

Design, fotografia e inclusão social no patrimônio brasileiro

Design, photography and social inclusion in the Brazilian heritage

<https://doi.org/10.1590/1982-02672020v28d2e46>

EDUARDO AUGUSTO COSTA¹

<https://orcid.org/0000-0002-7909-0496>

Universidade de São Paulo / São Paulo, SP, Brasil

RESUMO: Este trabalho busca apresentar novas perspectivas sobre o patrimônio cultural brasileiro, especialmente quanto às décadas de 1970 e 1980, quando a fotografia elabora novos sentidos de forma determinante, contribuindo com a organização institucional de outros discursos. Para tanto, dois aspectos são levados em consideração: primeiramente serão abordadas as mudanças do design, reconhecendo que a atuação de Aloísio Magalhães foi fundamental para que uma nova agenda chegasse do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Segundo, em vista das atividades do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), reconhece-se a importância da política implementada e o papel evidente da fotografia na formulação de novas agendas e discursos. Por fim, constata-se que este período se revela um momento de mudança ligado a domínios que não dizem respeito diretamente ao patrimônio cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Patrimônio cultural. Iphan. Design. Fotografia. Economia.

ABSTRACT: This paper presents new perspectives around the Brazilian cultural heritage, especially in its passage between the 1970s and 1980s. In this case, photography assumes a decisive role in the organization of new meanings, contributing to other discourses to be organized institutionally. In this case, two aspects are taken into consideration: Firstly, addressing changes in the scope of design, acknowledging that the work of Aloísio Magalhães was essential for a new agenda

1. Arquiteto e doutor em história, com pós-doutorado pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Especialista em cultura visual, história intelectual e patrimônios. Atualmente é pesquisador colaborador na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), onde coordena a linha de pesquisa “Cultura visual e história intelectual: arquivos e coleções de arquitetura”, vinculada ao programa Jovem Pesquisador/Fapesp. *E-mail:* <eduardo-costa@usp.br>.

to arrive from the Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Centering reflections on the activities of the Centro Nacional de Referência Cultural, a second important issue concerns the acknowledgement of the implemented policy, with the evident role of photography in the formulation of new agendas and speeches. In the end, this article shows a moment of change related to domains that do not directly concern the cultural heritage in this period.

KEYWORDS: Cultural heritage. Iphan. Design. Photography. Economy.

Lidar com a história do patrimônio histórico brasileiro requer mobilizar uma massa documental de proporções dantescas. Os aspectos que perpassam pelas instituições, suas políticas e ações são diversos e demasiadamente complexos. Apesar de envolver políticas, grupos sociais, discursos, diálogos e ideologias, conjuntos materiais, políticas institucionais globais, interpretações, mudanças organizacionais e realidades locais, ainda assim o domínio do que foi implementado parece pouco diante de horizonte tão diverso. Historiadores que se dedicam ao tema, bem como seus orientandos e grupos de pesquisa, têm circunscrito este panorama, buscando constituir consensos e balizas interpretativas. Considerando apenas a trajetória do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), o mais longo e importante órgão de preservação do Brasil, os historiadores debateram, ao menos nas últimas três décadas, questões diversas como: a revisão da chamada “fase heroica”;² a reorganização constitucional e política do instituto;³ o interesse em reordenar a matriz institucional⁴ (tema cujos debates centraram-se na participação popular);⁵ a “canonização” de um lugar para personagens modernistas, mesmo no âmbito do patrimônio imaterial;⁶ e a importância da cultura de matriz africana.⁷ Tais reflexões foram muito bem delineadas em artigo seminal publicado recentemente por Paulo César Garcez Marins⁸ na revista *Estudos Históricos*.

As políticas institucionais ligadas ao patrimônio no Brasil foram revisadas na passagem entre os anos 1970 e 1980. Ainda que a implementação daquilo que se desejava ou projetava tenha sido concretizada apenas parcialmente, como a aplicação de princípios democráticos e plurais – capitaneados pelas novas cartas patrimoniais, em especial a de Veneza (1964), ou pela promulgação da própria Constituição Federal (1988) –, é fato que a matriz política que regia as novas ações adquiria outros ares e sentidos. Assim, propõe-se aqui revisitar algumas ações empreendidas pelo Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) e sua relação com as políticas patrimoniais no Brasil. Não se planeja retomar a história e as ações deste órgão de forma ampla e irrestrita. Importantes contribuições já foram feitas sobre estes fatores, como os trabalhos de Lima Filho, Anastassakis e Amaral.⁹ Além disso, uma nova avaliação demandaria pesquisas detalhadas não apenas em um, mas em diversos arquivos nacionais e internacionais. Em vez disso, pretende-se levantar questões aparentemente marginais ao assunto, mas que tiveram impacto relevante no cenário institucional brasileiro. Assim, em vista de o designer Aloísio Magalhães ter assumido a diretoria do Iphan (fator concreto dessa virada política da instituição), pretende-se aqui circunscrever dois aspectos deste período: a relação entre design e inclusão social, compreendendo que parte do que se implementara no Iphan tem relação direta com as políticas ligadas ao design no Brasil, na América Latina e no mundo; e a função ocupada pela fotografia como

2. Cf. Chuva (2009); Rubino (1991).

3. Cf. Fonseca (1997); Motta (2000).

4. Cf. Meneses (2012).

5. Cf. Domingues (2008); Nascimento (2015); Turino (2010).

6. Cf. Amaral (2015); Lima Filho (2009).

7. Cf. Hofbauer (2011).

8. Marins (2016).

9. Amaral (2015); Anastassakis (2014); Lima Filho (2009).

10. Araújo (2017); Silva (2018).

11. Bonsiepe (1973); Margolin; Margolin, Sylvia (2002).

elemento intrínseco à implementação das políticas institucionais, destacando seu papel determinante para o que se desenrolou no Iphan, deslocando, parcialmente, alguns consensos cristalizados até então pela instituição.

A aparente marginalidade do tema – design, fotografia e inclusão social – não pode ser confundida com um distanciamento da reflexão central: as políticas ligadas ao patrimônio histórico. Se o foco não está em tais políticas, isso se deve ao contexto responsável pelas mudanças no Iphan, que decorre de novos interesses e agendas políticas e econômicas que antes não faziam parte da reflexão ou mesmo dos compromissos do Estado, mas que incidiram concretamente no que foi implementado como política patrimonial. Desta forma, defende-se que compreender as mudanças na agenda institucional demanda abordar contextos e dinâmicas mais amplos e interdisciplinares, que tiveram desdobramentos diretos e indiretos sobre ela.

DESIGN E INCLUSÃO SOCIAL

A relação entre design e inclusão social mobiliza múltiplos sentidos que merecem atenção. Primeiro é preciso compreender que inclusão social pode designar inicialmente a simples inserção de uma parcela socialmente frágil numa dinâmica econômica maior. Ou seja: trata-se de pensar nas formas de inclusão e acesso da população menos favorecida à economia e ao mercado. Este assunto vem sendo debatido por autores brasileiros como Renata Araújo e Viviane Silva,¹⁰ mas também é recorrente em autores estrangeiros como os designers e historiadores Gui Bonsiepe, Victor Margolin e Sylvia Margolin.¹¹ Historicamente, a perspectiva de inclusão econômica ou participação de países e populações marginalizadas no mercado de consumo foi preponderante nos debates, nos quais as relações centro/periferia, ricos/pobres, países desenvolvidos/em desenvolvimento são centrais. No entanto, inclusão social pode e deve designar também o debate sobre o acesso da sociedade aos direitos fundamentais a ela reservada. Sejam os direitos concedidos pela declaração dos direitos humanos, num sentido mais amplo, sejam os direitos constitucionais incidentes sobre cada um dos países, é preciso pensar sobre o acesso efetivo da população a estes direitos e sobre o papel do design neste processo. Isto é, a relação entre design e inclusão social vem sendo pensada também na esfera política, na qual o cidadão exerce e tem garantidos seus direitos enquanto por meio de sua participação social.

Os caminhos traçados neste trabalho apresentarão alguns debates históricos configurados a partir de um aspecto da inclusão social: a inserção

de grupos marginalizados economicamente numa dinâmica de produção industrial, fato determinante para o que Brasil implementou nos anos 1970, com claro impacto nas políticas do Iphan. Em vista disso, vale retomar o alerta feito pelo professor João de Souza Leite aos designers e historiadores, em texto publicado em 2006. Segundo ele: “Cultivou-se uma imagem para o designer, de costas para o real, dissociada efetiva e afetivamente das circunstâncias da vida social, cultural e econômica brasileira”.¹² Intitulado “De costas para o Brasil”, o texto de Leite reverbera um movimento dos historiadores brasileiros de retomada do mito originário do design brasileiro, que estaria ancorado na criação da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), cuja matriz associava-se à Escola de Ulm, importante instituição alemã. O debate, portanto, está vinculado às origens do ensino, mas também trata das formas pelas quais elas repercutiram na própria ação dos designers diante da realidade local.

Diversos pesquisadores brasileiros buscaram revisitar esta “origem” e seus desdobramentos, recuperando ações apagadas ou relegadas por esta perspectiva gloriosa ou modernista: Washington Lessa, Pedro Pereira de Souza, Dijon de Moraes, Lucy Niemeyer e Milene Cara.¹³ Com seus trabalhos foi possível identificar debates enviesados, relações com políticas econômicas e culturais, a emergência de associações profissionais e uma série de outros aspectos. Além disso, foi relevada a participação de uma série de designers aos quais a narrativa dominante não deu a merecida atenção.

Elvira de Almeida Alquéres está entre os “redescobertos” desta virada histórica dos últimos anos. Com curadoria de Ethel Leon, Felipe Taborda e Kiko Farkas, a exposição “Brazil design: convivência de extremos” apresentou duas de suas obras icônicas, feitas para os parques paulistas nos anos 1990 e reconstruídas especialmente para a exposição, evidenciando novamente um nome que pouco figura entre os consagrados designers brasileiros. Neste caso, não se trata apenas de redescobrir um nome apagado pela história, mas de apresentar uma mulher dedicada à investigação sobre o corpo em ação, por meio de sua “Arte Lúdica”, realizada com sobras de materiais da administração pública. Este é o efeito para a história, mobilizada pela professora Ethel Leon, que também participou deste processo de revisão com seu trabalho sobre o Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo (IAC-Masp),¹⁴ além de ter publicado dezenas de artigos em periódicos nacionais e internacionais.

Mas a trajetória de Alquéres não se restringiu aos conhecidos brinquedos projetados para as praças de cidades paulistas. Sua atuação se origina no início dos anos 1970, quando ainda estava na graduação. Em 1974 publicou um livro financiado pelo Banco Nacional de Habitação (BNH) e vinculado ao Instituto

12. Leite (2006, p. 254).

13. Cara (2010); Lessa (1994); Moraes (2005); Niemeyer (2007); Souza (1996).

14. Leon (2014).

15. Alquéres (1974).

16. Carson (2010).

Nacional de Cooperativas Habitacionais (Inocoop), que orientava os cooperativados desde suas escolhas de linhas de crédito até os móveis a serem instalados em suas futuras casas.¹⁵ Nesse contexto Alquéres elaborou o *Sistema integrado de pré-fabricação e auto-construção de móveis*, destinado a racionalizar a produção de camas, armários, mesas e cadeiras, visando economizar recursos financeiros e materiais. Além disso, o sistema apresentado por Alquéres buscava a autonomia do proprietário, que poderia produzir seus próprios móveis em sistema de cooperativa, de acordo com o movimento “do-it-yourself”, conforme o título livro indicava em sua tradução para o inglês: *Integrated system for pre-fabricated and do-it-yourself furniture*.

A referência ao movimento “do-it-yourself” não é gratuita, já que Almeida era graduanda em design na Fundação Armando Alvares Penteado (Faap) e indicava estar atenta aos debates que ocorriam, em especial, nos Estados Unidos. Seu conhecimento superficial do tema é certamente uma evidência de que tais ideias já circulavam no Brasil. Especialmente em um Brasil desigual, carente de distribuição de renda e interessado em promover sua economia a partir de ações que liberassem o Estado da responsabilidade de promotor. Assim, dava-se ao usuário, à população, a responsabilidade de executar por si mesmo as tarefas necessárias ao seu cotidiano, política que ganhou sentido no lphan a partir dos anos 1970, seja com a participação da população nas decisões, seja na incorporação de temas até então marginalizados. Os manuais elaborados por Alquéres – sobre o corte da chapa de madeira para melhor aproveitá-la, as formas de encaixar e parafusar, os materiais necessários na tarefa, como colas, lixas e pregos – revelam uma cultura que muito se difundiu por meio de publicações como o *Whole earth catalog*, editado por Stewart Brand a partir do final dos anos 1960.

Para compreender a proposta de Alquéres, poderíamos retomar debates sociais que vinham se difundindo pelo mundo, como a reflexão do educador Paulo Freire e sua proposta de educação popular que ressoava não só no Brasil mas em todo mundo; ou mesmo os debates apresentados por Ivan Illich, filósofo, padre e crítico do mundo ocidental que propunha a deseducação da sociedade como forma de reorganizá-la e superar sistemas de opressão. Illich, vale destacar, é citado por importantes designers da época que trabalharam com questões sociais, como o alemão Gui Bonsiepe. No entanto, é preciso salientar que o design passou a ser encarado, entre os anos 1960 e 1970, como problema ou questão de Estado, merecendo maior atenção, já que a proposição de Alquéres também estava vinculada ao Estado brasileiro por meio do Banco Nacional de Habitação (BNH), num modelo de inclusão social intermediado pelo design.

Os anos 1960 foram especialmente revolucionários para o design. Desde que Rachel Carson publicou seu livro *Primavera silenciosa*,¹⁶ os debates sobre o

papel do design começaram a mudar de rumo. Despertaram movimentos que visavam redesenhar a dinâmica do homem na Terra – especialmente influenciados pela chegada do homem à Lua –, assim como discussões sobre descarte de materiais e ecologia. Com uma pauta muito influenciada pelas revoluções culturais reivindicatórias que eclodiram na Europa e nos Estados Unidos por conta do consumismo do *american way of life*, das guerras e da reivindicação pelos direitos de minorias (negros, mulheres e homossexuais), os debates sobre o design ganharam novas agendas. Simultaneamente, os países da periferia econômica, o chamado terceiro mundo, denunciavam sua situação de penúria e injustiça, reivindicando a órgãos internacionais – como o Fundo Monetário Internacional (FMI), o Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID) e a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) – melhores condições sociais e econômicas para sua população, que sofria com as relações desiguais da economia globalizada do segundo pós-guerra. Como não rever o modelo desigual, enquanto Cuba, com sua revolução de 1959, sinalizava ao mundo que outras nações poderiam desembarcar do capitalismo, associando-se a um outro modelo econômico e social? Para mencionar apenas a América Latina, as ações do governo chileno de Salvador Allende e, de certo modo, de João Goulart, no caso brasileiro, expressavam bem essa perspectiva. Não é coincidência que a Unesco tenha participado da implementação de novas agendas patrimoniais na periferia do mundo, como no clássico caso da vinda de Michel Parent ao Brasil, nos anos 1966 e 1967, no qual a questão econômica fora tema central das reflexões,¹⁷ assim como também não é por acaso que a mesma agenda tenha aparecido em cartas patrimoniais, como a de Quito (1967).

Os debates sobre o design mudaram consideravelmente naqueles anos, favorecendo a publicação de trabalhos seminiais. *Design, nature and revolution: toward a critical ecology* de Tomás Maldonado e *Small is beautiful* de Ernst Schumacher¹⁸ são dois livros icônicos deste período, que propunham ao design alternativas sociais, ecológicas e ambientais. Sem dúvida, em ambos os casos o tom ecológico foi a tônica dos debates, ainda que a ele não tenham se restringido. Mas foi o livro do designer Victor Papanek, *Design para o mundo real*, que indiscutivelmente mudou por completo a agenda do design.¹⁹ Nele Papanek revisita a história do design e seus desdobramentos quanto à cultura do consumo, do descarte indevido, da obsolescência e de outros problemas gerados por irresponsabilidade da sociedade, mas também dos próprios designers. Propunha, assim, um design responsável, relacionado de forma mais imediata à vida das pessoas, ao cotidiano e às necessidades reais da população. A precariedade de países menos desenvolvidos, com uma

17. Cf. Leal (2008).

18. Maldonado (1972); Schumacher (1979).

19. Papanek (1971).

20. Patrocínio (2015, p. 79).

21. Margolin, *op. cit.*

população na periferia do capitalismo, como era o caso do Brasil, ganhava destaque na sua reflexão. Para ele, não apenas os centros econômicos deveriam rever sua cultura de consumo, mas a população na periferia do capitalismo poderia tirar proveito de artefatos descartados, sobras e rebarbas de processos industriais para produzir novos objetos que contribuíssem para sua sobrevivência. Aos moldes do que Schumacher propôs em seu livro publicado dois anos depois, buscava-se reconhecer em práticas tradicionais e artesanais soluções para superar as precárias condições de vida da população pobre e excluída pelo sistema capitalista, conforme propôs Aloísio Magalhães no CNRC. No entanto, é preciso dizer que, se a proposta de Papanek buscava pensar numa dinâmica de consumo e produção de artefatos mais responsável e condizente com uma realidade sustentável e ecológica, ela, simultaneamente, não resolvia o problema do desequilíbrio de consumo entre países desenvolvidos e não desenvolvidos, ou mesmo as desigualdades internas, tão marcantes em países do terceiro mundo. Na realidade, advogava uma inserção não inclusiva, uma dinâmica que era novamente colonial, como duramente criticou Gui Bonsiepe no artigo “Piruetas del neo-colonialismo” publicado na revista argentina *Summa*, em 1973. Segundo o próprio Bonsiepe, em entrevista sobre o debate:

Minha crítica se dirigiu contra o que me parece um romanticismo anti-industrial encantado pelas soluções simples, com aroma do “faça você mesmo”, muito atrativo particularmente para jovens designers que mantêm certa reserva e até aversão ao leque de produtos que constituem a corrente dominante na prática profissional.²⁰

Esta dicotomia entre o artesanal e o industrial – que de certo modo se reflete nos trabalhos de Papanek e Bonsiepe – resume bem os debates sobre design e inclusão social daqueles anos. No caso de Papanek estava bastante clara sua ligação com um design pautado pela sobrevivência e pelos sentidos que ele estabelece com saberes e realidades locais. Bonsiepe, como veremos, defendia ações do Estado mais institucionalizadas, uma industrialização voltada às necessidades reais das sociedades dos países de terceiro mundo. Mas compreender esta dinâmica exige reconhecer alguns desdobramentos relativos à publicação de Papanek e como este debate foi incorporado por organizações mundiais de grande capilaridade global, como bem descrito por Victor Margolin.²¹

O impacto dos debates daquele início da década de 1970 foi tão expressivo que no ano seguinte à publicação de Papanek o Conselho Internacional de Sociedades de Desenho Industrial (Icsid), criado em 1957, organizou um grupo para debater o design como forma de combater e minimizar

os problemas do Terceiro Mundo. Vale dizer que o Icsid é um conselho de organizações dedicado a pensar estratégias para desenvolver o desenho industrial. Reconhecer a importância das ações deste conselho fez com que em 1963 ele fosse integrado a um braço da Unesco conhecido como Organização das Nações Unidas para o Desenvolvimento Industrial (Unido). Mas sua grande contribuição vinculada à Unido ocorreria justamente a partir de 1972, quando, por consequência da publicação de Papanek, a Icsid criou o grupo de estudos intitulado Países em Desenvolvimento, do qual o próprio Papanek participou.

Houve muitas mobilizações políticas dos países do Terceiro Mundo entre os anos de 1960 e 1970. Paralelamente à Cúpula da ONU, por exemplo, o Grupo de 77, formado em 1964 por estes países, organizou-se para promover interesses econômicos coletivos e aumentar a capacidade de negociação com os países desenvolvidos. Esta ação ocorreu logo após a proposta da Nova Ordem Econômica Mundial, em 1974, quando a Crise do Petróleo já havia eclodido e transformado por completo a vida das pessoas e a dinâmica econômica mundial. Naquele momento este grupo publicou um documento reivindicando uma nova agenda para a política econômica, que buscasse observar melhor a realidade destes países. Ainda que neste artigo o horizonte final seja o patrimônio e que as políticas debatidas e adotadas por cúpulas econômicas mundiais não estabeleçam relações diretas com o Iphan, é fato reconhecido que o problema econômico e a determinação local passaram a ser elementos centrais nas agendas e políticas adotadas no Brasil, por exemplo, e que o CNRC têm elementos concretos para indicar que esta agenda foi parcialmente implementada no Brasil, influenciando as práticas do Iphan.

Diante da nova agenda econômica e social ligada ao design, Papanek, de dentro da Icsid/Unido, pretendeu pensar o design para o terceiro mundo, identificando que tal realidade detinha um expressivo contingente de trabalhadores (mão de obra) capaz de produzir em escalas limitadas. Este seria o objetivo ou realidade com que se deveria trabalhar para implementar uma política educacional e econômica nos países do terceiro mundo. A ideia não era, portanto, industrializar os países e aproximá-los da realidade dos países desenvolvidos, mas atuar com uma realidade de baixa capacidade tecnológica e, simultaneamente, de reduzida escala de produção. Mas, se os objetivos de Papanek visavam a inclusão por meio de um design ligado ao conhecimento local, ao artesanato e à produção de baixa sofisticação tecnológica, os desdobramentos internos da própria Icsid/Unido foram um pouco diferentes.

Em 1973, um ano após a criação do grupo de trabalho que buscou pensar estratégias de design para o Terceiro Mundo, a Icsid/Unido contratou Gui Bonsiepe como consultor para elaborar um documento interno que serviria de base aos debates da instituição, o que foi denominado de Desenvolvimento pelo Design. Professor da

Escola de Ulm ao lado do historiador argentino Tomás Maldonado, Bonsiepe emigrou para o Chile a convite de Unesco para assessorar as atividades de programas estatais, que visavam auxiliar pequenas e médias indústrias a produzirem bens de consumo para o mercado chileno. No Chile governado por Salvador Allende, desenvolveu uma série de artefatos industriais, como móveis, toca-discos, máquinas de calcular, caixas de guardar pescados, brinquedos e maquinários agrícolas. O programa tinha uma dimensão política e social sem precedentes, além de acompanhar de perto a realidade social do Chile e, em certa medida, da América Latina. Tratava-se do que Bonsiepe chamaria anos mais tarde de “humanismo projetual”, entendendo que o design não poderia se desvencilhar da realidade social de cada localidade.

A partir desta experiência empírica Bonsiepe pôde, além de organizar as críticas ao livro de Papanek, elaborar o texto solicitado pela Icsid/Unido, no qual destacou a importância do design para “satisfazer a requisitos específicos e necessidades do mercado relevante; criar empregos; criar identidade cultural; responder às necessidades das maiorias; racionalizar a saída da produção industrial”,²² entre outros aspectos. Com este documento de 1973 ficava clara não apenas a dimensão dada pelos chilenos ao design, mas também o interesse da Unesco em organizar políticas que contribuíssem para o desenvolvimento local dos países do Terceiro Mundo, especialmente na plenitude da Crise do Petróleo. Isto ficava claro na distinção que Bonsiepe fizera entre o papel do design nos países industrializados e nos países do terceiro mundo, para os quais propunha ações como a flexibilidade dos preços; produção em escala reduzida; utilização racional dos recursos, dentre outros aspectos. Como desdobramento deste documento foi elaborado um conjunto de diretrizes básicas para políticas de design industrial em países em desenvolvimento, outro documento interno que acolhia as propostas de Bonsiepe, às quais foram acrescentadas outras, definidas em assembleia da Icsid/Unido em 1975.

A 11ª Conferência da Icsid/Unido, sediada na cidade indiana de Ahmedabad, ficou conhecida por ter cunhado a “Declaração Ahmedabad sobre o Desenho Industrial para o Desenvolvimento”, tornando público ao mundo os debates que vinham sendo desenvolvidos desde o início dos anos 1970, bem como as políticas que deveriam ser implementadas pelos países em desenvolvimento. As manifestações ali apresentadas coadunam com as propostas que já sinalizadas na declaração que o grupo apresentou em sua segunda conferência, de 1975, quando deixara clara a importância da indústria como instrumento de aprimoramento dinâmico para crescimento econômico e social de países em desenvolvimento. Assim, esta nova declaração de 1979 incorporava tais debates, apresentando um conjunto extenso de medidas e recomendações a serem implementadas pelos países: dez medidas de ação, como a criação de

instituições profissionais de design; trinta recomendações para promover o desenho industrial, que seria orientado em vista do desenvolvimento, como a definição dos objetivos particulares de cada um dos países sem que simplesmente fossem copiados os designers de países desenvolvidos; treze recomendações para impulsionar o design, como incentivar políticas para promover publicações sobre design e a colaboração com associações cooperativas; dezessete recomendações para ações de governo, como facilitar o acesso entre designers, indústria e governo e assessorar pequenas empresas que não tinham condições de pagar por um designer; 28 recomendações para as indústrias, como acesso ao conhecimento sobre as tecnologias empregadas nas fábricas e sobre as disponíveis no mercado; nove recomendações para informação, como acesso a arquivos e coleção permanente de artefatos em centros de design; 29 recomendações para educação e treinamento, como a implementação de bibliotecas e o reconhecimento da realidade local; e quinze recomendações para cooperação internacional, como acordos internacionais e troca de informações.

A lista era extensa, o que mostra o empenho em estabelecer um desenvolvimento industrial que incluísse a população menos favorecida numa dinâmica econômica maior. Vale dizer que este documento foi lançado num contexto diferente das primeiras reflexões sobre o tema. Ao contrário do início dos anos 1970, cujos problemas eram o consumo desenfreado, a obsolescência, o descarte desnecessário promovido pelos países ricos enquanto os países do terceiro mundo lutavam para se tornarem competitivos ou, ao menos, garantir as necessidades básicas de toda a população, a realidade era outra quando esta declaração foi publicada. Com a crise do petróleo de 1973, os países do terceiro mundo se encontravam numa situação ainda pior, pois suas populações cresciam exponencial e desordenadamente em grandes centros metropolitanos, ao mesmo tempo em que deixavam de ter pouca participação econômica num contexto global.

Em texto de 2014 a professora Ethel Leon destacou a importância dos brasileiros na promoção de um design nacional nos anos 1970, quando o que restava ao governo brasileiro era aumentar a dívida pública e financiar projetos internos que buscassem impulsionar o desenvolvimento de artefatos e tecnologias locais, como fez com a implementação de uma política de microcomputadores; a criação de tecnologia para produzir combustível derivado de vegetais (cana e mandioca), que foi promovida pelo Instituto Nacional de Tecnologia (INT), como também as investigações promovidas pelo CNRC, coordenado pelo designer Aloísio Magalhães.²³ De fato, o Estado foi importante ao buscar alternativas, já que não restava à sociedade oportunidade econômica e política para tanto. A proposta de Elvira de Almeida Alquéres para fabricação de

24. Cf. Baxandall (1984).

25. Knauss (2006); Meneses (2003); Santiago Jr. (2019); Schiavinatto (2016).

26. Cf. Mauad; Louzada; Souza Jr. (2014).

móveis com caixotes de madeira não é, portanto, uma ação isolada ou particularizada em torno da própria designer. Sua associação com o BNH evidencia a realização de uma agenda global que impunha novos cenários e dinâmicas ao desenvolvimento econômico e social do país. E é neste sentido que se deve reconhecer o que foi implementado pela política do CNRC.

Enquanto designer, Aloísio Magalhães conhecia o debate e, de dentro do Governo Federal, tinha acesso privilegiado às declarações e políticas capitaneadas pelo Estado, bem como pelos organismos internacionais. Deste modo, o interesse pelos estudos do caju, os artesanatos de grupos indígenas, a produção da Cerâmica Amaro, a tecelagem do Triângulo Mineiro, o artesanato de pneus e tantos outros temas são reflexos diretos de uma agenda internacional que impunha outras diretrizes aos centros periféricos do capitalismo. Aloísio Magalhães soube bem incorporar tais debates, trazendo para as políticas patrimoniais novas demandas de trabalho e pesquisa. Mas vale dizer que a implantação de tais reflexões e políticas só foi possível com o auxílio direto do uso de um suporte documental: a fotografia.

FOTOGRAFIA COMO INSTRUMENTO DAS POLÍTICAS PATRIMONIAIS

Ao menos nas últimas três décadas uma dezena de pesquisadores vêm debatendo o fato de a fotografia ter assumido outros valores e sentidos culturais a partir dos anos 1970. Com o chamado *visual turn*,²⁴ as ciências humanas não apenas passaram a mobilizar documentos visuais em suas interpretações, mas expandiram suas pesquisas em torno do tema, contribuindo para criar laboratórios e grupos de trabalho. Visando a filiação ao debate historiográfico imposto pelos artefatos fotográficos, no Brasil há evidente dissociação de um vínculo meramente artístico e estético. Fazer história com imagens passou a ser tarefa de importantes historiadores, resultando em sistematizações singulares como as de Meneses, Knauss, Schiavinatto e Costa e Santiago Jr.²⁵

O cenário atual é, portanto, muito diferente dos anos 1990, quando começaram a aumentar os estudos sobre fotografia, permitindo olhar a produção passada com outras perspectivas. Se num primeiro momento foi importante reconhecer arquivos e coleções históricas, balizando a produção contemporânea, hoje pode-se revisitar estes arquivos, propondo-lhes outras interpretações. Neste sentido, hoje se reconhece que a virada entre os anos 1970 e 1980 foi muito profícua para que se estabelecessem novas políticas ligadas à fotografia.²⁶ Naqueles anos foram identificados novos arquivos fotográficos, consolidaram-se políticas de preservação

e conservação, o número de publicações dedicadas à fotografia cresceu vertiginosamente, prêmios e linhas de financiamentos foram criadas para os fotógrafos, promulgou-se a lei dos direitos autorais, galerias foram abertas e dezenas de outras iniciativas proporcionaram novas abordagens e ações relacionadas à fotografia.

A perspectiva militante de alguns grupos de fotógrafos – muitas vezes vinculados às agências criadas por eles próprios – permitiu também que se revelassem aspectos pouco divulgados pela imprensa nacional, até então, sob forte censura. A prostituição e a degradação social no Bairro do Maciel, em Salvador, foi apresentada por Miguel Rio Branco; o impacto da estrada Perimetral Norte nos lanomâmi foi denunciado por Claudia Andujar; Stefania Bril apresentava uma outra São Paulo, muito mais periférica, pobre e negra; Nair Benedicto denunciava a violência sofrida pelos detentos da antiga Fundação Estadual para o Bem-Estar do Menor (Febem); e tantos outros temas ganhavam, por intermédio destes fotógrafos engajados, uma visibilidade até então muito reduzida ou mesmo inexistente. Este trabalho de divulgação da realidade do país passava a ser feito por meio de uma linguagem mais direta ou mais associada ao fotojornalismo, com câmeras leves e mais acessíveis. Afinal, a pluralidade de temas e vozes que delineavam a reabertura política do país demandava uma imagem facilmente apreensível e acessível a todos ou, até mesmo, passível de ser realizada por qualquer um que possuísse um equipamento mínimo. Este é o contexto em que os trabalhos são desenvolvidos no CNRC por fotógrafos como Pedro Lobo, sob orientação de Aloísio Magalhães.

Com formação ligada à publicidade e ao fotojornalismo, Lobo era ainda muito jovem quando foi contratado por Aloísio Magalhães para assumir as principais atividades de documentação fotográfica do CNRC. Sua relação com a história da arte e com a arquitetura – ainda que não fosse formado em nenhuma destas disciplinas – conferia-lhe certa sensibilidade para documentar aspectos da cultura brasileira. Seus pouco mais de 20 anos de idade permitiam também que Aloísio Magalhães, já reconhecido e consagrado designer, pudesse orientar e moldar as atividades de documentação. Assim, é notável que sobressaíam em seus ensaios perspectivas até então pouco explorados pela fotografia ligada ao patrimônio, revelando aspectos populares e cotidianos da vida em centros urbanos ou mesmo em regiões isoladas e periféricas. Como o próprio fotógrafo revela, grande parte de sua sensibilidade foi construída em diálogo com o designer: “o Aloísio Magalhães deu muito ‘input’. ‘Tem que fotografar os fiteiros’, que são os ambulantes. ‘Pegue o pessoal jogando bola’. Ele deu toda outra vertente, que contrabalançava com o Silva Telles”.²⁷ Afinal, era preciso orientar e estabelecer um diálogo com os produtores de imagem, para que se produzisse aquilo que se desejava para a instituição.

28. Carta de Aloísio Magalhães ao Ministro da Educação e Cultura Ney Aminthas de Barros [04.04.1978] – Fundo do Centro Nacional de Referência Cultural, do Arquivo Central – Superintendência do IPHAN em Brasília.

29. Cf. Carlini (1995).

Aloísio Magalhães teve cuidado ao solicitar aos fotógrafos que documentassem aspectos relevantes para a construção discursiva pretendida, com enfoque mais claro alinhado ao chamado patrimônio imaterial. O saber-fazer e a tecnologia “precária” dos países subdesenvolvidos, tão debatidos entre os designers daqueles anos, poderiam ser documentados com objetividade, para que pudessem ser manejados dentro das políticas institucionais do Governo Federal. Neste ponto, parece oportuno debater o que o próprio Fundo do CNRC, pertencente ao Arquivo Central da Superintendência do Distrito Federal (ArPDF), preserva enquanto evidência destes aspectos. Para além de cartas e relatórios, destaca-se que este fundo mantém um grande conjunto de documentos fotográficos, entre diapositivos, negativos e ampliações, destacando certas políticas, interesses e ações.

Em carta de 1978, encaminhada por Aloísio Magalhães ao então ministro da educação e cultura, Ney Aminthas de Barros, o designer esclarece alguns aspectos do trabalho que vinha desenvolvendo no CNRC, especialmente quanto à importância da fotografia e do trabalho de Pedro Lobo:

Acha-se em curso no Centro Nacional de Referência Cultural, sob coordenação do antropólogo George de Cerqueira Leite Zarur, o projeto “Artesanato Indígena do Centro-Oeste”. A pesquisa visa à documentação antropológica e fotográfica da tecnologia tradicional de Índios desta região do Brasil. Tal estudo [...], reveste-se também de especial significado para o CNRC para o desenvolvimento de metodologias inovadoras em pesquisa, processamento de dados sócio-culturais e para a organização de arquivos e sistemas de referência. Da equipe do projeto faz parte o pesquisador Pedro Ivo da Silveira Lobo, que desenvolve estudos, no uso da fotografia como técnica de pesquisa e documentação em Antropologia Visual. Programou-se para Maio do presente ano uma viagem do pesquisador aos Estados Unidos, quando seriam visitadas as seguintes instituições que têm realizado experiências inovadoras em métodos de pesquisa fotográfica e documentação socio-cultural e arquivamento: Universidade de Harvard e Departamento de Fotografia do “Museum of Fine Arts” em Boston; Time Life e Museu de Arte Moderna de Nova Yorke; National Geographic e Smithsonian Institution em Washington.²⁸

A passagem apresentada é longa, mas igualmente eloquente para caracterizar o que se passava no CNRC. Primeiro, é evidente a relação estabelecida pela antropologia para definir novos parâmetros de apreensão da cultura. Desde que Dina Dreyfus²⁹ organizara seu Curso de Etnografia no Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, em 1936, a antropologia contribuiu de forma muito particular com a produção de inventários fotográficos para o patrimônio histórico. Marcel Gautherot e Pierre Verger são fotógrafos muito lembrados quanto a esta relação, ainda que o último tenha participado muito pontualmente das atividades do Iphan. De todo modo, a metodologia científica adotada pela antropologia contribuiu para formar um discurso visual apreensível e reconhecível pelos servidores ligados ao patrimônio. No

entanto, a reflexão de Aloísio Magalhães nesta carta revela a incorporação de debates mais contemporâneos, assimilando um cientificismo visual que melhor problematizava o trabalho de documentação fotográfica. Este aspecto é relevante, pois a antropologia contribuiu em grande parte para a *virada visual* que colocou os documentos visuais no centro do trabalho dos historiadores. Ou seja: ainda que este debate não estivesse evidenciado ou pacificado no Brasil, a antropologia visual passava a ser tomada como recurso científico concreto no trabalho de pesquisa de instituições universitárias ou científicas, tanto no Brasil como no CNRC.

Um segundo importante aspecto destacado por esta passagem diz respeito à organização do arquivo do CNRC dentro de padrões científicos. No Brasil, muitas instituições, como o próprio Iphan, trabalhavam há décadas com documentos incipientes, já que não se compreendia tal conjunto como elemento estruturante da memória e preservação dos trabalhos institucionais. Neste sentido, a ida de Pedro Lobo para instituições culturais e museológicas dos Estados Unidos representa bem o esforço científico de dotar o arquivo de uma organização concreta que permitisse ao CNRC funcionar. O relatório redigido à mão pelo fotógrafo após sua ida aos Estados Unidos, intitulado “Levantamento Realizado por Pedro Lobo” (Figura 1), destaca este esforço. Nele anotam-se determinações de como arquivar os documentos, seus *print files*, suas inscrições e identificações, o mobiliário e sua compartimentação, a organização do próprio arquivo e tantos outros aspectos que são relatados como formas de sistematizar as informações colhidas em campo. Deste modo, este centro não apenas conseguiria estabelecer um parâmetro de alto nível para desenvolver suas atividades, mas lograria também qualidade compatível com instituições internacionais. Buscava-se diálogo e qualificação acima de tudo.

Por outro lado, o mais importante revela-se no objetivo central do trabalho que vinha sendo desenvolvido: o interesse pela “tecnologia tradicional” da população brasileira. Este ponto é estrutural ao debate, pois revela a centralidade da reflexão aqui proposta, na qual o “design” e o incentivo às tecnologias tradicionais pouco desenvolvidas em termos científicos ocidentais poderiam ser destacados, manejados e incentivados como alternativa econômica ao cenário imposto pela crise do petróleo. Ou seja: o CNRC, em diálogo com o que se debatia no âmbito do design nos anos 1970, buscava reconhecer dinâmicas sociais e culturais que revelassem atividades de produção, circulação e consumo fora dos ditames tradicionais da economia capitalista. Neste sentido, o olhar do fotógrafo, orientado por Aloísio Magalhães, recai sobre atividades que pudessem ser incorporadas e fomentadas economicamente pelo governo. É assim que os estudos do caju, os artesanatos de grupos indígenas, a produção de Cerâmica Amaro, a tecelagem do Triângulo Mineiro, o artesanato de pneus e tantos outros

30. A título de nota, destaco a semelhança entre a imagem “Corte em Espiral” e os desenhos apresentados por Gui Bonsiepe – em seu livro *A tecnologia da tecnologia* (1983, p. 167) –, indicando a circulação destas imagens em meio aos designers e instituições governamentais.

temas aparecem documentados e, muitas vezes, debatidos nos relatórios da instituição. Interessava documentar cientificamente para que se identificassem lugares onde o Estado pudesse intervir fomentando tais ações. Para tanto, era fundamental reconhecer passo a passo, etapa por etapa, as atividades econômicas que se organizavam sem grandes elaborações tecnológicas na periferia do capitalismo. Não por acaso os ensaios fotográficos são, em sua maioria, extensos e organizados em torno de pormenores. Cada uma das atividades é documentada em detalhes, especialmente as desenvolvidas manualmente. Se, por um lado, os trabalhos arquivados no Iphan de Brasília revelam um patrimônio reconhecidamente ligado ao chamado “saber-fazer”, por outro, são também expressões desta busca do Estado por mapear e reconhecer as práticas e dinâmicas econômicas.

O trabalho desenvolvido por Pedro Lobo sobre o “artesanato com pneu” é um exemplo concreto que serve de parâmetro. Assim como as outras séries, o material produzido em campo foi duplicado em laboratório, para o formato de diapositivos, permitindo expor as imagens para grupos maiores, possivelmente integrantes dos Ministérios da Economia e da Tecnologia do Governo Federal. No caso específico dos diapositivos dedicados a esta série (Figura 2), eles contêm ainda uma outra característica: doze deles têm legendas produzidas em laboratório. Além disso, foram incorporados à série três novos diapositivos: um se refere a uma cartela de abertura com a logomarca de identificação do CNRC; outro ao território percorrido pela pesquisa; e o último às partes que compõem um pneu. Os doze diapositivos restantes foram gravados conforme as etapas associadas à atividade. O conjunto dos quinze diapositivos é assim organizado: 1. CNRC; 2. Lugares de Pesquisa; 3. Anatomia do Pneu; 4. Corte Manual; 5. Corte em Espiral; 6. Corte com Esticador; 7. Ancoreta; 8. Lona; 9. Virola; 10. Lado e Lombo; 11. Forra, Virola, Lado, Lona, Lombo; 12. Sobras; 13. Depósito de Lixo; 14. Outros Produtos; 15. Comércio.³⁰

Esta sequência de diapositivos apresenta não apenas o registro daquilo que o fotógrafo pode acompanhar enquanto processo de produção, mas também a documentação sistemática de todos os principais processos que envolvem a cadeia produtiva associada ao artesanato com pneus no Nordeste brasileiro. O registro dos locais de produção, suas ferramentas, matéria-prima, etapas de dissecação do pneu, sobras, meios de transporte, venda e compra dos produtos fazem parte do reconhecimento de toda a cadeia produtiva. Trata-se de uma leitura econômica do processo que permite, de outro lado, reconhecer esse processo produtivo enquanto manifestação patrimonial e cultural. Deste modo, seria possível ao Estado intervir de forma concreta com recursos e políticas públicas, visando fomentar uma economia local que estava em grande parte desassistida pelo governo e distante das dinâmicas financeiras dos grandes centros econômicos. Ao fotógrafo cabia a tarefa de

sistematizar tais processos e atividades, permitindo que a equipe do CNRC e, conseqüentemente, o Estado, pudessem intervir precisamente onde fosse necessário.

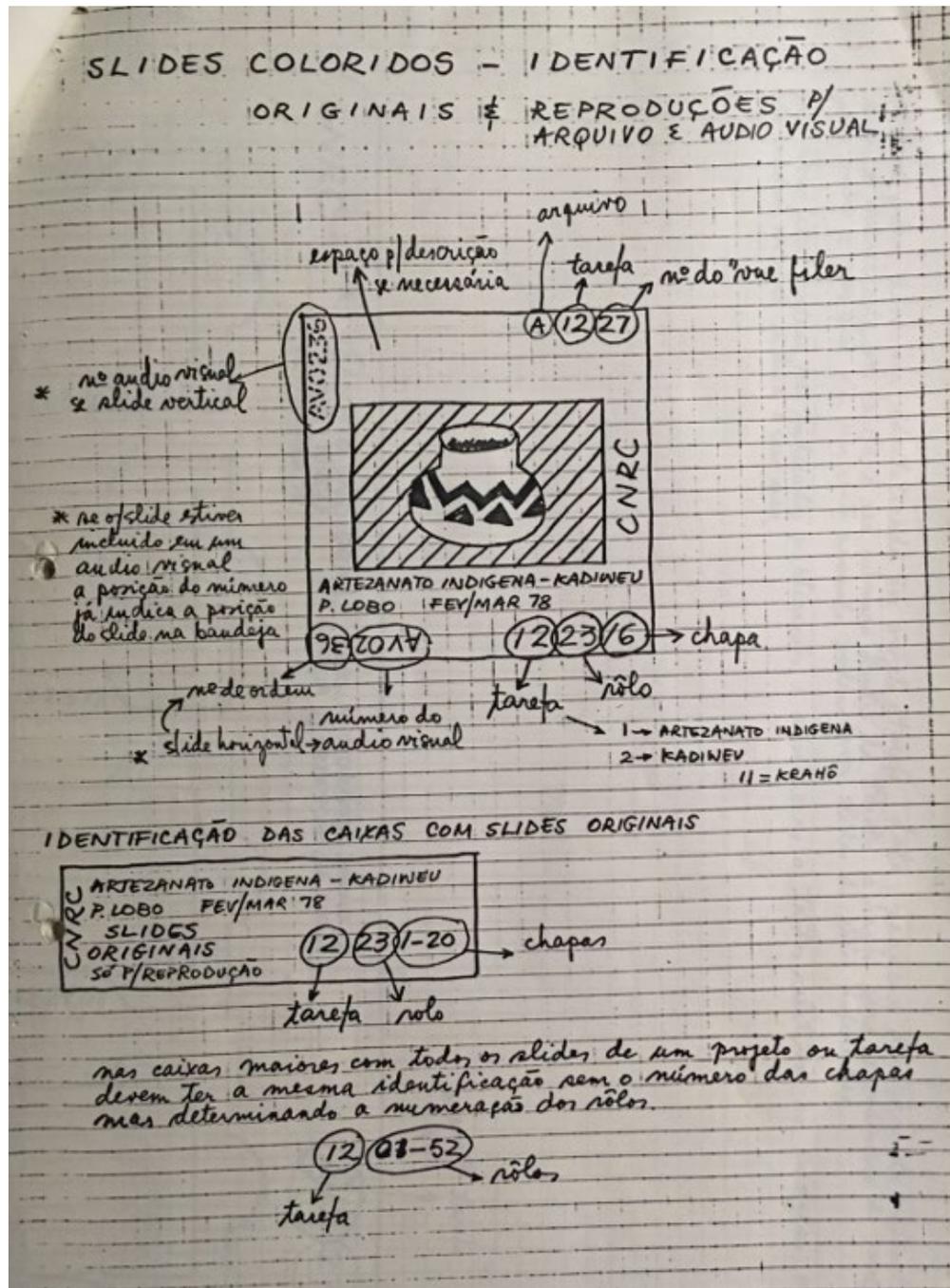


Figura 1 – “Levantamento Realizado por Pedro Lobo”, maio de 1978 [página 4]. Fonte: Fundo CNRC, Arquivo Central, Superintendência do Iphan, Brasília, DF



Figura 2 – Série de 15 diapositivos mostrando elementos do pneu e partes da cadeia produtiva associada à pesquisa “Artesanato com pneu”. Fonte: Fotografias de Pedro Lobo, Fundo CNRC, Arquivo Central, Superintendência do Iphan, Brasília, DF

Vale também sinalizar brevemente quanto à visualidade das imagens produzidas por Pedro Lobo. Ainda que a centralidade dos registros tenha endereço certo na conformação de uma leitura da tecnologia, economia e dinâmicas sociais vinculadas a uma determinada manifestação cultural, a atenção do fotógrafo também se reserva à organização de um discurso visual específico.

Neste sentido, é preciso destacar uma vez mais que esta atenção é fruto de uma articulação entre o fotógrafo – Pedro Lobo – e o designer, coordenador do CNRC – Aloísio Magalhães. Se de um lado o fotógrafo domina a técnica e é responsável pela ação do registro *in loco*, de outro ele está orientado por aquilo que a instituição, sob direção de Magalhães, desejava enquanto discurso para si. Assim se equaciona o que Meneses³¹ reconhece enquanto *visível* – as esferas de poder –, que incide sobre a imagem em seus diferentes momentos de conformação. Aloísio Magalhães, os antropólogos, como George de Cerqueira Leite Zarur, e a visualidade autorizada por outras instituições internacionais contribuem de forma direta para definir o trabalho executado por Pedro Lobo.

Em muitos registros nota-se o cientificismo calcado na antropologia, que opera a organização dos registros. Em “Corte em espiral” fica evidente a maneira como o trabalhador segura o instrumento cortante e vai retirando um dos elementos do pneu: a “virola”, neste caso. Em “Depósito de lixo” a evidência é ainda mais concreta. Toda a cena é montada para que o observador compreenda não apenas o ambiente de trabalho e a forma como o trabalhador ocupa o espaço, mas também todos os elementos necessários para executar a tarefa. Neste caso, notam-se não apenas alguns elementos dissecados do pneu, mas também moldes, matéria-prima e, em especial, os instrumentos de trabalho: o martelo e quatro instrumentos cortantes, dispostos ali para informar ao leitor – potencialmente um funcionário de alta patente de um ministério do Governo Federal – que eles são utilizados para executar o depósito de lixo. A fotografia tem sentido objetivo para o leitor sobre as operações manifestadas naquele processo.

Por outro lado, escolher o jovem fotógrafo Pedro Lobo não é banal. Não cabe uma longa explanação sobre a mudança de regime de visualidade da cultura brasileira, já que este não é o foco deste artigo. Mas importa destacar que se reconhece o momento crucial de transformação deste regime na virada entre as décadas de 1970 e 1980,³² justamente quando estas imagens foram realizadas. Com a proeminência de novos debates no interior das ciências sociais – com destaque para a *micropolítica* manejada por meio de minorias raciais, gênero e sexo –, a linguagem vinculada ao fotojornalismo ganhou projeção. A agilidade e a linguagem direta das câmeras de 35mm fizeram emergir uma nova visualidade articulada a este momento de rearranjo político cultural, que se configurou no mundo com a contracultura e, mais especialmente na América Latina, com o fim dos regimes ditatoriais. Neste ponto, escolher Pedro Lobo contribuiu para que se produzissem registros com rigor científico ainda apropriado aos circuitos formais de circulação dessas imagens, como também revelou um desejo por incorporar uma linguagem mais direta, mostrando a crueza e uma certa “verdade” da realidade socioeconômica do país. Apesar da relativa preparação das cenas, não há elaboração sofisticada.

31. Meneses, *op. cit.*

32. Mauad; Louzada; Souza Jr., *op. cit.*

Por exemplo, a luminosidade é dada pela disponibilidade da luz solar – muitas vezes filtrada por claraboias ou restrita a espaços não usuais de trabalho, como a porta de entrada da oficina –, assim como restos de trabalhos anteriores, poeiras e ruídos não são retirados da cena, mas conflagrados pelo registro fotográfico.

Neste contexto a fotografia se destaca no processo, no qual a técnica de pesquisa e documentação é fator determinante para os encaminhamentos que se seguem à pesquisa de campo. Há uma ciência de documentação do processo que precisa captar cada uma de suas etapas. Mas, ao mesmo tempo, também permite que a linguagem mais direta e associada ao fotojornalismo possa se impor como meio de representação, pois é validada e autorizada como manifestação cultural daquele momento. Esta característica rege o trabalho de Pedro Lobo, tomado a partir de ângulos e enquadramentos mais livres, de cima para baixo, recortados, destacando texturas e contrastes sem deixar de captar o movimento e a ação dos homens que manejam os artefatos. O interesse recai sobre a mão que corta a borracha, a maneira como a faca penetra o pneu, as formas de estocagem, elementos particularizados e cenas banais de uma dinâmica local. Mas trata-se de uma banalidade que ganha sentido cultural nos modos como se destacam as texturas da borracha, o sujo e complexo ambiente de trabalho, o corpo desnudo e forte do homem que maneja o pneu, realçado pela luz direta que incide e contorna os músculos de seu corpo. A fotografia serve a este reconhecimento duplo entre economia e patrimônio, mas também permite que seus discursos circulem em diferentes âmbitos de consumo e definição dessa visualidade: o ambiente técnico dos Ministérios da Economia e da Tecnologia e o ambiente cultural que se afirmava naqueles anos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes mesmo de sua institucionalização com o Decreto 25 de 1937, o Iphan fez uso irrestrito da fotografia como elemento estruturante de seu cotidiano de trabalho.³³ Seu arquivo guarda registros de pesquisa, obras e inventários dedicados a preservar o bem, sinalizando que o dia a dia da instituição estava organizado em torno da fotografia. E mesmo quando a instituição passou por uma reorganização, a partir dos anos 1970, a fotografia permaneceu elemento importante, tornando claro que este meio visual se manteve elemento irrestrito ao trabalho desenvolvido. No entanto, é preciso reconhecer que seu enfoque e seus objetivos passaram a abarcar aspectos até então recusados ou pouco valorizados pela própria instituição. A nova perspectiva era impulsionada pelos novos temas que organizavam a produção

dos fotógrafos e os novos interesses culturais do país, mas era também ordenada em torno da agenda internacional dedicada à reativação da economia.

Neste sentido, é patente que reconhecer a mudança no uso e nas estratégias discursivas vinculadas à fotografia depende não apenas da leitura do que se passava no momento sociocultural do país. Fotografar o outro, o até então desprezado pela narrativa dominante, foi, sem sombra de dúvidas, uma agenda determinante. No entanto, a presença de Aloísio Magalhães no Iphan – um designer – coloca a trajetória desta instituição em pleno diálogo com uma dinâmica internacional essencialmente econômica, que buscava restituir alguma ação aos centros periféricos diante da crise do petróleo. O papel dos designers foi fundamental nesse processo e, ainda que no Brasil se tenha reservado um espaço aparentemente restrito a estes profissionais, sua atuação foi muito particular. O envolvimento do Iphan com tal perspectiva é prova de que em certa medida a instituição participou deste processo e foi importante para desenvolver políticas e redesenhar sua própria atuação. Se os frutos decorrentes daqueles anos são pouco identificáveis nas políticas que se seguiram nos anos seguintes – fato que ganha sentido com a pouca importância que se confere internamente ao fundo do CNRC na instituição – a fotografia é evidência eloquente de que tais frutos perduram ainda hoje, já que tal linguagem foi incorporada e circula de forma natural entre servidores e pesquisadores. Hoje há no Iphan uma prática que é fruto desse momento, fazendo dele um evento singular para a história do patrimônio no Brasil.

REFERÊNCIAS

FONTES IMPRESSAS

Carta de Aloísio Magalhães ao Ministro da Educação e Cultura Ney Aminthas de Barros [04.04.1978] – Fundo do Centro Nacional de Referência Cultural, do Arquivo Central – Superintendência do IPHAN em Brasília.

LIVROS, ARTIGOS E TESES

ALQUÉRES, Elvira de Almeida. *Sistema integrado de pré-fabricação e autoconstrução de móveis: racionalização de um princípio construtivo espontâneo*. São Paulo: Inocoop, 1974.

AMARAL, Leandro Ribeiro do. Historicidade e aspectos centrais da política federal do patrimônio cultural imaterial: uma interpretação. *Revista CPC*, São Paulo, n. 19, p. 8-32, 2015.

ANASTASSAKIS, Zoy. *Triunfos e impasses*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

ARAÚJO, Renata Mattos Eyer de. Um olhar sobre o design social e a prática de design em parceria. In: OLIVEIRA, Alfredo Jefferson de; FRANZATO, Carlo; GAUDIO, Chiara Del (orgs.). *Ecovisões projetuais: pesquisas em design e sustentabilidade no Brasil*. São Paulo: Blucher, 2017. p. 19-28.

BAXANDALL, Michael. *Giotto and the orators*. Oxford: Clarendon, 1984.

BONSIEPE, Gui. Piruetas del neo-colonialismo. *Revista Summa*, Buenos Aires, n. 67, p. 69-71, 1973.

BONSIEPE, Gui. *A tecnologia da tecnologia*. São Paulo: Blucher, 1983.

CARA, Milene. *Do desenho industrial ao design no Brasil: uma bibliografia crítica para a disciplina*. São Paulo: Blucher, 2010.

CARLINI, Álvaro Luiz Ribeiro da Silva. *Cante lá que gravam cá: Mário de Andrade e a missão de pesquisas folclóricas de 1938*. 1995. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

CARSON, Rachel. *Primavera silenciosa*. São Paulo: Gaia, 2010.

CHUVA, Márcia Regina Romeiro. *Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

COSTA, Eduardo. *Arquivo, poder, memória: Herman Hugo Graeser e o arquivo fotográfico do Iphan*. São Paulo: Alameda, 2018.

DOMINGUES, João Luiz Pereira. *Programa cultura viva: políticas culturais para a emancipação das classes populares*. 2008. Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Brasília, DF: Iphan, 1997.

HOFBAUER, Andreas. Pureza nagô, (re)africanização e dessincretização. *In: CONGRESSO LUSO-AFRO-BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS*, 11., 2011, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: UFBA, 2011. p. 103-119.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens. *Arte e cultura visual. ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, 2006.

LEAL, Claudia Feierabend Baeta (org.). *As missões da Unesco no Brasil: Michel Parent*. Rio de Janeiro: Iphan, 2008.

LEITE, João de Souza. De costas para o Brasil. *In: MELO, Chico Homem de (org.). O design gráfico brasileiro: anos 60*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 252-283.

LEON, Ethel. *IAC: Primeira escola de design do Brasil*. São Paulo: Blucher, 2014.

LESSA, Washington Dias. A Esdi e a contextualização do design. *Piracema: Revista de Arte e Cultura*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 102-107, 1994.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. Da matéria ao sujeito: inquietação patrimonial brasileira. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 52, n. 2, p. 605-632, 2009.

MALDONADO, Tomás. *Design, nature, and revolution: toward a critical ecology*. New York: Harper & Row, 1972.

MARGOLIN, Victor; MARGOLIN, Sylvia. A “social model” of design: issues of practice and research. *Design Issues*, Cambridge, v. 18, n. 4, p. 24-30, 2002.

MARINS, Paulo César Garcez. Novos patrimônios, um novo Brasil? Um balanço das políticas patrimoniais federais após a década de 1980. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 29, n. 57, p. 9-28, 2016.

MAUAD, Ana Maria; LOUZADA, Silvana; SOUZA JR., Luciano Gomes de. Anos 1980, afirmação de uma fotografia brasileira. In: QUADRAT, Samantha Viz (org.). *Não foi tempo perdido: os anos 80 em debate*. Rio de Janeiro: Faperj, 2014. p. 186-208.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas. In: FÓRUM NACIONAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL, 1., 2009, Ouro Preto. *Anais [...]*. Brasília, DF: Iphan, 2012. p. 25-40.

MORAES, Dijon de. *Análise do design brasileiro: entre mimese e mestiçagem*. São Paulo: Blucher, 2005.

MOTTA, Lia. *Patrimônio urbano e memória social: prática discursivas e seletivas de preservação cultural, 1975 a 1990*. 2000. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Documento) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

NASCIMENTO, Flavia Brito do; SCIFONI, Simone. Preservación del patrimonio cultural y participación social: las experiencias en Iguape y Registro (San Pablo, Brasil). *Revista América Patrimonio*, Santiago, n. 7, p. 127-137, 2015.

NIEMEYER, Lucy. *Design no Brasil: origens e instalação*. Rio de Janeiro: 2AB, 2007.

PAPANEEK, Victor. *Design for the real world*. Michigan: University of Michigan Press, 1971.

PATROCÍNIO, Gabriel; NUNES, José Mauro (eds.). *Design & desenvolvimento: 40 anos depois*. São Paulo; Blucher, 2015.

RUBINO, Silvana. *As fachadas da história: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1968*. 1991. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1991.

SANTIAGO JR., Francisco das Chagas Fernandes. A virada e a imagem: história teórica do pictorial/iconic/visual turn e suas implicações para as humanidades. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 27, p. 1-51, 2019.

SCHIAVINATTO, Iara Lis; COSTA, Eduardo (orgs.). *Cultura visual & história*. São Paulo: Alameda, 2016.

SCHUMACHER, Ernst Friedrich. *O negócio é ser pequeno*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

SILVA, Viviane Zerlotini. Os sentidos do design social. *Arquitextos*, São Paulo, v. 216, 2018.

SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. *Esdi: biografia de uma ideia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

TURINO, Célio. Pontos de cultura: o Brasil de baixo para cima. São Paulo: Anita Garibaldi, 2010.

Artigo apresentado em 31/3/2020. Aprovado em 25/6/2020.



All the contents of this journal, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution License