Uma soma de perguntas para reflexão e todas elas ligadas direta ou indiretamente à idéia de patrimônio.

Embora a participação do povo seja de real importância para a identificação e preservação de um patrimônio, fica claro que a escolha do que deva ser preservado e como deve ser preservado não é o pensamento unânime de toda a nação, mas de um grupo de pessoas. Segundo Marly Rodrigues;

Mais que testemunho do passado, o patrimônio é um retrato do presente, um registro das possibilidades políticas dos diversos grupos sociais, expressas na apropriação de parte da herança cultural, dos bens que materializam e documentam sua presença no fazer histórico da sociedade. O patrimônio não é, porém, uma representação de “todos”; este modo de concebê-lo resultou de um momento histórico no qual os bens protegidos pelo Estado representavam a afirmação da identidade nacional. Hoje, embora o conceito de patrimônio tenha-se deslocado da nação para a sociedade, esta concepção permanece como um dos traços marcantes das práticas preservacionistas desenvolvidas em São Paulo, e como um fator de dissimulação das diferenças sociais e culturais⁴¹.

2.2 A Arte como Patrimônio

Antes da sociedade burguesa, a arte passou pelo homem primitivo na forma de práticas ritualísticas e, posteriormente, nas antigas civilizações as características da arte foram diferenciando-se. No Egito, existiam os artesãos populares e os artesãos da corte, sendo estes últimos pintores, escultores e arquitetos. Na *polis* grega, as artes ditas manuais não gozavam do mesmo prestígio que a poesia, o teatro e a música. Já na Roma imperial, a posse de obras de arte era comumente espólio das guerras de conquista. No transcorrer da Idade Média, no Império de Bizâncio, os mosaicos, os mármore, a pintura e a escultura serviam tanto para o engrandecimento da fé quanto para ornamentar o palácio real e as mansões dos cortesãos e comerciantes ricos. Mas, foi na Baixa Idade Média que surgiram as universidades e que

⁴⁰ SILVA, M. B. S. de R. Preservação na gestão das cidades. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Brasília: IPHAN, n 24, 1996.

⁴¹ RODRIGUES, M. De quem é o Patrimônio? *Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional*. Brasília: IPHAN, nº 24, 1996, p.195.

ocorreu a formação da burguesia, além das emancipações das cidades ao norte da Itália, enriquecidas pelo desenvolvimento mercantil, ocorrendo grande desenvolvimento da arte, especialmente com o consumo da arte pela burguesia, embora as grandes encomendas continuassem a sendo realizadas pela Igreja e pelo poder público. No período do Renascimento aconteceu, de forma acentuada a expansão do grande comércio para as terras além-mar, mesmo assim, o florescimento cultural e artístico continuou entre as camadas aristocrática e burguesa⁴².

É justamente entre a Renascença e a Idade Moderna que apareceram os primeiros museus, guardiões da arte, lugar supostamente seguro para o patrimônio artístico. Os museus foram formados no bojo de um movimento de expansão da memória, com o qual contribuem as enciclopédias, os dicionários, as bibliotecas e os arquivos. Segundo o historiador Jacques Le Goff:

Desde a Idade Média, a aristocracia e a Igreja são as grandes responsáveis pela organização de coleções, que estão na origem dos museus. A partir da segunda metade do século XIV, formam-se novos grupos sociais definidos em função do monopólio de conhecimentos e capacidades específicos: os humanistas, os antiquários, os artistas e os cientistas. Com eles, surgem novos locais em que se formam coleções: as bibliotecas e gabinetes. Da expansão das viagens ultramarinas a partir do século XV, por sua vez, resultam objetos (...) que se acumulam nos "gabinetes de curiosidades" de príncipes e sábios. Se até o século XVIII, a maior parte da população não tem acesso às coleções particulares (...), a partir de então verifica-se a criação de fundos públicos; primeiro as bibliotecas, em seguida os museus. Ao contrário das coleções particulares, os museus têm caráter público e permanente⁴³.

O primeiro museu de que se tem notícia foi fundado quando Elias Ashmole (1617-1692) doa suas coleções para a Universidade de Oxford, que se tornam acessíveis em 1683:

O núcleo do Ashmolean Museum, primeiro museu público da Grã-Bretanha, é formado pelo "gabinete de raridades" do viajante e jardineiro John Tradescant (1608-1662). Em 1734, é criado em Roma o Museu Capitolino, uma fundação do papa. Em 1743, as coleções dos Médici são oferecidas ao estado da Toscana. Em 1753, é inaugurado o British Museum pelo Parlamento britânico. (...) O século XIX conhece o apogeu dessas instituições, sendo freqüente designar o período compreendido entre fins do século XIX e meados da década de 1920 como a "era dos museus"⁴⁴.

⁴² PEIXOTO, M. I. H. *Arte e Grande Público: a distância a ser extinta*. Campinas: Autores Associados, 2003.

⁴³ MUSEU. In: ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL E ARTES VISUAIS. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?useaction=termos_texto&cd_verbete=3807>. Acesso em 14 jul. 2009.

⁴⁴ Idem.

No Brasil, o primeiro museu surgiu apenas no início do século XIX, mais precisamente em 1818. Foi o museu de história natural brasileiro e chamou-se Museu Real do Rio de Janeiro. Segundo Figueiredo e Vidal:

A ligação entre coleções especializadas, museus, produção e divulgação de conhecimento estabelecido nas instituições européias, também teve lugar no Brasil, embora tardiamente. O século XIX, sob o comando do Imperador D. Pedro II, foi o palco do surgimento dos primeiros museus brasileiros assim como dos primeiros conhecimentos produzidos efetivamente no Brasil. O Museu Nacional do Rio de Janeiro - 1818, O Museu Paraense Emílio Goeldi - 1866 e o Museu Paulista - 1895, apareceram como centros que abrigavam pesquisadores importantes e suas publicações, com considerável aceitação nos centros de pesquisa europeus.⁴⁵

Se na produção feudal o artesão estava acima dos produtos, no capitalismo, apesar da arte se constituir em um tipo de trabalho que exige a unidade criação-produção, não formava mais a unidade entre a arquitetura, a pintura e a escultura de outrora. A obra de arte caracteriza-se então como mercadoria, algo vendável, e torna-se necessária a sua portabilidade. A especialização instaurou-se na arte diferenciando o pintor, o escultor e o arquiteto. Para Peixoto:

A marca mais visível da ruptura são os três níveis de arte que passam a coexistir no mundo capitalista; arte elitista; arte para as massas e arte popular. (...) A obra de arte é fetichizada como revelação, a mais pura expressão de sentimentos e emoções pessoais, fruto da genialidade de seu criador; a originalidade, portanto, é tida como valor supremo⁴⁶.

Com a criação da Comissão dos Monumentos Históricos na França surge uma política do estado para a preservação do patrimônio histórico e artístico nacional, apoiada em preceitos jurídicos e técnicos. A instauração da comissão está intimamente ligada ao desdobramento da Revolução Francesa, tendo como marco a Queda da Bastilha em 14 de julho de 1789, quando ocorreu uma grande destruição do patrimônio nacional francês, com igrejas incendiadas, castelos saqueados e monumentos derrubados. É nesse período que nasce o termo *vandalismo*, cunhado pelo abade Grégoire para descrever o conjunto dessas ações de depredação. Segundo Köhl:

⁴⁵ FIGUEIREDO, B. G.; VIDAL, D. G. (Orgs.) *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Belo Horizonte: Argumentum; Brasília, DF: CNPQ, 2005, p.160.

⁴⁶ PEIXOTO, M. I. H. *Arte e Grande Público: a distância a ser extinta*. Campinas: Autores Associados, 2003, p.15

No que concerne aos monumentos históricos, o período que se seguiu à Revolução foi desastroso pelas devastações e saques praticados contra obras de arte, no intuito de destruir e apagar os símbolos das antigas classes dominantes, nobreza e clero. Os edifícios medievais foram as principais vítimas, (...) o desprezo por eles e as intervenções mutiladoras haviam sido uma constante, mesmo anteriormente, (...). Porém, a reação ao 'vandalismo' revolucionário, que ameaçava expurgar de solo francês os remanescentes da arte medieval, resultou em incipientes providências oficiais tomadas por um Estado visando à tutela de monumentos históricos, levando à criação de legislação sobre o assunto (...)⁴⁷.

Os desdobramentos da política de preservação do patrimônio nacional francês tiveram um trajeto a percorrer. A sistematização das ações de conservação dos monumentos históricos só se deu com a constituição dos patrimônios históricos e artísticos nacionais, a partir do momento em que o Estado assumiu sua proteção. Segundo Maria Fonseca, essa é:

(...) uma prática característica de Estados modernos, que, por meio de determinados agentes, recrutados entre intelectuais, e com base em instrumentos jurídicos específicos, delimitam um conjunto de bens no espaço público. Pelo valor que lhes é atribuído, enquanto manifestações culturais e enquanto símbolos da nação, esses bens passam a ser merecedores de proteção, visando a sua transmissão para futuras gerações⁴⁸.

A criação de museus de arte no Brasil está diretamente relacionada à fundação da Academia Imperial de Belas Artes - Aiba, no Rio de Janeiro, em 1826, responsável pela organização de exposições, conservação de patrimônio, criação de pinacotecas e coleções. As Exposições Gerais de Belas Artes, que foram implantadas em 1840 no interior da Aiba com mostras anuais periódicas, abertas a todos os interessados, são exemplos claros do papel da Academia como local público de exposições.

Enquanto acontecia a Exposição Universal de Paris, no mesmo ano, 1900, concluía-se a construção do prédio ocupado hoje pela Pinacoteca do Estado de São Paulo que fora projetado por Ramos de Azevedo, em 1897, para abrigar o Liceu de Artes e Ofícios, instituição fundada por técnicos ingleses que vieram ao Brasil para construir a ferrovia da "São Paulo Railway Company", hoje Santos-Jundiaí, por onde trafegam os trens de passageiros da Companhia Paulista de Trens Metropolitanos (CPTM).

⁴⁷ KÜHL, B. M. A restauração de monumentos históricos na França após a Revolução Francesa e durante o século XIX: um período crucial para o amadurecimento teórico. In: *Revista CPC*, São Paulo, n. 3, p. 110, nov. 2006/ abr.2007.

⁴⁸ FONSECA, M. C. L. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/IPHAN, 1997, p.11.

A Europa do século XX iniciou percebendo os primeiros efeitos da Revolução Industrial e o clima tenso que anunciava a Primeira Guerra Mundial que eclodiria em 1914. A arte estava em ebulição. Com a fotografia, surgida no século XIX, a reflexão sobre a função da arte e do artista fez-se mais presente. Em 1900 aconteceu em Paris a grande Exposição Universal. A linguagem plástica colheu a liberdade semeada pelos impressionistas. Foi emblemática desse momento a frase de Maurice de Vlaminck, um dos artistas participantes da Exposição Universal de Paris de 1900: “Com meus cobaltos e vermelhões, eu quero botar fogo na Escola Belas Artes”⁴⁹.

É importante ressaltar que não apenas no Brasil, mas em quase todos os países se trilhava os caminhos acadêmicos. A exceção era Paris, a capital considerada o laboratório das grandes inovações para onde convergiam artistas de todo o mundo. Alguns artistas brasileiros participaram da Exposição Universal: Pedro Américo, Pedro Weingartner e Eliseu Visconti, contemplado com medalha de prata.

A partir da Semana de Arte Moderna de 1922, desencadeou-se uma forte discussão sobre a verdadeira identidade cultural brasileira e sobre uma nova arte que surgia.

Na década de 30, esse grupo de intelectuais brasileiros assumiu a tarefa de trazer a temática da proteção dos bens culturais para a esfera da administração pública, com a institucionalização de uma política federal de preservação iniciada em 1937 sob o nome de Serviço de Patrimônio Histórico Artístico Nacional (SPHAN), embora a sociedade brasileira de então não percebesse a real necessidade da construção de um patrimônio histórico e artístico nacional.

Mesmo com a Segunda Guerra Mundial às portas, guerra que duraria de 1939 a 1945, percebemos a preocupação e trabalho dos brasileiros da época pela quantidade de museus que passaram a existir e:

Já na República, é criado o Museu Nacional de Belas Artes - MNBA, subordinado ao Ministério de Educação e Cultura, por meio de decreto datado de janeiro de 1937. O edifício, projetado por Adolfo Morales de los Rios Filho (1887-1973), é construído entre 1906 e 1908 para abrigar a Escola Nacional de Belas Artes - Enba. Com a criação do MNBA separaram-se os espaços de ensino (a escola) e os de conservação e exposição de obras de arte (o museu). O acervo do MNBA tem origem nas 54 obras trazidas ao Brasil por Joachim Lebreton (1760-1819), chefe da Missão Artística Francesa de 1816, sendo ampliado pela coleção pessoal de D. João VI (1767-1826) e pelo acervo da Aiba. Será apenas em meados do século XX que os mais importantes museus de arte brasileiros serão criados. O Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - Masp é fundado em 1947 por

⁴⁹ EXPOSIÇÃO Universal de 1900 em Paris. In: THE URBAN EARTH. Disponível: < <http://www.theurbanearth.wordpress.com> >. Acesso em: 15 jul. 2009.

Assis Chateaubriand (1892-1968). Funciona no centro da cidade - rua Sete de abril - até 1968, quando é transferido para o atual edifício da Avenida Paulista, projetado pela arquiteta Lina Bo Bardi (1915-1992). O seu acervo é um dos mais importantes da América Latina. Nesse mesmo período são inaugurados museus dedicados à arte moderna. O Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM/SP, fundado em 1948 pelo empresário Francisco Matarazzo Sobrinho (1892-1977), é inaugurado em 1951 com a exposição "Do figurativismo ao abstracionismo". O MAM/SP promove, desde 1951, as Bienais Internacionais de São Paulo. Em 1948 é fundado no Rio de Janeiro um outro Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ, considerado de utilidade pública pelo governo federal em 1954⁵⁰.

Se a arte acadêmica européia era o exemplo a ser seguido, passada a Segunda Guerra, em 1949, víamos um Brasil de "cara nova" através de Portinari com seu corajoso e emocionante painel *Tiradentes* e conseqüentemente um caminho novo a ser seguido nas artes.

A destruição ocasionada com a Primeira e Segunda Guerras foi um fator estimulante à reflexão, atenção e decisão para que uma mentalidade preservacionista ganhasse forças de forma mundial. Sendo assim, foi fundada em 16 de novembro de 1945 a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO)⁵¹ que propôs, e se propõe até os dias de hoje, a promover a identificação, a proteção e a preservação do patrimônio cultural e natural de todo o mundo, considerado especialmente valioso para a humanidade. Este objetivo está incorporado em um tratado internacional denominado *Convenção sobre a Proteção do Patrimônio Mundial Cultural e Natural* aprovado pela UNESCO em 1972 e que é o instrumento internacional da UNESCO com maior adesão dos Estados-Membros.

Para a UNESCO, o patrimônio cultural é de fundamental importância para a memória, a identidade e a criatividade dos povos e a riqueza das culturas. Ela trabalha impulsionada pela *Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial Cultural e Natural* e também pela *Convenção para a Proteção do Patrimônio Subaquático e a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*.

A UNESCO classifica o patrimônio da seguinte forma⁵²:

⁵⁰ MUSEU. In: ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL E ARTES VISUAIS. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?useaction=termos_texto&cd_verbete=3807>. Acesso em: 14 jul. 2009.

⁵¹ A UNESCO funciona como um laboratório de idéias e como uma agência de padronização para formar acordos universais nos assuntos éticos emergentes. A Organização também serve como uma agência do conhecimento - para disseminar e compartilhar informação e conhecimento - enquanto colabora com os Estados Membros na construção de suas capacidades humanas e institucionais em diversos campos. Em suma, a UNESCO promove a cooperação internacional entre seus 193 Estados Membros e seis Membros Associados nas áreas de educação, ciências, cultura e comunicação. UNESCO: o que é e o que faz. In: UNESCO Brasil. Disponível em: <www.brasilia.unesco.org/unesco>. Acesso em: 14 jul. 2009.

⁵² UNESCO. *Patrimônio mundial*. Disponível em: <<http://www.brasilia.unesco.org/areas/cultura/areastematicas/patrimonioimaterial>>. Acesso em 14 set. 2009.

1. **Patrimônio cultural:** composto por monumentos, grupos de edifícios ou sítios que tenham valor histórico, estético, arqueológico, científico, etnológico ou antropológico;
2. **Patrimônio cultural subaquático:** compreendendo os sítios arqueológicos submersos;
3. **Patrimônio natural:** representado pelas formações físicas, biológicas e geológicas excepcionais, habitats de espécies animais e vegetais ameaçadas e áreas que tenham valor científico, de conservação ou estético.
4. **Patrimônio Imaterial:** O Patrimônio Cultural Intangível ou Imaterial compreende as expressões de vida e tradições que comunidade, grupos e indivíduos em todas as partes do mundo recebem de seus ancestrais e passam seus conhecimentos a seus descendentes.

No Brasil, esse trabalho tem significado frutíferas colaborações com os governos Federal, Estaduais e Municipais e com a sociedade civil. Atualmente o país conta com dezessete bens inscritos na lista do Patrimônio Mundial, pelo seu excepcional e único valor para a cultura da humanidade. Em 2001, as expressões orais e gráficas dos índios Wajãpi do Amapá foram proclamadas Obras Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, figurando ao lado de importantes manifestações culturais que constituem o patrimônio intangível do mundo⁵³ e na proclamação de 2005, o Samba de Roda do Recôncavo Baiano também foi incluído na mesma lista⁵⁴. Além disso, a UNESCO participa ou apóia inúmeras iniciativas nesse âmbito.

Poucos anos após a criação da UNESCO, a Declaração Universal dos Direitos Humanos, de 1948, em seu artigo 27, salientou a importância da relação homem arte: “Toda pessoa tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir as artes e de participar do progresso científico e de seus benefícios⁵⁵”.

A importância com respeito à preservação dos bens culturais, preservação do meio

⁵³ UNESCO. *Comunidades Indígenas Wajãpi registram e difundem seus conhecimentos e sua cultura*. Disponível em: <

<http://www.brasilia.unesco.org/areas/cultura/areastematicas/patrimonioimaterial/areas/cultura/areastematicas/patrimonioimaterial/wajapi> >. Acesso em: 14 jul. 2009.

⁵⁴ UNESCO. *Patrimônio imaterial no Brasil*. Disponível em: <

<http://www.brasilia.unesco.org/areas/cultura/areastematicas/patrimonioimaterial/areas/cultura/areastematicas/patrimonioimaterial/patrimonio-imaterial-brasil> > Acesso em: 15 set. 2009.

⁵⁵ DECLARAÇÃO UNIVERSAL DOS DIREITOS HUMANOS. Disponível em: <

http://www.mj.gov.br/sedh/ct/legis_intern/ddh_bib_inter_universal.htm >. Acesso em: 18 mar.2009.

ambiente, da história e da vida foi se estendendo pelos do ocidente e oriente, de tal modo que temos hoje a ação de uma polícia internacional organizada que trabalha com a colaboração de muitos países para combater a ação dos crimes relacionados à arte. Segundo Pinho:

No caso de furto ou roubo de bens culturais como pinturas e esculturas, há Listas de Procura da Interpol (Organização Internacional da Polícia Criminal), FBI, Scotland Yard, e de polícias de vários locais como aeroportos, portos e postos de fronteiras de países filiados. A Interpol também mantém site na Web com informações minuciosas sobre bens culturais procurados. Há mais de um decênio o governo brasileiro tem convênio com a Interpol para a procura de mais de mil bens culturais catalogados, entre quadros, esculturas, documentos e obras sacras furtados no Brasil⁵⁶.

Quanto ao tombamento de bens materiais no Brasil, como no caso de uma edificação, por exemplo, fica a cargo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Quando um prédio é tombado, qualquer intervenção precisa passar, antes, pela aprovação desse Instituto.

Segundo Edson Leite:

O processo de tombamento ou registro de monumentos⁵⁷ e de outros recursos culturais é custoso e envolve a compreensão de agentes sociais nem sempre dispostos a abrir mão de seus privilégios. Contudo, o resgate da identidade cultural pode favorecer e fortalecer a integração da comunidade. O indivíduo consciente de seu papel na comunidade tende a ser mais participativo e se interessar mais por transferir seu conhecimento, possibilitando a continuidade de tradições. É preciso ter registros de memória para a compreensão da identidade nacional, para saber o que faz o Brasil ser o Brasil? Para Jacques Le Goff, a memória é onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procurando salvar o passado para servir ao presente e ao futuro⁵⁸.

Em julho de 1999, realizou-se na Universidade de Bournemouth, Inglaterra, a *Conferência Internacional Apresentação e Interpretação do Patrimônio na Europa*, destinada a avaliar a prática corrente da interpretação, bem como as tendências e perspectivas para o

⁵⁶ PINHO, D. B. *Patrimônio Cultural da USP: esculturas externas do campus de São Paulo*. Disponível em: < www.kufs.ac.jp/Brazil/03docentes/silva/PatrimonioUSP.pdf >. Acesso em: 14 jul. 2009.

⁵⁷ A palavra monumento deriva do latim *monere*, significando trazer à lembrança. Carrega a função memorial, envolvendo a natureza afetiva de determinada construção. Está, portanto, relacionado ao passado vivido e a memória, contribuindo para a preservação da identidade de uma comunidade étnica, (...), nacional. Conforme CHOAY, F. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Unesp, 2001.

⁵⁸ LEITE, E. *Turismo Cultural e Patrimônio Imaterial no Brasil*. 2008. 298 f. Tese (Livre Docência em Cultura, Arte e Lazer) Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo, São Paulo. 2008, p.47.

terceiro milênio. As apresentações técnicas e acadêmicas revelaram uma preocupação comum: a de que, até aquele momento, a humanidade não estava realmente preocupada com a preservação como deveria, por maior que tenha sido até então o esforço em tombar conjuntos históricos e restaurá-los, ou em delimitar áreas naturais de conservação e proteção. Mas, se os padrões de desenvolvimento e de comportamento têm sido mais destrutivos do que preservacionistas, por outro lado, várias comunidades revelaram a certeza de que: a única chance de reverter o quadro de então, seria trazendo a preservação para o coração e a mente das pessoas, lidar com suas emoções de forma a desenvolver nelas afeição pelo ambiente que as circundava, pelo espaço público, pela natureza, pela vida silvestre e por sítios históricos. Foi a partir dessa conferência que se pensou em contribuir de uma maneira prática para a disseminação da teoria e prática da interpretação, dando acesso livre a qualquer pessoa de todo o mundo, através da instituição, no ano de 2000, da rede *Interpret Europe*⁵⁹. O que irá ditar o comportamento das pessoas a nível pessoal e governamental com respeito à preservação de uma obra de arte é a sua interpretação sobre a arte e o objeto em questão. Segundo Luigi Pareyson:

A primeira coisa que salta à vista no fenômeno da interpretação é a sua infinidade: a interpretação é infinita quanto ao seu número e ao seu processo. Por um lado, não há interpretação definitiva nem processo de interpretação que, alguma vez, possa dizer-se verdadeiramente acabado: a série das revelações não está nunca fechada, e toda proposta de interpretação é passível de revisão, integração, aprofundamento, e há sempre alguma nova circunstância que a desmente, ou limita, ou corrige: cada vez que se relê uma obra, o processo de interpretação que se mantinha fechado reabre-se, e tudo é recolocado em questão; mesmo aquilo que se conservou da primeira interpretação é profundamente mudado, acolhido num novo contexto e integrado por novas descobertas. Por outro lado, as interpretações são muitas, tantas quantas as pessoas que se aproximam de uma determinada obra, e até mais, se pensarmos nas mudanças a que, no curso de sua vida, uma mesma pessoa é levada, sob o estímulo de novas circunstâncias e de novos pontos de vista: (...) a interpretação é, geralmente, qualificada pelo possessivo, “minha, tua, sua interpretação”, sempre personalíssima, por isso múltipla, ou melhor, infinita⁶⁰.

Devemos compreender que para a preservação da arte como patrimônio é necessário o envolvimento da comunidade e do governo. O governo pode fazer sua parte estabelecendo etapas de manutenção e restauro da obras de arte em locais públicos e tentar impedir os atos de vandalismos contra o patrimônio através da vigilância, ação policial, iluminação etc, mas não pode fazer tudo. Um

⁵⁹ MURTA, S. M.; ALBANO, C. *Interpretar o Patrimônio: um exercício do olhar*. B.Horizonte: UFMG 2005.

⁶⁰ PAREYSON, L. *Os Problemas da Estética*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p.223-224.

trabalho preventivo com ênfase na interpretação das obras deve e pode ser realizado ao longo dos anos contando com a participação da comunidade aliada ao poder público para atingir as gerações futuras de maneira tal que passe a fazer parte de sua cultura. Segundo Albano e Murta:

O processo de interpretação baseado na comunidade responde, pois, à necessidade do planejamento municipal proteger e desenvolver um sentido de lugar, de transmitir seus valores, sua ecologia e sua história às novas gerações.(...) A interpretação não é um evento em si, mas um processo contínuo que envolve a comunidade com o passado, o presente e o futuro de um acervo, de um sítio ou de uma cidade. (...) Um plano interpretativo, incorporando as várias vozes da comunidade, visa estabelecer no espaço uma rede de descobertas e de desfrute para residentes, visitantes e turistas, ampliando as possibilidades de desenvolvimento de projetos turísticos e culturais⁶¹.

2.3 O Patrimônio Artístico em meio à Natureza

A cultura da imagem foi e é amplamente difundida graças à TV, à informática e suas redes aliadas à comunicação visual cotidiana das embalagens, cartazes, sinalização urbana etc. Embora estejamos todos aptos e acostumados a decodificar e compreender tais mensagens visuais, a mesma facilidade não é comum quando se trata de arte, uma vez que a interpretação, valorização e compreensão da arte estão diretamente relacionadas ao pertencimento às diferentes camadas sociais e culturais dos indivíduos e de seu grupo. No caso das esculturas em calçadas ou praças, jardins, áreas externas à edificações, enfim, quando localizadas em locais facilmente visíveis aos usuários daquele local, elas se tornam referências e individualizam os locais imprimindo uma característica, que pode convidar os usuários à reflexão, despertar a atenção e a percepção, ativar a sensibilidade para uma atitude que eleva o ser ou, ao contrário, à degradação da obra de arte.

As esculturas, além de serem referências visuais, devem ser amigáveis e harmonizadoras com o entorno e com relação aos indivíduos que frequentam o local, que no caso de um *campus* universitário seriam os alunos, docentes, funcionário e visitantes. Neste caso o local, a escala, o tipo de vegetação local, a arquitetura do entorno, a resistência dos materiais e as técnicas empregadas nas obras constituem fatores a serem considerados. Os museus que apreciam a idéia de aproximarem suas obras do público aceitam e adotam

⁶¹ MURTA, S. M.; ALBANO, C. *Interpretar o Patrimônio: um exercício do olhar*. B.Horizonte: UFMG 2005, p.19-20.

medidas de exposição em jardins públicos procurando considerar os itens anteriormente citados. Para Batistin e Naninni:

Alguns museus de arte no país, como é o caso do Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC/USP) têm incentivado à produção de arte pública e à recuperação da experiência processada pelas intervenções artísticas através de mídias (...), além de possuir em seu entorno um espaço reservado denominado jardim de esculturas, incentivando também à exibição da obra de arte em parques, jardins, praças. Outro exemplo dessa iniciativa é o Museu de Arte Moderna (MAM), localizado no Parque Ibirapuera desde 1969, e que inaugurou o seu Jardim das Esculturas em 1993. Seu objetivo era o de estender a exposição de seu acervo para além do espaço físico interno, possibilitando a integração das obras de arte à paisagem do parque e que passam a ser acessíveis ao todo e aos visitantes que usufruem, pois o jardim das esculturas e o museu transformaram-se, com suas obras de arte e paredes de vidro, numa grande vitrine artística. Com isso a arte pública situa-se na interface entre o espaço institucionalizado e o espaço urbano, incluindo a reflexão sobre a cidade e suas configurações na esfera da memória coletiva, mas que ainda é dominada pelas instituições⁶².

Ao se pensar em instalar uma obra em um jardim público, a participação antecipada do artista, dos paisagistas e dos demais especialistas, como é o caso dos restauradores, se torna de grande importância para orientação sobre os cuidados com a manutenção, evitando gastos futuros de tempo e dinheiro, significando cuidado e sabedoria ao instalar equipamentos ou sistemas cuja manutenção sejam possíveis, compatíveis com o orçamento da instituição, ou seja, levando em consideração a necessidade de previsão de problemas de manutenção futura.

O trabalho paisagístico pode ser planejado de maneira a evitar a possível corrosão da obra e favorecendo a valorização de sua visibilidade evitando que árvores, arbustos e chafariz sejam colocados na frente ou ao lado de uma obra de maneira a ocultarem a mesma.

Há uma ligação entre o ato de preservar um patrimônio e o ato educativo, o que envolve conhecimento e conscientização por parte de quem levará a informação para a população, além de conhecimentos técnicos para a prática da conservação preventiva. Conservação Preventiva são intervenções diretas, feitas com a finalidade de resguardar o objeto, prevenindo possíveis malefícios. Ex.: Higienização, pequenos reparos, acondicionamento, etc. A diferença entre conservação e preservação é que a conservação é o levantamento, estudo e controle das causas de degradação, permitindo a adoção de medidas de prevenção. É um

⁶² BATISTIN, F.; NANINNI, P. B. R. *Arte-Pública: um olhar investigativo à educação patrimonial*. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ARTES E NOVAS TECNOLOGIAS, 1, 2007, São Paulo. *Caminhos da Arte para o Século XXI*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte/USP, 2007, p. 178.

procedimento prático aplicado na preservação. Ex.: Diagnóstico, monitoramento ambiental, vistoria, etc. , enquanto que a preservação é o conjunto de medidas e estratégias de ordem administrativa, política e operacional que contribuem direta ou indiretamente para a proteção do patrimônio. Ex.: Leis, Campanhas, Congressos etc⁶³.

Enquanto a restauração requer meses ou até anos de pesquisa de um único objeto, a conservação preventiva procura evitar que os objetos, no nosso caso as esculturas, cheguem ao ponto de necessitar passar por uma intervenção tão séria quanto a restauração, por vezes envolvendo mão-de-obra e materiais específicos, exigindo recursos financeiros nem sempre disponíveis. Portanto, a prevenção se preocupa em salvaguardar o maior número possível de objetos que constituam o acervo de uma instituição. Estuda também as relações físico-químicas destes objetos com seu meio ambiente, procurando descobrir as causas de degradação e o melhor meio de prolongar-lhes a existência material.

A prevenção começa com o diagnóstico qualitativo do estado do acervo para então, em seguida, se começar a pensar em como evitar (tomando providências para dificultar o que causa o dano), bloquear (a ação dos agentes causadores do dano, caso não se consiga *evitar*), detectar (através de monitoramento-vigilância, observação do que está ocorrendo para a degradação da obra, se é a ação da natureza⁶⁴ atuando sobre a obra ou se é a ação do homem⁶⁵), responder (tendo a solução para o problema previamente pensado) e recuperar (o objeto danificado através de intervenções adequadas). Sendo esta última ação um tratamento corretivo de conservação⁶⁶.

Até mesmo o local de locação da obra deve ser pensado levando em conta os possíveis riscos na segurança e, se for um local de risco, deve-se identificar as possíveis estratégias para atenuar ou eliminar estes riscos, levando-se em consideração uma avaliação dos custos para atenuar ou eliminar os mesmos.

Embora o *campus* Armando de Salles Oliveira não seja um jardim público, um parque como a maioria dos demais existentes na cidade de São Paulo onde as famílias passeiam de bicicleta e praticam esportes variados à vontade, o *campus* é dotado de muito verde e grandes

⁶³ COSTA, M. F. *Noções Básicas de Conservação Preventiva de documentos*. FIOCRUZ. Rio de Janeiro, 2003. Disponível em: < <http://www.bibmanguinhos.cict.fiocruz.br/normasconservacao.pdf> > . Acesso em: 21 set. 2009.

⁶⁴ Problemas com insetos, roedores e fungos, causam grandes prejuízos às coleções por causa da proliferação desses agentes, assim como a luz ultravioleta (UV) e infravermelho (IV), que aceleram reações químicas conhecidas por serem responsáveis pela deterioração/ alteração das matérias-primas que compõe o material das obras. BRAGA, G. B. *Conservação Preventiva: acondicionamento e armazenamento de acervos complexos em Reserva Técnica: o caso MAE/USP*. 2003. 160 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Informação e Documentação) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2003.

⁶⁵ A poeira e gases poluentes expelidos pelos veículos automotivos que circulam pelo *campus* , além dos atos de vandalismos já citados como os roubo, colagem de cartazes etc.

⁶⁶Idem.

áreas de circulação livre a céu aberto, onde se encontram várias esculturas de diferentes materiais e técnicas, compondo um acervo artístico muito rico em formas e história.

Capítulo III

O Patrimônio Material Chamado Escultura

*“A arte moderna ensinou-nos a deixar a tradição,
isso deve ensinar-nos a romper com a tradição da arte moderna.”
(Dieter Kopp)*

Este capítulo segue uma visão histórica apresentando o panorama das transformações artísticas observadas na escultura para chegar ao contexto atual no qual estão inseridas as obras que compõe o acervo do *campus* Armando de Salles Oliveira. A abordagem histórica permite o estudo da escultura de forma linear e facilita a compreensão dos processos ocorridos desde a Antiguidade até os nossos dias, permitindo o alcance de uma visão mais crítica acerca das manifestações artísticas e, por consequência, a conscientização do momento atual.

Para Vicente A. Cerni⁶⁷, na nossa cultura, no período que abarca o que chamamos arte moderna, o parâmetro de juízo é a história. Isso porque pode-se considerar que uma “coisa” é uma obra de arte ou não, segundo as pegadas que deixou na história da arte e conforme sua contribuição para a formação e desenvolvimento da cultura artística, de modo que o juízo que sanciona a “artidade” de uma obra reconhece ao mesmo tempo sua historicidade. Naturalmente, Argan não nega a presença do sentimento e a intuição em qualquer juízo de valor sobre uma obra artística, porém nos recorda com toda clareza que sentimento e intuição implicam em uma experiência histórica da arte, constituindo uma hipótese de trabalho cuja verificação depende da investigação histórica. Esse pensamento é válido não somente para um historiador, mas também para quem se envolve com a identificação de obras de escultura do acervo existente na USP. Nesse processo de identificação, para catalogação e posterior trabalho de inventário, o olhar observador se depara com a reflexão sobre estética, sobre valores, sobre os porquês de uma obra estar ocupando um determinado espaço, reunindo história, memória e patrimônio⁶⁸.

As obras que compõe o acervo do *campus* pertencem à escola modernista o que justifica toda a sua variedade de estilos como veremos mais adiante com a apresentação das obras catalogadas para a formação de um inventário atualizado do acervo deste *campus*.

⁶⁷ CERNI, V. A. Prólogo. In: ARGAN, G. C. *El Arte Moderno 1770-1970*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1975.

⁶⁸ ARGAN, G. C. *El Arte Moderno 1770-1970*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1975.

3.1 A Escultura nos Seus Primórdios

A arte pode ser vista como um registro da existência do homem sobre a face da terra, seu rastro está ali, é a prova de sua existência. É o caso da famosa pintura do bisão de Altamira⁶⁹ e tantos outros achados artísticos encontrados nas cavernas da Espanha e da França meridional⁷⁰.

As pinturas rupestres do Paleolítico Superior⁷¹, do período glacial e da idade da pedra lascada, constituem manifestações da arte primitiva e entre elas estão as primeiras amostras da arte escultórica, embora não sejam as únicas nem as mais antigas. Uma das obras de arte mais antigas que conhecemos é a Vênus de Willendorf (Áustria), cuja data ainda é discutida pelos especialistas, mas, de qualquer forma, é certo de que é anterior às pinturas de Altamira ou Lascaux, além de ser uma das primeiras representações plásticas do corpo humano. Segundo Bozal, Antón, Curi e Cobielles:

Em Naturhistorisches Museum de Viena conserva-se a mais famosa da “vênus” paleolíticas, a já citada Vênus de Willendorf, que o pré-historiador alemão Hugo Obermaler encontrou em 1908 numa estação de caçadores de mamutes na baixa Áustria. É uma estatueta de 10,45 cm de altura, em pedra calcário, com restos de pintura vermelha, onde, apesar do evidente exagero de certos rasgos anatômicos - cadeiras, coxas, seios -, a impressão do naturalismo é fortíssima. A maioria dos especialistas coincidem em atribuir a esta e outras obras semelhantes certos fins de culto-mágicos relacionados com a fecundidade; (...) A maioria das “vênus” paleolíticas mostram a hipertrofia dos caracteres sexuais secundários a que se fez alusão, assim como a ausência de rosto. (...) A dispersão geográfica das “vênus” paleolíticas é muito ampla: as descobertas foram realizadas num marco que vai desde os Pirineus e o oeste francês até o lago Balkal. É possível indicar certas variantes locais - por exemplo, a acusada esteatopigia das peças encontradas na Itália (Grimaldi, Savignano), um certo tratamento do rosto nas procedentes de Malta (cerca de Irkutsk, na Sibéria), com detalhes do vestido, (...) ⁷².

⁶⁹ A pintura policrômica do bisão, no teto da caverna de Altamira, no norte da Espanha, é uma das mais vívidas imagens criadas por artistas da última idade do gelo na Europa Ocidental. Foram encontradas imagens pintadas, representações em tamanho natural de espécies importantes, como o bisão, o cavalo, o mamute e a rena que percorriam a região. In: BARRACLOUGH, G. *Atlas da História do Mundo*. 4 ed. São Paulo; Folha de São Paulo, 1995.

⁷⁰ GOMBRICH, E. H. *La storia dell'arte*. Torino: Giulio Einaudi, 1966.

⁷¹ Todas estas manifestações de arte rupestre não datam da mesma época. Sua primeira expressão foi provavelmente a do Paleolítico Superior na Europa do Sudoeste. Distinguem-se dois centros de arte primitiva europeia: o do Norte da Espanha e o do Sudoeste da França, ou região franco-cantábrica, e, mais ao sul, o da Espanha Oriental, região levantina. O centro franco-cantábrico corresponde ao Aurinhacense e ao Madalenense, primeiro e terceiro períodos do Paleolítico Superior. In: UPJOHN, E. M.; WINGERT, P. S.; MAHLER, J. G. *História mundial da arte: da pré-história à Grécia Antiga*. São Paulo: Martins Fontes, 1979, v.1.

⁷² BOZAL, V.; ANTÓN, P.; CURRI, A. B.; COBIELLES, F. J. *História Geral da Arte: escultura I*. Espanha: Ediciones Del Prado, 1995, p.17.

As primeiras manifestações de arte pré-histórica foram pequenas estatuetas ou incisões, freqüentemente encontradas entre os detritos depositados no solo das cavernas, misturadas a utensílios de pedra talhada. Além da Vênus de Willendorf, foram encontradas a Vênus de Lespugue e de Laussel e numerosas representações de animais do período aurinhacense⁷³.

A primeira cultura com traços Neolíticos, na idade da pedra polida, de que se tem notícia é a zarziense, assentada no Iraque. O homem do Neolítico fez dos seus utensílios objetos de arte e passou a utilizar a cerâmica⁷⁴, e na mesma época conheceu os metais, sendo que o cobre foi o primeiro a ser utilizado.

As esculturas no período Neolítico do período cerâmico deixaram uma grande quantidade de amostras significativas da arte escultórica, como as estatuetas femininas ajoelhadas de Samarra e Tell Halaf, na Mesopotâmia, os vasos antropomorfos e zoomorfos além das habituais representações femininas das culturas neolíticas de Sesklo e Starcevo, no sudeste europeu e, finalmente, as figuras de cerâmica das culturas de Negate I e Netate II, no alto Egito⁷⁵.

3.1.1 A Escultura nas Antigas Civilizações

Os povos primitivos da África Tropical e da Oceania deixaram grande produção artística na qual se destaca a arte escultórica, incluindo estatuetas, máscaras, objetos ritualísticos e utilitários talhados em madeira, terracota e marfim ou fundidos em bronze e latão, ligadas tanto à vida religiosa quanto à profana⁷⁶.

Apoiando-se em dados arqueológicos distinguem-se três grandes áreas culturais: a cultura sudanesa, em torno da civilização do Chade, a cultura guineense na saída da Nigéria e por fim a civilização congoleza que englobaria o Zimbabwé. Os povos do Sudão que habitavam entre o Saara e as florestas tropicais da África Central como, por exemplo, os Mangbetos do Congo, deixaram esculturas de características simplificadas tendendo para o geometrismo e o abstracionismo. Ao longo da costa do golfo da Guiné, a arte foi mais

⁷³ “O ultimo período da idade Paleolítica está subdividido em: Aurinhaco-Perigordense com atividades relacionadas à caça e pesca; fabricação de armas e instrumentos de osso e sílex. Solutrense com manifestações religiosas de ritos mágicos e propiciatórios. Madalenense com manifestações artísticas como as esculturas, baixos-relevos, desenhos e pinturas rupestres.” In: UPJOHN, E. M.; WINGERT, P. S.; MAHLER, J. G. *História mundial da arte: da pré-história à Grécia Antiga*. São Paulo: Martins Fontes, 1979, v.1.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ BOZAL, V.; ANTÓN, P.; CURI, A. B.; COBIELLES, F. J. *História Geral da Arte: escultura I*. Espanha: Ediciones Del Prado, 1995.

⁷⁶ UPJOHN, E. M., WINGERT, P. S., MAHLER, J. G. *História mundial da arte: artes primivas, arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1979, v.6.

maleável. Já os Baulés da Costa do Marfim esculpam máscaras e figuras ricas em detalhes. Na área congoleza, a arte da madeira desenvolveu-se de maneira muito expressiva resultando em uma estilização audaciosa do corpo humano.

A Oceania teve seus povos primitivos distribuídos por cerca de trinta mil ilhas e por uma parte do continente australiano. Este continente pode ser dividido em quatro grandes regiões: a Melanésia, a Polinésia, a Micronésia e a Austrália, sendo quase todas tropicais. Os objetos esculpidos pelos povos da Melanésia e pela Polinésia são os mais representativos da arte do Pacífico Sul e se assemelham muito entre si pela expressão plástica com o emprego de três dimensões evidenciando volumes e planos, com composições de várias figuras em baixos-relevos, sendo que as particularidades de cada povo aparecem nas esculturas de acordo com as tradições locais, com estilos tão numerosos quanto a quantidades de suas ilhas. Na escultura as formas e proporções foram tratadas com grande liberdade, evocando um universo fantástico, com motivos circulares ou curvilíneos complicados, freqüentemente pintados nas esculturas e máscaras com finalidade simbólica ou decorativa⁷⁷.

A Arte Polinésia tem excelência na escultura em madeira, mas a pedra e o osso, o marfim de baleia e até o coral foram muito utilizados em certas regiões. As esculturas se inspiravam visivelmente nas formas naturais e na religião. No Taiti as esculturas com formas geométricas bem distintas, eram cheias de intensidade e vida sem serem pintadas. Nas ilhas do Hawai, as esculturas grandes e pequenas em madeira, representavam as divindades da guerra, da agricultura e inúmeros deuses domésticos com máscaras que exprimiam grande agressividade. A escultura hawaiana nunca era pintada.

As tribos polinésicas da Nova Zelândia conhecidas como Maoris, tinham uma arte muito elaborada e muito ligada à condição social e à ascendência. Muitas estatuetas encontradas simbolizavam antepassados lendários ou recentes. As figuras tinham grandes cabeças com expressões agressivas e terríveis. Nas ilhas Maruquesas, as figuras humanas, eram esculpidas na rocha vulcânica ou em madeira, variando de algumas dezenas de centímetros a três metros de altura.

A ilha de Páscoa é célebre pelas suas gigantescas estátuas de rocha vulcânica, sendo que algumas destas obras escultóricas foram encontradas em estado de semi-figuras, com torsos enormes, enquanto que outras obras são apenas cabeças colossais. Estas esculturas chegam a atingir dezoito metros de altura. Nesta ilha também foram produzidas pequenas estatuetas de madeira polida, representando homens e mulheres esqueléticos, assim como

⁷⁷ UPJOHN, E. M.; WINGERT, P. S.; MAHLER, J. G. *História mundial da arte: artes primivas, arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1979, v.6.

figuras híbridas combinando formas humanas e de animais, como aves e lagartos, com muitos detalhes descritivos⁷⁸.

3.1.2 Escultura Pré-Colombiana

A América Indígena e suas regiões culturais podem ser subdivididas em: Mesoamérica, Circuncaribe, Andes e Terras Baixas da América do Sul. As obras escultóricas mais impressionantes foram encontradas entre os povos da Mesoamérica, formada pelos Olmecas, Maias e Astecas, que desenvolveram uma arquitetura e escultura tão ricas quanto a dos Incas no Peru. As esculturas em pedra, em terracota ou em jade eram talhadas ou modeladas em alto e baixo-relevo e utilizadas tanto dentro quanto fora das pirâmides como ornamentos. A cor era, às vezes, utilizada para dar mais relevo a um motivo.

Dos Olmecas, que habitaram as terras baixas do golfo do México entre os anos 1500 a.C. até o início da era cristã, foram encontradas esculturas monumentais, como a *Cabeça Colossal* (séc. IX-VII a.C.), realizada em basalto com 2,85 m de altura, assim como tantas outras estatuetas representando seres humanos com corpos quase sem pescoço e gordos, caras com olhos “mongolóides”, máscaras, machados votivos com traços humanos.

Entre os povos situados acima da Mesoamérica é clara a associação da arquitetura com a escultura de vultos⁷⁹ e com os relevos que enfeitavam as paredes e pilares. Os temas religiosos se fizeram presentes nas estatuetas, nos lugares de enterro e nos templos, sendo que muitos deuses relativos à natureza como deus do sol ou da lua eram adorados e representados.

Entre os Maias desenvolveu-se o estilo Tolteca encontrado nas paredes das pirâmides que eram adornadas com baixos-relevos muito trabalhados narrando cenas de combates ou sacrifícios humanos, de forma linear e didática. As influências mais sentidas pelos maias talvez fossem a estilização das formas em escultura e relevo com linhas geométricas além dos relevos que aparecem nas estelas que mantêm reminiscências da escultura de vulto e representam personagens importantes, em posição frontal e rígida na forma cúbica da pedra talhada.

Os Astecas, que mais tarde passaram a se chamar Mexicas, instalaram-se no México onde fundaram um império poderoso. A expressão artística mais significativa foi a escultura

⁷⁸ UPJOHN, E. M.; WINGERT, P. S.; MAHLER, J. G. *História mundial da arte: artes primitivas, arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1979, v.6.

⁷⁹ Escultura de vulto é a escultura que se aproxima do tamanho natural, pode ser imagens religiosas, estátuas, bustos etc. CONSERVAÇÃO e restauro de talha dourada. In: ANDREA V. R. Disponível em: <<http://avremigio.com/content/view/8/30>>. Acesso em: 30 set 2009.

em pedra. As estátuas eram enormes, como a da *Mãe dos Deuses*, que se encontra no Museu do México, com quase 2,50 m de altura, composta por duas cabeças de serpente, sendo os pés da deusa garras e as mãos cabeças de cobra, com um grande colar de mãos e corações humanos, com uma caveira como pendente. Outras divindades também foram representadas, ou por crânios incrustados de turquesa e obsidiana ou esculpidos no cristal de rocha, respeitando o bloco original de pedra.

Na região dos Andes encontra-se a Arte Peruana em que se destaca a arte do Império Inca. Mas objetos de terracota, metal geralmente de ouro e prata, assim como tecidos, foram fabricados em toda a parte, enquanto que de certas regiões apenas vieram até nós esculturas de madeira. Diversas estátuas colossais foram encontradas. Estas esculturas foram talhadas dos quatro lados, sendo os pormenores do vestuário e da anatomia indicados em baixo-relevo. Os motivos característicos deste estilo espalharam-se por todo o Peru onde foram encontradas formas que procuraram exprimir as três dimensões na pedra esculpida, na cerâmica e na ourivesaria⁸⁰.

3.1.3 Escultura Mesopotâmica

Atualmente, o que conhecemos da história nos diz que as civilizações mais antigas se iniciaram a leste da bacia mediterrânea, no vale do Nilo ou no do Tigre e do Eufrates como é o caso da civilização mesopotâmica que nasceu provavelmente um pouco antes da civilização egípcia, valendo lembrar que o Egito foi uma região autônoma durante a maior parte da sua história. A palavra *Mesopotâmia* significa, região entre dois rios, ou seja, designa uma região geográfica. Foi nesta região que os sumérios se estabeleceram com várias divindades, representadas através de esculturas, e desenvolveram uma cidade com templos e palácios povoados por estátuas.

Com o passar dos anos, o povo sumério foi dominado pela população semita que, apoderando-se da Mesopotâmia, criou o reino da Babilônia que após a sua queda foi dominada pelos assírios. Os mesopotâneos deixaram uma escultura muito interessante: monstros talhados na pedra à frente dos pórticos, frisos ou baixos-relevos que narram os altos feitos do monarca, na caça ou no campo de batalha.

Na Mesopotâmia o realismo anatômico nas esculturas era demonstrado pelos trajés: enquanto os egípcios foram representados vestindo apenas uma tanga, os homens e mulheres

⁸⁰ UPJOHN, E. M.; WINGERT, P. S.; MAHLER, J. G. *História mundial da arte: artes primitivas, arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1979, v.6.

da Suméria e da Babilônia foram representados com pesados trajes, levando à uma simplificação das formas da silueta humana⁸¹.

Os registros encontrados sobre os vários povos Mesopotâmicos, entre eles, sumérios, acadianos, amoritas, assírios e caldeus, são um testemunho sobre a história e a arte escultórica existente entre eles. Os povos do oriente, os povos asiáticos e todos os demais povos que se espalharam pelo planeta utilizaram em maior ou menor grau a escultura como uma forma de expressão, mas daremos continuidade sobre o tema, escultura na antiguidade, abordando apenas mais três grandes civilizações: a *egípcia*, a *grega* e a *romana*.

3.2 Escultura nos Grandes Impérios: Egípcio, Grego e Romano

3.2.1 Escultura Egípcia

De acordo com Gombrich, um dos maiores louvores da arte egípcia é que cada estátua, cada pintura ou forma arquitetônica, parece inserir-se no espaço como se respondesse ao chamado de uma única lei. Essa lei, a qual parecem obedecer todas as criações de um povo, chamamos de estilo.

As leis que governam toda a arte egípcia conferem a cada obra individualmente um efeito de equilíbrio e austera harmonia. O estilo egípcio era um complexo de rigorosíssimas leis que cada artista devia aprender desde a adolescência. As estátuas representando pessoas sentadas deviam apoiar as mãos sobre os joelhos. Os homens representados deviam ser pintados com a pele mais escura que a das mulheres – a pele era representada pela cor vermelha; os olhos, incrustados, eram pintados de branco, com a pupila e a íris negra, de modo a criar maior impressão de vida. A aparência de cada deus egípcio era rigidamente pré-estabelecida: o deus do sol, por exemplo, devia ser representado como um falcão ou com a cabeça de um falcão. Foi assim que, no espaço de aproximadamente três mil anos, a arte egípcia mudou pouquíssimo. Se o artista reproduzia um personagem na posição de andar, o pé esquerdo estava para frente, o peso igualmente distribuído entre dois pés, o eixo do corpo bem ereto, atitude física muito comum na escultura egípcia, idealizada para marcar o seu caráter semi-divino⁸².

⁸¹ UPJOHN, E. M.; WINGERT, P. S.; MAHLER, J. G. *História mundial da arte: da pré-história à Grécia antiga*. São Paulo: Martins Fontes, 1979, v.1.

⁸² GOMBRICH, E. H. *La storia dell'arte*. Torino: Giulio Einaudi, 1966.

O mesmo espírito religioso que inspirou a arquitetura se apresentou também na escultura egípcia. As esculturas que representavam os faraós, em forma de estátuas, eram freqüentemente idealizadas devendo antes de tudo evocar o poder e a imortalidade. O desejo de imortalidade comandava a escolha de materiais e as proporções da obra. A atração pelas grandes dimensões é facilmente percebível nas pirâmides onde se encontra a Esfinge de Gizé. A cabeça deste animal, em que só a orelha é maior do que um homem é provavelmente um retrato idealizado do faraó Kefern. Para estas obras gigantescas, eram pensados os materiais mais resistentes como as pedras duras do tipo basalto, o diorito (rocha de textura granítica constituída essencialmente de oligociásio ou andesita e um mineral escuro) e por vezes o granito, mas materiais menos resistentes como o calcário, o grés e mesmo a madeira, foram muito utilizados também.

Na escultura egípcia, freqüentemente eram utilizados três métodos. O baixo-relevo consistia em esculpir as figuras com ligeira saliência. As esculturas escavadas, eram imagens modeladas e o último plano não era talhado em profundidade, de modo que o tema não se despregava da superfície da pedra. O último modo e menos caro, consistia em gravar unicamente os contornos das figuras⁸³.

3.2.2 Escultura Grega

A Grécia era uma nação muito diferente do Egito e da Mesopotâmia. A vida na Grécia não era tão fácil como no vale do Nilo e a luta pela existência estimulou a energia dos Gregos, o seu espírito inventivo, o seu desejo de descoberta e de aventura em terras desconhecidas. Tanto na Mesopotâmia como no Egito, toda a obra de arte era anônima, na Grécia, até o mais humilde oleiro traduzia seu orgulho criador em dezenas de inscrições e é por isso que a reputação de alguns artistas gregos chegou até nós. O país fornecia todos os materiais necessários à escultura e à arquitetura. O calcário era abundante e empregado em algumas esculturas, que datam do início da civilização, assim como as pedras mais refinadas. As pedreiras forneciam principalmente os mármore de grão fino de Paros e do Pentélico, bastante duros para resistirem ao tempo sem os impedir de trabalharem com relativa facilidade, e dessa forma nasceu uma arte de alta qualidade. A escultura só encontrou uma expressão válida no final do século VII a.C. Foi durante os séculos obscuros que se sucederam

⁸³GOMBRICH, E. H. *La storia dell'arte*. Torino: Giulio Einaudi, 1966.

às invasões que surgiram o templo grego e as duas principais ordens⁸⁴ arquitetônicas, a dórica e a jônica, e as esculturas foram muito utilizadas nesses templos.

A arte escultórica atingiu com os gregos, um nível extremamente elevado. No Período Arcaico os gregos esculpiam em mármore grandes figuras de homens, primeiramente simétricas em rigorosa posição frontal, com o peso igualmente distribuído entre as duas pernas. No Período Clássico, as posições começaram a imitar os movimentos, e os artistas para isso utilizaram o bronze. No Período Helenístico se desenvolve um crescente naturalismo, onde os seres humanos foram representados em grupo e com expressões faciais conforme a idade, segundo as emoções das personalidades retratadas.

Dos primeiros séculos da história grega não restaram esculturas monumentais. Quando os gregos começaram a esculpir as estátuas dos deuses toda a tradição religiosa estava por trás, levando-os a procurar a melhor forma de conceber a divindade. Embora os deuses gregos fossem a imagem dos homens, assim que o escultor grego desenvolveu a capacidade de talhar uma figura realista, procurou conceber obras humanas, embora com aspectos sobrenaturais, para mostrar maior perfeição. A representação do Apolo nu, por exemplo, enfatiza o interesse que os gregos dedicavam ao corpo, sendo o estudo anatômico uma característica grega. Os Apolos eram figuras masculinas que podiam representar o deus como atleta ou vencedor tanto de jogos quanto de outras festas. Por volta de 560 a.C. as figuras femininas eram representadas sempre vestidas e o escultor servia-se das pregas do vestuário para criar motivos decorativos⁸⁵.

Quase todas as estátuas eram coloridas, e se hoje somos acostumados à idéia de escultura essencialmente de mármore branco é porque as cópias romanas assim se apresentaram, e também porque a partir do Renascimento, os artistas geralmente preferiram as pedras e as madeiras em seu tom natural, mas todas as grandes épocas utilizaram a policromia. Exemplos de esculturas em bronze datando de 460 a.C. também foram encontradas como, por exemplo, a Estatueta de Ligúrio, que atualmente se encontra no Museu de Berlim. Posteriormente a esse período os artistas deram preferência sempre ao bronze e ao

⁸⁴ Uma ordem é uma combinação específica de três elementos arquitetônicos: base, coluna e entablamento. A ordem principal é a dórica que teve seu apogeu no século V a.C. (...). Os gregos consideram a ordem dórica como uma ordem masculina, enquanto a graça da ordem jônica lhes parecia feminina. Esta, que se desenvolveu ao mesmo tempo que a dórica, é mesmo simples e mais elegante. A ordem jônica, que proliferou principalmente nas ilhas do mar Egeu e na Ásia Menor, não se encontra com tanta freqüência no Peloponeso e no Sul da Itália. Distingue-se da ordem dórica por possuir um envasamento individual para cada coluna. (...) Admite-se universalmente que a ordem jônica provém da construção de madeira. (...) Quando a ordem foi adaptada à pedra, as proporções tornaram-se um pouco mais maciças, mas nunca tanto como na ordem dórica. In: UPJOHN, Everard M.; WINGERT, P. S.; MAHLER, J. G. *História mundial da arte: da pré-história à Grécia Antiga*. São Paulo: Martins Fontes, 1979, v.1.

⁸⁵ Idem.

mármore. O estudo do corpo masculino era muito mais avançado do que o do corpo feminino, pois os escultores tinham os modelos de rapazes gregos e mesma numa época de avanços na escultura a escultura feminina conservou um padrão mais arcaico. Registros encontrados com descrições permitiram identificar algumas estátuas célebres e atribuí-las aos escultores da Antiguidade, como por exemplo: Fidias (490 – 430 a.C.) autor da estátua de bronze colossal erguida sobre a Acrópole de Atenas. Praxíteles (395 – 330 a.C.), foi famoso pelo seu toque cheio de sensibilidade e delicadeza das suas criações. Autor de obras célebres como Hermes com Dionísio menino, a deusa Venere, a jovem Afrodite que se preparava para o banho. Policleto (460 - 410 a.C.), autor de Doríforo; Fídias, autor de Zeus Olímpico e Atenéia e que realizou toda a decoração em baixos-relevos do templo Partenon. Lisipo (IV a.C.) foi um verdadeiro retratista e introduziu a proporção ideal do corpo humano com a medida de oito vezes a cabeça. Carés de Lindos, que foi discípulo de Lisipo, foi o autor do Colosso de Rodes, obra considerada uma das sete maravilhas do mundo antigo. Miron (V a.C), autor do Discóbolo - homem arremessando o disco. Alessandro di Antiochia (sem datas conhecidas) foi autor de várias obras, sendo a mais conhecida a Vênus de Milo⁸⁶.

3.2.3 Escultura Romana

A Arte romana é o conjunto das manifestações culturais que floresceram na península itálica do início do século VIII a.C. até o século IV d.C., quando foram substituídas pela arte cristã primitiva. Ela sofreu duas fortes influências: a da arte etrusca popular e voltada para a expressão da realidade, e a da arte helênica, orientada para a expressão de um ideal de beleza. No início da expansão do império romano, enquanto conquistavam outras terras, a arquitetura foi se desenvolvendo de forma imponente no grande império que se constituía, enquanto a arte não progredia no mesmo ritmo.

A partir de 146 a. C, toda a Grécia estava conquistada. Do despojo da vitória, fizeram parte não só escravos e ouro, mas um grande número de esculturas, vasos e objetos gregos. Esta descoberta e este contato com a escultura helênica foram o ponto de partida para uma nova orientação das artes romanas. As obras primas gregas foram copiadas a pedido dos ricos cidadãos romanos dando origem, com o passar do tempo, às correntes da arte itálica e da arte

⁸⁶ GOMBRICH, E. H. *La storia dell'arte*. Torino: Giulio Einaudi, 1966.

helenizante⁸⁷.

Após a conquista da Grécia, muitos artistas gregos passaram a trabalhar em Roma, e quando Roma se tornou a dominadora do mundo, a arte passou por mudanças significativas. Aos artistas foram dados novos trabalhos que exigiram novas técnicas, ultrapassando os antigos pedidos dos colecionadores romanos que admiravam as cópias feitas das obras gregas. A herma do imperador Vespasiano foi um desses trabalhos realizados, com grande técnica retratista. Marco Ulpio Nerva Traiano, ou imperador Traiano, fez erguer uma coluna muito alta decorada em relevo contando histórias de suas guerras e vitórias em Dacia (Romênia). Nesta obra, foi aplicada o conhecimento da arte grega, porém sem muita beleza, harmonia ou expressão dramática, uma vez que o povo romano era um povo prático, sem muito gosto pela criação fantasia⁸⁸.

Além da arte destinada a registrar grandes eventos oficiais ou personagens nobres, também foram realizadas várias de estatuetas, a maior parte de bronze, que representavam personagens da vida cotidiana, como lutadores, pescadores etc., nas quais é muito difícil distinguir as obras romanas dos modelos helenísticos ou orientais. A arte escultórica durante o período do auge dos grandes imperadores foi muito utilizada, as obras primas nos chegam até hoje são exemplos de trabalhos com grande técnica. De uma forma simplista, o realismo, a falsa perspectiva nos painéis e a narração cronológica foram os frutos da maneira prática dos romanos exercitarem a arte.

O nome dos artistas não é conhecido e mesmo obras importantes como a "Ara pacis Augustae" ("Altar da paz de Augusto") permaneceram anônimas. O espírito prático dos romanos orientava-os para o real e a escultura alcançou alto nível de retrato fiel e muito expressivo dos governantes do império romano continuando a tradição etrusco-itálica nas artes. Embora as várias obras escultóricas encontradas referentes a essa época não tenham registros que identifiquem os seus autores, muitos bustos se encontram em museus europeus como testemunho desta arte⁸⁹.

O Império Romano, passou a tolerar o cristianismo a partir de 313 d. C., com o Édito de Milão, assinado durante o império de Constantino I, que permitia aos cristãos construir algumas igrejas. Após o florescimento da escultura romana, os primeiros séculos cristãos surgiram sem grandes expressões. No entanto, as paredes e, mais raramente, as tampas dos primeiros sarcófagos cristãos foram decoradas com pequenas figuras em relevo, que

⁸⁷ UPJOHN, E. M.; WINGERT, P. S.; MAHLER, J. G. *História mundial da arte: dos etruscos ao fim da Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1979, v.2.

⁸⁸ GOMBRICH, E. H. *La storia dell'arte*. Torino: Giulio Einaudi, 1966.

⁸⁹ UPJOHN, E. M.; WINGERT, P. S.; MAHLER, J. G. Op. cit.

constituem, de certo modo, exemplos da escultura romana tardia, que em comparação com as obras mais antigas, aparecem como obras sem muita habilidade técnica, embora estatuetas toscamente talhadas da arte cristã sejam muito interessantes. Os temas abordados eram simbólicos e bíblicos, sem muito realismo, mas descritivos. Os artistas recorriam também a motivos pagãos, dando-lhes uma interpretação cristã⁹⁰.

O ramo oriental da Arte Cristã Primitiva, a Arte Bizantina, reuniu várias influências, grega clássica, asiática e européia. Foi assim denominada, porque seu principal centro de irradiação foi a antiga cidade de Bizâncio, transformada em Constantinopla, pelo imperador Constantino, para servir de nova capital ao império romano. O gosto pela decoração, aliado à aversão do cristianismo pela representação escultórica de imagens (por lembrar o paganismo romano), fez diminuir o gosto pela forma e conseqüentemente o destaque da escultura durante este período.

3.3 Escultura na Idade Média

No início da Idade Média até aproximadamente os anos de 1200, desenvolveu-se na Europa a Arte Românica (no domínio da arte, o termo românico designa vários estilos espalhados na Europa Ocidental nos séculos XI e XII.)⁹¹, e posteriormente a Arte Gótica⁹², sendo esta última a que mais caracterizou a Idade Média, tanto na arquitetura quanto na escultura uma vez que a escultura estava completamente sujeita à arquitetura.

3.3.1 Escultura Românica

A chegada dos bárbaros à Europa ocidental fez desaparecer a unidade do Império Romano. Entre os anos 500 e 1000 d.C., os povos da Europa Ocidental evoluíram em sentidos diferentes e procuraram seus próprios meios de expressão. A arte românica da Alemanha distinguiu-se da arte francesa ou da italiana, além disso, em cada país, aconteceram vários estilos regionais, essas variações locais são explicáveis e resultam das condições de vida da

⁹⁰ UPJOHN, E. M.; WINGERT, P. S.; MAHLER, J. G. *História mundial da arte: dos etruscos ao fim da Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1979, v.2.

⁹¹ Ibid.

⁹² “O gótico, criado na Île-de-France, difundiu-se por toda a Europa, sendo assimilado e adaptado em graus variáveis por cada país. Numa fase posterior, definiu-se na Itália (especialmente na Toscana) um novo sentido plástico, que se alastrou para o resto da Europa. O período final do gótico, que coincide com a eclosão do Renascimento na Itália, tem um claro predomínio setentrional, sendo a Borgonha (de onde, anteriormente, difundiu-se a arquitetura cisterciense), Flandres e Alemanha seus principais focos de irradiação”. In: BRACON, J. *Saber ver a arte gótica*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

época⁹³.

Durante os primeiros séculos da Idade Média, a escultura de pedra desapareceu quase por completo e quando reapareceu, no século XI, uma vez perdida a técnica que a caracterizava, procurou modelos nos mosteiros, onde se encontravam miniaturas, mosaicos, objetos de ourivesaria ou de marfim, monumentos da antiguidade galo-romana. Para Henri Focillon⁹⁴, o irrealismo das imagens românicas foi algo que lhe chamou muito a atenção, levando-o a encontrar quatro regras que provavelmente regeram a escultura monumental românica: 1) primado da arquitetura: a decoração submetendo-se à arquitetura; 2) lei do enquadramento: a superfície decorada deformava-se de acordo com as exigências dos seus próprios limites; 3) lei do maior número de contatos: esta lei tinha origem no “horror ao vazio” próprio das artes primitivas, que levou a escultura românica a criar tipos que preenchessem todo o espaço disponível; 4) lei do formalismo interno: as formas primordiais geravam outras por uma espécie de lógica da metamorfose. Em muitas regiões foram adotadas essas regras sendo o portal o elemento mais ornamentado da igreja embora a composição ornamental atingisse o ponto máximo no tímpano; ou seja, no espaço circunscrito pelo arco do portal, sobre a entrada da igreja.

Exemplares da escultura românica existentes até os dias de hoje deixam claro a preferência temática por manifestações da glória de Deus, ou por representações de cruzes e sinais mágicos. A arte românica foi essencialmente uma arte sacra, assim como a arte gótica. Contudo, a escultura gótica se sobressaiu à escultura românica uma vez que as obras deixaram de ter a aparência rígida e passaram a ser mais realistas, tanto na representação do corpo quanto das vestes.

3.3.2 Escultura Gótica

Em meados do séc. XII, o prestígio dos grandes mosteiros era incontestável. Os empreendimentos artísticos eram dominados e controlados pelos principais hierarcas monásticos e era nos mosteiros que se encontrava as melhores oportunidades de trabalho, mas por volta de 1300 tudo isso mudou, pois a percepção do homem sobre Deus tomou nova

⁹³ UPJOHN, E. M.; WINGERT, P. S.; MAHLER, J. G. *História mundial da arte: dos etruscos ao fim da Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1979, v.2.

⁹⁴ FERRIER, J. L.; LE PICHON, Y. *Art of our century: the chronicle of western art, 1900 to the present*. New York: Prentice Hall, 1988. Disponível em: <<http://www.noteaccess.com/APPROACHES/Henri.htm>>. Acesso: 27 ago. 08 2009.

forma e se propagou entre as massas⁹⁵.

Os escultores de Paris, como nas cidades de Bourges ou Reims⁹⁶ e mais tarde na cidade inglesa de Southwell, se sobressaíram pela ousadia. Foi o caso do entalhe naturalista das formas das folhas e das cabeças de Reims, tão notáveis e características daquela época. O homem estava se libertando de um temor gerado pela fé ignorante, e a Igreja precisava atrair um outro tipo de público. Ao que tudo indica, foi nessa época que ocorreu o início ao culto à figura da mãe de Jesus Cristo.

Assim como Deus devia parecer mais humano e disposto ao perdão através de Cristo, a Virgem passou a assumir um papel cada vez mais importante como mãe extremada e interceder em favor da humanidade. O culto da Virgem cresceu como resultado da percepção de sua posição como Rainha do Céu ao lado de Cristo, e, entre 1150 e 1300, essa devoção pública manifestou-se também numa expansão da iconografia de Maria (...) e na criação de um número sem precedente de estátuas da Virgem com o Menino. Tendo começado como simples imagens da Virgem, muitas dessas representações do culto passaram a ser adotadas por si sós, a despeito das advertências de Durandus e diversos outros escritores do século XIII contra a idolatria⁹⁷.

As esculturas do lado de fora das igrejas góticas católicas forneciam ao público, sua primeira experiência visual da doutrina cristã, enquanto que do lado de dentro das igrejas, os roteiros narrativos em vitrais coloridos substituíam as pinturas murais e os capitéis históricos que tiveram essa função nas estruturas românicas.

Ao que tudo indica, o pedreiro-escultor da primitiva catedral gótica, estava totalmente subordinado ao mestre de obras ou arquiteto, que por sua vez respondia aos cônegos encarregados da supervisão da obra. Ou seja: uma vez elaborado o projeto do portal, eram escolhidos os blocos de pedra e os escultores iniciavam o trabalho na oficina do pedreiro, a pedra empregada na escultura arquitetônica era quase sempre a mesma utilizada no restante da edificação, nem sempre isso ocorria mas, de forma geral, os escultores utilizavam blocos de corte padronizado. Frequentemente as esculturas eram numeradas ou recebiam quaisquer outras marcas para assegurar sua correta instalação. Tudo nos leva a crer que as grandes

⁹⁵ FERRIER, J. L.; LE PICHON, Y. *Art of our century: the chronicle of western art, 1900 to the present*. New York: Prentice Hall, 1988. Disponível em: <<http://www.noteaccess.com/APPROACHES/Henri.htm>>. Acesso 27 ago. 08 2009.

⁹⁶ "A catedral de Reims contém o mais extenso ciclo escultórico do mundo gótico. Tal amplitude determina uma maior variedade de formas e estilos, que se pode perceber no grupo escultórico localizado no pórtico central, onde a imagem da Virgem é anterior à do anjo, um dos mais belos exemplares do chamado preciosismo gótico. As esculturas tornam-se independentes da estrutura arquitetônica e se inter-relacionam." In: BRACON, J. *Saber ver a arte gótica*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

⁹⁷ WILLIAMSON, P. *Arte gótica: 1140-1300*. São Paulo: Cosac & Naify, 1988, p. 2.

esculturas dos umbrais e boa parte dos relevos associados a portais ou a outros conjuntos eram quase sempre feitas no chão e não esculpidas *in situ*. O exemplo mais conhecido de como a escultura gótica acontecia, é o da instalação do portal de Sainte-Anne, quase todo do séc. XII e início do séc. XIII da Catedral de Notre Dame de Paris. Uma vez que as obras estavam instaladas, os andaimes permaneciam no lugar para que elas pudessem ser pintadas, e antes de se passar a esse componente vital da escultura gótica, as obras eram retocadas⁹⁸.

A arte gótica que se dissipou pela Europa teve maior destaque na França onde apareceram escultores como Antoine le Moiturier (1425-1497), provavelmente nascido em Avignon, considerado um escultor gótico tardio. Um exemplo de suas obras é o Sepulcro de Filipe Pot (1480) Outros escultores europeus foram:

- Clau Sluter (1350-1406), escultor gótico flamengo de origem holandesa. Sua obra mais famosa é o Poço de Moises (1395-1399), que se encontra em Dijon.
- Gil de Siloe (1486-1501), foi um dos grandes escultores góticos do século XV. O escultor de origem flamenga levou a cabo um impressionante conjunto de esculturas na cartuxa de Miraflores⁹⁹.
- Nicola Pisano (1220-1278), nascido provavelmente na região denominada Puglia, arquiteto e escultor, foi considerado por alguns autores como o introdutor do estilo gótico na Itália. Em torno de 1260 produziu um púlpito para o batistério de Pisa que foi considerado uma das primeiras manifestações precursora da Renascença.
- Giovanni Pisano (1250-1314), escultor e arquiteto gótico, nascido em Pisa levaria o estilo do pai, Nicola Pisano, mais longe e dominaria a cena em Florença no primeiro terço do século XIV, e seria um dos introdutores de um gênero novo, o dos *cruxifigi dolorosi*, de grande dramaticidade e larga influência, até então incomum na Toscana¹⁰⁰.
- Andrea Pisano (1290-1349), nascido perto da cidade de Pisa, em Pontedera, foi um reconhecido arquiteto e escultor da Itália gótica, com um estilo que se caracterizou pela simplicidade e disposição harmoniosa das figuras. Autor dos relevos da porta sul do batistério de Florença, com destaque para as portas de bronze onde aparece a cena do Batismo de Cristo (1330)¹⁰¹.

⁹⁸ WILLIAMSON, P. *Arte gótica: 1140-1300*. São Paulo: Cosac & Naify, 1988.

⁹⁹ BRACON, J. *Saber ver a arte gótica*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

¹⁰⁰ HELLER, A. *O homem do Renascimento*. Lisboa: Presença, 1982.

¹⁰¹ BRACON, J. Op. cit.

3.4 Escultura Renascentista

Segundo Marques:

A transição do feudalismo para o capitalismo não deve ser analisada apenas sob a perspectiva das transformações econômicas e políticas. É importante considerar que a crise do século XIV manifestou-se, também, nos planos intelectuais e culturais. Assim, os movimentos renascentistas e reformistas representam importantes respostas a uma tentativa de compreender o homem e, em última instância, o próprio universo à época da crise geral do feudalismo europeu.

O Renascimento traduzia as novas concepções que tinham como referência, essencialmente, o humanismo, enquanto base intelectual que procurava definir e afirmar o novo papel do homem no universo¹⁰².

A maioria dos artífices do Renascimento tiveram sua origem nas oficinas artesanais das cidades humanistas, estimulados a se comportarem como artistas de iniciativa e independência, versáteis e autônomos, para exercitarem a diversidade do seu tempo, intento possível porque “a estrutura básica da sociedade foi afetada até o domínio da cultura”¹⁰³ favorecendo o desabrochar que “engendrou gigantes”¹⁰⁴ no campo das artes do desenho – o artifex polytechnes¹⁰⁵, expressão da unidade da atividade artística daquele momento histórico.

As cidades do Renascimento exigiam cada vez mais uma arquitetura suntuosa e com fortificações para expressarem seu poder. A imagem pública de uma cidade seria então conhecida por seus empreendimentos arquitetônicos¹⁰⁶. Estátuas gigantescas eram expostas nas praças e locais públicos; quadros, gravuras e afrescos ornamentavam os recintos particulares dos burgueses, dos palácios e de alguns prédios públicos. Em muitas capelas, os burgueses colocavam na entrada os seus “brasões” e no interior, enterravam seus mortos.

¹⁰² MARQUES, A. et alli. *História Moderna Através de Textos*. São Paulo: Contexto, 2000, p.92.

¹⁰³ HELLER, A. *O homem do Renascimento*. Lisboa: Presença, 1982.

¹⁰⁴ No texto, o autor nomeia os homens do renascimento de “gigantes” porque não foram limitados pelo espírito burguês como seus sucessores. O termo foi usado In: ENGELS, F. *A Dialética da Natureza*. 5a edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

¹⁰⁵ SILVA, M. A. G. da. *O Artífice do Renascimento*: na incipiente “URBS” burguesa, exaltou o refinado e inquieto espírito dos humanistas. In: VERINOTIO- *Revista On-line de Educação e Ciências Humanas*. n 8, ano IV, maio de 2008. p.9-10. – Publicação Semestral – ISSN 1981-061X. Disponível em: <http://www.verinotio.org/Verinotio_revistas/n8/r8artigo9.pdf> Acesso em: 01 jul 2009.

¹⁰⁶ Neste aspecto, o arquiteto vai assumir um papel demasiado importante diante das demais “artes visuais” dando à arquitetura o status de “artes liberais” aceita como arte intelectual e não mais “arte mecânica” ligada aos ofícios. Sobre isto consultar CHASTEL, A. “O problema do arquiteto”, In: GARIN, E. (dir.), *O Homem Renascentista*. Lisboa: Presença, 1988.

Enfim, a procura de várias obras de arte, às vezes num mesmo local, propiciou aos autores das obras alargarem habilidades e manipular as diversas “artes do desenho”.

Gombrich (1966) afirma que no século *Trecento* os trabalhos em metais preciosos foram os trabalhos mais característicos daquela época, embora houvesse muito trabalho em pedra realizados em grande número das igrejas. Os italianos do *Trecento* retinham a arte, a ciência e a cultura florescidas no período clássico. E em nenhuma cidade houve uma atividade artística tão intensa como em Firenze, um rico centro mercantil. Foi ali que nas primeiras décadas do *Quattrocento* um grupo de artistas quiseram criar uma nova arte rompendo com as teorias do passado. Um dos cabeças desse grupo foi o arquiteto Filippo Brunelleschi (1377-1446) e o mais importante escultor foi o fiorentino Donatello (1386?-1466)¹⁰⁷.

A Alta Renascença cronologicamente engloba os anos finais do *Quattrocento* e as primeiras décadas do *Cinquecento* e é nesse período que a arte atinge a perfeição e o equilíbrio classicistas perseguidos durante todo o processo anterior, especialmente no que diz respeito à pintura e à escultura. Entre os séculos XIV, XV e início do XVI apareceram vários artistas altamente qualificados como: Andréa di Cione di Arcângelo (1308-1368), mais conhecido como *Andréa di Orcagna* que como escultor, teve como mestre Andréa Pisano, sendo sua principal obra o majestoso tabernáculo em Orsammichele, uma das obras-primas daquele período. Andréa foi também mestre de Giovanni di Balducci (1317-1349), autor de um requintado e complexo monumento funerário na Capela Portinari de Milão.

Apesar dos avanços dos mestres anteriormente citados, suas obras ainda refletiam o embate entre as tendências antigas e modernas, sendo que os elementos góticos eram nitidamente visíveis em todos eles.

Outros artistas de destaque foram:

- Lorenzo Ghilberti (1378-1455), natural de Florença, autor de relevos no Batistério de São João, onde os modelos clássicos foram recuperados por completo. Escultor e fundidor em metal italiano, conseguiu impor sobre as influências góticas os novos postulados estéticos inspirados no mundo clássico que caracterizaram a arte renascentista do período *Quattrocento* (1400-1499) e cuja principal obra foi lavrar as monumentais portas de bronze do batistério de Florença.

¹⁰⁷CHASTEL, A. “O problema do arquiteto”, In: GARIN, E. (dir.), *O Homem Renascentista*. Lisboa: Presença, 1988.

- Donato di Niccoló di Betto Bardi (1386-1466), conhecido como *Donatello*, *natural de* Florença, principal escultor do renascimento¹⁰⁸ uma vez que conduziu os avanços em várias frentes, separando-se definitivamente do gótico. Nas suas obras principais figuram as estátuas de profetas do Antigo Testamento. Ele modelou a primeira figura de nú com grandes dimensões em volume completo desde a antiguidade, o *David* de 1430. Também inovou na estatuária equestre, criando o monumento a *Gattamelata*, a mais importante obra em seu gênero. Por fim, sua *Madalena Penitente*, em madeira, de 1453, é uma imagem de dor, austeridade e transfiguração que não teve paralelos em sua época.
- Andréa Del Verrochio (1435 – 1488), escultor e pintor. Seu *Cristo e São Tomé* tem grande realismo e poesia. Sua obra maior, o monumento eqüestre a Bartolommeo Colleoni, encomendada pela cidade de Veneza, é uma expressão de poder e força entre outras obras. Foi sua oficina que o artista superdotado de Florença, Leonardo Da Vinci, freqüentou em sua mocidade¹⁰⁹.
- Michelangelo di Ludovico Buonarrotri Simoni (1475-1564), nascido em Florença, foi escultor, pintor, poeta e arquiteto. Era 23 anos mais novo que Leonardo da Vinci, mas foi seu antecessor no dessecamento de cadáveres, desenhando cada parte, cada órgão até não encontrar mais nenhum segredo a ser desvendado. Com aproximadamente 30 anos era já considerado um dos maiores mestres de escultura da sua época¹¹⁰. Ele foi o maior nome da escultura desde a Alta Renascença até meados do *Cinquecento*.

Artistas como Luca della Robbia (1400-1482), Agostino di Duccio (1418 - 1481), Tullio Lombardo (1460 - 1532), Baccio Bandinelli (1488 - 1560), entre outros, também deixaram obras de grande maestria. Encerraram o ciclo renascentista escultores como Jacopo Sansovino (1486 - 1570), Francesco da Sangallo (1494 - 1576), Cellini Benvenuto (1500 - 1571) e Giambologna (1529 - 1608) com um estilo de grande dinamismo e expressividade.

¹⁰⁸ UPJOHN, E. M.; WINGERT, P. S.; MAHLER, J. G. *História mundial da arte: o renascimento*. 3v., São Paulo: Martins Fontes, 1979.

¹⁰⁹ Idem.

¹¹⁰ GOMBRICH, E. H. *La storia dell'arte*. Torino: Giulio Einaudi, 1966.

3.5 Entre a Escultura Renascentista e Moderna

Na passagem da Arte Renascentista para a Arte Moderna, o movimento Barroco e o movimento Rococó apareceram na Europa (meados do século XVI até o século XVIII). Se o Barroco foi um período estilístico e filosófico inspirado no fervor religioso e na passionalidade da Contra-Reforma, o Rococó foi um movimento artístico que apareceu na história no momento em que o Barroco começou a se libertar da temática religiosa. Durante o Rococó a decoração ganhou uma nova forma de se expressar, e a escultura nesse momento passou a ter dimensões físicas menores, os artistas utilizaram o mármore como suporte e também o gesso e a madeira, além de aceitarem o emprego das cores em tons mais suaves do que os empregados na arte Barroca. Giovan Lorenzo Bernini (1598-1680), escultor do rei da Inglaterra e do 1º ministro da França, trabalhou para outros soberanos dentro e fora da Itália e prestou serviços às igrejas de várias cidades, somando assim um grande número de obras entre monumentos, esculturas, fontes e trabalhos arquitetônicos¹¹¹. No Barroco brasileiro que se desenvolveu entre os séculos XVII e XIX, o destaque ficou para Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1738-1814), filho do mestre de carpintaria português Manuel Francisco Lisboa com sua esposa Isabel. Aleijadinho nasceu e morreu em Ouro Preto e as duas últimas décadas de sua vida foram marcadas por sofrimento atroz com dores e deformações, fazendo com que seus assistentes amarrassem os instrumentos em seus braços para que pudesse continuar trabalhando. São dessa fase suas obras célebres, como os monumentais Profetas e as 64 imagens dos Passos da Paixão¹¹².

3.6 Escultura Moderna

Ao falarmos em arte no século XX, destaca-se o Movimento Modernista que teve suas sementes lançadas no século anterior. Para Argan, a cultura artística moderna se baseou e se contrapôs na relação entre o *clássico* e o *romântico* de maneira que:

A cultura artística moderna mostra-se de fato centrada na relação dialética, quanto não de antítese, entre esses dois conceitos. Eles se referem a duas grandes fases da história da arte: o “clássico” está ligado à arte do mundo antigo, greco-romano, e àquela que foi tida como seu renascimento na

¹¹¹ DELL'ARCO, M. F. *L'immagine al Potere: vita di Giovan Lorenzo Bernini*. Bari: Laterza, 2001.

¹¹² MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES DO RIO DE JANEIRO. *Antonio Francisco Lisboa o Aleijadinho: o que vemos e o que sabemos*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2000.

cultura humanista dos séculos XV e XVI; o romântico, à arte cristã da Idade Média e mais precisamente ao Românico e ao Gótico¹¹³.

Entre os motivos daquilo que poderíamos chamar de fim do ciclo clássico e início do romântico ou moderno, destaca-se a transformação das tecnologias e da organização da produção econômica, com todas as conseqüências que comporta na ordem social e política. Era inevitável que o nascimento da tecnologia industrial, colocando em crise o artesanato e suas técnicas refinadas e individuais, provocasse a transformação das estruturas e da finalidade da arte, que constituíra o ápice e o modelo da produção artesanal. A passagem da tecnologia do artesanato, que utilizava os materiais e reproduzia os processos da natureza, para a tecnologia industrial, que se funda na ciência e age sobre a natureza, transformando o ambiente, foi uma das principais causas da crise da arte¹¹⁴.

Para Clemente Greenberg¹¹⁵ as primeiras mudanças significativas na escultura com respeito à modernidade, ocorreram a partir de Rodin (1840-1917):

Entre o Renascimento e Rodin, a escultura sofreu como veículo de expressão em razão de seu apego à tradição greco-romana monolítica, corpórea, de talhar e modelar. O tema ideal dessa tradição foi o torso e a cabeça humana, e ela rejeitou como impróprio tudo que era inanimado e imóvel. Uma arte confinada ao monólito podia dizer muito pouco ao homem pós-renascentista, e assim a pintura conseguiu monopolizar o tema, a imaginação e o talento nas artes visuais: quase tudo o que aconteceu neste campo, entre Michelangelo e Rodin, aconteceu na tela. A escultura era um meio literal demais.(...) Rodin foi o primeiro a realmente tentar alcançar o nível da pintura, dissolvendo formas de pedra em luz e ar na busca de efeitos análogos aos da pintura impressionista¹¹⁶.

Vale a pena lembrar que foi em 1905 que ocorreu a primeira revolução russa que desembocou, em 1917, numa proposta de alteração das relações sociais, após a qual a humanidade jamais voltou a ser a mesma. Esse ano de 1905 foi também o ano em que Einstein escreveu artigos revolucionários sobre a teoria da relatividade, depois da qual nada seria como antes. Tudo era relativo. Ao redor de 1905 outros processos marcantes foram sendo registrados. Em 1907 Picasso concluiu sua tela *Demoiselles d'Avignon* e as artes estavam em plena modernidade: o cubismo estava nascendo. Picasso rompeu o modo de ver

¹¹³ ARGAN, G. C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.11.

¹¹⁴ Idem.

¹¹⁵ Um dos críticos de arte mais influentes do século XX e ativo protagonista no cenário artístico americano do pós-guerra, Clement Greenberg (1909-1994), definiu os princípios da estética modernista, de Manet a Pollock.

¹¹⁶ GREENBERG, C. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 69.

da antiguidade, a *perspectiva*, baseada no conceito segundo o qual a partir de um ponto e um só ponto, o ponto principal, podia-se obter uma visão “perfeita” do objeto que não poderia ser reproduzida de nenhum outro ponto. As descobertas técnicas da passagem do século logo entram para o cotidiano, (a eletricidade, o carro, o avião), o que contribui para a alteração do modo de vida das relações comerciais, trabalhistas, enfim, das relações sociais. Sem dúvida, a *mobilidade* se tornou um dos traços marcantes da sociedade moderna, afinal, tudo estava e está em movimento e tudo estava e está em mutação. Como decorrência da mobilidade, veio o princípio da descontinuidade e a relação do homem com o tempo foi alterada uma vez que para o homem moderno a rapidez começou a fazer parte de sua mentalidade.

Segundo Greenberg as primeiras mudanças ocorreram com Rodin, mas a nova escultura aconteceu de fato com as idéias cubistas de Braque (1882-1963) e Picasso (1881-1973). Referindo-se aos trabalhos de colagem cubista, Greenberg defende que:

(...) a nova escultura se desenvolveu através das construções em baixo-relevo que Picasso e depois Arp e Schwitters criaram ao elevar a colagem acima do plano da pintura: a partir daí Picasso, escultor e pintor, ao lado dos construtivistas russos Tallin, Pevsner e Gabo, também Archipenko, Duchamp -Villon, Lipchitz, Laurens e Giacometti, a lançaram finalmente na verdade positiva do espaço livre, completamente fora do plano do quadrado¹¹⁷.

Greenberg fez referência às colagens cubistas como sendo uma escultura pictórica, que estaria se descolando da tradicional utilização da pedra e do metal em favor de materiais mais flexíveis, e o que vemos é que a partir de 1905 a escultura passou a ser muito variada tanto na questão dos materiais empregados quanto na solução de idéias.

Nesta época foi publicado *O Manifesto Futurista* escrito pelo poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti, no jornal francês *Lê Figaro* em fevereiro de 1909, onde especificou como prioridade da escultura, entre outros, o uso de materiais não tradicionais como o vidro, metal laminado, arame ou luzes elétricas. Durante os anos 10, na época em que os modos futurista e construtivista da escultura eram desenvolvidos e consolidados, o trabalho de dois outros homens tomavam forma. Esses artistas, Marcel Duchamp (1887-1968) e Constantin Brancusi (1876-1957), apresentavam modelos do significado da escultura que são a antítese do construtivismo. Sua obra questiona, ao mesmo tempo, a concepção construtivista do que é o objeto escultural e a validade de toda a noção de transparência¹¹⁸.

¹¹⁷ GREENBERG, C. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, Ibid., p. 70.

¹¹⁸ KRAUSS, R. E. *Caminhos da escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

(...) Nesse meio tempo, surgira o cubismo na pintura, uma influência direta e também a influência da escultura negra, Brancusi foi capaz de iniciar a transição do monólito pra um novo tipo de escultura, derivado da pintura moderna e das talhas em madeira da África e da Oceania: um tipo de escultura novo para a civilização européia. Brancusi não consumou ele próprio a transição. O que faz, pelo menos em seu trabalho em pedra e metal, é levar o monólito a um tal extremo, reduzi-lo a tal simplicidade arquetípica, que este fica mais ou menos esgotado como um princípio de forma¹¹⁹.

Para Rosalind E. Krauss, o denominador comum entre Duchamp e Brancusi é que ambos assumiram a mesma postura diante da questão da narrativa escultural afinal:

Ambos rejeitaram a função da análise em bases tecnológicas da escultura, criando obras que questionavam a própria função da estrutura narrativa, tendendo ao que é unitário e impossível de ser analisado. A obra de ambos, portanto, está à margem da tendência que seguimos, do futurismo e do cubismo à escultura construtivista uma tendência a substituir a narrativa histórica ou psicológica pelas satisfações de um exposição quase “científica” da organização estrutural da forma¹²⁰.

Foi apenas na década de 60 que o interesse de Duchamp pela escultura como uma espécie de estratégia estética e o interesse de Brancusi pela forma enquanto manifestação de superfície assumiram uma posição central no pensamento de uma nova geração de escultores.

No Modernismo, diversos projetos uniram artistas em diferentes movimentos artísticos com um posicionamento muitas vezes contestador diante das radicais mudanças trazidas pela sociedade industrial. Impressionismo, pós-impressionismo, suprematismo, neoplasticismo, surrealismo, etc., eram movimentos artísticos que buscavam liberdade e autonomia para a obra de arte. No início da década de 20, o ramo do construtivismo russo conhecido como “idealista” ou “intelectual” começou a ter repercussões na Europa Ocidental e uma das razões para que isso ocorresse foi o fato dos escultores russos Naum Gabo (1890- 1977) e Antoine Pevsner (1884-1962) haverem trocado a Rússia pela França e Alemanha, onde continuaram a construir esculturas dotadas da transparência da clareza dos modelos matemáticos. A outra razão era que a atitude idealista em relação à escultura tomou o rumo do Ocidente e aportou na Bauhaus, por intermédio dos escritos e das pinturas de El Lissitzky cuja estética “elementarista” baseava-se, como a de Gabo, em forma desmaterializadas construídas

¹¹⁹ GREENBERG, C. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001, p. 70.

¹²⁰ KRAUSS, R. E. *Caminhos da escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p.125.

esterometricamente por meio da interseção de planos¹²¹.

3.6.1 Escultura Moderna no Brasil

No Brasil do início do século XX também notamos grandes transformações. Uma arte nova surgiu através de Oswald de Andrade, Mário de Andrade e outros que estavam bem conscientes do tempo em que viviam, como por exemplo: Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Vicente do Rêgo Monteiro. A complexidade da modernidade e a ausência de critérios de avaliação confiáveis levaram muitos estetas e artistas a optar por um relativismo extremo, que reduz o belo ou o feio a questão puramente de gosto.

Em fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, ocorreu a Semana de Arte Moderna. Victor Brecheret, Wilhelm Haarberg e Hildegardo Leão Velloso foram destaques na Semana de Arte Moderna. A intenção principal dos escultores na Semana foi romper com as tendências da academia, ou seja, assim como nos outros campos artísticos: inovar¹²².

No decorrer da Semana, o brasileiro Hildegardo Leão Velloso (1899-1966), completou 23 anos de idade, era realmente jovem para um escultor em um evento tão importante. Foi freqüentador do ateliê dos irmãos Bernardelli, com os quais estudara. De acordo com Aracy Amaral:

Não sabendo quais as obras que teria enviado para a Semana de Arte Moderna, conseguimos apenas apurar que ele teria participado da Semana talvez por instigação de Ronald de Carvalho. Uma citação do autor dos Estudos Brasileiros, em que menciona a jovem geração brasileira nas artes, parece confirmar ter sido de sua parte a relação com Leão Velloso, quando o nomeia, ao lado de Brecheret, os dois únicos nomes na escultura¹²³.

Na Semana de 22, W. Haarberg se destacou pelas suas obras em madeira. A escultura *Mãe e Filho*, de sua autoria, encontra-se no Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Sobre as tendências do escultor alemão Haarberg (1891-1986) Mário de Andrade afirma que:

Todas as suas obras têm aquela feição de monumentalidade, diretamente arquitetônica, adquirida pela moderna escultura, depois de ter compreendido a lição dos egípcios e dos negros. Mas o sr. Haarberg não arcaíza

¹²¹, KRAUSS, R. E. *Caminhos da escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

¹²² AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22*: subsídios para uma história das artes no Brasil. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.

¹²³ *Ibid.*, p. 159.

propositadamente como um Millés ou um Bourdelle. Nem se aproxima no excesso dos negros, como Wildt. É expressionista e vem da gloriosa Munich anterior à Guerra. É um amante do volume; e consegue tirar deste variadíssimas expressões, capazes de nos transmitirem todos os estados de seu eu interior¹²⁴.

O ítalo-brasileiro Victor Brecheret (1894-1955), entre os anos de 1919 a 1921, iniciou uma estilização que desenvolveu em Paris com continuidade em São Paulo. O escultor *arredio e trabalhador*, pouco depois de sua chegada a São Paulo, foi erigido como o artista do momento, caracterizado por um nacionalismo emergente e que talvez nem o escultor suspeitasse ou pretendesse. As obras de Brecheret presentes na Semana pertencem a um período de transição do artista, diversas obras expostas no salão eram de 1920, como: O Ídolo, Cabeça de Cristo, Pietà, Torso, O Gênio, Vitória, entre outras, obras com estilização da fase em que esteve em Paris, depois de seus contatos com Brancusi. Talvez sua obra mais conhecida seja o Monumento às Bandeiras que foi erigida na região sul da cidade de São Paulo a céu aberto, em uma praça em frente ao Palácio Nove de Julho, sede da Assembléia Legislativa, e ao Parque do Ibirapuera, tendo sido encomendada pelo governo de São Paulo em 1921.

Nas palavras de Mario Pedrosa sobre a importância da pintura e escultura na Semana de Arte Moderna:

Sob o impacto produzido nos jovens literatos pelas esculturas de Brecheret e as pinturas sombriamente dramáticas de Malfatti, os cânones do academismo literário de que ainda estavam impregnados começaram a ceder. Assim a iniciação modernista deles começou a se fazer não através da literatura e da poesia mas através das artes especificamente não verbais da pintura e da escultura. E os progressos dessa iniciação podiam ser acompanhados no próprio chefe do movimento (...) Mario de Andrade. Ele mesmo nos conta (...). Brecheret, um dia, lhe dá uma *Cabeça de Cristo*, em gesso, que o encantara, para que ele a fizesse passar para o bronze. Não havia dinheiro e a operação custava 600 mil-réis. Mas, afinal, consegue ele o dinheiro e leva (...) o bronze para casa. (...) O Cristo, de trancinha, era medonho de feio. A família alarmou-se, a parentela mexeriqueira correu à casa protestar contra a perda do filho. Mário subiu para o quarto (...). Depois vai à escrivaninha, tira de lá um caderno e escreve, diz ele, o título que jamais pensara, *Paulicéia Desvairada*¹²⁵.

¹²⁴AMARAL, A. *Artes Plásticas na Semana de 22: subsídios para uma história das artes no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 162.

¹²⁵ Ibid., p. 288.

A atmosfera do Rio de Janeiro era bem diferente da de São Paulo. Como o Rio no início do século XX era a capital do país, acabou sendo o centro de uma arte oficial a serviço dos governantes, tanto do Império como da República. Em São Paulo o início das obras de embelezamento da cidade ocorreu mais tarde como consequência da prosperidade do Estado e do início da concentração populacional urbana, quando a estatúria e a escultura começaram a ser solicitadas, sobretudo na segunda década do século XX. Tanto na construção de edifícios públicos e para a sua ornamentação, bem como para jardins e parques da cidade, na maior parte dos concursos realizados em São Paulo os concorrentes eram estrangeiros. Exemplo dessa concorrência estrangeira foi o concurso para o Monumento à Independência, realizado a 19 de junho de 1919, sendo vencedor o italiano de Palermo, Ettore Ximenez (18855-1926).¹²⁶

No ano de 1950, entre muitos eventos que ocorriam pelo mundo, predominava nos Estados Unidos a ideologia desenvolvimentista e começavam a surgir os primeiros sinais de mudança do clima estético predominante. A era pós-moderna trazia o cenário cibernético-informático e informacional. O Congresso Mundial da Paz lançava o “Apelo de Estocolmo” contra o armamento atômico. No Brasil, aconteceu a primeira transmissão da TV Tupi, primeira emissora de televisão brasileira e da América Latina. No final dos anos de 1950, os termos “pós-modernismo” e seus correlatos passavam a integrar o discurso crítico norte-americano, quando Irving Howe e Harry Levin os empregavam para lamentar a queda de nível do movimento modernista, representado por figuras como William Butler Yeats, Thomas S. Eliot, Ezra Pound e James Joyce. A Bienal de Veneza, além das obras do modernismo histórico, apresentou também obras influenciadas pelo fauvismo, cubismo, futurismo e expressionismo, porém as inovações mais surpreendentes são dos Estados Unidos, com Jackson Pollock e Willem de Kooning indicando um novo movimento radical conhecido como expressionismo abstrato.¹²⁷ Na metade do século, 1951, ocorre a Primeira Bienal de São Paulo. A década de 50 ficou conhecida como “os anos dourados da história do Brasil”. O otimismo, o crescimento das cidades, a implantação de indústrias marcam o período.

A Bienal do Centenário, segunda bienal de São Paulo, trouxe à cidade, em princípios de 1954, grandes personalidades como o escultor Henry Moore (1898-1986), artista que afirmava não haver uma crise na escultura ao contrário de muitos daquela época.¹²⁸

Em 1941 foi baixado o decreto-lei designando para a construção da Cidade

¹²⁶ AMARAL, A. *Artes Plásticas na Semana de 22: subsídios para uma história das artes no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.

¹²⁷ GUINSBURG, J.; BARBOSA, A. M. *O Pós-Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

¹²⁸ FERRAZ, G. *Retrospectiva: figuras, raízes e problemas da arte contemporânea*. São Paulo: Cutrix, 1975.

Universitária toda a área da antiga fazenda Butantã¹²⁹. Ocorreram períodos áureos de construção: primeira fase, de 1951 a 1953; Reitor Ernesto de Moraes Leme; segunda fase, de 1960 a 1963, Reitor Antônio Barros de Ulhôa Cintra; terceira fase de 1969 a 1973, Reitor Miguel Reale; quarta fase 1988 a 1991 Reitor José Goldenberg¹³⁰. Mas foi somente a partir da década de 1960 que se deu início à implantação das obras escultóricas no *campus*. Nas décadas de 1970 e 1980, na Cidade Universitária USP/Butantã, muitos artistas começaram a expor suas obras a céu aberto utilizando principalmente materiais como o metal (aço, ferro, alumínio) e PVC, sendo o metal o material preferido da quase totalidade dos artistas, assim como as formas geométricas de grande dimensão.

Na década de 1970 e ainda mais na década de 1980, a escultura se abriu para o uso de materiais diversos como: objetos descartáveis, aparelhos elétricos, têxteis, *ready mades* e materiais industriais. Afinada com a pós-modernidade¹³¹, a escultura não prioriza o tempo histórico de forma linear, isto é, ela funde presente, passado e futuro numa só obra, após retirar citações e segmentos da história da arte. Deste modo, o artista escultor se vê livre para compor escolhas e procedimentos individuais. De acordo com Peccinini, esta estratégia abrange a utilização de todos e quaisquer meios e materiais, passo decisivo da escultura para uma autonomia e licença ilimitadas. “Neste sentido a subversão da ordem dos materiais em outro sistema de relação revela outras realidades e abre percepções inumeráveis”¹³².

No capítulo a seguir, Inventário das Obras do *Campus* Armando de Salles Oliveira da Universidade de São Paulo, serão apresentados os nomes dos autores e suas respectivas obras catalogadas no início do ano de 2009, confirmando o estilo modernista que predomina nas esculturas do acervo atual do *campus*.

¹²⁹ CAMPOS, E. de S. *Cidade Universitária da Universidade de São Paulo: Aspectos gerais do planejamento e execução*. São Paulo: Comissão da Cidade Universitária da Universidade de São Paulo, 1954, p. 18.

¹³⁰ UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Coordenadoria do Campus da Capital do Estado de São Paulo. *Histórico resumido do campus “Armando de Salles Oliveira”*. Disponível

em: <<http://www.usp.br/cocespi/index.php?p=historia>> Acesso em: 01 out. 2009.

¹³¹ (...) encaramos a pós-modernidade como um fenômeno geral, (...), que implica uma série de transformações no panorama cultural ocidental, e o pós-modernismo como um estilo de época, marcado por traços mais ou menos definíveis, que reflete tais transformações. Em ambos os casos, os termos sugerem, pelos seus prefixos, idéias de posterioridade e de contrariedade com relação a momentos ou manifestações anteriores (...). In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, A. M. *O Pós-Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

¹³² PECCININI, D. V. M. Os tridimensionais do MAC- segmentos da História da Escultura. In: *Sedução dos Volumes*. Catálogo: São Paulo, MAC/USP, 1992.

Capítulo IV

Inventário das Esculturas do *campus* “Armando de Salles Oliveira” da Universidade de São Paulo

“ A sensibilidade não é um fenômeno misterioso:
pode ser exercida e, portanto, adquirida.”
(Raymond Williams)

Com o objetivo de preservar o patrimônio da Universidade de São Paulo, o CPC, lançou a série *Cadernos CPC* que tem por objetivo refletir sobre a problemática do patrimônio cultural por meio de inventários relativos aos bens da USP. O que vem de encontro com o significado de um inventário; “Inventariar bens culturais é um trabalho permanente, pois, além da catalogação primeira, são necessárias posteriores revisões e atualizações. Sobretudo, o inventário convida a uma reflexão”¹³³.

Entre os *campi* da USP, o *campus* da capital é o único que nasceu da idéia de uma cidade universitária e é compreendido como local físico e/ou simbólico. As características das esculturas do *campus*, marcam a trajetória do mesmo e com sua diversidade sinalizam momentos da produção da arte e construção da Universidade. Segundo Maria Cecília F. Lourenço:

Queira-se ou não, uma vez construídas, as esculturas referenciam e individualizam os locais e lhes imprimem uma característica, que pode convidar à reflexão, desafiar o conformismo, despertar para o desconhecido, ativar a sensibilidade ou provocar o contrário, o que seria lamentável. A obra de arte é interativa com o que a rodeia e isso é essencial. O artista merece ser tratado com toda a dignidade, sendo indispensável sua presença na arte pública para criar algo de acordo com esses propósitos, colaborando assim para aperfeiçoar e humanizar a realidade brasileira.¹³⁴

¹³³ PRATA, J. M.; GENNARI, L. A.; BOGHOSIAN, M. R. ; ALMEIDA, T. D. de F. *O inventário dos campi e edifícios da USP*. In: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Centro de Preservação Cultural. *Cidades Universitárias: Patrimônio Urbanístico e Arquitetônico da USP*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005, p.188-189.

¹³⁴ UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Comissão de Patrimônio Cultural USP. *Obras Escultóricas em Espaços Externos da USP*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1997, p.14.

4.1 Inventário

Um inventário pode trazer importantes subsídios para a valorização do acervo cultural da Universidade podendo combater a indiferença à preservação do patrimônio histórico e artístico. O inventário pode ser visto como a memória de um acervo, a afirmação da identidade de um povo. Para Oliveira, Pereira e Lima:

(...) memória é uma construção operada a partir do presente e a conservação física e intelectual do patrimônio documental, é, por isso, o garante de toda a memória social, desde que criadas as condições que permitam a sua utilização e difusão¹³⁵.

Consideradas como decorrentes do conhecimento histórico, compreende-se que as concepções que regem o patrimônio e os bens constitutivos de seu acervo não deixam de ser representações produzidas por um determinado meio social. Isto nos remete às conexões entre memórias e representações como resultado de uma construção histórica sujeita às transformações da passagem do tempo, sendo, portanto, perecíveis. As questões sobre a temática da memória associada aos bens culturais integrantes de um acervo foram introduzidas recentemente na historiografia, principalmente na produção acadêmica e continuam quase ausentes no processo escolar. O conhecimento histórico socializado através da escola seria o ponto de partida para a valorização do patrimônio cultural¹³⁶.

O objetivo primeiro de um inventário é o conhecimento, a identificação, a tomada de consciência da existência de bens culturais em um determinado local. Esses bens culturais e particularmente as esculturas e seu acervo histórico e artístico, são testemunhos tangíveis da cultura de uma sociedade ou das sociedades de uma certa época. O inventário tem o importante papel de assegurar a continuidade desta cultura no presente, ao mesmo tempo que a identifica em sua originalidade e características.

¹³⁵ OLIVEIRA, A.; PEREIRA, E.; LIMA, M. J. P. *Um olhar sobre a conservação no percurso do património documental do Arquivo Distrital do Porto*. In: ARQUIVO Distrital do Porto. Disponível em: <http://www.adporto.pt/ficheiros_a_descarregar/orientacoes_conservacao_edite.pdf>. Acesso em: 01 out. 2009.

¹³⁶ TARGINO, M. I. M. *Processo de elaboração das concepções de património cultural e das políticas públicas de preservação*. In: ASSOCIAÇÃO Nacional de História – ANPUH XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2007. p. 5 Disponível em: <<http://snh2007.anpuh.org/resources/content/anais/Maria%20Ivonilde%20Mendon%20E7a%20Targino.pdf>>. Acesso em: 01 out. 2009.

Segundo Myriam Andrade R. de Oliveira:

O conhecimento está assim estreitamente ligado aos dois outros objetivos dos inventários: a preservação e o estudo dos bens culturais, aspectos que tem uma significação especial em um país jovem como o Brasil (...) . Praticamente desde suas origens, o IPHAN se preocupou com os inventários, mencionados diversas vezes no Decreto Lei nº 25, (...). O primeiro passo a constituição de um Arquivo Central de Inventários no Rio de Janeiro, com pastas individuais de monumentos de todas as regiões, incluindo transcrições de documentos, plantas e numerosas fotografias. A partir dos anos 70 a necessidade de inventários sistemáticos de bens móveis começou a se impor em caráter de urgência por causa do desenvolvimento do comércio de antiguidades, que se tornou uma ameaça constante para as obras conservadas nos locais de origem e em especial o patrimônio de igrejas. (...) Estes problemas foram solucionados com a criação em 1985 de um setor específico de inventários de bens móveis e integrados (SIBMI) no âmbito do antigo Departamento de Conservação e Proteção, cujas tarefas prioritárias foram o estabelecimento de uma metodologia específica para bens móveis conservados *in situ*, ou seja, continuando a servir ao culto nos monumentos de origem e a elaboração de um projeto piloto para captação de recursos.¹³⁷

4.2 Catalogação

A catalogação se mostra cada vez mais importante e eficaz, uma vez que facilita o rastreamento e identificação da obra, caso esta venha a ser roubada, restaurada, ou danificada. A catalogação pode introduzir na história dados específicos da realidade da obra, uma vez que se torna assim um testemunho de uma época, relacionando-se com o trabalho subsequente de inventário.

Para a apresentação de uma proposta de catalogação referente às obras escultóricas que se encontram no *campus* Armando de Salles Oliveira, se faz necessário a análise do que já tem sido utilizado nestes últimos anos para a catalogação de obras escultóricas. Segue o resumo dos itens de catalogação utilizados para o trabalho de catalogação de esculturas pelo Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e pelo Centro de Preservação Cultural da USP – CPC.

¹³⁷ BRITO, S. R. S. de; RIBEIRO, O. G.; BOGÉA, K. S.; RIBEIRO, E. S. *Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados: A Experiência do Maranhão*. São Luís: IPHAN, 2000, p. 9-10.

4.2.1 Análise do Manual de Catalogação realizado pelo Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro

O Manual de Catalogação de 1995 do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, intitulado *Manual de Catalogação de pinturas, esculturas, desenhos e gravuras* é um manual didático com explicações detalhadas para cada um dos subitens que corroboram para a identificação da obra, facilitando em muito o trabalho de restauro e preservação. O manual também é um testemunho do nível de organização e interesse da entidade pelo acervo que a compõe.

Após a Introdução e a Apresentação das Regras Gerais incluindo: a. Fontes principais de informação, b. Abreviaturas e siglas, c. Idioma e ortografia, d. Interpolações, e. Incorreções, f. Obras compostas de mais de uma parte, g. Obras compostas de imagens nos dois lados do suporte; segue a orientação sobre os 10 principais itens abordados no manual que são os seguintes:

1. Área de Identificação;
2. Área de Indicação de Responsabilidade;
3. Área de Título;
4. Área de Inscrições;
5. Área de Publicação/ Distribuição/ Impressão/ Fundição;
6. Área de Características Físicas;
7. Área de Descrição;
8. Área de Procedência;
9. Área de Histórico;
10. Área de Notas.

4.2.2 Análise do Caderno CPC de 1997

O Caderno do CPC, intitulado *Obras Escultóricas em Espaços Externos da USP* de 1997, foi desenvolvido impulsionado pela preocupação surgida em 1993 em catalogar as obras localizadas nos espaços externos da USP. O então Pró-Reitor de Cultura e Extensão Universitária da USP, Jacques Marcovitch, afirma na introdução deste caderno que:

Temos, nestas páginas, importantes subsídios para a valorização do acervo cultural da Universidade de São Paulo. Sua leitura nos faz tomar consciência das riquezas artísticas existentes bem perto de nós, e que freqüentemente não são apreciadas nem sequer percebidas¹³⁸.

O esforço do CPC para a vivificação e conseqüente valorização das esculturas se verifica através das imagens fotográficas que compõe o inventário de 1997. A imagem como revelação do que o *campus* possui desperta a curiosidade não somente dos amantes das artes mas, também, das demais pessoas que através desse recurso educativo podem compreender melhor a importância dessas manifestações artísticas, com possibilidades de recriação de uma realidade que passa geralmente despercebida de tantos. O Caderno CPC apresenta imagens fotográficas coloridas de tamanhos variados nas mesmas páginas onde estão registrados os seguintes itens referentes às obras:

Descrição, Tema, Descrição Temática, Histórico, Localização da Obra. O item Tema aparece somente quando a obra é uma homenagem a determinada personalidade. Os itens se apresentam da seguinte maneira:

1. Descrição: descrição técnica da obra (herma, busto, cabeça, monumento, estátua, escultura, painel, e demais nomes que identifiquem um o objeto), incluindo material utilizado, medidas, assinatura do artista, local da assinatura, característica da placa e inscrição da placa, pedestal, ou seja, todo tipo de descrição que possa vir a caracterizar e identificar a obra.
2. Tema: quando a obra é uma homenagem à determinada personalidade o tema é preenchido com informações pessoais sobre o homenageado, e um resumo sobre sua vida e feitos.
3. Descrição Temática: trata-se da descrição simbólica da obra, da sua relação com a instituição ou com o entorno da própria obra, como ou no que o autor se inspirou para a idealização e realização da obra.
4. Histórico: é o registro das informações referentes a obra quanto ao local e data de

¹³⁸ UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Comissão de Patrimônio Cultural. *Obras Escultóricas em Espaços Externos da USP*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997, p.9.

implantação, sua idealização e concepção, mudanças ocorridas no decorrer dos anos, como a obra foi adquirida, transferências de local, responsáveis pela coordenação do trabalho, nome de empresas

que participaram, patrocínios, significados simbólicos e demais informações históricas.

5. Local: este item inclui o nome da cidade e estado, nome do *campus*, endereço dentro do *campus* e/ou ponto de referência.

Após a apresentação das 27 obras inventariadas, o Caderno CPC segue com: apresentação sob o título de *Os Autores*, onde a biografia de cada artista está registrada; *O Depoimento de um Técnico: Entrevista com Hélio Iagher*, fundidor e moldador que explica todo o processo de produção de esculturas; *Algumas Fundições atuantes em São Paulo*; *Glossário Técnico de apoio à pesquisa*, com termos relacionados ao campo da escultura em geral; e, finalmente, a *Bibliografia*.

4.2.3 Modelo de *Ficha Catalográfica* adotada neste trabalho para a catalogação das obras inventariadas em 2009

A partir dos modelos de referência utilizados na catalogação de esculturas pelo Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro e do Centro Permanente de Cultura da USP, foi elaborada em 2009, uma ficha catalográfica para o inventário das obras a céu aberto no *campus* Armando de Salles Oliveira da Universidade de São Paulo, com os seguintes itens:

N°...../09

Ficha Catalográfica da Obra
Universidade de São Paulo (USP)

01. Autor (s):
02. Título:
03. Localização:
04. Data da Catalogação:
05. Foto:
06. Data/Foto:
07. Data da Obra :
08. Descrição/Obra:
09. Assinatura: () sim () não Onde:
10. Material / Técnica:
11. Dimensões:
12. Placa existente: () sim () não Onde:
13. Inscrição na placa:
14. Estado de Conservação:
15. Proprietário:
16. Proteção Legal:
17. Modo de Aquisição / Data:
18. Data de Entrada e Saída do local de origem:
19. Bibliografia:
20. Dados Históricos:

Fonte: PERROTTI, Luciana Benassi. 2009

4.3 Esculturas a Céu Aberto: inventário 2009

No Caderno CPC de 1997, *Obras Escultóricas em Espaços Externos da USP*, Maria Cecília F. Lourenço faz a seguinte referência a respeito do inventário publicado em 1997:

O primeiro número refere-se a objetos tridimensionais implantados a céu aberto e em áreas externas aos edifícios, num esforço para vivificá-los, já que podem estar tão banalizados pelo cotidiano, que não mais se destacam da paisagem¹³⁹.

Muitas esculturas que formam o acervo em estudo, acompanham o intenso crescimento vertical de nossa cidade. Suas formas são variadas e com grandes dimensões, característica típica de obras de arte instaladas em jardins públicos onde há muito espaço. Várias delas se misturam e ao mesmo tempo se destacam da natureza encontrada nas áreas de passeio onde estão locadas. Essas interferências artísticas que o homem ocasiona nos espaços em que habita, faz com que ocorra a recriação da paisagem, algo que ocorre constantemente dentro do *campus* universitário.

A recriação da paisagem também ocorre dia a dia através das novas edificações, das pessoas, animais e veículos que circulam por este local e conseqüentemente o desgaste pela utilização prolongada, ocasionando deterioração física, modificação e recriação da paisagem do *campus* – local que não deixa de ser uma paisagem urbana. E, como toda paisagem urbana responde e assegura funções sociais¹⁴⁰, o caso específico do *campus* Armando de Salles Oliveira não é diferente no tocante às suas paisagens e respectivas funções como universidade, assim como aos serviços prestados à comunidade do entorno, com um volume maior de usuários circulando diariamente por ele, principalmente pela facilidade de acesso.

O Campus da Capital, “Cidade Universitária Armando de Salles Oliveira” – CUASO, pelas suas grandes dimensões, sua complexidade e consolidação no que tange a infraestrutura, permite a confusão de sua imagem com o restante da malha viária da cidade ou mesmo com mais um parque público do município, o que gera alguns embates com a comunidade externa relacionados à infra-estrutura do *campus*, bem como com a conservação do acervo artístico em áreas externas às edificações. Algumas das preocupações estão

¹³⁹ UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Comissão de Patrimônio Cultural. *Obras Escultóricas em Espaços Externos da USP*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997, p.12.

¹⁴⁰ SANTOS, J. L. T. dos. *A Paisagem Recriada*. São Paulo, Instituto Roberto Simonsen, 1980.

relacionadas a utilização do *campus* como ponto de vendas, atividades esportivas sem vínculo com a Universidade e festas¹⁴¹.

A Portaria do Prefeito do Campus da Capital nº 08, de 25 /11/2005, estabelece que a cessão de pontos de venda no Campus da Capital será autorizada à pessoa física, em caráter pessoal e intransferível, e a escolha dos cessionários será feita mediante licitação; os locais destinados aos pontos dos cessionários obedecerão ao critério de conveniência e oportunidade, podendo ser revogados ou alterados a qualquer tempo. No entanto, o que se observa na CUASO é a proliferação de vendedores, em especial junto a locais de grande fluxo de pedestres, tais como as proximidades do restaurante central da Coseas, em dias e horários variados e, aparentemente, sem nenhuma permissão. Outros comércios têm se estabelecido junto ao Núcleo de Consciência Negra da USP.

No relatório final do grupo de trabalho GT2 – Infra-estrutura, mobiliário urbano e suportes de comunicação visual – apresentado no Fórum Permanente sobre Espaço Público em 2008, ficou registrado que as atividades esportivas privadas realizadas em grupo na CUASO devem passar a ter algum vínculo com as atividades afins da USP, ser parte de um programa de extensão do Centro de Práticas Esportivas da USP –CEPEUSP, ou integrar uma pesquisa acadêmica, e devem ocorrer dentro de limites físicos e temporais. De forma resumida, ficou estabelecido que a cidade de São Paulo dispõe de inúmeros outros locais para a realização de festas e eventos e que, portanto, os espaços da USP devem ser usados para as atividades meio e fim da Universidade, atendendo às normas de segurança sobre reuniões públicas e sobre poluição sonora. Os eventos e festas devem ter espaços demarcados para montagem de palcos ou outras estruturas evitando conflitos com atividades meio e fim, e em especial com os moradores do Conjunto Residencial da Universidade de São Paulo – CRUSP e comunidade vizinha. Estes eventos devem ocorrer de modo a preservar o patrimônio da Universidade.

O Regimento da Prefeitura do Campus da Capital (Resolução nº 5039, de 2 de junho de 2003) não explicita a atribuição de gestão e manutenção das áreas externas em toda a sua complexidade, focando em segurança, festas e eventos. O GT2 recomenda que o Regimento da Prefeitura do Campus passe a explicitar, claramente, a principal missão desse órgão que é o de gestão e manutenção de áreas externas¹⁴².

¹⁴¹ UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Forum sobre Espaço Público*. São Paulo: USP, 2008. 1 CD-ROM.

¹⁴²UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Forum Espaço Público. Relatório do GT2*. Disponível em: <http://www.usp.br/cocesp/imagens/noticias/GT2_Infraestrutura.pdf> . Acesso em 26 out. 2009.

Percebe-se, portanto, que o *campus* é um local vivo, que dialoga com a cidade, com pessoas interagindo e modificando a paisagem constantemente, causando preocupação à governança e estimulando as melhorias necessárias. As responsabilidades que repousam sobre a atual Coordenadoria do *campus* não se limitam apenas a sua atuação, mas ficam também a cargo de cada uma das unidades que instalam uma escultura em seus jardins, e sobre os usuários.

As figuras de 1 a 4, a seguir, exemplificam algumas situações que podem ser cotidianamente visualizadas no *campus*, incluindo desde crianças trabalhando na coleta seletiva de lixo, às pichações nos muros e nas obras de arte.



Figura 1: Crianças trabalhando na coleta de recicláveis.
Local: Próximo à FEA.
Crédito: Fórum Permanente Sobre Espaço Público/USP, 2008.





Figura 2: Acesso para pedestres - Comunidade São Remo.
Local - Próxima ao MAE.
Crédito: Fórum Permanente Sobre Espaço Público/USP, 2008.



Figura 3: Relógio Solar pichado. Autor da obra: Caetano Fraccaroli.
Local – Praça da Reitoria.
Crédito: Fórum Permanente Sobre Espaço Público/USP, 2008.

As figuras de 1 a 3, anteriormente apresentadas, são típicas imagens urbanas de São Paulo, quando com freqüência nos deparamos com catadores de lixo separando os recicláveis ao lado de edificações imponentes, com passantes bem vestidos e as pichações em obras de arte e muros ocorrendo simultaneamente. Esse aspecto da USP, esse tipo de imagem, é mais um ingrediente que faz do *campus* parte identificável da cidade de São Paulo.



Figura 4: Marco *Sem Título*. Autores da obra: Márcia Macul e Sérgio Prado.
Local – Bolsão da Física.
Crédito: Luciana Benassi Perrotti, 2009.

A figura 4, onde aparece o marco *Sem Título*, é a imagem de uma obra realizada com o apoio da FAU, que muitos acreditam ser um equipamento do Instituto de Física, mas que na verdade é o marco de uma atividade de reciclagem de autoria dos arquitetos Márcia Macul e Sérgio Prado. É uma obra sem identificação alguma, que nos faz refletir sobre até que ponto vale a pena a instalação de obras sem identificação, quando fogem da arte clássica e confundem os usuários que ficam sem saber do que se trata. Com relação a esta obra, indagamos durante meses sem sucesso, em unidades diferentes, inclusive na própria Coordenadoria do *campus*, até que a resposta chegasse e a obra pudesse ser identificada como sendo o marco de um evento realizado em 2007.

O marco do evento de reciclagem e as crianças trabalhando na separação de lixo reciclável representam duas caras da mesma moeda chamada CUASO: uma é a obra escultórica acadêmica, com fins educativos, de conscientização e com relação a outra, basta olharmos para os arredores com as crianças separando o lixo reciclável para adquirirmos a consciência de que estamos num grande centro urbano que enfrenta grandes desigualdades. A figura 4, onde aparece o marco *Sem Título*, é a imagem de uma obra realizada com o apoio da FAU, que muitos acreditam ser um equipamento do Instituto de Física, mas que na verdade é o marco de uma atividade de reciclagem de autoria dos arquitetos Márcia Macul e Sérgio Prado. É uma obra sem identificação alguma, que nos faz refletir sobre até que ponto vale a pena a instalação de obras sem identificação, quando fogem da arte clássica e confundem os usuários que ficam sem saber do que se trata. Com relação a estas obra, indagamos durante

meses porém sem sucesso, em unidades diferentes, inclusive na própria Coordenadoria do *campus*, até que a resposta chegasse e a obra pudesse ser identificada como sendo o marco de um evento realizado em 2007.

O marco do evento de reciclagem e as crianças trabalhando na separação de lixo reciclável representam duas caras da mesma moeda chamada CUASO: uma é a obra escultórica acadêmica, com fins educativos, de conscientização e com relação a outra, basta olharmos para os arredores com as crianças separando o lixo reciclável para adquirirmos a consciência de que estamos num grande centro urbano que enfrenta grandes desigualdades sociais. A conscientização da reciclagem, que se estende para a conscientização da preservação do patrimônio, está diretamente ligada à maneira como vemos o *campus*, como entendemos o *campus*, como usamos o *campus*.

Os atos de vandalismo que ocorrem dentro do *campus* são algo que vem ocorrendo há muitos anos, requerendo da coordenadoria do *campus* constantes reparos ou restauros, e pior do que as pichações que ocorrem no Relógio Solar, são os papéis e cartazes colados nas obras de arte feitas de bronze e, neste caso, a antiga prefeitura precisou pedir ajuda à FAU, para saber como limpar as obras sem danificá-las.

Um dos traços necessários à plena caracterização da arte pública é o fato de oferecer-se como possibilidade de contato direto, físico, de afeto com o público.¹⁴³ Existem esculturas em locais públicos que ficam distanciadas do público passante por ocuparem um pedestal ou ficarem no interior de recintos delimitados, mas a grande maioria das esculturas catalogadas neste trabalho está à mercê de todo tipo de manifestações, incluindo os atos de vandalismos. Algumas esculturas ou marcos passam a ser notadas justamente por terem sofrido algum tipo de agressão, enquanto outras que estão em bom estado de preservação não são tão notadas e isso se deve ao que ocorre no entorno desta obra, a iluminação inadequada, a quantidade de árvores ao seu redor, ou a placa de identificação da mesma, uma vez que obras modernistas nem sempre são compreendidas pelo público leigo como uma obra de arte. O *Monumento a Ramos de Azevedo*, por exemplo, já é um ponto de referência dentro do *campus* para os motoristas, mesmo assim, a referência é chamada de um “grande monumento”, e não, o *Monumento a Ramos de Azevedo*. Poucos transeuntes sabem o nome do monumento ou mesmo quem foi Ramos de Azevedo. Esta obra também foi vítima da ação de vândalos, o dedo de uma das figuras femininas foi roubado, além e objetos vários que foram pendurados no corpo da obra. Segundo Lourenço:

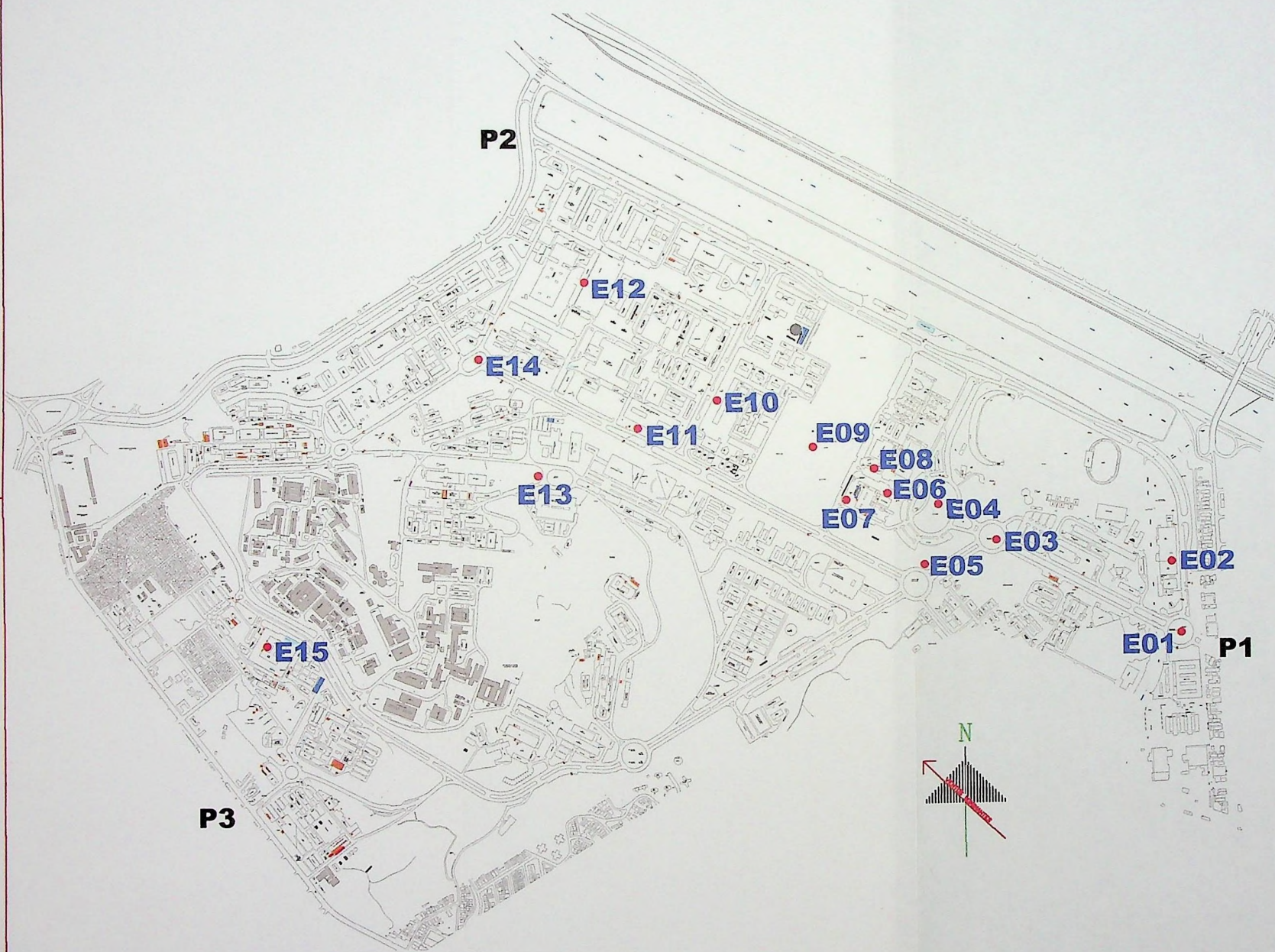
¹⁴³ COELHO, J. T. *Dicionário Crítico da Política Cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

As obras escultóricas externas, ao serem implantadas, demandam recursos públicos para as erigir e manter, sendo discutível a escolha de conjuntos sem maior interesse estético. Houve períodos em que a única possibilidade eram homenagens pessoais, porém na atualidade esse campo se ampliou consideravelmente. Vale lembrar que toda e qualquer forma constitui uma das faces públicas, juntamente com edifícios, praças e paisagismo, comunicando valores e referenciando caminhos, merecendo ser selecionadas por especialistas, o que já ocorre em algumas iniciativas da Universidade. Por outro lado, pelo fato de serem utilizadas tais obras e não outras, os artistas selecionados se destacam, de modo que, mesmo as doações precisam ser avaliadas por um fórum competente. Assim como os demais produtos das universidades, torna-se importante a sintonia com a atualidade dos estudos e o notório reconhecimento de suas proposições, deixando-se de lado expedientes limitados como relações pessoais ou ligações regionais.

Queira-se ou não, uma vez construídas, as esculturas referenciam e individualizam os locais e lhes imprimem uma característica, que pode convidar à reflexão, desafiar o conformismo, despertar para o desconhecido, ativar a sensibilidade ou provocar o contrário, o que seria lamentável. A obra de arte é interativa com o que a rodeia e isso é essencial. O artista merece ser tratado com toda a dignidade, sendo indispensável sua presença na arte pública para criar algo de acordo com esses propósitos, colaborando assim para aperfeiçoar e humanizar a realidade brasileira¹⁴⁴.

Para facilitar a visualização da distribuição das obras dentro do *campus* segue a figura 5, com o mapa de localização territorial e, em seguida, no próximo item, o detalhamento das obras.

¹⁴⁴ UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Comissão de Patrimônio Cultural. *Obras Escultóricas em Espaços Externos da USP*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997, p.14.



LEGENDA

- E1** Monumento a Armando Salles de Oliveira - Autor: Bruno Giorgi
Local: Centro da Pça Reinado Porchat, próximo ao Portaria 1.
- E2** Evolução - Autor: Erasmo M.C. de Tolosa
Local: jardim principal da EEFE
- E3** Homenagem a Ernesto de Souza Campos - Autor: Luis Morrone
Local: Praça Prof. Rubião Meira, próximo ao centro Poliesportivo
- E4** Relógio Solar - Autor: Caetano Fraccaroli
Local: Praça da Reitoria
Homenagem a Júlio de Mesquita Filho - Autor: Caetano Fraccaroli
Local: Praça da Reitoria
- E5** Marco da Eterna Amizade entre Brasil e Japão - Autor: Tomie Ohtake
Local: Av. Profº Lineu Preste (em frente à casa da Cultura Japonesa)
- E6** Sem Título - Autor: Amílcar de Castro
Local: Jardim externo do prédio do MAC-anexo, na Rua da Reitoria
Sem Título - Autor: Mauricio Bentes
Local: Jardim externo do prédio do MAC-anexo, na Rua da Reitoria
Sem Título - Autor: Ester Grinspum
Local: Jardim externo do prédio do MAC-anexo, na Rua da Reitoria
Fuga - Autor: Jesper Neergaard
Local: Jardim externo do prédio do MAC-anexo, na Rua da Reitoria
Auriga I - Autor: Horst Kohlem
Local: Jardim externo do prédio do MAC-anexo, na Rua da Reitoria
- E7** Sino da Reitoria (O Cabral) - Autor:
Local: Jd. de entrada do Conselho Universitário
Tampas - Autor: Ricardo Ribenboim
Local: Jardim de entrada do Conselho Universitário
- E8** Perfis - Autor: Simon Beneton
Local: Jardim externo do prédio do MAC-sede, rua da Reitoria.
Catedral - Autor: Luis Hermano
Local: Jardim externo do prédio do MAC-sede, rua da Reitoria.
Sem Título - Autor: Márcia Pastore
Local: Jardim externo do prédio do MAC-sede, rua da Reitoria.
O Quadrado, o Circulo e o Disco Fragmentado - Autor: Emanuel Araújo
Local: Jardim externo do prédio do MAC-sede, rua da Reitoria.
Canto II - Autor: Eliane Prolik
Local: Jardim externo do prédio do MAC-sede, rua da Reitoria
Ultramarinho - Autor: Tomie Ohtake
Local: Jardim externo do prédio do MAC-sede, rua da Reitoria
Vitória de Samotrace 2001 - Autor: Caciporé
Local: Jardim do MAC-sede, rua da Reitoria
- E9** Torre da Universidade ou do Relógio - Autor: Elizabeth Nobiling
Local: Centro do campus da USP, na Praça do Relógio
- E10** ECA - Autor: Erasmo M. C. de Tolosa
Local: Entrada Principal da ECA
Sem Título - Autor: Caciporé
Local: Entrada Principal da ECA
Lugar com Arco - Autor: Norma Tenenholz Grinberg
Local: Entrada Principal da ECA
- E11** Sem Título - Autor: Tomie Ohtake
Local: Jardim da entrada principal da FEA
- E12** Politécnica - Autor: José Resende
Local: Jardim do Biênio, Av. Profº Almeida Prado, travessa2, nº128
Palas-Atena ou Agora - Autor: Denise Milan e Ary R. Perez
Local: Jardim da Escola Politécnica, próximo ao edifício da Engº Civil
Politécnica - Autor: Erasmo M. C. de Tolosa
Local: Jardim Interno da Administração da POLI
- E13** Marco Comemorativo dos 30 anos do Inst. de Física - Autor:
Local: Entrada do Instituto de Física
Marco - Sem Título - Autor: Márcia Macul
Local: Jardim do Bolsão da Física
- E14** Monumento a Ramos de Azevedo - Autor: Galileo Emendabili(1898-1974)
Local: Pça Ramos de Azevedo, em frente ao IPT e próximo à POLI
- E15** Monumento à Liberdade - Autor: Caetano Fraccaroli
Local: Entrada principal da Adm. do Hospital Universitário
A Missão - Autor: Erasmo M. C. de Tolosa
Local: Estacionamento do Pronto Atendimento do Hospital Universitário
Fita de Moebius - Autor: Caetano Fraccaroli
Local: Área de Lazer do Hospital Universitário



Fonte de levantamento e identificação das Obras Escultóricas:
Luciana Benassi Perrotti - 1º semestre de 2009

Planta de Locação das Esculturas da CUASO
Esc. 1:15.000
COC 09 867 PEA 02

4.3.1 Obras Escultóricas que fizeram parte do Inventário de 2009

As fontes utilizadas para o inventário de obras em 2009 foram:

1) Fonte de dados das obras que datam entre 1966 a 1996: Caderno CPC 1 de 1997, *Obras Escultóricas em Espaços Externos da USP*. As informações sobre as datas de nascimento e falecimento dos artistas, datas de retirada da obra do seu local de origem e seu retorno assinalados como entrada e saída, estado de conservação da obra e modo de aquisição, são dados referentes ao momento da catalogação atualizada em que pudemos obter informações através de visitas ao local e através de pessoas relacionadas às obras como, por exemplo, o próprio artista Tolosa e a arquiteta Vera Pallamin, responsável pelo acervo do artista Fraccaroli.

2) Fonte de dados das obras que datam entre 1997 até o 1º semestre de 2009: Luciana Benassi Perrotti. As obras escultóricas deste período que não constam do inventário CPC de 1997, foram todas levantadas e identificadas.

O número total das obras levantadas soma 34 obras escultóricas, entre obras já inventariadas pelo CPC e obras inventariadas após o ano de 1997.

Com respeito à data de entrada que aparece no texto, existem obras sujeitas à remoção por motivos vários e que passam a ter várias datas de entrada e saída do *campus*. O caso mais recente é a obra instalada em agosto de 2008 na frente da FEA, que foi retirada e ainda não retornou, mas isso ocorre principalmente com as obras do MAC e, neste caso, as informações foram fornecidas pelo próprio MAC.

Para diferenciar a medida coletada através do Caderno CPC 1 de 1997, Caderno CPC 5 de 2002, da medida do MAC ou da medida que coletamos *in loco*, o item medida aparecerá da seguinte forma: *Medida CPC*, *Medida CPC 5*, *Medida MAC*, e simplesmente *Medida*, quando tivermos realizado pessoalmente a medição. Quando as medidas forem iguais, ou quando não tivermos realizado a medição, serão apresentadas somente as medidas do Caderno CPC, ou do MAC. As causas que ocasionaram a discrepância entre as medidas não foram apuradas, mas o mais provável é que as obras que constam de registros anteriores possam ter sido medidas antes de serem instaladas no local onde se encontram. Segue a lista com todas as obras escultóricas que fazem parte do inventário de 2009:

Lista das 34 obras que fazem parte do Inventário de 2009

01



Data de Entrada: 1966

Título: Sino da Reitoria (O Cabra)

Data/Obra: 1954

Autor:

Local: Jd. ao lado do edifício da Reitoria da USP

Descrição/ Estado de Conservação: Sino de Bronze sustentado por uma torre com estrutura de concreto modulado na cor branca. O Sino possui um desenho em alto-relevo representando um cruzeiro. Fundido em Braga, é uma cópia exata do sino da Torre de Coimbra, *O Cabra*, produzido no século XVIII e que tinha esse nome pelo fato de seu modelo ser originalmente usado para se tanger cabras. A torre se encontra com marcas de sujeira, o sino e a madeira onde o sino está pendurado estão com aspecto envelhecido pelo tempo, sendo que o sino precisa de limpeza e a madeira está se deteriorando com fungos. A obra tem placa de identificação em ótimo estado de conservação.

Medida CPC: 5 m de altura

Proprietário: USP

Proteção Legal: USP

Modo de Aquisição: Doação oficial em 20 de agosto de 1954. Por iniciativa da Tertúlia Acadêmica de São Paulo, o sino foi doado pela Universidade de Coimbra à USP para ser instalado na Torre da Universidade que, por sua vez, fora doada pela colônia portuguesa no Brasil.

Obs.: O sino, que deveria ter sido instalado na Torre do Relógio, não o foi devido às várias alterações sofridas no projeto da Torre. A instalação provisória do sino em uma estrutura de concreto, pintada de branco, junto ao edifício da antiga Reitoria, ocorreu em cerimônia oficial na manhã de 16 de agosto de 1966. Após a mudança da Reitoria para o edifício novo, o sino também foi transferido para o local onde se encontra hoje, ao lado do prédio da Reitoria, voltado para a Praça do Relógio.

02



Data de Entrada: 1970

Título: Homenagem a Júlio de Mesquita Filho

Data/Obra: 1969

Autor: Caetano Fraccaroli (1911- 1987)

Local: Praça da Reitoria.

Descrição/ Estado de Conservação: Cabeça em Bronze sobre pedestal montado em granito branco e cinza, assentado sobre a base de concreto.

Fraccaroli concentra no rosto as expressões da personalidade do homenageado, valendo-se de ângulos acentuados e traços fortes, sem se preocupar com detalhes naturalísticos. A obra necessita de limpeza e encontra-se sem placa de identificação e sem assinatura.

Medida CPC: Cabeça: 0,58 x 0,40 x 0,45 (m)

Pedestal: 1,70 x 0,77 x 0,77 (m)

Proprietário: USP

Proteção Legal: USP

Modo de Aquisição: Concurso Público. A sugestão da homenagem partiu do então ministro e ex-reitor da USP, Luís Antonio da Gama e Silva. Aberto em 1969, o concurso público para a realização da obra, o projeto de Caetano Fraccaroli conquistou o primeiro lugar. A implantação e a instalação da obra ficaram a cargo da Prefeitura Universitária da época.

Obs.: A placa de identificação existente até 1966 era de bronze com a seguinte inscrição:

Júlio de Mesquita Filho

14-02-1892

12-07-1969

O reconhecimento da Universidade de São Paulo a um de seus fundadores.

No Pedestal se encontrava a seguinte inscrição:

7-1-92/Gustavo Clauber.



Data de Entrada: 1973

Título: Torre da Universidade ou do Relógio

Data/Obra: 1973

Autor: Elizabeth Nobile (1902-1975)

Projeto da Praça: Rino Levi (1901-1965)

Local: Praça Magna ou Cívica da USP

Descrição/ Estado de Conservação: A obra que se encontra no centro do *campus* da USP, encontro dos eixos norte-sul e leste-oeste, é uma Torre composta de 2 Placas de Concreto paralelas retangulares, ligadas por travamento de escadas até o topo onde se encontra o relógio. A estrutura é em concreto aparente e madeirit plastificado. A torre possui uma cabine subterrânea impermeabilizada por causa do espelho d'água existente no local. O relógio da Torre tem precisão-padrão de um centésimo de segundo em 24 horas, funcionando acoplado a um sino de bronze. O som do sino é obtido com um martelo de borracha. Em cada uma das placas, estão representados os 6 mundos da fantasia e da realidade em forma de desenhos geométricos estilizados em baixo e alto-relevo, somando 12 painéis. O mundo da fantasia é assim representado: a Filosofia, ladeada pela Artes Plásticas e Arquitetura; a Música (com a lira), a Dança, o Teatro (com a máscara); as Ciências Econômicas – estatística e oscilações; as Ciências Sociais – as forças agressoras emergindo do caos em contraposição à força protetora e, com centro, a criança; a Poesia – os namorados com a lua.

O mundo da realidade apresenta a Matemática – Pitágoras (curvas de primeiro e de segundo grau e curvas de grau superior. Como alusão ao futuro, a quadratura do círculo; as Ciências Geológicas – o arado primitivo; a Física – três tipos de raios – solares, magnéticos e cósmicos; as Ciências Biológicas: pedras, folhas, animais; a Química – garrafas estilizadas; a Astronomia – a lua e as estrelas.

Na data da catalogação o relógio estava marcando a hora errada e as placas de concreto estavam pichadas.

Medida CPC: As duas placas de concreto armado possuem 50 m de altura x 10 m de comprimento cada uma e escada com 19 patamares. O mostrador do relógio, de dupla face, possui mais de 3 m de diâmetro. O bloco que marca a hora tem cerca de 0,40 m e o sino 1,00 m de altura. Os 12 painéis medem 5,00 m x 5,50 m.

Proprietário: USP

Proteção Legal: USP

Modo de Aquisição: Doação. Em 1953, foi confiada a parte escultórica da obra a Elisabeth Nobile, professora da FAU/USP. O projeto da Torre foi uma proposta da colônia portuguesa em São Paulo, que a doou à Universidade. A Casa de Portugal e a Reitoria assinaram em 1954, um convênio para a construção da Torre Universitária.

O relógio original por ter sido roubado na década de 80 foi substituído por outro em 1987, fornecidos pela DIMEP, através de concorrência pública.

04



Data de Entrada: Caderno CPC: 1973

Título: Monumento a Ramos de Azevedo

Data/Obra: 1934

Autor: Galileo Emendabili (1898-1974)

Local: Praça Ramos de Azevedo

Obs.: Instalação do monumento/ Base de Dados on line CPC: 1975

Descrição/ Estado de Conservação: Obra que se encontra em frente ao IPT e próximo à POLI, é um Monumento escultórico em granito cinza, composto por uma série de 8 colunas gregas em estilo dórico, sustentados por uma arquitrave encimadas por um cavalo alado em bronze sobre uma base retangular em pedra. Todos os demais elementos de figuras humanas são em bronze. A obra é uma alegoria à Artes, característica na produção de Emendabili, e se refere à personalidade do homenageado, que se destacou em sua atuação como arquiteto na cidade de São Paulo. A escultura que representa Ramos de Azevedo, em uma postura meditativa, fica no frontispício da base granítica, e está circundada pelas alegorias representativas da Arquitetura, Engenharia, Pintura, Escultura e Trabalho (grupo de construtores). Este grupo expressa o esforço e o labor do povo paulista na realização das obras arquitetônicas sob a orientação do homenageado. No topo do cavalo alado vai montado uma figura com a mão estendida, simbolizando a idéia do homem que alcança as regiões sublimes, triunfando sobre as forças da perversão e da ignorância. A obra precisa de restauro, uma vez que uma das figuras femininas teve um dos dedos de bronze roubado, a figura de Ramos de Azevedo está com um dos lados pintado de branco, além de objetos pendurados na obra. O mármore precisa de limpeza assim como todas as figuras em bronze. A obra encontra-se assinada, sem placa de identificação.

Medida CPC 5: conjunto mede 25,00 x 15,50 x 13,00 (m) consideradas as extremidades proeminentes.

Proprietário: Prefeitura do Município de São Paulo

Proteção Legal: USP

Modo de Aquisição: Comodato. A obra foi doada pela Comissão "Pró-Monumento a Ramos de Azevedo" à Prefeitura de São Paulo, que detém oficialmente a sua posse. Após ter permanecido anos em frente ao edifício do Liceu de Artes e Ofícios, na Av. Tiradentes nº 141 e 173, foi desmontado em 1967 e colocado em um canto do Jardim da Luz e ali permaneceu até o prefeito de São Paulo, José Carlos de Figueiredo Ferraz, ex-aluno e também professor da Escola Politécnica, ter decidido pela transferência da obra em 1973 para a USP, custeada pela própria Prefeitura de São Paulo.

05



Data de Entrada: 1977

Título: Monumento a Armando de Salles Oliveira

Data/Obra: 1977

Autor: Bruno Giorgi (1905-1993)

Local: Centro da Pç Reinaldo Porcha

Descrição/ Estado de Conservação: A obra que se encontra no início da Av. da Universidade próximo ao portão 1, é uma Estátua Pedestre em Bronze, representando um homem vestindo a toga universitária, sobre um pedestal em estrutura de concreto pintada de branco. A obra necessita de limpeza e está sem placa de identificação.

Medida CPC: 7,5 m de altura total.

Proprietário: USP

Proteção Legal: USP

Modo de Aquisição: Doação realizada em 1977. A escultura foi doada oficialmente pelo 12º governador do estado de São Paulo, Paulo Egydio Martins à Universidade de São Paulo.

06



Data de Entrada: 1982

Título: Homenagem a Ernesto de Souza Campos

Data/Obra: 1982

Autor: Luís Morrone (1906- 1998)

Local: Praça. Prof. Rubião Meira.

Descrição/ Estado de Conservação: Obra que se encontra próximo ao centro Poliesportivo, é uma Herma em Bronze, com pátina escura, sendo o pedestal com base em concreto revestido de placas de granito. A obra foi inspirada na fisionomia do homenageado, é acentuadamente naturalista. Tem assinatura na lateral esquerda da figura. Se encontra sem placa de identificação.

Medida CPC: Herma: 0,70 m x 0,62 m x 0,58 m

Pedestal: 2,00 m de altura total

Proprietário: USP

Proteção Legal: USP

Modo de Aquisição: Foi encomendada pela reitoria da USP.

07



Data de Entrada: 1985
Título: Relógio Solar
Data/Obra: 1985
Autor: Caetano Fraccaroli (1911- 1987)
Local: Praça da Reitoria

Descrição/ Estado de Conservação: Ponteiro diagonal com estrutura de chapa de aço corten/cosacor, metalizado em alumínio com base cimentada e chumbada. O funcionamento do relógio solar se dá a partir da observação da posição da projeção da sombra do ponteiro no chão. Retomados pela PCO, os trabalhos de conclusão da obra se dão com a construção do piso. Trabalho concluído em Março de 2001. Encontra-se pichado, sem placa de identificação e sem assinatura.

Medida CPC: 6,00 x 13,87 x 3,12 (m)

Proprietário: USP

Proteção Legal: USP

Modo de Aquisição: Solicitação direta do reitor da USP, Hélio Guerra Vieira. O Projeto foi doado. Patrocínio da chapa de aço pela COSIPA. Patrocínio do ponteiro pela ALUFER. A prefeitura da USP fez a fundação, a localização em relação à latitude e o piso.

08



Data de Entrada: .../12/1988
Título: Sem Título
Data/Obra: 1985
Autor: Amilcar de Castro (1920- 2002)
Local: Jd. Externo/ MAC-anexo, rua da Reitoria.

Descrição/ Estado de Conservação: Forma geométrica circular em chapa de aço SAC50 recortada com base em concreto armado em formato circular, sem pedestal. O apoio de identificação está em mal estado de conservação e sem escrita alguma.

Obra tombada pelo Iphan – Livro de Belas Artes. Inscrição: 543 N° Processo: 0829-T-70

Medida CPC: 1,10 m de altura x 2,50 m de diâmetro

Medida MAC: 1,10 x 2,50 x 2,50 (m)

Medida : 1,15 m de altura x 2,30 m de diâmetro

Proprietário: USP

Proteção Legal: MAC

Modo de Aquisição: Aquisição da Reitoria USP em outubro de 1988.

09



Data de Entrada/ MAC sede: 09/1989

Título: Sem Título

Data/Obra: 1988

Autor: Maurício Bentes (1958- 2004)

Local: Jd. externo do MAC-anexo, rua da Reitoria.

Obs.: **Entrada/MAC** sede: 09/1989 **Saída p/MAC** anexo: 06/1990 **Entrada/MAC** sede: 10/1992 **Saída p/ MAC** anexo: 20/05/2002

Descrição/ Estado de Conservação: Obra em ferro, lembrando um grande tóten cilíndrico, com tinta asfáltica e lâmpada fluorescente. Se encontra em mal estado de conservação, não possui placa de identificação e assinatura, nem data inscrita, e a obra tem algumas pichações.

Obra tombada pelo Iphan – Livro de Belas Artes. Inscrição: 543 N° Processo: 0829-T-70

Medida CPC: 5,40 x 100 x 1,00 (m)

Medida : 4,95 m de altura

Proprietário: MAC

Proteção Legal: MAC

Modo de Aquisição: Doação ao MAC pela São Marcos Minas S/A Condutores Elétricos por meio da Associação dos Amigos do MAC (AAMAC).

10



Data de Entrada:.../07/1990

Título: Sem Título

Data/Obra: 1988

Autor: Ester Grinspum (1955- ...)

Local: Jd. externo / MAC-anexo, rua da Reitoria.

Descrição/ Estado de Conservação: Escultura em ferro soldado em forma de copo. Não possui placa de identificação, assinatura nem data. Pelas marcas, percebe-se que a obra foi limpada onde haviam marcas de rabiscos.

Obra tombada pelo Iphan – Livro de Belas Artes. Inscrição: 543 N° Processo: 0829-T-70

Medida CPC: 3,50 m de altura x 2,50 de diâmetro.

Medida : 3,33 m de altura x 2,37 de diâmetro maior e 1,69 de diâmetro menor.

Proprietário: MAC

Proteção Legal: MAC

Modo de Aquisição: Doação ao MAC por Sara e Salomão Grinspum.

11



Data de Entrada: .../11/1992

Título: Perfis

Data/Obra: 1978

Autor: Simon Benetton (1933- ...)

Local: Jd. Externo/ MAC-sede, rua da Reitoria.

Descrição/ Estado de Conservação: Escultura móvel, em ferro, de forma alongada, que gira sobre sua própria base, permitindo integração com o observador. É trabalhada dentro das possibilidades do material, utilizando recortes filiformes, numa seqüência rítmica construtiva. O apoio de identificação permanece com letras legíveis mas em mal estado de conservação.

Obra tombada pelo Iphan – Livro de Belas Artes. Inscrição: 543 N° Processo: 0829-T-70

Medida CPC: 3,00 x 1,09 x 0,60 (m)

Proprietário: MAC

Proteção Legal: MAC

Modo de Aquisição: Doação ao MAC pelo artista Simon Benetton.

12



Data de Entrada: .../09/1993

Título: Catedral

Data/Obra: 1991

Autor: Luís Hermano (1957-...)

Local: Jd. Externo/ MAC-sede, rua da Reitoria.

Descrição/ Estado de Conservação: Escultura em armação de ferro, em formas circulares desenvolvidas em torno de um eixo. Possui um caráter lúdico. Não tem data e nem assinatura. O apoio de identificação em concreto se encontra em mal estado de conservação, porém em letras legíveis.

Medida CPC: 2,30 x 2,60 x 1,28 (m)

Proprietário: Luís Hermano

Proteção Legal: MAC (enquanto a obra não voltar ao seu proprietário de origem).

Modo de Aquisição: Comodato. A obra pertence à coleção do próprio artista.

13



Data de Entrada: .../09/1993

Título: Sem Título

Data/Obra: 1990

Autor: Márcia Pastore (...)

Local: Jd. Externo/ MAC-sede, rua da Reitoria.

Descrição/ Estado de Conservação: Escultura em ferro e massa asfáltica, com aparência de um quadrado feito do mesmo material das vias públicas. Não tem data nem assinatura. Sem placa de identificação.

Obra tombada pelo Iphan – Livro de Belas Artes. Inscrição: 543 N° Processo: 0829-T-70

Medida MAC: 0,51 x 2,30 x 2,35 (m)

Proprietário: MAC

Proteção Legal: MAC

Modo de Aquisição: Doação ao MAC pela artista Márcia Pastore. A obra foi patrocinada pela Bolsa Emile Eddé. (Fonte: MAC)

14



Data de Entrada/ Caderno CPC: 1993

Título: Monumento à Liberdade

Data/Obra: 1958

Autor: Caetano Fraccaroli (1911- 1987)

Local: Entrada principal da administração do Hospital Universitário.

Obs.: Entrada/ Caderno CPC: 1993 **Entrada/Base de Dados CPC:** 1994

Descrição/ Estado de Conservação: Escultura na cor branca, realizada em resina com fibra de vidro e estrutura metálica. Suas formas foram inspiradas na obra *Vitória de Samotrácia* e lembra o corpo feminino sem cabeça ou pés e expressam uma versão da famosa imagem de mulher alada. Volumes suavemente arredondados. Placa

Medida CPC: 4 m de altura

Medida: 4 m de altura com 2,03 m de envergadura da asa na parte superior e 0,90 m de envergadura da parte de baixo com 1,50 m de profundidade da obra.

Proprietário: Hospital Universitário

Proteção Legal: Hospital Universitário

Modo de Aquisição: A obra foi custeada pelo H.U.: este repassou o dinheiro para a tesouraria da FAU, que fez então todos os pagamentos. (Fonte: Profa Vera Pallamin)

15



Data de Entrada: .../04/1994
Título: O Quadrado, o Círculo e o Disco Fragmentado
Data/Obra: 1994
Autor: Emanuel Araújo (1940- ...)
Local: Jd. externo/ MAC-sede, rua da Reitoria.

Obs.: Entrada: .../04/1994 **Saída:** 15/01/2003 **Entrada:** 24/01/2003

Descrição/ Estado de Conservação: Escultura geométrica abstrata em aço corten oxidado com apoio de concreto com letras legíveis mas em mal estado de conservação.

Obra tombada pelo Iphan – Livro de Belas Artes. Inscrição: 543 N° Processo: 0829-T-70

Medida CPC: 2,54 x 2,41 x 0,92 (m)

Proprietário: MAC

Proteção Legal: MAC

Modo de Aquisição: Doação pela ATAL, Aero Termo Acústica Ltda ao MAC.

16



Data de Entrada: .../06/1994
Título: Canto II
Data/Obra: 1992
Autor: Eliane Prolik (1960- ...)
Local: Jd. externo do prédio do MAC-sede, rua da Reitoria.

Descrição/ Estado de Conservação: Escultura em aço, de grandes superfícies planas dobradas dando a impressão de ser um quadrado imperfeito que brota do chão de terra, gerando no seu interior um volume vazio, sem cobertura, com uma das laterais abertas como uma porta que se abre. O apoio de concreto se encontra em mal estado de conservação porém com letras legíveis. Não possui data e nem assinatura.

Obra tombada pelo Iphan – Livro de Belas Artes. Inscrição: 543 N° Processo: 0829-T-70

Medida CPC: 2,45 x 2,41 x 2,41 (m)

Proprietário: MAC

Proteção Legal: MAC

Modo de Aquisição: Doação da artista ao MAC.

17



Data de Entrada: 28/02/1994 **Saida:** (?)
Entrada: (?)
Título: Sem Título
Data/Obra: 1994
Autor: José Resende (1945- ...)
Local: Jardim do Biênio, Av. Prof. Almeida Prado, travessa 2, nº 128.

Descrição/ Estado de Conservação: Duas chapas paralelas em aço corten, que estão fincadas no chão gramado irregular em uma das pontas e içadas por cabos de aço, fixos num ponto, de forma a fazer uma curva no ar. Partem paralelas da terra e sobem ao espaço ampliando progressivamente o distanciamento entre si, para daí voltar à terra. Sem placa de identificação e sem assinatura.

Medida CPC: 15 m de comprimento x 1,50 m de largura cada chapa

Medida CPC total contando o cabo de aço: 4,60 x 30 x 15 (m)

Medida: 3,65 m de altura 3,65 m de largura da base maior 2,87 m de largura da base menor 12,95 m de profundidade

Proprietário: Politécnica

Proteção Legal: Politécnica

Modo de Aquisição: Patrocínio do projeto pela Rhodia. A obra foi construída na Metalurgia Garra e as fundações de base foram realizadas pela Construtora Monteiro Machado. Encomenda da Escola Politécnica.

18



Data de Entrada: 28/02/1994
Título: Palas- Atena ou Agora
Data/Obra: 1994
Autor: Denise Milan (1959- ...) e Ary R. Perez (1954- ...)
Local: Jd. da Escola Politécnica.

Descrição/ Estado de Conservação: A obra é uma Praça-escultura em granito bege e preto de Mauá, encimada por uma escultura de aço representando o capacete da deusa Palas-Atena ou Minerva. O arco em metal, representando o capacete, encontra-se cravado no granito, foi realizado em duas peças paralelas recortadas em chapas de aço. Há também um púlpito que se encontra vazio para servir de tribuna livre, inspirada na antiga agora grega ou praça pública. Piso manchado. Placa de identificação legível em bom estado de conservação.

Medida CPC: 6,50 m de altura x 14 m de comprimento x 6,50 de largura

Medida: Escultura: 6,40 m de altura x 5,05 m de largura

Plataforma de granito: 13,60 x 6,45 (m)

Proprietário: Politécnica

Proteção Legal: Politécnica

Modo de Aquisição: Encomenda / POLI. Patrocínios: Método Engenharia S/A, COSIPA, Marbom Mármore Com. e Ind. LTDA, SIMAGRAM, Votorantin, Alufer, Engesonda LTDA.

19



Data de Entrada: .../10/1996

Título: Fuga

Data/Obra: 1995

Autor: Jesper Neergaard (1940 - ...)

Local: Jd. Externo/ MAC-anexo, rua da Reitoria.

Descrição/ Estado de Conservação: Escultura em mármore branco apoiada, sem estar fixa, sobre base em mármore preto, em um movimento acendente saindo da base e se abrindo em direção ao céu. A escultura se encontra suja.

Obra tombada pelo Iphan – Livro de Belas Artes. Inscrição: 543 N° Processo: 0829-T-70

Medida CPC: 1,97 x 0,53 x 0,38 (m)

Medida: Escultura: 1,97 m de altura

Base: 0,20 m de altura

Proprietário: MAC

Proteção Legal: MAC

Modo de Aquisição: Doação do artista ao MAC.

20



Data de Entrada: 17/09/1997

Título: Auriga I

Data/Obra: 1996

Autor: Horst Kohlem (1945- ...)

Local: Jd.externo / MAC-anexo, rua da Reitoria.

Descrição/ Estado de Conservação: Escultura em metal, que lembra duas grandes rodas de carroça. A escultura se encontra suja, o apoio de identificação em concreto com letras legíveis se encontra mal conservado.

Obra tombada pelo Iphan – Livro de Belas Artes. Inscrição: 543 N° Processo: 0829-T-70

Medida MAC: 2,50 x 1,23 x 2,48 (m)

Medida: 2,45 m de altura x 1,15 m de largura x 2,80 m de comprimento

Proprietário: MAC

Proteção Legal: MAC

Modo de Aquisição: Doação Jens Olesen e Klaus Stoeckmann

21



Data de Entrada: 1997

Título: Marco da Eterna Amizade entre Brasil e Japão

Data/Obra: 1997

Autor: Tomie Ohtake (1013- ...)

Local: Avenida Professor Lineu Prestes

Descrição/ Estado de Conservação: Obra locada em frente à Casa da Cultura Japonesa, é uma Escultura em Metal, composta por chapas de aço inox 3161 com jateamento de areia, cor alumínio. As chapas soldadas lembram duas figuras cortadas formando $\frac{1}{4}$ de circunferência. A fundação de sapata de concreto armado. A obra está toda riscada. Sem placa de identificação, com texto impresso em uma das laterais da obra.

Medida: 4,94 m de altura x 7,32 m de profundidade

Proprietário:

Proteção Legal: USP

Modo de Aquisição:

22



Data de Entrada: 24/08/1998

Título: Politécnica

Data/Obra: 1998

Autor: Erasmo M.C.de Tolosa (1936- ...)

Local: Jd. interno/ Administração da POLI.

Descrição/ Estado de Conservação: Uma roda de ferro representando o progresso, no centro da roda um recorte, o espaço vazio, que representa o símbolo da Poli, a Minerva. A base de concreto corresponde à base sólida do conhecimento.

Medida: Escultura: 0,80 m de altura x 0,83 m de largura

Base: 0,50 m de altura x 1,00 m de largura x 0,50 m de profundidade

Proprietário: Politécnica

Proteção Legal: Politécnica

Modo de Aquisição: Doação do artista.

23



Data de Entrada: 1998
Título: Fita de Moebius
Data/Obra:
Autor: Caetano Fraccaroli (1911-1987)
Local: Área recreativa do H.U.

Descrição/ Estado de Conservação: Um grande anel de concreto que se encontra sobre chão irregular. Obra que admirada de diferentes pontos de vista apresenta diferentes contornos, causando a impressão de movimento. Sem placa de identificação e sem assinatura. A obra que se encontra em uma área pouco visitada, está praticamente abandonada, necessitando de trabalhos de manutenção.

Medida: 5,23 m de altura x 4,40 m de largura x 0,92 m de profundidade

Proprietário: Hospital Universitário

Proteção Legal: Hospital Universitário

Modo de Aquisição: Foi custeado pelo H.U. e este repassou o dinheiro para a tesouraria da FAU, que fez então todos os pagamentos.

24



Data de Entrada: 17/06/1999
Título: Ultramarinho
Data/Obra: 1999
Autor: Tomie Ohtake (1013- ...)
Local: Jd. externo/ MAC-sede.

Descrição/ Estado de Conservação: Tubo de aço pintado na cor branca, suspenso no ar em uma das extremidades e fixada no chão na extremidade oposta. O apoio de concreto para a identificação da obra se encontra ilegível e mal conservada, assim como a obra está mal conservada necessitando de nova pintura.

Obra tombada pelo Iphan – Livro de Belas Artes. Inscrição: 543 Nº Processo: 0829-T-70

Medida MAC: 4,00 x 3,60 x 2,35 (m)

Proprietário: MAC

Proteção Legal: MAC

Modo de Aquisição: Doação da COSIPA ao MAC.

25



Data de Entrada: 14/12/2000
Título: Tampas
Data/Obra: 1994
Autor: Ricardo Ribenboim (... ? ...)
Local: Jd. de entrada do Conselho
 Universitário

Obs.: Entrada: 14/12/2000 **Saída:** 31/10/2005 **Entrada:** 08/2007

Descrição/ Estado de Conservação: Duas grandes tampas, imitação de tampinhas de garrafa, em alumínio e fibra de vidro pintada na cor metálica. A obra se encontra em mal estado de conservação, suja, com a pintura descascando.

Obra tombada pelo Iphan – Livro de Belas Artes. Inscrição: 543 N° Processo: 0829-T-70

Medida MAC: Escultura: 0,75 x 3,35 x 0,38 (m)

Medida: Base: 5,50 x 4,00 (m) e 1,93 m de diâmetro

Proprietário: MAC

Proteção Legal: MAC

Modo de Aquisição: Doação do artista.

26



Data de Entrada: 08/05/2000
Título: Vitória de Samotrace 2001
Data/Obra: 1967
Autor: Caciporé Torres (1935- ...)
Local: Jd. do MAC- sede.

Descrição/ Estado de Conservação: Escultura feita de placas de aço inoxidável soldadas formando uma figura abstrata com vários tubos metálicos, causando a impressão de movimento. Necessita de manutenção. O apoio de concreto também está mal conservado necessitando de manutenção.

Obra tombada pelo Iphan – Livro de Belas Artes. Inscrição: 543 N° Processo: 0829-T-70

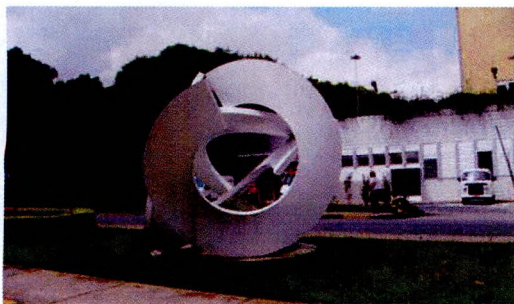
Medida MAC: 2,60 x 2,30 x 3,00 (m)

Proprietário: MAC

Proteção Legal: MAC

Modo de Aquisição: Doação da Roche Produtos Químicos e Farmacêuticos S/A em 05/2000.

27



Data de Entrada: 2000
Título: A Missão
Data/Obra: 1997
Autor: Erasmo M. C. de Tolosa (1936- ...)
Local: Estacionamento do Pronto Atendimento do H. U.

Descrição/ Estado de Conservação: Escultura em tubos metálicos pintado de branco, formando 3 circunferências apoiadas umas às outras. A execução ficou a cargo da metalúrgica Stênio – ME de Capivari. Chão de concreto nivelado. Sem placa de identificação. A escultura em ferro simboliza o progresso harmônico da missão do hospital universitário.

Medida: 3,10 m de altura x 4,50 m de largura x 3,70 m de profundidade

Proprietário: Hospital Universitário

Proteção Legal: Hospital Universitário

Modo de Aquisição: Doação do artista.

28



Data de Entrada: 2000
Título: ECA
Data/Obra: 1999
Autor: Erasmo M. C. de Tolosa (1936- ...)
Local: Jardim da entrada principal da ECA

Descrição/ Estado de Conservação: Forma geométrica, composta por 4 objetos circulares, sendo 3 anéis circulares e uma figura circular cortada (aberta), feitos de tubos de chapas metálicas na cor palha. Está apoiada sobre chão gramado nivelado. A obra necessita de manutenção, se encontra sem placa de identificação e sem assinatura do autor.

Medida : 3,04 m de altura

2,69 m de diâmetro externo (3 anéis)

4,03 m de diâmetro externo (1 anel – figura circular aberta)

Proprietário: ECA

Proteção Legal: ECA

Modo de Aquisição: Doação do artista.

29



Data de Entrada: 31/10/2000

Título: Lugar com Arco

Data/Obra: 2000

Autor: Norma Tenenholz Grinberg (1951)

Local: Jd. da entrada principal da ECA.

Descrição/ Estado de Conservação: Escultura formada por dois elementos que se encaixam, em argamassa armada na cor terra, na forma de um arco perspectivado. A obra se encontra suja, com a tinta desbotada pela ação das intempéries, necessitando de manutenção. Tem placa de identificação fixada na própria obra.

Medida: Escultura maior: 6,50 m de altura x 9,30 m de largura

Escultura menor: 3,86 m de altura x 3,10 m de largura

Proprietário: ECA

Proteção Legal: ECA

Modo de Aquisição: Patrocinada por diversas empresas e doada a ECA pela autora.

Obs. A obra intitulada Lugar com Arco foi uma concretização das pesquisas realizadas no doutorado, em Poéticas Visuais pelo CAP/ECA, pela profa. Norma Tenenholz Grinberg.

30



Data de Entrada: 2003

Título: Sem Título

Data/Obra: 2003

Autor: Caciporé Torres (1935- ...)

Local: Jd. da entrada principal da ECA.

Descrição/ Estado de Conservação: Obra tem metal lembrando um tronco de árvore, com um triângulo pintado de vermelho fincado em um dos lados da obra. Sem placa de identificação, a obra é assinada pelo autor e necessita de manutenção.

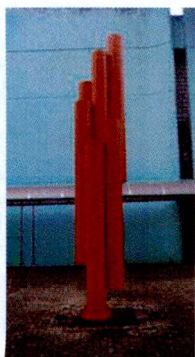
Medida: 7 m de altura

Proprietário: ECA

Proteção Legal: ECA

Modo de Aquisição: Doação da escultura do artista para a ECA.

31



Data de Entrada: 2004

Título: Evolução

Data/Obra: 2004

Autor: Erasmo M. C. de Tolosa (1936- ...)

Local: Jd. interno na recepção da Facul. de Esporte e Ed. Física.

Descrição/ Estado de Conservação: Forma geométrica formada por 7 tubos cilíndricos de aço, metálicos, agrupados e suspensos no ar por um apoio fixo ao chão. Pintado de tinta brilhante na cor laranja. A placa de identificação se encontra legível.

Medida : 5,40m de altura x 1,02 m de largura x 0,90m de profundidade
0,35 m de diâmetro por tubo

Proprietário: Escola de Esportes e Educação Física (EEEF)

Proteção Legal: Escola de Esportes e Educação Física (EEEF)

Modo de Aquisição: Doação da fábrica Jacto de Pompéia.

32



Data de Entrada: 2006

Título: Marco Comemorativo dos 30 anos do Inst. de Física

Data/Obra:

Autor:

Local: Entrada do Inst. de Física

Descrição/ Estado de Conservação: Duas cápsulas de alumínio, sendo uma maior do que a outra, que foram retiradas do aparelho Van de Graaff. Se encontram amassadas e sujas, necessitando de manutenção. Se encontram em uma passagem de pedestres com outros elementos que concorrem com o marco, (placas, sinalizações de trânsito e árvores no entorno) e sem placa de identificação, necessitando de um trabalho paisagístico para que o marco seja visto e identificado como marco.

Medida: Objeto maior: 3,25 m de altura

Objeto menor: 1,33 m de altura

Proprietário: Instituto de Física

Proteção Legal: Instituto de Física

Modo de Aquisição: As cápsulas já existiam no equipamento Van der Graaff do Inst. de Física, essas cápsulas foram então retiradas do equipamento para serem utilizadas como marco.

33



Data de Entrada: 2007

Título: Marco Sem Título

Data/Obra: 2007

Autor: Márcia Macul e Sergio Prado

Local: Jardim do Bolsão da Física.

Descrição/ Estado de Conservação: Tubo cilíndrico de concreto na cor terra. Na parte superior, possui chapa galvanizada e vários CDs envolvidos por papel plastificado amarrado com corda. O concreto a partir da metade deste tubo encontra-se desgastado, com rachadura. Não possui assinatura nem placa de identificação.

Medida: 6,80 m de altura

Proprietário: USP

Proteção Legal: USP

Modo de Aquisição: Doação dos arquitetos Márcia Macul, Sergio Prado e demais participantes do evento de reciclagem organizado pela FAU.

34



Data de Entrada: 16 de agosto de 2008

Título: Sem Título

Data/Obra: 2008

Autor: Tomie Othake (1913- ...)

Local: Jd. da entrada principal da FEA.

Descrição/ Estado de Conservação: Objeto metálico de grande porte imitando uma fita em movimento ondulado, com um dos lados pintado de vermelho. A obra apresentou problemas estruturais e se deformou, após a sua inauguração. A obra foi retirada para que uma nova fosse feita com base em testes de carga e cálculo. A placa de identificação em material metálico está em ótimo estado de conservação, constando o nome de todas as pessoas que fizeram suas doações em dinheiro, classificadas de acordo com o valor da doação.

Medida FEA: 27 m x 5 m (metros lineares)

Proprietário: FEA

Proteção Legal: FEA

Modo de Aquisição, PATROCÍNIO do CREDIT SUISSE e da OSRAM e DOAÇÃO de 405 Ex-alunos, Professores, Alunos e Funcionários.

4.3.2 Linha Cronológica das Obras Escultóricas

O desenvolvimento da imprensa e da fotografia foram um grande salto para o avanço da *transmissão da memória*. Contudo, vivemos uma época em que o excesso de informação contribui para apagar boa parte da memória. Memória é coisa afetiva e deve ser expressa. A memória é a representação das coisas, ela não é a coisa. Em concordância com essa afirmação, a catalogação, o inventário, o desenvolvimento da linha cronológica e o CD – Rom , se entrelaçam com imagens fotográficas que ilustram o acervo de esculturas, dando origem a um documento que concretiza a materialização da história das esculturas dentro do *campus*. Esta materialização da história da escultura que nos faz lembrar com uma forma de enfrentar as mudanças que trazem algumas perdas. É um ato de construção do presente que nos permite construir cultura. Lembrar é uma maneira de vencer o tempo que apaga ou deixa cair no esquecimento da nossa memória o que se foi. A lembrança e a imaginação podem nos ajudar a recriar um espaço, um momento, uma sensação.

A preservação da memória é uma forma de proteger um acervo e proteger um acervo não é proteger apenas coisas, mas é tratar de pessoas, uma vez que se preserva a memória para alguém, para uma comunidade, para as futuras gerações.

Como resumo das obras que interessam ao inventário atualizado realizado neste trabalho, segue a linha cronológica com todas as obras escultóricas da Universidade de São Paulo no *campus* Armando de Salles Oliveira, que foram instaladas desde a década de 1960 até o primeiro semestre de 2009, de acordo com o inventário do CPC de 1997 e o levantamento realizado *in loco* até maio de 2009. Este levantamento de dados favorece a visão abrangente do movimento de obras escultóricas que foram instaladas e removidas do *campus*. Do lado esquerdo desta linha, na cor verde, estão registradas as obras que não fazem mais parte do acervo do *campus*, e do lado direito estão todas as obras que se encontram no *campus*, sendo que as grafadas na cor preta são as obras que já foram catalogadas no Caderno CPC de 1997, e as de cor roxa, as obras que foram catalogadas recentemente e que não constam nos registros oficiais da CPC, somando 15 novos objetos entre esculturas e marcos.

Linha Cronológica das Obras Escultóricas
do *campus* Armando de Salles Oliveira/USP
1º semestre de 2009

	1930	
	1934	
	1940	
	1950	
	1960	
	1970	
	1980	
	1987	
Concretus (Francisco Zorzete e Jorge Bassani) R. Da Reitoria		
	1990	
Pétala Perplexa (Antonio Lizarraga) MAC		
Segmento de uma noite de Luar (A. Lizarraga) MAC		
S/ Título (Bard Breivik) MAC		
Corvo (Sebastian) MAC		
	1994	
S/ Título (José Resende) MAC		
Presença de Eros nº2 (Lucia Fleury) MAC		
	1996	
Crescimento (Carmem Inés Blondet) MAC		
	1998	
S/ Título (José Bento) MAC		
	2000	
	1966	Sino da Reitoria (O Cabra) Reitoria
	1970	Homenagem a Júlio de Mesquita Filho (Caetano Fraccaroli) Pça da Reitoria
	1973	Torre da Universidade ou do Relógio (Elisabeth Nobiling e Rino Levi) Centro do Campus Monumento a Ramos de Azevedo (Galileo Emendabili) Pça Ramos de Azevedo
	1977	Monumento a Armando de Salles Oliveira (Bruno Giorgi) Pça Reinaldo Porchat
	1982	Homenagem a Ernesto de Souza Campo (Luís Morrone) Rua Prof. Rubião Meira
	1985	Relógio Solar (Caetano Fraccaroli) Pça da Reitoria
	1988	S/ Título (Amílcar de Castro) MAC
	1989	S/ Título (Maurício Bentes) MAC
	1990	S/ Título (Ester Grinspum) MAC
	1992	Perfis (Simon Benetton) MAC
	1993	A Catedral (Luís Hermano) MAC S/ Título (Márcia Pastore) MAC Monumento à Liberdade (Caetano Fraccaroli) H.U.
	1994	O Quadrado, O Círculo e O Disco Fragmentado (Emanuel Araújo) MAC Canto II (Eliane Prolik) MAC S/ Título (José Resende) POLI Palas-Atena ou Ágora (D. Milan e A. R. Perez) POLI
	1996	Fuga Branca (Jesper Neergaard) MAC Auriga I (Horst Kohlem) MAC Marco da Eterna Amizade entre Brasil e Japão (Tomie Ohtake) Av. Prof. Lineu Prestes
	1998	Poliécnica (Erasmus M. C. de Tolosa) Poli Fita de Moebius (Caetano Fraccaroli) H.U.
	1999	Ultramarinho (Tomie Ohtake) MAC
	2000	Vitória de Samotrace 2001 (Caciporé) MAC A Missão (Erasmus M. C. de Tolosa) H.U. Tampas (Ricardo Ribenboim) MAC ECA (Erasmus M. C. de Tolosa) ECA Lugar com Arco (Norma Tenenholz Grinberg) ECA
	2003	S/ Título (Caciporé) ECA
	2004	Evolução (Erasmus M. C. de Tolosa) Ed. Física
	2006	Marco Comemorativo-30 anos do Inst. de Física
	2007	Marco - S/ Título (Márcia Macul) canteiro da Física
	2008	S/ Título (Tomie Ohtake) FEA
	2009	

4.4 O Contraste entre as Esculturas

Há grandes dissonâncias com relação a valores estéticos no contexto geral das esculturas colocadas no espaço público da USP. Como exemplo, podemos citar o contraste entre a obra de Emendabili e Othake. O *Monumento a Ramos de Azevedo* de autoria do italiano Galileo Emendabili, (1898-1974), instalado próximo à Poli, teve uma trajetória incomum, afinal, antes de sua instalação no *campus* este monumento foi originalmente instalado na Av. Tiradentes em frente à antiga Escola de Belas Artes, depois na Pinacoteca do Estado e por fim transferido para a Cidade Universitária. A escolha do local onde este monumento se encontra atualmente não foi por um acaso.

O engenheiro Francisco de Paula Ramos de Azevedo (1851-1928), a par das inúmeras obras públicas assinadas, foi diretor do Liceu de Artes e Ofícios, da Pinacoteca do Estado de São Paulo e tantas outras, destacando-se também como vice-diretor da Politécnica na gestão de Paulo Souza. Envolveu-se também na política, como senador entre 1904 e 1905. Sua obra muito colaborou para a consolidação das oficinas, inclusive escultórica, no Liceu de Artes e Ofício¹⁴⁵.

Fica, portanto, clara a relação entre as atividades exercidas pelo homenageado e o local onde a obra se encontra hoje. É uma escultura naturalista, alegórica. Está instalada no *campus*, mas pertence à Prefeitura de São Paulo e é de responsabilidade dela os trabalhos de manutenção, limpeza e restauro.

No outro extremo, temos Tomie Othake, japonesa nascida em 1913, com obras inusitadas, como sua obra, *Sem Título*, com data de inauguração em agosto de 2008, que está para ser reinstalada na frente da FEA. Esta obra, que marcou os 60 anos de aniversário da FEA, é uma obra de 18 toneladas de aço. O intuito da FEA era que a escultura se torna-se um símbolo da FEA, e com este intuito contou com a contribuição financeira de alunos, professores e funcionários da instituição que tiveram seus nomes registrados em uma grande placa próxima à obra, de acordo com a categoria ouro (para as quantias mais elevadas), prata e bronze para as contribuições de menor valor (ANEXO A). A data estipulada para a instalação da obra não condizia com a realidade da grandeza dos trabalhos que deveriam ser realizados e mesmo com a empresa responsável pela implantação da obra colocando seus

¹⁴⁵ UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Comissão de Patrimônio Cultural USP. *Homenagem aos mestres: esculturas na USP*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. p. 27.

homens trabalhando noite e dia, a obra foi implantada sem os devidos cuidados. Por causa da pressa, a obra acabou sendo inaugurada, e pouco tempo depois, desmontada para ser novamente refeita. A re-implantação da obra até o presente momento, novembro de 2009, ainda não aconteceu.



Figura 6: Fachada da FEA após a escultura de Tomie Othake ter sido retirada.
Crédito: Luciana Benassi Perrotti, 2009.

A Escola Politécnica tem instalada em suas dependências várias obras que associam arte e tecnologia. Nos jardins externos se encontram duas obras de grande porte, *Palas-Atena ou Agora* de Denise Milan e Ary R. Perez e a obra *Sem Título* de José Resende, todas as obras em chapas metálicas, figuras geométricas impregnadas de significados. No Hospital Universitário observamos outra situação, onde as obras variam de material e técnica mesmo quando de mesma autoria como é o caso da escultura *Fita de Moébius* que é uma forma geométrica em concreto e o *Monumento à Liberdade* que é uma obra figurativa que lembra o corpo feminino, feita de resina com fibra de vidro e estrutura metálica com volumes suavemente arredondados, ambas de Caetano Fraccaroli.

Além das obras anteriormente citadas, se encontram instaladas no *campus* outras esculturas de metal realizadas através de soldagem, obras de Caciporé Torres (ANEXO B) e Erasmo M. C. de Tolosa (ANEXOS C), brasileiros de uma mesma geração, são dois exemplos de arte dessa natureza.

Caciporé de Sá Coutinho de Lamare Torres nasceu em 1935 e é um apaixonado pelo metal. Ele explora a variedade de formas utilizando sempre as mesmas cores, quando consegue não usar a cor predominante em suas obras, o vermelho. Na USP se encontram duas obras suas: uma no jardim principal da ECA, intitulada *Sem Título* e outra no jardim do MAC

sede. No caso da escultura instalada na frente da ECA, o artista e o diretor da Escola na época da escolha - Prof. Dr. Waldenyr Caldas - eram amigos e através de contato pessoal o escultor decidiu realizar o trabalho e doá-lo para a ECA Segundo Jacob Klintovitz;

(...) Caciporé Torres trabalhou com materiais duros e pesados, como o ferro. Sua obra também era feita de durezas e rigores. Uma superfície escolhida e planificada, estendida, em desenvolvimento, e como se fossem erupções, cones e formas que surgiam e se destacavam. Placas e saliências, costuras no metal, qualquer coisa de aparência muito industrial, muito íntegra, (...) e definitiva.(...)

Caciporé tornava-se presente através de obras de grande porte destinadas a espaços públicos. A sua volta nos traz um material mais suave e dócil, o bronze. As formas se encaminham para uma preocupação estética mais elaborada e o artista joga com planos, oposições e ritmos, diálogo entre a superfície plana e o volume e, principalmente, se estabelece no seu trabalho uma extraordinária discussão das questões escultórias. Desta maneira, Caciporé Torres preocupa-se e nos expõe a questão monumentalidade e, mais uma vez, fica demonstrado que monumentalidade tem a ver unicamente com a proporção entre as diversas partes, e não com o tamanho. A outra discussão que o seu trabalho coloca é o resultado que se obtém com a oposição de ritmos e planos. Nestes trabalhos, Caciporé homenageia obras e escultores, retomando temas e recolocando-os em pauta. É necessário notar, ainda, que o escultor permanece fiel e coerente com as suas principais preocupações, os volumes, as matérias laceradas, as interrupções de ritmos. Trata-se de realizar o projeto de um símbolo, a construção de um monumento ao século vinte¹⁴⁶.

O Prof. Dr. Erasmo Magalhães Castro de Tolosa, nascido em 1936, titular do departamento de cirurgia da Faculdade de Medicina da USP, ao contrário de outros escultores que se dedicam exclusivamente à arte, se dedicou tanto à medicina quanto ao seu hobby, o de transformar ferro velho em arte. Sua obra no *campus* se aproxima do lúdico. Segundo Júlio Roberto Katinsk

Escultura entre aspas, porque na verdade são colagens (soldagens?) de fragmentos de máquinas recolhidas em depósito de “ferro velho”, detritos de uma atividade produtiva que a muito se esgotou. E o médico (...), amorosamente se encanta com essas formas isoladas de seu conjunto de origem, revelando subitamente sua inesperada e inusitada carga poética¹⁴⁷.

No jardim interno da administração da POLI se encontra a obra intitulada *Politécnica*, de Erasmo Tolosa e no canteiro do Pronto Atendimento do Hospital Universitário está a obra

¹⁴⁶ KLINTOVITZ, Jacob. *Sobre o Artista*. Disponível em:

< <http://www.art-bonobo.com/caciporetorres/cacipore11.htm> >. Acesso em: 30 nov. 2009.

¹⁴⁷ Texto do convite oficial para a inauguração da mostra de esculturas *Sucatas, Sonhos, Formas de Erasmo Tolosa*, da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo de 1999.

intitulada *A Missão*. No jardim da entrada principal da ECA se encontra a obra *ECA* e no jardim interno da Faculdade de Educação Física está instalada a obra *Evolução*, todas as obras são formas geométricas tendendo à circunferência e em metal.

Instalados no jardim externo do MAC sede se encontram várias formas abstratas de esculturas em metal, tendência natural entre muitos artistas, que se utilizam do ferro, do bronze e do aço. A exceção fica por conta da artista Márcia Pastore, com sua obra intitulada *Sem Título*, feita de ferro e massa asfáltica que parece um quadrado irregular de piche sobre o gramado. No jardim do MAC anexo, a predominância entre as esculturas também é o metal, com exceção para a obra em mármore branco de Jesper Neergaard, intitulada *Fuga Branca*.

O falecido escultor italiano e Professor da USP, Caetano Fraccaroli (1911-1987), tem obras em materiais diversos com uma técnica que expressa muita suavidade e sutileza nas formas. Sua última obra em vida foi o *Relógio Solar*, mas na USP podem ser encontradas obras póstumas realizadas sob a coordenação Profa Vera Pallamin da FAU, atualmente responsável pelo atelier do escultor. Estas obras, *Monumento à Liberdade* e *Anel de Moébios*, ambas implantadas no Hospital Universitário a pedido do Dr. Tolosa, foram executadas tecnicamente pelo Sr. Hélio Iagher (ex-chefe do Laboratório de Modelos e Ensaios da FAU/USP), com cálculo estrutural do Prof. Dr. Aluizio Fontana Margarido (ex-professor da Poli e da FAU/USP). A primeira foi feita em resina de poliéster, na cor branca e a segunda, em concreto armado¹⁴⁸.

Segundo Maleronka, Fraccaroli adotou certa liberdade plástica para ampliar o terreno de comunicação entre o escultor e o público, sempre contemplando vários níveis de complexidade, acessíveis à maior gama de pessoas possível;

(...) A produção escultórica de Fraccaroli é expressiva do período, sobretudo entre as décadas de 1940 e 1960. A leitura do conjunto de sua obra ilustra um capítulo muito significativo da história da Arte Moderna em São Paulo e no Brasil. O caminho percorrido pelo escultor foi pautado pelas discussões acerca da dicotomia Arte Acadêmica - Arte Abstrata, trazidas à tona com as primeiras Bienais Internacionais, na década de 1950, que revolucionaram o panorama artístico desse período. As teorias do Neoplasticismo de Mondrian, e da Gestalt - Psicologia da Forma, que, para Fraccaroli, legitimavam a abstração em arte, foram os pilares de seu trabalho tanto de escultor como de professor. Segundo esses princípios, pretendia trabalhar acreditando em valores universais da percepção e da organização visual da forma¹⁴⁹.

¹⁴⁸ FACULDADE DE AQUITETURA E URBANISMO. Cultura e Extensão. *Vera Pallamin*. Disponível em :< http://www.usp.br/fau/cultura/depoimentos/vera_pallamin/index.html >. Acesso em: 30 out. 2009.

¹⁴⁹ MARELONKA, Camila. *Caetano Fraccaroli: arte, reflexão e ensino*. São Paulo: Fauusp, 2000. 1 CD. (Pesquisa de Iniciação Científica – FAPESP).

Além dos casos acima, outro exemplo de artista com vínculo de amizade com a instituição onde sua obra está instalada é o da Profa. Norma T. Grinberg, que leciona na ECA e tem a escultura de sua autoria intitulada *Lugar com Arco* no jardim principal da própria ECA.

Observando esses casos, podemos levantar duas perguntas para reflexão e futuro estudo :

- Como as obras foram adquiridas?
- Qual a relação dos artistas com as instituições?

Pelos exemplos elencados anteriormente podemos perceber a relação de grande proximidade que existe entre artistas e entidades. Esta observação nos leva a crer que o *campus* deixa espaço para prestigiar os artistas que existem dentro da Universidade, o que entendemos como algo positivo se levado em consideração que mesmo as doações precisam ser avaliadas por um fórum competente e que se deve deixar de lado as relações pessoais ou ligações regionais entre os artistas e a direção da entidade para se evitar protecionismo. A esse respeito, faz-se necessário esclarecer que o CPC se apresenta da seguinte forma:

Centro de Preservação Cultural (CPC), criado em outubro de 2002, é um órgão subordinado à Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo, que substitui a Comissão de Patrimônio Cultural, dando continuidade às suas atividades, iniciadas em 1986. O CPC constitui-se em fórum privilegiado e sistemático para a elaboração de reflexões e ações relacionadas à coleta, conservação, pesquisa, experimentação e comunicação de testemunhos do patrimônio cultural. Vários programas foram implantados, dotando o Centro de uma face pública, e consolidando-o como um pólo diferencial da Universidade de São Paulo. As ações do CPC são fundamentadas em estudos que, por meio do estabelecimento de critérios para conservação, restauração e uso, buscam propiciar reflexões sobre as temáticas do patrimônio cultural. As práticas decorrentes do trabalho viabilizam a realização de conjuntos amplos e diversificados de atividades, concretizadas a partir dos seus programas:

1. Reflexões sobre patrimônio cultural.
2. Conservação e restauração de bens arquitetônicos e integrados.
3. Banco de dados sobre patrimônio cultural.
4. Memória e uso qualificado do patrimônio cultural.

Os programas possibilitam a realização de estágios supervisionados em identificação, conservação, restauração e divulgação do patrimônio cultural. O CPC é constituído por um Conselho Deliberativo, presidido pelo Pró-Reitor de Cultura e Extensão Universitária, formado por servidores docentes e não-docentes da Universidade, e por uma Diretoria, com a finalidade de organizar e deliberar sobre a programação e as atividades do Centro¹⁵⁰.

¹⁵⁰UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Centro de Preservação Cultural. *Apresentando o CPC*. Disponível em: < http://www.usp.br/cpc/v1/php/wf02_o_cpc.php >. Acesso em: 18 nov. 2009.

Ou seja, não notamos uma interferência direta das atividades do CPC nas entidades que formam o corpo do *campus*, com respeito à forma de escolha das obras a serem instaladas, estipulando regras para tal escolha ou aquisição.

No ano de 1995 foi baixada a Portaria GR N° 2948 (ANEXO D), assinada pelo Reitor da Universidade de São Paulo para a criação de uma Comissão que responderia diretamente ao Pró-Reitor de Cultura e Extensão Universitária, com a incumbência de examinar propostas e projetos de implantação de obras de arte no Campus da Cidade Universitária Armando de Salles Oliveira.

Em 1997, foi baixada a Portaria GR N° 3054 (ANEXO E) objetivando manter atualizada a base de dados da Universidade existente no Banco de Dados da Comissão de Patrimônio Cultural (CPC), para isso as unidades e órgãos deveriam contatar o CPC para passar as informações das obras implantadas e dos bens tombados ou em processo de tombamento após a data de agosto de 1996. Até o momento, as reuniões da “Comissão” nunca aconteceram embora as Portarias ainda estejam vigentes. Entendemos, portanto, que as unidades têm liberdade para efetuar a aprovação de qual obra pode ser instalada em seus jardins e que uma vez instalada a obra, ela é de responsabilidade da unidade onde se encontra, isto é, se por exemplo a escultura se encontra no jardim da ECA, é de responsabilidade da ECA efetuar a devida manutenção e cuidados com a obra.

No caso das obras instaladas no MAC, todas as esculturas que pertencem à entidade e que integram o acervo oficial do MAC são bens tombados pelo IPHAN (ANEXOS F e G), o que significa que uma obra precisa da permissão do IPHAN para ser exposta fora dos limites territoriais brasileiros.

A exposição permanente de esculturas no jardim do MAC contribui para que ao longo dos anos a cultura seja acessível a todas as classes sociais, uma vez que o jardim é um lugar de livre passagem, oferecendo ao público a possibilidade de releituras da arte moderna e contemporânea, interferências sem grandes restrições, e a exposição permanente de obras de grande porte, como o que ocorre em outros jardins espalhados pela cidade de São Paulo, como por exemplo: o Jardim das Esculturas no Parque do Ibirapuera, o Largo do Arouche ou a Praça da República. A exposição destas obras facilita a convivência da população com a arte, estimulando a reflexão e valorização do objeto escultura. No caso do MAC, esta exposição permanente a céu aberto, fortalece a identidade que a instituição deseja estabelecer, de ser um museu para todos, uma vez que o público que transita repetidamente pelo local, passa a

incorporar este acervo e a aceitá-lo como sendo parte integrante daquele local e da sua memória.

Na lista das 34 obras inventariadas em 2009, a grande maioria delas são obras doadas à USP, e algumas destas homenageiam personalidades relacionadas à Universidade. Outra forma de homenagem é a nomeação de locais com nomes de personalidades ligadas à Universidade. Todas as praças e avenidas do *campus*, por exemplo, têm nomes de reitores já falecidos, definidos pelo Conselho Universitário. Em geral, o lugar e a escultura referem-se à mesma pessoa, mas há algumas que podem mesmo gerar dúvidas, como a *Homenagem a Ernesto de Souza Campos*, encontrada na Praça Prof. Rubião Meira. Ernesto de Souza Campos (1882-1970) foi um dos três engenheiros agrônomos formados pela Escola Politécnica de São Paulo, em 1906, e anos mais tarde, em 1918, concluiu os estudos na Faculdade de Medicina. Foi um dos colaboradores na fundação da Universidade de São Paulo, Diretor da Faculdade de Medicina da USP, ministro da Educação e Saúde Pública do governo de Eurico Gaspar Dutra, membro da Academia Paulista de Letras e do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo. Deve-se a ele a construção do edifício central da Faculdade de Medicina de São Paulo, além de ter sido um dos responsáveis pela construção do Hospital das Clínicas. Domingos Rubião Alves Meira (1878-1946) foi o terceiro Reitor da USP, entre os anos de 1939-1941, membro da Academia Paulista de Letras, Diretor da Faculdade de Medicina da USP e um dos fundadores da revista *Gazeta Clínica de São Paulo*, entre outros feitos. Foi professor na Faculdade de Medicina entre os anos de 1916 a 1946, sendo o primeiro livre-docente de Clínica Médica em São Paulo, antes da fundação da Faculdade de Medicina Clínica de São Paulo. Grande pesquisador, foi um médico com vários pronunciamentos que deixavam clara a sua vocação para lidar como o ser humano.¹⁵¹ Pelas características citadas, fica justificada a situação de locação da herma em homenagem a Ernesto de Souza Campos localizada na Praça Rubião Meira, uma vez que foram contemporâneos, não somente como médicos e pesquisadores, mas também, com participação e contribuição ativa na formação da Universidade de São Paulo.

¹⁵¹ UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Comissão de Patrimônio Cultural USP. *Homenagem aos mestres: esculturas na USP*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 126-131. Ibid.



Figura 7: “Homenagem a Ernesto de Souza Campos”. Obra de autoria de Luís Morrone.
Crédito: Luciana Benassi Perrotti, 2009.

Em alguns casos, a homenagem advém do fato do personagem ser lembrado por lutar por uma causa ligada à criação de uma escola ou por outros feitos ligados à academia. O retrato escultórico, no caso dos homenageados, nos remete à idéia de desejo de memória, referência e permanência, sendo o objeto uma transparência do desejo de alguém, ou uma entidade, em perdurar o elogio, o agradecimento, o reconhecimento a uma certa personalidade. Os egípcios, na Antiguidade, desenvolveram técnicas de representação escultórica cheias de simbolismos para representar seus homenageados, no entanto, o verdadeiro retrato fisionômico foi criado pelos gregos, sua realização é considerada uma das conquistas fundamentais da arte grega. No retrato grego figura-se o corpo inteiro, e não apenas a cabeça isoladamente, já em Roma, sugere-se que a individualidade como um todo possa ser centralizada na representação da cabeça do homenageado. No *campus*, temos exemplos das duas formas de retratação, sendo a utilização de hermas e bustos a forma mais comum. Para Vera Pallamin:

Há uma tendência inicial da arte romana em realizar o retrato nesse sentido, havendo também, posteriormente, um notável desenvolvimento de bustos e hermas. O realismo fisionômico dessas obras entre os romanos chega a níveis admiráveis, exuberando uma imensa carga expressiva. Nesse aspecto reside sua singular contribuição histórica em relação a esta forma de figuração artística¹⁵².

¹⁵² PALLAMIN, V. M. Sobre o Retrato Escultórico: aspectos históricos. In.: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Comissão de Patrimônio Cultural USP. *Homenagem aos mestres: esculturas na USP*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 35.

A prática contemporânea da utilização de hermas, bustos, cabeças e estátuas de corpo inteiro, dialoga com essa tradição e ao mesmo tempo a engrandece, à medida que encontra referências na arte antiga, neste caso, cada novo trabalho adentra, indiretamente a dimensão greco-romana. Com respeito á técnica de fundição, muito empregada nas cabeças, hermas e bustos da USP, cabe lembrar que a técnica de fundir o bronze com base na cera existe desde os etruscos¹⁵³.

As obras modernistas, que são a grande maioria no *campus*, estão instaladas como que se brotassem da terra, sem pedestais como ocorre nas obras que normalmente homenageiam uma personalidade. Segundo Lourenço:

O nosso século assiste a modificações na arte pública, especialmente pelas proposições distintas emanadas desde a arte moderna, voltada à valorização da visualidade, da forma, da função, da materialidade, das técnicas e de novos conteúdos sociais, que envolvem preocupações de extensos segmentos populacionais, num movimento de reparação diante de exclusões e discriminações repugnantes. As esculturas descem dos pedestais e interagem com a sensibilidade humana em mostras e, também, na arte pública. Expressam o nosso tempo em sua multiplicidade étnico-social e desafiam as interpretações diretas, prestigiando assim a inteligência e a capacidade do fruidor¹⁵⁴.

As obras em locais públicos podem ser vistas gratuitamente colaborando para que o fruidor possa ter liberdade em poder olhar com os próprios olhos quantas vezes quiser, sem a interferência interpretativa de guias profissionais e conceitos pré-estabelecidos, esse é um exercício que fortalece a diferença e encantamento da interpretação pessoal sobre as obras em áreas abertas como parques, praças, etc. Dessa maneira o fruidor passa a ser um veículo de transformação da idéia, pois elabora livremente novas conotações, reflexões, idéias sobre a obra, uma vez que se relaciona com ela de forma inteira, mesmo que simplista, baseado no próprio repertório, podendo expressar os sentimentos que quiser, sempre baseado em um histórico pessoal de relação não somente com o objeto arte, mas com todas as experiências do cotidiano armazenados em suas lembranças.

¹⁵³ LOURENÇO, M. C. F. Arte Pública na USP. In.: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Comissão de Patrimônio Cultural USP. *Obras Escultóricas nos Espaços Externos da USP*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 16.

Considerações Finais

A Universidade de São Paulo ao longo dos seus 75 anos acumulou, de forma significativa, um patrimônio digno de consideração. Com a expansão territorial da USP, seguida de novas construções e novas unidades acadêmicas e órgãos, cresceu também a quantidade de usuários em todos os *campi*, aumentando o número de pesquisas e passando a receber atenção da comunidade científica internacional. Acompanhando esse crescimento, o Centro Permanente de Cultura, criado em 1986, e a Pró-Reitoria de Cultura e Extensão, criada em 1988, desenvolveram separadamente várias atividades relacionadas à cultura. Como discorrido no capítulo I, a Coordenadoria do *campus* também tomou algumas iniciativas para colaborar com a preservação do patrimônio existente.

O *campus* “Armando de Salles Oliveira”, como espaço público, tem ligação direta com o governo do Estado e, pelo acervo que o compõe, recebe atenção também federal através do IPHAN. A Universidade de São Paulo tem museus com obras valiosas, além das próprias edificações, que são um documento histórico de importância a ser preservado. Dentro da USP temos, por exemplo, uma das mais importantes coleções do país: o último grande acervo com obras modernistas tombado pelo IPHAN, a Coleção Mário de Andrade, do Acervo do Instituto de Estudos Brasileiros. Esta coleção está registrada em três diferentes Livros do Tombo (Processo: 1217 T 87- Livro de Belas-Artes: Inscrição: 605, Histórico: Inscrição: 539 e Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico: 112. p. 26/09/1996). O acervo do MAC, o mais importante museu da América Latina especializado em arte ocidental do século XX, tem seu acervo tombado pelo IPHAN, incluindo as esculturas que lhe pertencem, instaladas em seu jardim a céu aberto (Processo: 22052/82 – Livro do Tombo das Artes: Inscrição nº 133, p. 13, 27/03/1987)¹⁵⁵. Outros exemplos são a Coleção Arqueológica e Etnológica do MAE e o prédio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.

O tombamento de acervos é uma grande característica da política de preservação de bens móveis do período Modernista, mas, em alguns casos, é a arquitetura tombada que determina novos bens a serem preservados, esses são caracterizados como bens integrados. Para o Presidente do IPHAN, Antonio Augusto Arantes:

¹⁵⁵ Em ambos os casos, tanto do acervo do IEB quanto do acervo do MAC, as informações foram retiradas do ARQUIVO NORONHA SANTOS. Disponível em: <<http://www.Iphan.gov.br/ans/inicial.htm>>. Acesso em: 27 nov. de 2009.

(...) o livro é um passo essencial para a preservação do patrimônio, que não se esgota apenas no tombamento. “É preciso identificar, conhecer, porque sem pesquisa os objetos permanecem inertes e com interesse limitado. Apenas a construção e a difusão do conhecimento permitem trazê-los ao presente e projetar sobre eles a luz que lhes atribui sentido e justifica o interesse público em sua proteção”¹⁵⁶.

Em consonância com o pensamento de Antonio Augusto Arantes, entende-se que o inventário apresentado neste trabalho identificou as obras e, como resultado de pesquisa, registrou o levantamento feito, se tornando assim um documento de difusão das esculturas, dos artistas e do *campus*, colaborando para o registro de um momento dentro da história da arte e da história da Universidade de São Paulo. Como apresentado na lista de obras inventariadas no capítulo IV, entre as 34 obras inventariadas 12 esculturas são tombadas pelo IPHAN e fazem parte do acervo do MAC e tanto essas obras como as demais espalhadas pelos *campus* são dignas de observação e estudo, especialmente por serem em grande maioria um registro da manifestação artística modernista e também por se tratarem de obras de artistas consagrados, tanto nacionais quanto internacionais.

Uma vez que a problemática deste trabalho foi a de quanto o patrimônio constituído pelas esculturas a céu aberto é valorizado na Universidade de São Paulo, foram tomadas as iniciativas pertinentes, dentro das condições existentes, para que as informações levantadas pudessem transparecer os fatos como realmente eram durante o percurso de levantamento de dados sobre as esculturas. Isso significou uma pesquisa bibliográfica e visitas *in loco*, aos Departamentos e Secretarias de várias unidades dentro do *campus*, ao CPC, à Pró-Reitoria de Cultura e Extensão e à Coordenadoria do Campus, além da participação ativa durante o último semestre de 2008 no Fórum Permanente sobre Espaço Público da CUASO e demais contatos pessoais, inclusive com artistas e professores para que o inventário apresentado pudesse se aproximar ao máximo da realidade. O levantamento bibliográfico a respeito das esculturas existentes no *campus* foi realizado, mas foi no momento da catalogação, com um trabalho de rastreamento das obras por todo o *campus*, que se atingiu o objetivo de alcançar ciência do verdadeiro acervo das obras escultóricas a céu aberto, uma vez que se identificou 15 obras que ainda não constam da base de dados da CPC. Com base nesse levantamento, foi possível realizar o inventário, apresentar as considerações a respeito deste acervo conforme exposto no capítulo IV e obter-se as imagens fotográficas suficientes para compor o CR-ROM e, assim,

¹⁵⁶ JORNAL DA USP. Minas Gerais entre todos os Santos. Disponível em: < <http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2005/jusp735/pag1011.htm> >. Acesso em: 16 nov. de 2009.

atingir os objetivos específicos apresentados na introdução deste trabalho.

O inventário apresentado no capítulo IV possibilitou visualizar as características predominantes nas 34 obras inventariadas. Essas características se referem tanto aos artistas plásticos quanto às obras escultóricas instaladas no *campus*. Numericamente, o acervo inventariado conta com o total de 25 artistas, sendo que 7 são estrangeiros e 18 brasileiros, entre esses, 8 são do sexo feminino e 17 são do sexo masculino. Resultados que nos permitem concluir, juntamente com a análise das duas portarias vigentes sobre o assunto arte dentro da USP (Portaria de 1995 – ANEXO E e a Portaria de 1997 - ANEXO F), que o espaço USP não faz distinção de pessoas, quanto a nacionalidade ou sexo, no contexto artístico. Embora nem todos os nomes desses artistas sejam tão conhecidos, muitos deles são nomes de referência dentro das artes plásticas do século XX, com especial destaque para Caetano Fraccaroli, com esculturas no H.U., e muitos outros artistas com obras no jardim externo do MAC, como, por exemplo, Amílcar de Castro e Tomie Ohtake. A qualidade dos artistas brasileiros e estrangeiros, muitas vezes não pode ser tão bem percebida quando admirada somente uma obra do autor, mas, levantando os dados biográficos, que são apresentados no CD-ROM que acompanha este trabalho, ficou claro o valor desse acervo que reúne nomes importantes de artistas que tiveram uma trajetória de vida significativa para que alcançassem o estágio que detêm nas artes como escultores. O acervo do *campus* é formado por obras conceituais, abstratas, figurativas e com variados estilos dentro da arte modernista e contemporânea.

Com respeito às esculturas, o metal, especialmente o ferro e o aço, foi o material mais empregado nas obras, sendo que o bronze, embora muito utilizado nas esculturas de homenagem póstuma, se encontra em sua grande maioria utilizado nas obras instaladas dentro das edificações. Nos jardins a céu aberto se encontram 4 obras póstumas: *Homenagem a Júlio de Mesquita Filho*, *Monumento a Ramos de Azevedo*, *Monumento a Armando de Salles Oliveira*, *Homenagem a Ernesto de Souza Campos*, e 2 outras obras intituladas *Sino da Reitoria (O Cabra)* e *Auriga I*. As razões da preferência em larga escala por materiais menos nobres que o bronze não foram apuradas nesse trabalho. Talvez isso ocorra pela mentalidade modernista dos artistas, ou por causa do custo dos materiais e /ou por causa dos freqüentes roubos de bronze. Esses roubos são facilmente notados no *campus*, onde praticamente todas as placas de identificação que eram de bronze sumiram dos seus lugares de origem. Para enfatizar essa atração pelo bronze, temos o dedo de uma das personagens do *Monumento a Ramos de Azevedo* cortado fora. Nesse caso, a falta de vigilância adequada contribuiu para que a obra, que se encontra em frente à guarita de entrada do Instituto de Pesquisas Tecnológicas, pudesse ser danificada. Os demais materiais que aparecem no acervo, e que

foram pouco utilizados foram o concreto, a fibra de vidro, o mármore e a massa asfáltica. Essa característica da utilização do metal nos jardins da USP ocorre também em toda a cidade de São Paulo, sendo que o maior número de esculturas em bronze distribuídas pela capital tem relação direta com a época em que foram instaladas nas praças públicas.

O Brasil, até início do ano de 2008, era considerado o quarto colocado mundial em roubos de obras culturais¹⁵⁷ Essa facilidade de roubar uma obra em local público, além de estar relacionada com a precária vigilância e a facilidade de acesso, está também relacionada à cultura de massa. Enquanto não houver uma mudança de mentalidade de quem governa e de quem é governado, as obras continuarão a ser facilmente destruídas, roubadas, banalizadas. O espaço USP faz parte do complexo espaço de São Paulo e está sujeito a todo tipo de ação de vândalos, o que se contrapõe às ações de valorização das obras. As questões relacionadas ao espaço físico do *campus*: a sua dimensão, o fato dos portões de pedestres permanecerem com livre acesso, sem restrições como ocorre com as passagens de pedestres entre a Cidade Universitária e a Comunidade São Remo - passagem do Hospital Universitário e a passagem próxima ao Museu de Arqueologia e Etnologia - devem ser pensadas levando em consideração que o espaço expositivo exerce influência no público, o que pode atrair todo tipo de pessoas, inclusive os vândalos. Se o público por algum momento se esquece de que a Universidade é um local que privilegia o ensino e a pesquisa, embora haja espaço suficiente para outras atividades, incluindo as de lazer, cabe à governança induzir o usuário a uma mudança no uso do espaço. Essa conscientização não envolve necessariamente proibições, mas nos leva a pensar no que pode ser feito para favorecer a recepção estética por parte dos usuários quanto às obras de arte instaladas no *campus*.

Outro aspecto observado durante o rastreamento das obras para a sua identificação, é que as obras de grande porte transformam a realidade espacial da área. Elas podem ser uma referência de localização ou uma barreira para muitos, uma vez que não devem ser alteradas, nem escaladas pelos usuários. Isso induz a pensar na importância de se levar em conta a paisagem do entorno dessas obras, uma vez que as de grande porte afetam a estética espacial do local onde se encontram. A harmonia com o entorno facilita a visualização dos detalhes da obra, sua manutenção e cuidados, sua identificação como obra de arte. As perguntas a partir deste pensamento são várias e podem servir de ponto de partida para um trabalho futuro, de levantamento de questões como, por exemplo: Qual foi o planejamento prévio das grandes e

¹⁵⁷ TAVARES, B.; PEREIRA, R.; GODOY, M. Cidades. *O Estado de São Paulo*. 8 de jan. 2008. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/cidades/not_cid106155,0.htm>. Acesso em: 26 de nov. de 2009.

pequenas obras instaladas no *campus*? Esse planejamento incluiu futuros trabalhos de manutenção, restauro, vigilância, iluminação, ação das intempéries, segurança especial em dias de festas e verba para todas essas realizações? Em alguns casos, por mais zelosas que sejam algumas faculdades, por motivos vários, não existem dados técnicos, iconográficos, funcionais e documentais relativos às esculturas, dificultando até a identificação do local de implantação original em casos de perdas ou danos. Como as esculturas estão sujeitas à deterioração pelos agentes físicos, químicos e biológicos, as obras necessitam de constante atenção, sendo fundamental que as unidades de responsabilidade legal dessas obras, com a colaboração da Coordenadoria do *campus*, demonstrem uma atuação condizente com o valor das obras escultóricas, assim como cuidados com todos os bens públicos que integram o seu patrimônio, já que dispõe da excelência técnica, pessoal e laboratorial.

Quanto à segurança das esculturas a céu aberto, podemos afirmar que as obras escultóricas sofrem com a falta de planejamento prévio de um serviço de segurança direcionado para esse fim. Nesse sentido, a governança da USP e do *campus* é responsável pela valorização das esculturas. É fundamental a existência de uma política de preservação que se volte não apenas aos objetos de excepcional relevância histórica e artística, mas também de todas as esculturas. Essa política de preservação deve partir da tomada de consciência e atitude por parte dos responsáveis legais pela obra, para assegurar a conservação e preservação das mesmas.

A Coordenadoria do Campus, a partir das propostas apresentadas no Fórum Permanente sobre o Espaço Público, já tomou ciência das necessidades para a valorização do patrimônio. Se essas propostas elaboradas forem postas em prática, muito poderá ser melhorado, principalmente quanto à conscientização sobre a importância do patrimônio artístico da Universidade de São Paulo, que vem ao encontro com os objetivos deste trabalho. O acervo do *campus* necessita da participação dos usuários para sua preservação como patrimônio, conforme discutido no capítulo II deste trabalho.

Dessa forma, a problemática estabelecida na introdução deste trabalho encontra sua solução na participação ativa tanto da governança quanto dos usuários do *campus*. Os esforços empregados por parte da governança local na realização de inventários acompanhados pela sua divulgação e produção de conhecimento sobre esses bens, paralelo a um trabalho de explicitação da maneira de agir e a abertura de canais de participação para o público que frequenta o *campus*, passarão a influenciar os usuários se houver uma estratégia de trabalho dirigido aos públicos alvos formados por grupos escolares, moradores do entorno, turistas, estudantes estrangeiros etc. Uma boa estratégia de educação quanto à preservação das

obras por parte da governança do *campus* Armando de Salles Oliveira a ser incorporada no cotidiano dos usuários, poderá evitar que as obras de arte a céu aberto se tornem cinzas do passado.

No futuro, os inventários acumulados ao longo dos anos poderão mostrar o “ciclo de vida das esculturas” e as transformações estéticas do *campus* uma vez que a mentalidade artística está sempre em transformação, como se pode verificar no resumo sobre a história da arte apresentado no capítulo III. Nesse caso, é interessante que cada inventário seja o aperfeiçoamento do anterior, incluindo novas informações, complementando os dados já existentes. No presente trabalho, por exemplo, foi registrada a data de entrada de cada uma das obras no acervo. Em um próximo inventário essa informação poderá vir acompanhada do panorama histórico envolvendo a obra, o artista e o *campus* e os motivos de retirada da obra de seu lugar de origem, se for o caso, e o mesmo procedimento deverá ser observado em relação às demais informações. Um levantamento detalhado sobre o histórico da obra com respeito aos materiais e técnicas e dados sobre as restaurações e restauradores, caso a obra já tenha passado por algum tipo de intervenção, poderá contribuir muito para futuros procedimentos de conservação e restauro das esculturas. O conhecimento sobre os cuidados que devem ser tomados com as esculturas facilitará o planejamento de uma política voltada especificamente para as obras artísticas a céu aberto, possibilitando um planejamento orçamentário tanto para o custeio da manutenção quanto da infra-estrutura do local onde estarão instaladas as obras. O planejamento paisagístico também poderá sofrer alterações se forem consideradas as necessidades de visibilidade e restauro referentes às esculturas.

O levantamento produzido até aqui, ainda que incompleto, sinaliza um esforço no sentido de organização e disponibilização deste material, além de revelar as relações entre as obras escultóricas, o espaço onde se encontram e como estão sendo cuidadas pela atual administração do *campus*, apontando alguns desafios da universidade pública em São Paulo. Todo esforço deve ser realizado para mantermos viva e acessível a memória através dos registros referentes ao patrimônio escultórico, a começar por um inventário que venha a ser atualizado periodicamente. Não se teve a intenção de responder a todos os questionamentos suscitados pelas diversas realidades que envolvem o acervo de esculturas a céu aberto da Universidade. Espera-se, no entanto, que este trabalho possa contribuir na realização de estudos futuros, especialmente os que empreendam novas atualizações e discutam a Universidade de São Paulo e, também, os estudos na área dos materiais, das artes, da arquitetura, do paisagismo, do patrimônio, das políticas públicas e que possam aprofundar as questões e reflexões apresentadas neste trabalho.

Referências

AMARAL, A. *Artes Plásticas na Semana de 22: subsídios para uma história das artes no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ARGAN, G. C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARBOSA, A. P. *Novos rumos da Catalogação*. Rio de Janeiro: Brasilarte, 1978.

BARRACLOUGH, G. *Atlas da História do Mundo*. 4. ed. São Paulo: Folha de São Paulo, 1995.

BARRETO, J.; DE LA MORA, L. *Importância da Participação social nas ações de Salvaguarda do Patrimônio cultural: o processo de tombamento do núcleo histórico de Goiana*. Disponível em: < <http://cidadereveladaadm.itajai.sc.gov.br> >. Acesso em: 18/03/2009.

BATISTIN, F. NANINNI, P. B. R. *Arte-Pública: um olhar investigativo à educação patrimonial*. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ARTES E NOVAS TECNOLOGIAS, 1., 2007, São Paulo). *Caminhos da arte para o século XXI*. São Paulo: Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte/USP, 2007. p. 178.

BOZAL, V.; ANTÓN, P.; CURI, A. B.; COBIELLES, F. J. *História Geral da Arte: escultura I*. Espanha: Ediciones Del Prado, 1995.

BRACON, J. *Saber ver a arte gótica*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BRAGA, G. B. *Conservação Preventiva: acondicionamento e armazenamento de acervos complexos em Reserva Técnica: o caso MAE/USP*. 2003. 160 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Informação e Documentação) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2003.

BRASIL. Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. Disponível em: <http://www.senado.gov.br/sf/legislacao/const/con1988/CON1988_05.10.1988/index.htm>. Acesso: 27 ago. 2009.

_____. DECRETO-Lei nº25, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. *Diário Oficial da União*, Rio de Janeiro, 06 dez. 1937. Disponível em: < <http://www.planalto.gov.br/CCIVIL/Decreto-Lei/Del0025.htm> >. Acesso em: 29 jun. 2009.

_____. MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Antonio Francisco Lisboa o Aleijadinho: o que vemos e o que sabemos*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2000.

BRITO, S. R. S. de; RIBEIRO, O. G.; BOGÉA, K. S.; RIBEIRO, E. S. *Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados: a experiência do Maranhão*. São Luís: IPHAN, 2000.

_____. *Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados: A Experiência do Maranhão*. São Luís: IPHAN, 2000

CAMPOS, E. S. (Org.). *História da Universidade de São Paulo*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2004.

_____. *Cidade Universitária da Universidade de São Paulo: Aspectos gerais do planejamento e execução*. São Paulo: Comissão da Cidade Universitária da Universidade de São Paulo, 1954.

CERNI, V. A. In: *El Arte Moderno 1770-1970*. ARGAN, G. C. Valencia: Fernando Torres, 1975. p.XX-XXI.

CHASTEL, A. O problema do arquiteto. In: GARIN, E. *O Homem Renascentista*. Lisboa: Presença, 1988. p. 181-87.

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

COELHO, T. *Dicionário Crítico da Política Cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

COLI, J. *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

COSTA, M. F. *Noções Básicas de Conservação Preventiva de documentos*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2003. Disponível em: <<http://www.bibmanguinhos.cict.fiocruz.br/normasconservacao.pdf>>. Acesso em: 21 set. 2009.

DELL'ARCO, M. F. *L'immagine al Potere: vita di Giovan Lorenzo Bernini*. Bari: Laterza, 2001.

ENGELS, F. *A Dialética da Natureza*. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

FERRAZ, G. *Retrospectiva: figuras, raízes e problemas da arte contemporânea*. São Paulo: Cultrix, 1975.

FERREZ, H. D.; PEIXOTO, M. E. S. (Comp.). *Manual de Catalogação de pinturas, esculturas, desenhos e gravuras*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1995.

FERRIER, J. L.; LE PICHON, Y. *Art of our century: the chronicle of western art, 1900 to the present*. New York: Prentice Hall, 1988. Disponível em: <<http://www.noteaccess.com/APPROACHES/Henri.htm>>. Acesso: 27 ago. 08 2009.

FIGUEIREDO, B. G.; VIDAL, D. G. (Org.) *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Belo Horizonte: Argumentum; Brasília: CNPQ, 2005.

FONSECA, M. C. L. Da Modernização à Participação: a política federal de preservação nos anos 70 e 80. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, n 24, 1996.

_____. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/IPHAN, 1997.

GOMBRICH, E. H. *La storia dell'arte*. Torino: Giulio Einaudi, 1966.

GREENBERG, C. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

GUINSBURG, J.; BARBOSA, A.M. *O Pós-Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HELLER, A. *O homem do Renascimento*. Lisboa: Presença, 1982.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Patrimônio imaterial. 2009. Disponível em: <
<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=10852&retorno=paginaIphan>>.
 Acesso em: 20 jul 2009.

KRAUSS, R. E. *Caminhos da escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KÜHL, B. M. A restauração de monumentos históricos na França após a Revolução Francesa e durante o século XIX: um período crucial para o amadurecimento teórico. *Revista CPC*, São Paulo, n. 3, p. 110, 2007.

LEITE, E. *Turismo Cultural e Patrimônio Imaterial no Brasil*. 2008. 298 f. Tese (Livro Docência em Cultura, Arte e Lazer) - Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2008.

LOPES, I. F. S; SANTOS, T. H. dos (Org.). *USP 70 Anos: imagens e depoimentos*. São Paulo: USP/CCS, 2005, p.60.

LUCCHESI, C. Exposição universal de 1900 em Paris. 2009. Disponível:
 <<http://theurbaneath.wordpress.com/2009/05/14/exposicao-universal-de-1900-em-paris>>.
 Acesso em: 15 jul. 2009.

MACEDO, N. D. de. *Iniciação à Pesquisa Bibliográfica*. São Paulo: Loyola, 1995.

MACONI, M. de A.; LAKATOS, E. M. *Técnicas de Pesquisa*. São Paulo: Atlas, 1982.

MARELONKA, C. *Caetano Fraccaroli: arte, reflexão e ensino*. Pesquisa de Iniciação Científica – FAPESP. São Paulo: Fauusp, 2000. 1 CD.

MARQUES, A. et al. *História Moderna Através de Textos*. São Paulo: Contexto, 2000.

MARTINS, G. de A. *Manual para elaboração de monografia e dissertações*. São Paulo, Atlas, 1994.

MOURA, M. de A. *Patrimônio e Partilha*. São Paulo: Saraiva, 1930.

MURTA, S. M.; ALBANO, C. *Interpretar o Patrimônio: um exercício do olhar*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

_____. *Interpretar o patrimônio: um exercício do olhar*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Território Brasilis, 2002.

MUSEU. In: ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL E ARTES VISUAIS. Disponível em:
 <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?useaction=termostepto&cdverbete=3807>. Acesso em 14 jul. 2009.

OLIVEIRA, A.; PEREIRA, E.; LIMA, M. J. P. *Um olhar sobre a conservação no percurso do patrimônio documental do Arquivo Distrital do Porto*. 2009. Disponível em: <
http://www.adporto.pt/ficheiros_a_descarregar/orientacoes_conservacao_edite.pdf> .Acesso em: 01 out. 2009.

ORGANIZACAO DAS NAÇÕES UNIDAS. Declaração universal dos direitos humanos. Disponível em: <http://www.mj.gov.br/sedh/ct/legis_intern/ddh_bib_inter_universal.htm>. Acesso em: 18 mar.2009.

PALLAMIN, V. *Depoimentos*. 2002. Disponível em :<http://www.usp.br/fau/cultura/depoimentos/vera_pallamin/index.html >. Acesso em: 30 out. 2009.

PAREYSON, L. *Os Problemas da Estética*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PECCININI DE ALVARADO, Daisy V. M. Sedução dos volumes : tridimensionais do MAC. In: *Inauguração Sede Cidade Universitária*: 22 de outubro de 1992. São Paulo : MAC-USP, 1992. p. 10-18.

PEIXOTO, M. I. H. *Arte e Grande Público: a distância a ser extinta*. São Paulo: Autores Associados, 2003.

PINHO, D. B. *Patrimônio Cultural da USP: esculturas externas do campus de São Paulo*. Disponível em: < www.kufs.ac.jp/Brazil/03docentes/silva/PatrimonioUSP.pdf >. Acesso em: 14 jul. 2009.

PRATA, J. M.; GENNARI, L. A.; BOGHOSIAN, M. R. ; ALMEIDA, T. D. de F. O inventário dos campi e edifícios da USP. In: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO.

REMIGIO, A. V. Conservação e restauro de talha dourada. Disponível em: < <http://avremigio.com/content/view/8/30> > Acesso em: 30 set. 2009.

RODRIGUES, M. De quem é o Patrimônio? Um olhar sobre a prática preservacionista em São Paulo. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília: IPHAN, n. 24, 1996.

RUIZ, J. A. *Metodologia científica: guia para eficiência nos estudos*. 3. ed. São Paulo: Atlas, 1991.

SANTOS, G. C.; RIBEIRO, C. M. *Acrônimos, siglas e termos técnicos*: Arquivística, Biblioteconomia, Documentação, Informática. Campinas: Átomo, 2003.

SANTOS, J. L. T. dos. *A Paisagem Recriada*. São Paulo, Instituto Roberto Simonsen, 1980.

SÃO PAULO (Estado). Secretaria da Cultura. *Inventário dos bens tombados pelo governo do Estado*: relatório de gestão. São Paulo: CONDEPHAAT, 1980. 2v.

SEHN, M. M. *Influências das variações climáticas nas degradações de obras de arte*. Porto Alegre: SBPC, 1990.

_____. *Arte Contemporânea: da preservação aos métodos de intervenção*. 2002. 160 f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. 2002.

SEVERINO, A. J. *Metodologia do trabalho científico*. 22. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

SILVA, M. B. S. de Rezende. Preservação na gestão das cidades. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, n. 24, 1996.

SILVA, M. A. G. da. O Artífice do Renascimento: na incipiente “URBS” burguesa, exaltou o refinado e inquieto espírito dos humanistas. *VERINOTIO*, Belo Horizonte, n. 8, 2008. p. 9-10. Disponível em: <http://www.verinotio.org/Verinotio_revistas/n8/r8artigo9.pdf>. Acesso em: 01 jul 2009.

SOARES, G. F. Silva. Prefácio. In: SILVA, Fernando Fernandes da. *As cidades brasileiras e o patrimônio cultural da humanidade*. São Paulo: Peirópolis; Edusp, 2003.

SODRÉ, N. W. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

TARGINO, M. I. M. Processo de elaboração das concepções de patrimônio cultural e das políticas públicas de preservação. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 24., 2007, São Leopoldo. *Anais ...* p. 5. Disponível em: <<http://snh2007.anpuh.org/resources/content/anais/Maria%20Ivonilde%20Mendon%E7a%20Targino.pdf>> Acesso em: 01 out. 2009.

TAVARES, B.; PEREIRA, R.; GODOY, M. Cidades. *O Estado de São Paulo*, 8 de jan. 2008. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/cidades/not_cid106155,0.htm>. Acesso em: 26 de nov. de 2009.

UNESCO. *Patrimônio imaterial no Brasil*. Disponível em: <<http://www.brasilia.unesco.org/areas/cultura/areastematicas/patrimonioimaterial/areas/cultura/areastematicas/patrimonioimaterial/patrimonio-imaterial-brasil>> Acesso em: 15 set. 2009.

_____. *Comunidades Indígenas Wajãpi registram e difundem seus conhecimentos e sua cultura*. Disponível em: <<http://www.brasilia.unesco.org/areas/cultura/areastematicas/patrimonioimaterial/areas/cultura/areastematicas/patrimonioimaterial/wajapi>>. Acesso em: 14 jul. 2009.

_____. *Patrimônio mundial*. Disponível em: <<http://www.brasilia.unesco.org/areas/cultura/areastematicas/patrimonioimaterial>>. Acesso em 14 set. 2009.

_____. *UNESCO: o que é e o que faz*. [S. l.], 2007. Disponível em: <www.brasilia.unesco.org/unesco>. Acesso em: 14 jul. 2009.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Anuário estatístico*. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: <http://sistemas.usp.br/anuario/usp_em_numeros.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2009.

_____. Centro de Preservação Cultural. *Cidades Universitárias: Patrimônio Urbanístico e Arquitetônico da USP*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

_____. Comissão de Patrimônio Cultural. *Obras escultóricas em Espaço Externo da USP*. São Paulo: EDUSP, 1997.

_____. Coordenadoria do Campus da Capital do Estado de São Paulo. *Histórico resumido do campus “Armando de Salles Oliveira”*. Disponível em: <<http://www.usp.br/cocesp/index.php?p=historia>> Acesso em: 11 nov. 2008.

_____. Coordenadoria do Campus da Capital do Estado de São Paulo. *O campus hoje*. 2009. Disponível em: <<http://www.usp.br/cocesp/?p=40&f=79>> Acesso em 29 ago. 2009.

_____. Fórum Espaço Público. *Relatório do GT2*. Disponível em:
<http://www.usp.br/cocesp/imagens/noticias/GT2_Infraestrutura.pdf>. Acesso em 26 out.
2009.

_____. *Fórum sobre Espaço Público*. São Paulo: USP, 2008. 1 CD-Rom.

UPJOHN, E. M.; WINGERT, P. S.; MAHLER, J. G. *História mundial da arte*. São Paulo:
Martins Fontes, 1979. 6 v.

WILLIAMSON, P. *Escultura gótica: 1140-1300*. São Paulo: Cosac & Naify, 1988.

ANEXOS

ANEXO A

Tomie Othake/ Documento oficial sobre a escultura FEA



Projeto

Tomie Ohtake

www.usp.br/tomie

São Paulo, 20 de outubro de 2007

Ilustríssimo(a)

Nos 60 anos da FEA, fomos apresentados pela renomada artista plástica Tomie Ohtake com uma de suas esculturas mais belas e imponentes (18 toneladas de aço). Tal obra será instalada em frente ao nosso prédio principal e se tornará a imagem associada à Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade da USP.

A escultura se tornará um símbolo marcante para todos que fazem parte desta instituição e, principalmente, para os professores, que movem com eficiência essa grande faculdade tornando-a reconhecida internacionalmente. Por isso estamos divulgando este projeto a você, oferecendo uma oportunidade de mostrar o carinho e o agradecimento por essa instituição.

Esta é a chance para deixar seu nome registrado na história de uma das maiores e mais importantes faculdades do Brasil, devolvendo a ela parte dos benefícios que ela lhe proporcionou e demonstrando sua gratidão.

A participação é realizada através de doações com cotas pré-determinadas (ouro, prata e bronze) pelo site www.usp.br/tomie.

A maior contribuição será homenageada na inauguração da obra e o doador receberá uma pequena réplica da escultura. Todos os doadores terão seus nomes em uma placa em frente à obra, cada um com o devido destaque, conforme a faixa escolhida.

Caso o montante das doações ultrapasse o valor da obra, o excedente será aplicado em melhorias na FEA.

É a oportunidade para deixar seu nome eternamente na FEA-USP e ser lembrado como alguém que sempre contribuiu para mantê-la como a melhor escola do país.

Contamos com sua parceria neste grande projeto!

Atenciosamente,

Carlos Roberto Azzoni
Diretor FEA – USP

*“Quantos anos a FEA fez parte da sua história?
Quantos anos você quer fazer parte da história dela?”*

Av. Prof. Luciano Gualberto, 908 – FEA 1, sl. A-101 – Telefone: (11) 3091-5940
Cidade Universitária – São Paulo, SP – CEP: 05508-900

Projeto

Tomie Ohtake

www.usp.br/tomie

A obra de Tomie Ohtake será
construída na FEA com a sua ajuda.

Você pode doar pelo website ou pessoalmente, através dos captadores das entidades envolvidas no projeto. Faça parte desta obra coletiva, ganhe um brinde da obra e deixe seu nome marcado na história da FEA.



Cotas

Bronze

[R\$ 100,00 à R\$ 499,00]



Prata

[R\$ 500,00 à R\$ 999,00]



Ouro

[acima de R\$1000,00]

Realização

FEA+Relacionamento
com ex-alunos

Comissão de
Formatura 2007

Parceiros

FEA júnior USP

Centro Acadêmico
Visconde de Cairu

Associação Atlética
Acadêmica Visconde
de Cairú

ANEXO B

Caciporé Torres/ Matéria jornalística do ECA Notícias.

eca Notícias

Informativo Mensal da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Ano III – n. 14 – Agosto de 2003

Mais uma obra de arte no jardim da ECA

Uma árvore diferente nasceu no jardim da ECA. Uma árvore com todo seu vigor que nasce e renasce sempre, e cada vez mais forte, para cima, para o infinito. Essa é a explicação poética que o artista plástico Caciporé Torres faz da sua escultura instalada recentemente no jardim da ECA. “É uma peça otimista”, diz o artista.

Caciporé Torres faz parte de uma geração de artistas consagrados que busca democratizar a arte. Como ele mesmo diz, “tenho como filosofia integrar a obra ao espaço aberto, o povo ao circulante, tornando-a acessível a todos”. Sua fase atual mostra um trabalho moderno e revolucionário, observa Waldenyr Caldas, diretor da ECA.

O artista se dedica há mais de 25 anos em fazer obras em espaços públicos, incluindo pinturas e esculturas. Premiada no exterior, é o artista brasileiro com o maior número de obras em espaços abertos espalhados pelo País. Tem coleções nos principais museus, em avenidas, como a Juscelino Kubitschek, no Largo São Bento, Praça da Sé, etc. Caciporé diz que suas obras estão integradas à arquitetura do local, adquirindo uma função social. Só em São Paulo são 276 obras. Além de suas atividades como artista plástico, é professor na Universidade Mackenzie, no curso de arquitetura.

A escultura da ECA foi feita em 3 semanas, e segundo o artista foi um tempo recorde, pois é um trabalho que demoraria em média de 60 a 90 dias para terminar. Caciporé ex-



Antonio Sérgio Nóbrega

“É uma peça otimista”, assim Caciporé Torres definiu a sua escultura implantada na ECA

plica que só conseguiu terminar o trabalho nesse prazo porque ficou muito empolgado com o convite do professor Waldenyr. Suspendeu outros trabalhos para se dedicar integralmente à escultura da ECA, executando todas as etapas pessoalmente. A escultura, em aço inoxidável importado do Japão, pesa aproximadamente 1 tonelada e tem 7

metros de altura. “Foi um trabalho tão grande que no meu ateliê não seria possível ter uma visão panorâmica. Fui criando, seguindo uma intuição. Só pude ter a dimensão do trabalho quando foi colocado na base”.

O valor dessa obra gira em torno de R\$ 70 mil, mas “ não estou vendendo a obra para a ECA. Estou doando esta escultura porque sempre desejei ter uma obra exposta ao ar livre no campus da USP. Como Waldenyr é meu amigo de muitos anos, conversei com ele e resolvemos realizar o trabalho”.

A obra de Caciporé Torres faz parte de um projeto do diretor da ECA de revitalizar a Escola, propondo várias manifestações artísticas. Ele deseja, no entanto, que todas as obras sejam expostas ao ar livre. É a melhor forma de democratizar a arte e abrir o debate público sobre ela. Afinal a ECA também é uma escola de Arte e, portanto, o palco ideal para isso. O professor Waldenyr já tem outros projetos que fa-

Eduardo Penuela



Com 276 obras espalhadas por São Paulo, o artista mostra seu trabalho moderno e revolucionário

rão parte do acervo da ECA: um “Vital Escultórico”, a ser desenvolvido por Cláudio Tozzi, e um trabalho de Carlos Fajardo.

**Festival de Corais
homenageia os 30 anos do
Coral da ECA**

Página 2

Material para divulgação no
eca Notícias deve ser
encaminhado até o dia 20 de agosto
pelo e-mail: imprensa@eca.usp.br

**Monografias de mestrado
e doutorado serão premiadas
pelo IBGE**

Página 3

ANEXO C

Erasmus Tolosa/ Matéria em jornal da FFM

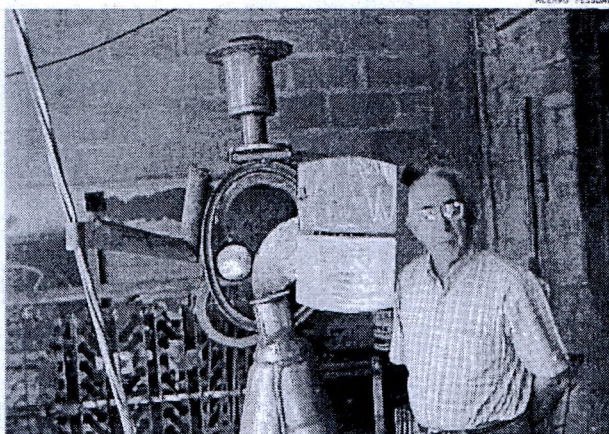
Arte com sucata embeleza unidades da USP

O Prof. Dr. Erasmo Tolosa é titular do Departamento de Cirurgia da FMUSP. A dedicação à carreira acadêmica não o impediu, porém, de desenvolver um hobby que ajuda a embelezar várias unidades da USP, incluindo a própria Faculdade de Medicina.

Nas horas vagas, transforma ferro-velho e sucata em arte. Já produziu mais de 300 esculturas utilizando sucata de ferro e dando vida nova a restos de implementos agrícolas (discos e pontas de arado, carpeleiras e semeadoras) e resíduos industriais (engrenagens, peças torneadas, tubos etc.). O material é garimpado nos ferros-velhos da cidade de Capivari, onde tem um sítio que abriga a maior parte de suas obras. Lá ele aproveita para conversar com os serralheiros e ferreiros, que têm muito a ensinar. Tem também uma pequena oficina em sua casa em São Paulo.

O trabalho exige dedicação e persistência. "O ferro é um material que precisa ser manipulado, forjado, domado mesmo, para atingir a forma desejada", explica. E é justamente essa característica do material que o atrai. Além disso, o professor Tolosa tem predileção pelas obras de maior porte e conta que as chapas de ferro nunca são leves e as esculturas, muitas vezes, chegam a atingir 800 quilos.

O que começou como um hobby acabou ganhando dimensões que ele mesmo não imaginava. Suas obras enfeitam diversas unidades da Universidade de São Paulo e permeiam os corredores da Faculdade de



O Prof. Dr. Erasmo Tolosa junto à sua obra "D. Quixote", em sua oficina no sítio de Capivari.

Medicina da USP e do Hospital Universitário. Em 1999, os trabalhos foram expostos na Escola de Comunicação e Artes da USP, na mostra de esculturas "Sucatas, Sonhos, Formas de Erasmo Tolosa". As esculturas não são batizadas por seu criador, que afirma que um título limita a sensibilidade do observador. "Eu não quero sugerir as pessoas. Quero que uma criança olhe e me diga o que o seu olhar está vendo. Que cada pessoa sinta a escultura à sua maneira. Harmonizar os sentidos faz parte da arte", afirma.

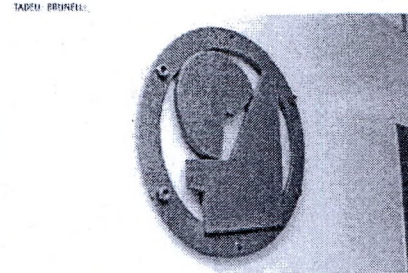
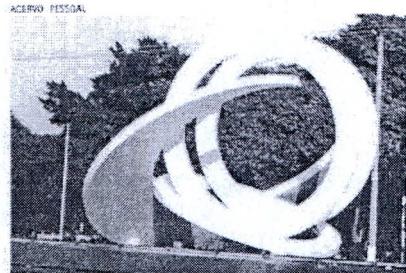
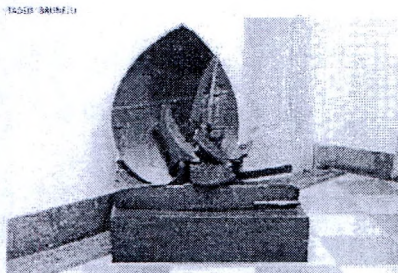
O talento pode até ter demorado um pouco a aflorar, mas sempre fez parte da vida do médico. "Comecei até um pouco tarde nessa área. Sempre tive mania de mexer em marcenaria, ferro, mas a vontade de montar as peças, trabalhar com ferro, isso tem uns 25 anos. Sempre gostei muito de artesanato, daí foi um passo para a escultura." Autodidata, afirma que o aprendizado veio com o tem-

po: "a gente só aprende fazendo outras perguntas. Ai é que está o jogo, a arte é lúdica".

Segundo ele, a inspiração está em toda parte e as idéias se transformam bastante até atingir sua forma final. "A arte está sempre mudando, isso que é o interessante. Uma idéia puxa a outra." Porém, ele tenta não misturar seus dois mundos: o de médico e o de artista. "Acho que meu trabalho não se reflete nas esculturas. Tento não ficar preso a um só tema. Além disso, a escultura é uma expressão criativa diferente do trabalho."

O professor Tolosa aproveita para ressaltar a importância dos profissionais se dedicarem a um hobby: "A medicina é uma profissão que consome muito, exige extrema dedicação. Porém, há um momento para tudo na vida. A pessoa que vive centrada exclusivamente na profissão pode se sentir perdida quando não puder ou não quiser mais exercê-la. O hobby não deve ser uma fuga e sim algo que proporcione prazer".

Ele, que vai se aposentar dentro de dois anos, está tranquilo. Além das esculturas, gosta de cultivar orquídeas em seu sítio em Capivari. Um de seus dois filhos puxou a veia artística do pai e também se dedica a reinventar formas utilizando sucata. Por isso ele afirma que o que ganhou com suas obras não tem valor material: "A satisfação de ter realizado alguma coisa, de poder deixar uma lembrança, tem um valor extraordinário".



À esquerda e à direita, obras expostas na entrada do Departamento de Técnicas Cirúrgicas da FMUSP, do qual o Dr. Erasmo Tolosa é professor titular. No centro, a escultura exposta em frente à Escola de Comunicações e Artes da USP, no campus do Butantã.

ANEXO D

PORTARIA GR Nº 2948, DE 30 DE JUNHO DE 1995 /

Criação da Comissão

PORTARIA GR Nº 2948, DE 30 DE JUNHO DE 1995.

(D.O.E. - 01.07.1995)

O Reitor da Universidade de São Paulo, usando de suas atribuições legais, baixa a seguinte

PORTARIA:

Artigo 1º - Fica criada Comissão com a incumbência de examinar propostas e projetos de implantação de obras de arte no Campus da Cidade Universitária Armando de Salles Oliveira

Artigo 2º - A Comissão responderá diretamente ao Pró-Reitor de Cultura e Extensão Universitária, e terá a seguinte composição:

- I - o Diretor do Museu de Arte Contemporânea, seu presidente;
- II - um representante do Fundo de Construção da Universidade de São Paulo (FUNDUSP);
- III - um representante do Museu de Arte Contemporânea (MAC);
- IV - um representante da Prefeitura do *Campus* da Capital do Estado de São Paulo (PCO);
- V - um representante da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária (PRCEU);
- VI - um representante da Comissão de Patrimônio Cultural (CPC);
- VII - um representante da Comunidade, sem vínculos com a USP, dentre personalidades de expressão da sociedade civil;
- VIII - um representante da área de Arquitetura;
- IX - um representante da área de Paisagismo.

§1º - O mandato do membro referido no inciso I coincidirá com o seu exercício no cargo de Diretor.

§2º - O mandato dos membros referidos nos incisos II a IX será de 2 (dois) anos, permitidas reconduções.

Artigo 3º - A Comissão reunir-se-á mediante convocação de seu presidente, conforme calendário aprovado pelo Pró-Reitor de Cultura e Extensão Universitária.

Artigo 4º - A Comissão deverá opinar conclusivamente sobre as questões de sua competência, estabelecidas no artigo 1º, e essas conclusões deverão ser remetidas ao Pró-Reitor de Cultura e Extensão Universitária.

Artigo 5º - Esta Portaria entrará em vigor na data de sua publicação, ficando revogadas as disposições em contrário (Proc. USP nº 85.1.38026.1.1)

Reitoria da Universidade de São Paulo, 30 de junho de 1995.

FLÁVIO FAVA DE MORAES
Reitor

ANEXO E

PORTARIA GR Nº 3054, DE 25 DE MARÇO DE 1997/

Inventário das Esculturas e Bens Tombados

PORTARIA GR N° 3054, DE 25 DE MARÇO DE 1997.

O.E. - 27.03.1997)

Dispõe sobre o inventário permanente das esculturas implantadas e dos bens tombados ou em processo de tombamento nos *campi*.

Reitor da Universidade de São Paulo, usando de suas atribuições legais, considerando a necessidade de manter atualizada a base de dados da Universidade existente no Banco de Dados da Comissão de Patrimônio Cultural (CPC) e de possuir informações provenientes das próprias Unidades/Órgãos, baixa a seguinte

PORTARIA:

tigo 1º - As Unidades/Órgãos deverão comunicar à Comissão de Patrimônio Cultural (CPC), com vistas ao inventário Permanente da USP:

I - as obras escultóricas externas, os marcos e as esculturas internas implantados após 30 de agosto de 1996;

II - os bens pertencentes aos diversos *campi* da Universidade, tombados ou em processo de tombamento nos órgãos municipais, estaduais e federais após 30 de agosto de 1996.

tigo 2º - As Unidades/Órgãos deverão notificar imediatamente a CPC sempre que seus edifícios sejam postos para tombamento nos órgãos municipais, estaduais e federais, para acompanhamento e inclusão no Banco de Dados.

tigo 3º - As informações de que tratam os artigos 1º e 2º da presente Portaria deverão seguir para a CPC em formulário próprio, disponível naquela Comissão para essa finalidade.

tigo 4º - Esta Portaria entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Portaria da Universidade de São Paulo, 25 de março de 1997.

FLÁVIO FAVA DE MORAES
Reitor

ANEXO F

Arquivo Noronha Santos/ Registro de Tombo - MAC

arquivo
Noronha
Santos

histórico acervo **livros do tombamento**

retornar

livro arqueológico, etnográfico e paisagístico

livro histórico

livro das belas artes

livro das artes aplicadas

busca

Museu de Arte Contemporânea: acervo (São Paulo, SP)

Endereço: - São Paulo - SP

Livro de Belas Artes
Inscrição: 543 Data: 8-7-1980

Livro Histórico
Inscrição: 479 Data: 8-7-1980

Nº Processo: 0829-T-70

Observações: O tombamento inclui todas as coleções.

ANEXO G

Ministério da Cultura- IPHAN/

Coordenação-Geral de Documentação e Pesquisa



MINISTÉRIO DA CULTURA
INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL
COORDENAÇÃO-GERAL DE DOCUMENTAÇÃO E PESQUISA

Em atendimento à solicitação da Sra. Ana Hoffmann, da USP, Divisão Técnico-Científica de Acervo – MAC USP, em correspondência do dia 18/08/2009, com o objetivo de atualizar o arquivo da instituição, **CERTIFICO**, que revendo o **Livro do Tombo das Belas Artes - Volume 2**, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, instituído pelo Decreto-lei número vinte e cinco, de trinta de novembro de mil novecentos e trinta e sete, dele consta o seguinte às folhas três: "**Número de Inscrição**: quinhentos e quarenta e três; **Obra**: **Acervo do Museu de Arte Contemporânea**; **Natureza da Obra**: Artística; **Situação**: São Paulo, Estado de São Paulo; **Processo Número**: oitocentos e vinte e nove traço T traço setenta; **Proprietário**: Universidade de São Paulo; **Caráter do Tombamento**: Ex-offício; **Data da Inscrição**: oito de julho de mil novecentos e oitenta; **Observações**: O Tombamento inclui todas as coleções." **CERTIFICO** ainda, que revendo o **Livro do Tombo Histórico - Volume 1**, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, igualmente instituído pelo Decreto-lei número vinte e cinco, de trinta de novembro de mil novecentos e trinta e sete, dele consta o seguinte às folhas oitenta e três: "**Número de Inscrição**: quatrocentos e setenta e nove; **Obra**: **Acervo do Museu de Arte Contemporânea**; **Natureza da Obra**: Artística; **Situação**: Cidade e Município de São Paulo, São Paulo; **Processo Número**: oitocentos e vinte e nove traço T traço setenta; **Proprietário**: Universidade de São Paulo; **Caráter do tombamento**: Ex-offício; **Data da Inscrição**: oito de julho de mil novecentos e oitenta; **Observações**: O tombamento inclui todas as coleções." E, por ser verdade, eu, Cynthia Maria Aguiar Ferreira Lopes, Técnico I, lavrei a presente certidão que vai por mim datada e assinada e visada por Francisca Helena Barbosa Lima, Coordenadora de Documentação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, 10 de setembro de 2009.

Cynthia Maria A. F. Lopes
Matric. SIAPE nº 1.535.377

Francisca Helena B. Lima
Matric. SIAPE nº 223815