

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO**  
**CENTRO DE ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**MATHEUS STEIN CARRIER**

**OBJETO DE ARTE E CONDIÇÕES DE PERENIDADE**

VITÓRIA

2010

MATHEUS STEIN CARRIER

## **OBJETO DE ARTE E CONDIÇÕES DE PERENIDADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito à obtenção do título de Mestre em Teoria e História da Arte, na área de conhecimento Patrimônio e Cultura.

Orientador: Prof Dr Nelson Porto Ribeiro

Vitória

2010

**Banca examinadora:**

Profa. Evelyn Furquim Werneck

Profa. Clara Luiza Miranda.

Prof. Nelson Pôrto Ribeiro

## Resumo

Desde a aurora o ente humano produz objetos aos quais confere valores especiais. O colecionismo mais elementar tem início neste período. O Ocidente passou por diferentes perspectivas e modos de ação sobre o que outrora era considerado apenas como “antiguidades”. Cronologicamente, parte de uma ótica Católica cristã, para a “humanista” e por fim científica. A noção de herança cultural foi construída durante os últimos séculos, e a perspectiva artística refletiu todas as mentalidades que existiram. No século XIX já existem muitos dos grandes museus europeus, ocorrem os mais sólidos consensos teóricos que principiam o desenvolvimento de diretrizes éticas de ação sobre edificações antigas, e por seguinte as legislações que contemplam os bens herdados de diferentes culturas que existiram no longo passado. No século XX diferentes países ocidentais criam suas próprias leis de proteção, e em âmbito internacional, as “Cartas Patrimoniais” são escritas para funcionarem como diretrizes éticas sobre diferentes aspectos de nossa herança cultural. Os maiores avanços são os que tangem a proteção legal e os meios de elucidação da herança cultural através da educação. Durante a história, quatro são os momentos que possibilitam que um bem seja considerado uma herança, que são: Criação, o momento em que a obra surge com seu aporte físico e sua poética; Recepção, que é a perspectiva do contexto cultural, seu ponto de vista crítico que pode ser de origem erudita ou ingênua; Conservação, que se divide em preventiva e curativa; e Documentação, fator responsável por aglutinar todas as informações pertinentes de uma obra de arte. Obras localizadas “outdoor” sofrem com as intempéries, algumas peças originais em situação periclitante foram retiradas do local original e substituídas por cópias, e a crítica espontânea reflete que para a cópia falta uma historicidade, fato diametralmente oposto à maior historicidade concedida ao original.

Palavras-chave: arte; cultura; patrimônio; perenidade.



## Abstract

Since the dawn, the human being produces objects that considers special. He collects objects from this period. The West has gone through different perspectives and modes of action on what was once considered only as antiques. Chronologically, begins with a Catholic view, "humanist" and, more recently, science. The notion of cultural heritage was built during the last centuries, and artistic perspective reflected all the mentalities that existed. Many of the great Western museums are built in the nineteenth century. In this century there are also attitudes who begin the development of ethical guidelines for action on old buildings and other works of art, followed by observations that encompass the heritage of different ancient cultures. In the twentieth century different Western countries make their own shield laws, and internationally, are written ethical guidelines for work on different aspects of our cultural heritage. The biggest advances are the legal protection and means of clarifying the cultural heritage through education. Throughout history, four actions are responsible for transforming a work in equity, which are: Creation, the time when the work is physically produced and contains a poetic. Reception, which is the perspective of cultural context, its critical point of view that can be "erudite" or naive. Conservation, which is divided into preventive and curative. And Documentation, factor responsible for bringing together all relevant information about a work of art. Works located outside degrade with the weather, some original pieces were removed from the original site and replaced with copies, critics say there is value to the copies, fact diametrically opposed to the greater historicity granted to the original.

Keywords: art; culture; heritage; perennality.

## Lista de Figuras

1. Vênus pré-histórica .....	19
2. Cerâmica Marajoara .....	37
3. Cerâmica Asteca .....	37
4. Cerâmica Grega .....	42
5. Coluna de Trajano .....	46
6. Capa de “Encyclopédie” .....	65
7. Eugène Delacroix, “A liberdade guiando o povo” .....	68
8. Hubert Robert, projeto de desenvolvimento proposto para a grande galeria, 1796 .	74
9. National Gallery .....	94
10. Le Corbusier “Plan Voisin” .....	102
11. Centro Georges Pompidou .....	110
12. Exemplo de reserva técnica .....	114
13. Loja do MARGS .....	116
14. Escultura de Antônio Francisco Lisboa .....	126
15. Programa Monumenta – restauração de imóvel privado .....	136
16. Programa Monumenta – urbanização do Largo do Mercado Público de Pelotas...	137
17. Edifício do MASP .....	139
18. Leonardo da Vinci “A Última Ceia” .....	149
19. Verso de uma obra com moldura .....	151
20. Pintura rupestre .....	153
21. Saint Claire Cemin, “Supercuia” .....	157
22. Cerâmica Tapajônica .....	159
23. Naum Gabo, “Coluna” .....	161
24. Willian Blake, “Isaac Newton” .....	171
25. Egon Schiele, “Mulher sentada nua” .....	172
26. Anton Kolig, “Autoretrato” .....	173

27. Fotografia de Jackson Pollock .....	175
28. Fotografia de Jackson Pollock .....	178
29. Donald Judd, "Obra sem título" .....	182
30. Marcel Duchamp, "A fonte" .....	190
31. Marcel Duchamp, "Interposições standard" .....	191
32. Fotografia de Pablo Picasso em seu atelier .....	194
33. Pablo Picasso, "Natureza morta com vidro debaixo da lâmpada" .....	195
34. Mariana Manhães, "Liquescer" .....	196
35. Michelangelo "Davi" .....	198
36. Fotografia da banda Calypso .....	198
37. Tarsila do Amaral, "Antropofagia" .....	200
38. Iberê Camargo, "Ciclista" .....	201
39. Romero Britto, "Lua de mel" .....	202
40. Santuário de bom Jesus de Matosinho .....	205
41. Gustav Klimt, "O beijo" .....	211
42. Nuno Ramos, "Vaso ruim" .....	212
43. Josef Beuys, "A Matilha" .....	215
44. Marcel Duchamp, "O grande vidro" .....	223
45. Marcel Duchamp, "O grande vidro" .....	223
46. Marcel Duchamp, "O grande vidro" .....	223
47. Matheus Stein Carrier, "Natureza" .....	228
48. Modelo de ficha para cadastro de objetos museológicos .....	230

## Sumário

Introdução .....	9
1. Arte e sociedade na história .....	13
1.1. Possíveis motivos de a arte existir e persistir na cultura .....	13
1.2. Arte e sociedade ocidental .....	36
1.3. Patrimônio cultural no Brasil.....	119
2. Fases fundamentais de transformação do objeto artístico em patrimônio.....	141
2.1. Criação.....	144
2.2. Recepção .....	162
2.2.1. Crítica erudita.....	162
2.2.2. Crítica ingênua .....	187
2.2.3. “Indoor” e “outdoor” .....	204
2.3. Conservação .....	209
2.3.1. Preventiva (reflexão geral).....	209
2.3.1.1. Limpeza, até quando – questão da pátina.....	217
2.3.2. Curativa – reflexão sobre o restauro contemporâneo .....	218
2.4. Documentação .....	226
3. Conclusão.....	233
4. Referências.....	239

## Introdução

Este trabalho procura apresentar o processo histórico e social que elege alguns bens para a preservação e sobrevivência na sociedade. Em toda a história conhecida da nossa civilização ocidental, sabemos que inúmeras obras de arte foram criadas e que somente uma parte do montante está acessível aos estudos e fruição. No uso de uma perspectiva histórica, pretendemos dar luz aos fatores que determinaram que elas fossem conservadas ou esquecidas. Como a produção cultural se projeta para o futuro? A resposta mais rápida é que a maioria dos bens que permaneceram, assim foram por causa de uma qualidade intrínseca de suportar a passagem dos anos. Abandonados em zonas rurais, enterrados abaixo de metros de terra e entulhos durante décadas, permaneceram subsistindo até que uma mentalidade preservadora os encontra e ilumina para adentro de algum período da história. Outras vezes, o suporte que sustenta a criação pereceu, e seu conteúdo como arte foi perdido para o “nunca mais”. Somente após uma longa observação sobre a matéria intrínseca, se fez obras que sobreviveriam ao tempo, mas não se trata de perenidade artística, pois, arte só existe dentro da cultura, e uma recepção negativa provavelmente condicionaria a obra à exclusão e esquecimento. Atualmente, pode-se dizer que a produção cultural se projeta para o futuro por meio de uma ação humana deliberada e cuidadosamente premeditada. Sabe-se que apenas uma fração dos produtos da atividade humana foram conservados e que há, faz alguns séculos, teóricos que se esforçam em defender as atividades humanas consideradas mais raras. Como as obras de arte. Havendo historicamente uma atenção especial para elas, como também, para outras manifestações das culturas. Organizamos uma perspectiva histórica dos processos sociais de legitimação, que acrescentam historicidade às obras. O foco principal é a obra de arte maior, em detrimento do que é artístico dentro do utilitário, ornamentos e artesanato.

O estudo está dividido em dois capítulos. O primeiro, dividido em três partes, discorre sobre as possíveis origens da arte, e motivos de ela ser elaborada desde que o ente humano se percebe pensante ao momento presente. Sabe-se que a arte nos acompanha desde a aurora, que a trajetória humana foi refletida em objetos que revelam crenças existências e perspectivas de vida em sociedade. Ensejamos que os maiores motivos sejam existenciais, em que a emoção e a necessidade de comunicação tiveram papel decisivo. Em seguida, elaboramos uma perspectiva do desenvolvimento da noção de herança cultural. Iniciamos com o colecionismo mais elementar executado em todos os tempos, como a guarda de objetos herdados e aqueles que nós mesmos faturamos e aos quais concedemos valores especiais. Seguimos para os saques de bens materiais da antiguidade e pelo mundo ocidental junto da Igreja Católica; e esta, por sua vez, reorganizou o mundo sob a ótica de uma religião. Passamos pelo renascimento italiano, revolução francesa e o mundo moderno, ou seja, o conceito de herança é aqui examinado através da ação dos religiosos católicos e monarquias, estados administrativos laicos e por fim perspectiva científica. Nesta última, discutimos questões acerca dos museus, restauração, perspectivas da legislação internacional pró-patrimônio e contexto pós-moderno. A última parte deste capítulo é dedicada ao Brasil. Começamos com as primeiras iniciativas e museus dos quais obtivemos informação, seguindo para o período imperial e república. No século XX o Brasil conquista inúmeras propostas e discussões acerca de sua herança cultural, que tem nas instituições públicas a resposta preservativa sobre o dilema patrimonial.

O segundo capítulo contempla o que consideramos fases fundamentais para a transformação de um bem em patrimônio. São os momentos por que passam as obras até serem eleitas para o repertório histórico, ou esquecidas, os quais são: criação, recepção, conservação e documentação. A criação é o momento em que nasce a idéia da obra de arte, comporta aspectos intrínsecos concernentes a sua permanência física e a prerrogativa conceitual, responsáveis por a obra ser, ou não, aceita como relevante para o “mundo da arte”. A recepção reflete o que o contexto cultural irá fazer com a proposta artística. Está dividido em três partes: crítica erudita, crítica ingênua – associada ao contexto midiático, e “‘Indoor’ e ‘outdoor’”. Da crítica erudita, pode ser que uma obra surja em contexto que negue sua poética, restando a perspectiva de, quem sabe, ser feita justiça nos anos a seguir. As obras de arte trazem um material de informação que apresenta como os homens agiram e

como julgaram num momento preciso. Integram-na (arte) nas redes (sociedades) de interação complexas que ao longo dos anos legitimam uma intenção artística. Constituem a realidade da cultura artística no presente tanto quanto no passado. Ao mesmo tempo em que, por exemplo, se a obra for faturada com materiais efêmeros, é interessante que isto seja relevado pelo artista como parte constituinte da poética. Ao contrário, a crítica poderá excluí-la. Da crítica ingênua, abordamos sobre como os meios de comunicação e a indústria cultural influenciam as pessoas sobre o que vem a ser arte. Isso gera grandes dificuldades para que as artes, moderna e contemporânea, conquistem o apreço popular, ou seja, da maior parte da população. Sendo que a crítica de uma mídia tem o poder de legitimar obras e artistas aos olhos da massa. Em “‘indoor’ e ‘outdoor’”, discutimos sobre a problemática de se retirar uma peça original periclitante localizada “outdoor”, junto da possibilidade de ser construída uma cópia fisicamente perfeita para permanecer no mesmo local da peça primeira. Na história encontramos este modo de ação que relegou descrédito artístico para a cópia, e maior historicidade e valor cultural para o original. A conservação está dividida em duas partes, uma preventiva e outra curativa - que é a restauração. A conservação preventiva responde aos cuidados de guarda que se tem com os objetos, como o que ocorre em uma reserva técnica em um museu. A conservação curativa é a restauração, processo de intervenção no suporte que torna a peça existente. Para tal, decidimos promover uma reflexão sobre o restauro contemporâneo, pois são mais pertinentes para nós os “dilemas da matéria” que ocorrem com a arte atual, o que principia a discussão de que em alguns casos, a retórica e ética do restaurador pouco podem responder às necessidades da peça, e sim, atitudes do próprio artista. A documentação é a aglutinação e organização de todas as informações possíveis de serem encontradas sobre uma determinada peça. São inúmeras as obras que conhecemos apenas por ter havido alguma documentação. Isso se torna de extrema importância para obras efêmeras e aquelas que existem como acontecimento. Os museus de arte executam a documentação de seu acervo, e é parte fundamental dos cuidados que se deve ter com as testemunhas de nossa história. Funciona como o fundamento para a divulgação e promoção das obras sob guarda de uma instituição.

A legislação desenvolvida na maioria dos países ocidentais durante o século XX é, provavelmente, a maior vitória conquistada (em memória) por tantas mentes e motivações apaixonadas que existiram nos últimos milhares de anos e que

procuraram produzir arte e preservá-la. A educação emerge junto dos aspectos legais e, como observamos, é o único fator realmente decisivo para a preservação de bens culturais. Principia-se com o sentimento de pertencimento relacionado com o ambiente onde se mora e se expande para todas as obras da cultura humana. É a partir disso que existe uma perspectiva crítica mais lúcida que tem o potencial de evitar repetir os equívocos ocorridos no longo passado. Possibilita um futuro diferente, culturalmente mais enriquecido e mais culto para as futuras gerações.



## 1. Arte e sociedade na história

### 1.1. Possíveis motivos de a arte existir e persistir na cultura

O Homo Habilis já fazia uso de ferramentas de madeira e pedras que lhes dava vantagem em relação aos demais primatas há 2,5 milhões de anos antes do presente. Fischer diz:

Porém um longo caminho ainda devia ser percorrido antes de ser realizada essa forma final do trabalho, isto é, antes de se chegar à madura humanização do ser pré-humano. A ação determinada consoante um propósito – e, com ela, o nascimento da inteligência, o nascimento da consciência, como primeira criação do homem – foi o resultado de um longo e laborioso processo. Existência consciente quer dizer ação consciente. (FISCHER, 2007, p. 24).

Segundo o entendimento da Biologia, Antropologia e Arqueologia, o *homo sapiens* primitivo surgiu aproximadamente há 120 mil anos antes do presente, durante o paleolítico médio, até 12 mil anos com o fim da última era glacial, de onde começa seguramente a história do *homo sapiens sapiens*.<sup>1</sup> Mutações genéticas ocorridas no *homo sapiens* primitivo possibilitaram que, com um corpo melhor

---

<sup>1</sup> Após as evoluções do corpo, é a evolução da capacidade cognitiva que separa uma subespécie de sua espécie original. Ocorreu com o *homo sapiens* que vagou lugar no mundo ao *sapiens sapiens*. Este último tinha certamente vantagens dentro da pequena sociedade. Em meio ao *homo* moderno, nasce dele, eventualmente, um espécime mais inteligente que a grande maioria, que além de aprender a falar sozinho, que é aspecto comum para nós, aprende algo que ainda é incomum, a escrever sozinho. Sem necessitar atingir os seis anos de idade em uma escola, sua mente percebe e aprende os códigos de comunicação da sociedade de modo espontâneo com dois ou três anos de idade. “(...) embora a linguagem seja um auxílio valioso a grande parte do pensamento humano, não é nem indispensável, nem o meio no qual o pensamento se dá.” (ARNHEI. 2004. P 143-144). E esta é uma provável direção evolutiva do próximo *homo*. Uma mente um pouco mais poderosa. Junto do desenvolvimento natural, o século XXI tem o potencial de criar o *homo* protético. Em que próteses podem ampliar a percepção, entendimento e armazenamento de informações sobre o mundo. Ainda outra direção, seria a existência simultânea de duas ou mais espécies derivadas do *sapiens sapiens*, como humanos que crescem fora da gravidade terrestre, que modificaria o corpo. Por sua vez, o corpo, é quem possibilita os estímulos para o cérebro, comportando outras mudanças genéticas. Sem corpo, na atualidade, não há “eu”.

desenvolvido para a articulação verbal, na mandíbula e língua, esta espécie conseguiu mais estímulos neurológicos com o uso da fala. Seus descendentes, espécimes melhor adaptados, conquistaram espaço entre os grupos humanos, fizeram prevalecer seus genes e cultura. Para Arnhein:

(...) o material dos estímulos sensoriais pelos quais um ser humano ou animal é informado sobre o mundo exterior é em si mesmo amorfo, um acúmulo de elementos. É a mente receptiva que os liga por meio de conexões estabelecidas no passado. (ANHEIN, 2004, p. 34).

Segundo a ascendência genética, isto derivou no Homo sapiens sapiens, o humano moderno. Este hominídeo, para o qual é mais seguro dizer que é o segundo a produzir bens de cultura material (podendo ser o terceiro, quarto ou quinto), com uma mente capaz de imaginar com grande competência, de perceber melhor os episódios do cotidiano, e ao longo de processos culturais, codificá-los; criou (tentativa e erro) a partir de coisas encontradas ao seu redor toda uma gama de objetos faturados para que, funcionando como ferramentas pudessem facilitar o trabalho diário. A cultura possibilita que o indivíduo aprenda modos de viver que substituem habilidades primitivas inatas do homo sapiens incivilizado, e por que não dizer, selvagem. “Após um processo mental muito complexo e difícil chega a idéia o abstrato” (...) “e é esta idéia que lhe aclara o caminho, não só para um novo campo de conhecimento mas também para uma direção inteiramente nova de sua vida” (CASSIRER, 1977, p. 78). Assim, após um longo tempo de maturação e adaptações do corpo físico, onde o desenvolvimento do andar ereto é anterior ao desenvolvimento do cérebro dos últimos duzentos mil anos e da cultura, a supressão de uma parte da cultura, que é o que permite o sujeito reconhecer-se como ente, lhe causaria dano grave o suficiente como uma enfermidade física. Deste modo:

(...), a capacidade de adquirir cultura teve evidentemente um valor adaptativo, no sentido de que as variedades mais capazes disso foram aquelas cujos genótipos se propagaram mais abundantemente, no curso da seleção natural. Isso bem pode explicar por que o aumento do tamanho do cérebro, que permitiu progressos culturais cada vez maiores, desenvolveu-se tão rapidamente no curso do Plistoceno. Mesmo a evolução biológica dos hominídeos mais avançados foi, assim, em grande parte, resultado de evoluções culturais. (CLARK, 1962, p. 36).

Com o hominídeo ereto e seu cérebro com maior capacidade cognitiva, a cultura ao lado da evolução biológica de adaptação da espécie, avança a partir

disso mais rapidamente e “toma lugar” de adaptações físicas primitivas atrofiadas a este aspecto novo da espécie. É imprudente subestimar o poder da cultura para o ente humano. É sabido que uma criança teria possibilidades insignificantes de sobreviver só na natureza, o mesmo vale para uma pessoa adulta isolada, que se sobrevivesse, enlouqueceria, e nesta condição, seria o que? - Um ente crescido fora da cultura humana pensaria que é o que? - Com que códigos ele pensaria alguma coisa? Possivelmente se desenvolveria de modo animalesco e com ações imediatistas, como as “meninas lobo” da China que é fato documentado (Aranha, 1993, p. 02). “Não há germinação espontânea na vida mental” (DEWEY, 1984, p. 56) Uma idéia se origina de uma situação problemática, e os códigos precisam o pensamento. A “idéia” é a combinação de signos. Isto posto:

Se o cérebro humano é com efeito constituído originalmente mais ou menos da mesma maneira, quanto mais o homem se desenvolve mais ele se diferencia de acordo justamente com a pressão do meio em que vive: de uma época para outra e de um meio para outro a visão e a interpretação do mundo exterior se modificam completamente. (FRANCASTEL, 1993, p. 128).

De acordo com a reflexão de Francastel, o desenvolvimento físico precede a sensação consciente, e as condições das meninas era tal que não lhes foi proporcionado o pensar com uma linguagem mais sofisticada que uivos. E a inteligência do humano moderno permite que em meio a cultura falada, ele aprenda a falar sozinho. As pesquisas mais recentes apontam na direção de que a ação física é a primeira forma para a aprendizagem da criança, pois a atividade mental está diretamente ligada à motricidade. “Quando os psicólogos descrevem o comportamento sensório-motor como a forma inicial de aquisição de conhecimento do ponto de vista biológico, têm em mente as atividades táteis da boca, dos membros, etc.” (ARNHEIN, 2004, p. 259). É associado o desenvolvimento corporal com a inteligência e sentimentos. A visão tradicional que separa emoção, razão, mente e corpo começa a ser vista como resquício de tradições antigas que insistem em separar a vida da natureza, o homem do animal.<sup>2</sup> Segundo Francastel (1993, p. 83), a “marcha” dos nômades desempenhou papel fundamental no encontro com as

---

<sup>22</sup> Trata-se sim, no caso *mito versus ciência*, de cultura inferior e superior. É evidente a evolução. Uma parte dos espécimes humanos percebe e aceita eliminar algumas fantasias culturais. Uma cultura racional pode contribuir para o desenvolvimento da criança na construção de sua imagem corporal e de sua consciência da realidade, fundamentais para o amadurecimento intelectual e consecutivamente o entendimento máximo cultural da percepção histórica e social

matérias-primas desde as origens da história. E a passagem da vida errante para a sedentária cria as primeiras comunidades, assim como a definição das primeiras atividades estéticas, reveladoras de uma alta forma de civilização.<sup>3</sup> Para tanto, seguindo com Francastel (1993, p. 124), quando o pensamento se exprime pela matéria, ou seja, no espaço, toma necessariamente uma forma plástica. Como pensa Fischer:

Não há ferramenta sem o homem, nem homem sem a ferramenta: os dois passaram a existir simultaneamente e sempre se acharam indissolavelmente ligados um ao outro. Um organismo vivo relativamente muito desenvolvido tornou-se homem trabalhando com objetos naturais; e, por terem sido utilizados pelo trabalho humano, estes objetos naturais tornaram-se ferramentas. (2007, p. 22).

Estes produtos são sempre o resultado de um acúmulo de conhecimentos num único “fragmento”. Inúmeros fatos significativos constituem o fundamento daquilo manufaturado. Assim como:

A descoberta humana de que alguns instrumentos são de melhor uso que outros e de que os instrumentos podem ser substituídos uns pelos outros levou inevitavelmente à descoberta de que um instrumento imperfeitamente útil pode ser tornado mais eficiente, isto é, à descoberta de que o instrumento não precisava ser diretamente tomado à natureza, mas podia ser produzido. (FISCHER, 2007, p. 25).

A antecipação de um resultado – a inclusão de um propósito no processo de trabalho – só ocorre depois de se adquirir uma experiência manual concentrada. Resulta de um constante retorno ao produto natural e de inúmeras experimentações mais ou menos bem sucedidas. Não é o olhar para adiante e sim o olhar para trás que cria a idéia de um propósito. O *fazer* consciente e o *ser* consciente se desenvolveram no trabalho, com o trabalho, e só num estágio posterior é que surgiu um propósito claramente reconhecido a dar uma forma específica e um caráter próprio a cada instrumento. Levou tempo para que o homem se pusesse acima da natureza e se defrontasse com ela como um criador. (FISCHER, 2007, p. 29).

Para Fischer, o trabalho e os meios de produzir são fundamentais na construção do ente humano e daquilo que fez que é a civilização. Seguindo nesta curta ótica marxista, é somente a partir do uso da ferramenta que outros objetos são elaborados; e estes novos tinham como fim a comunicação, a exemplo de desenhos e estatuetas de figuras humanas.<sup>4</sup> Em grande parte foi pela arte que as sociedades

<sup>3</sup> “Pode-se pois perfeitamente afirmar de uma forma absoluta que toda ação do homem sobre a matéria comporta uma parte da atividade livre e criadora, pela qual os valores plásticos se associam a todas as tarefas utilitárias” (FRANCASTEL, 1993, p. 51).

<sup>4</sup> “A arte é figurativa não porque constitua o espelho de uma realidade conforme ao percebido imediato ou ao institucionalizado, mas porque coloca à disposição dos indivíduos e das sociedades um instrumento próprio para explorar o universo sensível e o pensamento e para traduzir simultaneamente, à medida que elas se desenvolvem, as observações feitas e as regras hipotéticas

se materializaram, para si mesmas e para o exterior, com princípios que orientam sua ação cotidiana e que as justificam.<sup>5</sup> Para tanto, isto só pode ter acontecido quando “o trabalho” já obtivera uma prática efetivamente desenvolvida. Ainda em Fischer (2007, p. 30), através do trabalho é que nossa espécie teve muito mais o que dizer um ao outro; e afirma que a linguagem surgiu juntamente com os instrumentos.<sup>6</sup> Segundo Guarnieri:

O objeto é tudo o que existe fora do homem, aqui considerado um ser inacabado, um processo. Este ser inacabado, este processo condicionado pelo seu meio, capaz de criar, percebe o objeto existente fora de si; não só percebe, como lhe dá função, e lhe altera a forma ou a natureza, cria artefatos. (GUARNIERI, 1990, p. 08).

Se o humano moderno consegue perceber semelhança entre algumas formas da natureza, como plantas e outros animais a formações que se assemelham a membros de um hominídeo, foi rápida a re-elaboração destas percepções para meios como a argila, na afirmação de sua própria imagem. Para Francastel (1993, p. 04), o pensamento plástico não se utiliza apenas de materiais já elaborados, é apreendido por uma tomada espontânea de eventos observados. “A arte é, assim, uma condensação da realidade, sempre nos mostra a máquina humana sob uma altíssima pressão” (GUYAU, 2009, p. 173). E este ente criador que condensa seu contexto em formas recriou o mundo na elaboração de um universo simbólico que transformou a vida em imagens. Uma explosão de criatividade ficou registrada em lugares como grutas e cavernas.<sup>7</sup> Outras sob o solo. Com mais alguns milênios fazia arte também pela escrita, como a poesia, como através de passagens em escrituras religiosas, e sobre o “eu” no mundo, percebido através dos sentidos, com uso de modos de ver condicionados no cérebro pela cultura. Como pensa Guyau:

---

de causalidade que relançam perpetuamente a dupla pesquisa paralela de compreensão e de manifestação em que se materializa uma faculdade sempre mais ou menos presente na história. (FRANCASTEL, 1993, p. 93).

<sup>5</sup> Passa a ser arte verdadeiramente apenas quando submete a técnica, única a permitir-lhe manifestar-se, a finalidades que se situam, não no real, mas no imaginário. Mais do que qualquer outra atividade humana, ela é a dialética do real e do imaginário. (FRANCASTEL, 1993, p. 80).

<sup>6</sup> Linguagem é o nome da norma de uma atividade signica.

<sup>7</sup> “A produção artística começa com imagens a serviço da magia. O que importa, nessas imagens, é que elas existem, e não que sejam vistas. O alce, copiado pelo homem paleolítico nas paredes de sua caverna, é um instrumento de magia, só ocasionalmente exposto aos olhos dos outros homens: no máximo, ele deve ser visto pelos espíritos. O valor de culto, como tal, quase obriga a manter secretas as obras de arte: certas estátuas divinas somente são acessíveis ao sumo sacerdote, na *cella*, certas madonas permanecem cobertas quase o ano inteiro, certas esculturas em catedrais da Idade Média são invisíveis, do solo, para o observador. À medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas” (BENJAMIN, 1994, p. 173).

(...) as artes primitivas – tanto a poesia quanto o desenho e a escultura – sempre tiveram início com a representação dos seres animados. Só muito mais tarde é que elas se preocuparam em reproduzir o meio inanimado no qual esses seres se movem. Ainda hoje, é sempre o homem ou o aspecto humano da natureza que nos toca em qualquer descrição literária ou reprodução da arte. A emoção artística é, portanto, definitivamente a emoção social que nos faz experimentar uma vida análoga à nossa e aproximada da nossa pelo artista: ao prazer direto das sensações agradáveis soma-se todo o prazer que nós tiramos da estimulação simpática de nossa vida no relacionamento com os seres de imaginação evocados pelo artista. (2009, p. 100).

Quanto mais experiência, mais aprende a conhecer as diferentes coisas em seus diferentes aspectos, tanto mais rica precisa tornar-se sua linguagem. Como pensa Francastel (1993, p. 13), a expressão é o testemunho das prestezas abstratas do espírito, da eloqüência humana sobre si próprio, a arte é o testemunho de suas atividades figurativas. O imaginário que não concebesse eventualmente uma forma não seria útil. O poder de seleção se faz em conceitos pela palavra e em objetos de arte. Nenhum desses tipos de pensamento é redutível aos outros, não são totalmente equivalentes; nenhuma transferência de significação é possível de um para outro (visual e escrita).



Figura 01. Vênus descoberta na região de Danúbio, Albânia. Data de aproximadamente 40mil anos. Feita em marfim de mamute. Disponível em: <<http://sergivs.blogs.sapo.pt/146452.htm>>. Acesso em: 3/1/2010 15:24:04.

O ente humano dotado de um cérebro capaz de perceber-se como uma consciência do universo faz perguntas fundamentais sobre o seu lugar neste mesmo universo, tem necessidade de entendimento; e o mundo da arte caracteriza um modo particular de conhecimento (Fig. 01). No processo de transformação por que passa em meio a realidade circundante, ele exige respostas por meio do conhecimento, que o ato criador fundamenta na contribuição e na sua estruturação. Elabora e re-elabora as manifestações diversas em que comunica idéias e emoções, permitindo o acréscimo da inovação com novos elementos. Já existe uma cultura, uma herança cultural de importância extrema, mas não sabemos se havia ou não a consciência disso, de que pensavam a partir de um contexto; que é o próprio paradigma da Antropologia. Não sabemos se a percepção da cultura como fundamental para a sobrevivência era também herdada de geração em geração, numa elucidação racional sobre a realidade, que talvez exista apenas no paradigma de culturas pró-rationais, *de luzes*, científica. Ter consciência da cultura como fundamental, principia existir socialmente uma herança.

Das obras de culturas principiantes, uma é a arte. Sabemos que “arte” é o que o homem ocidental assim denominou, inclusive referindo-se a arte pré-histórica cujas culturas não tinham nenhum conceito similar ao de arte. Mas a manifestação existiu e é encontrada nas culturas não escritas atuais. Como se fosse imperativo, um pilar cultural. A arte é, aparentemente, algo que a maior parte das pessoas necessita; – mas por quê? Como podemos imaginar, não existiam salões de arte e mercado de arte como na era moderna, assim, o fundamento da arte deve ser outro, que para nós, faz parte dos elementos culturais mais fundamentais.<sup>8</sup> Para Francastel

---

<sup>8</sup> Consideraremos esta reflexão: “(...) milhões de pessoas lêem livros, ouvem música, vão ao teatro e ao cinema. Por quê? (...) É claro que o homem quer ser mais do que apenas ele mesmo. Quer ser um homem total. Não lhe basta ser um indivíduo separado; além da parcialidade da sua vida individual, anseia uma ‘plenitude’ que sente e tenta alcançar, uma plenitude de vida que lhe é fraudada pela individualidade e todas as suas limitações; uma plenitude na direção da qual se orienta quando busca um mundo mais compreensível e mais justo, um mundo que tenha significado. Rebelar-se contra o ter de se consumir no quadro da sua vida pessoal, dentro das possibilidades transitórias e limitadas da sua exclusiva personalidade. Quer relacionar-se a alguma coisa mais do que ‘eu’, alguma coisa que, sendo exterior a ele mesmo, não deixe de ser-lhe essencial. O homem anseia por absorver o mundo circundante, integrá-lo a si: anseia por estender pela ciência e pela tecnologia o seu ‘eu’ curioso e faminto de mundo até as mais remotas constelações e até os mais profundos segredos do átomo; anseia por unir na arte o seu ‘eu’ limitado com uma existência humana coletiva e por tornar social a sua individualidade. Se fosse da natureza

(1993, p. 03), a arte não é somente o campo das satisfações fáceis e imaginárias, ela corrobora com atividades basilares. Para ele, imensos aspectos da vida manifestam-se em setores que dependem da arte. Afora o fato de que, em princípio, o ser humano entende-se como humano por causa da cultura. E “arte” refere-se a identificação e denominação de uma manifestação de cultura encontrada na maioria absoluta das civilizações. “A estética penetra em cada um de nossos pensamentos e ações” (FRANCASTEL, 1993, p. 03). Pode-se perceber que algumas manifestações do intelecto encontram vazão de maneira híbrida, onde razão e emoção emergem através do que denominamos objeto de arte. A linguagem verbal aponta para uma enormidade de aspectos da existência, porém, outros ela não atinge, mas sim se agita em torno, não os apreendendo efetivamente, não encontrando significado pleno em sua articulação.<sup>9</sup> E o significar pleno pode ser de apreensão alargada, não sendo de parecer com leitura única e cabal. Um mesmo signo quando é intuído por seres com corpos diferentes, faz com que eles o percebam, cada um de maneira única, mas que se unem por meio da cultura, que é a troca máxima. Como se expressou Guyau:

Nossa consciência, (...), apesar de sua aparente unidade, é ela própria uma sociedade, uma harmonia entre fenômenos, entre estados de consciência elementares e talvez entre consciências celulares. A verdade é que as células do organismo, que constituem uma sociedade de vivos, têm sempre a necessidade de vibrar simpaticamente e solidariamente para produzir a consciência geral, a sinestesia. A própria consciência individual já é, portanto, social, e tudo aquilo que repercute em todo o nosso organismo, em toda a nossa consciência, adquire um aspecto social. (GUYAU, 2009, p. 84).

E um signo ou símbolo existe especificamente em relação a um receptor, declara a configuração destinada a alguém; que existe no espaço de confrontação entre o signo ou símbolo e aquele que o percebe, o espaço desta confrontação é o contexto cultural. Nisto, encontramos um primeiro elemento fundamental que é a cultura, e tudo que ocorre a partir da espécie humana, assim o é por haver cultivo do

---

do homem o não ser ele mais do que um indivíduo, tal desejo seria absurdo e incompreensível, porque então como indivíduo ele já seria um todo pleno, já seria tudo o que era capaz de ser. O desejo do homem de se desenvolver e completar indica que é mais do que um indivíduo. Sente que só pode atingir a plenitude se se apoderar das experiências alheias que potencialmente lhe concernem, que poderiam ser dele. E o que um homem sente como potencialmente seu inclui tudo de que a humanidade, como um todo, é capaz. A arte é o meio indispensável para essa união do indivíduo como o todo; reflete a infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e idéias.” (FISCHER, 2007, p. 12,13).

<sup>9</sup> “A fala, implicando no uso de símbolos, deve ter sido uma das primeiras indicações de humanidade”. (CLARK, 1962, p. 37).



conhecimento.

No processo histórico de construção de uma identidade comum, cada indivíduo e a coletividade dos indivíduos elaboram sentidos e percepções sobre as experiências vivenciadas e compartilhadas, sentidos e significados que serão expressos e representados – para fins de comunicação e de transmissão no processo cultural – através de “signos”, verbais ou concretos, cujo uso e manutenção vão garantir o reconhecimento mútuo dos membros do grupo entre si e a comunicação e expressão de sua bagagem e “identidade” cultural. Isto quer dizer que as coisas criadas pelos homens com fins utilitários e de satisfação de necessidades primárias (como um pote, uma casa, um martelo, uma cadeira, um sapato) não têm significado mais profundo que o de sua mera função original. É a partir do momento em que são investidas de sentido pelos indivíduos e comunidades, que essas coisas passam a ter função de “signos”, como elementos significativos necessários à comunicação entre os membros do grupo. É a partir de então, que o pote pode virar um vaso ritual, a casa pode transformar-se em templo, o martelo pode aparecer num brasão de armas ou na propaganda política, a cadeira pode virar um trono, e o sapato pode indicar a classe social de seu dono.(...). Todo sentido provém de uma relação que estabelecemos entre uma “coisa”, um elemento “significante”, e um significado específico que a ela atribuímos, num plano individual ou num plano coletivo. O sentido, o significado, não está nas coisas em si ou nas palavras soltas no ar – neste caso, o significado limita-se ao de sua função primária ou de sua definição num dicionário. O significado das coisas ou das palavras surge quando as relacionamos com conteúdos específicos e as organizamos e concatenamos em conjuntos ou seqüências, elas extraindo, ou com eles exprimindo, um universo de sentidos. (HORTA, 2000, p. 29,30).

A arte complementa a necessidade de apreensão da realidade e de expressão dos aspectos desta realidade que outras feições da cultura não alcançam efetivamente. Assim, ao passar do tempo, o Homo Sapiens Sapiens percebe que aquilo que faz, a arte, em sua grande diversidade de modos, encampa parcelas do real com competência<sup>10</sup>. Onde o valor da obra depende do grau em que ela auxilia a trazer à tona uma compreensão do significado daquilo que é pertinente<sup>11</sup>, existindo inúmeros aspectos inconscientes. Sendo que:

(...) uma experiência estética ocorre quando uma pessoa desfruta a ressonância da vida num objeto externo. (...) A qualidade humana a ser refletida na arte deve certamente extrapolar as características puramente físicas do homem. Deve refletir a mente. A noção limitada de empatia como o prazer de se descobrir o orgânico no inorgânico deve ser substituída pela noção do desejo preeminente que o homem tem de contemplar um mundo no qual se sente à vontade, pois, com todos os seus monstros e mistérios, e suas rochas e águas inanimadas, é algo cuja natureza lhe diz respeito. (WORRINGER apud ARNHEIN, 2004, p. 61).

O fundamento da arte acaba sendo a experiência de vida, dos sentimentos, idéias e conhecimentos. Que é também um dos modos de o sujeito participar da vida

<sup>10</sup> De maneira similar a linguagem escrita e o mito. O Mito é desenvolvido para apaziguar o desespero humano diante do absurdo e do enigma existencial para o entendimento.

<sup>11</sup> Não cabe aqui listarmos o que é pertinente. Pois os valores mudam de cultura para cultura.

social. Ele cria formas, toma parte da elaboração de conteúdos e desenvolve dentro do grupo organizado o seu interesse em expressar-se. Mesmo as fantasias mais arbitrarias são produtos de uma imaginação que, embora individual, procura explorar uma habilidade manual para exprimir um sentimento ou um capricho (elementos) que se manifestam patentes no grupo. Como bem disse Guyau:

O verdadeiro objetivo da arte é a expressão da vida. A arte, para representar a vida, deve observar duas ordens de leis: as leis que regulam em nós as relações entre as nossas representações subjetivas e as leis que regulam as condições objetivas nas quais a vida é possível. (GUYAU, 2009, p. 159).

Por exemplo, se o agrupamento prioriza a temática da reprodução humana, existe uma variedade enorme de modos de se apresentar o tema. É um modo de conhecimento, de deixar claro para a pequena sociedade quais são seus valores mais importantes. Para Francastel (1993, p. 16), combinando dados de realidade selecionados no que é percebido em torno com elementos do imaginário do indivíduo ou da sociedade, o artista emprega as técnicas para transformar uma matéria. Assim, ele elabora objetos que possibilitam à sociedade conquistar consciência dela mesma e compartilhar as outras suas hipóteses. Para Fischer:

A tarefa do artista era expor ao seu público a significação profunda dos acontecimentos, fazendo-o compreender claramente a necessidade e as relações essenciais entre o homem e a natureza e entre o homem e a sociedade, desvendando-lhe o enigma dessas relações. (FISCHER, 2007, p. 52).

Estabelece uma relação entre seus pensamentos e a sociedade, recebendo na crítica espontânea a resposta sobre seu modo de organizar a expressão sobre uma parcela da identidade do grupo.<sup>12</sup> A arte, com o passar do tempo, dá oportunidade para que o artista faça uso dos conteúdos culturais de modo variado e crítico.

---

<sup>12</sup> Identidade de comunidade: “um grupo de pessoas que tem em comum o sentido de identidade, de identificação uns com os outros, o que gera o sentimento de solidariedade, de agregação, de pertencimento a um grupo; do mesmo modo, este sentimento explica a reação a qualquer coisa que venha a ameaçar a integridade desta “comunidade” – a começar pelo plano físico, do território e dos espaços comuns de vivenciamento, até o plano social, do conjunto de indivíduos que constituem o grupo e que assim se auto-identificam no plano moral e espiritual dos valores consagrados e reconhecidos pelo grupo, cuja perda abalará as estruturas do sentimento de auto-estima e da própria identidade dessa “comunidade”. (HORTA, 2000, p. 29).

Mas o que é desvelado desse modo é a estrutura fundamentalmente metafórica da linguagem (arte), que ultrapassa muito a simples função de designação das coisas. Essa característica metafórica nos permite captar os múltiplos aspectos do mundo que nos cerca em sua diversidade e suas flutuações e, ao captá-lo, nós o fazemos nascer. (CAUQUELIN, 2005, p. 101).

A arte comunica através de signos que vieram a se manter distintos dos da linguagem verbal, e da explanação mítica. Sendo difícil separar no início das culturas o mito da arte, como podemos observar em culturas primitivas.<sup>13</sup> “A metáfora e mesmo o mito são essenciais para a formação da linguagem; eles são o procedimento mais primitivo da imaginação” (GUYAU, 2009, p. 545). Modos de expressar mais adequados dependendo da inquietação que está em ação: paixões altamente especificadas e emoções que anteriormente, naquela particular forma de expressão, não eram públicas, ou seja, comunicadas socialmente. A manifestação por meio de expressões que esquivavam da linguagem verbal e da perspectiva mítica (pura) afigurava-se sobre a realidade social de maneira distinta e competente, inaugurando formas de tornar presente aquilo ainda inexplicável.<sup>14</sup>

A idéia de Dewey de que as artes ‘revelam uma profundidade e alcance significativos em experiências que, de outro modo, poderiam ser medíocres e triviais’ configuram para o grupo de Scaramelli que a importância da arte consistia em sua capacidade de ajudar a definir o objeto da percepção e elaborar o conceito, a significância gnosiológica. Entretanto, o significado axiológico da arte é o principal centro de interesse dos pensamentos de Dewey sobre arte e experiência humana. (BARBOSA, 2002, P. 150).

<sup>13</sup> “Podemos concluir que, com evidência cada vez maior, a arte em sua origem foi magia, foi um auxílio mágico à dominação de um mundo real inexplorado. A religião, a ciência e a arte eram combinadas, fundidas, em uma forma primitiva de magia, na qual existiam em estado latente, em germe. Esse papel mágico da arte foi progressivamente cedendo lugar ao papel de clarificação das relações sociais, ao papel de iluminação dos homens em sociedades que se tornavam opacas, ao papel de ajudar o homem a reconhecer e transformar a realidade social. Uma sociedade altamente complexificada, com suas relações e contradições sociais multiplicadas, já não pode ser representada à maneira dos mitos. Em semelhante sociedade, que exige reconhecimento preciso e consciência global diversificada, é-se obrigado a romper com as formas rígidas dos tempos primitivos em que o elemento mágico ainda operava e chega-se a formas abertas, à liberdade formal, digamos, do romance. A predominância de um dos dois elementos da arte em um momento particular depende do estágio alcançado pela sociedade: algumas vezes predominará a sugestão mágica, outras a racionalidade, o esclarecimento; algumas vezes predominará a intuição, o sonho, outras o desejo de aguçar a percepção. Porém, quer embalando, quer despertando, jogando com sombras ou trazendo luzes, a arte jamais é uma mera descrição clínica do real. Sua função concerne sempre ao homem total, capacita o ‘eu’ a identificar-se com a vida de outros, capacita-o a incorporar a si aquilo que ele não é, mas tem possibilidade de ser.” (FISCHER, 2007, p. 19).

<sup>14</sup> Nas sociedades mais complexas, o inexplicável cai na abstração; e a arte pouco procura explicá-lo. Busca-se refletir a cultura de sua civilização, como maneira mais econômica do que fazer o mesmo por meio de dezenas de páginas de texto crítico.

Desta maneira, a manifestação artística pode ser vista como uma expressão tão antiga quanto a elocução fonética verbal constituída em linguagem. O conhecimento artístico se mantém nas comunidades humanas através de doxas (informações transmitidas e compreendidas durante o convívio de mestre com aprendiz). A troca educativa ocorria no compartilhamento de mesmos valores, numa mesma cultura. A ação artística também costuma envolver criação grupal: nesse momento a arte contribui para o fortalecimento do conceito de grupo como socializador e criador de um universo imaginário, atualizando referências e desenvolvendo ainda mais sua própria história. A arte torna presente o grupo para si mesmo, por meio de suas representações imaginárias, e também, daí a dificuldade em separar mito de arte. O aspecto lúdico dessa atividade é fundamental. Cada parcela na formação da comunicação artística está submetida aos aspectos gerais do meio. Não há nada em um fenômeno menor de comunicação que não esteja também compelido ao todo da cultura. Por vezes a obra artística torna-se o supra-sumo da cultura da comunidade, como se clarifica na observação das comunidades primitivas do século XX. Isto se afirma desde que se iniciaram as primeiras formulações de idéias e conceitos mais primitivos, desenrolando uma evolução na combinação de signos.<sup>15</sup> Que é uma das características mais fundamentais da cultura humana. Como apontou Cassirer:

A realidade é que, no curso desta evolução, as palavras se reduzem cada vez mais a meros signos conceituais. Com este processo de separação e liberação, corre outro paralelo. Do mesmo modo que a linguagem, a arte também se mostra, desde o princípio, estreitamente entrelaçada ao mito. Mito, linguagem e arte formam inicialmente uma unidade concreta ainda indivisa, que só pouco a pouco se desdobra em uma tríade de modos independentes de plasmação espiritual. Em conseqüência, a mesma animação e hipóstase mítica, experimentada pela palavra, é também partilhada pela imagem e por toda forma de representação artística. Na

---

<sup>15</sup> “A imitação repetida, costumeira, de um instrumento padronizado significa que está acontecendo algo inteiramente novo. Todas as imitações, todas as elaborações de instrumentos orientadas no sentido da semelhança de outro, continham o mesmo protótipo, um protótipo que se repetia sempre, em sua função, em sua forma, em sua utilidade para o homem. Há muitos machados de pedra lascada e, no entanto, há um só machado de pedra lascada. O homem pode recorrer a qualquer das imitações do machado-modelo porque todas servem ao mesmo propósito deste, produzem os mesmos efeitos e são idênticas ou similares no funcionamento. É sempre a ferramenta de que ele (homem) se serve, uma ferramenta determinada, independentemente da amostra, do exemplar, da cópia singular do machado-modelo que lhe cai nas mãos. Assim, a primeira abstração, a primeira forma conceptual, foi fornecida pelos próprios instrumentos: o homem pré-histórico ‘abstraiu’ dos muitos machados individuais a qualidade comum a todos eles, que era a qualidade de ser machado, de tal modo que, ao fazê-lo, formou o ‘conceito’ de machado. Não sabia que o estava fazendo; não obstante, estava criando um conceito.” (FISCHER, 2007, p. 36, 37). Uma referência de exemplaridade, de máximo substrato de uma cultura, mantêm-se na arte até que tal civilização conquiste algum potencial técnico e científico, que a partir daí compartilha com a arte o referencial de supra-sumo da cultura.

perspectiva mágica do mundo, em particular, o encantamento verbal é sempre acompanhado pelo encantamento imagético. Mesmo assim, a imagem só alcança sua função puramente representativa e especificamente estética, quando o círculo mágico, ao qual fica presa na consciência mítica, é rompido e reconhecido não como uma configuração mítico-mágica, mas como uma forma particular de configuração. (...) Se a linguagem deve realmente converter-se em um veículo do pensamento, moldar-se em uma expressão de conceitos e juízos, esta moldagem só pode realizar-se na medida em que renuncia cada vez mais à plenitude da intuição. Por fim, daquele conteúdo concreto de percepções e sentimentos que originalmente lhe era própria, de seu corpo vivo, parece restar-lhe nada mais que um esqueleto. Há, porém, um reino do espírito no qual a palavra não só conserva seu poder figurador original, como, dentro deste, o renova constantemente; nele, experimenta uma espécie de palingenesia permanente, de renascimento a um tempo sensorial e espiritual. Esta regeneração efetua-se quando ela se transforma em expressão artística. Aqui torna a partilhar da plenitude da vida, porém, se trata não mais da vida misticamente presa e sim esteticamente liberada (CASSIRER, 1972, p. 114, 115).

Em civilizações que sofreram trocas culturais, aceita-se melhor as novidades, tem-se uma percepção em constante transformação, nova e útil para a cultura, um enriquecimento. Regenera a cultura para experiências dignamente humanas. Em que o sujeito pode se reconhecer, ver a si e o seu meio cultural. “é, portanto, em termos de propriedades lógicas que as obras de arte serão distinguidas das outras obras que não seriam artísticas. Essas propriedades se manifestam em torno da função simbólica cuja exemplificação é fornecida pela obra” (CAUQUELIN, 2005, p. 121). Barbosa também discorre sobre o simbólico:

Os símbolos são produções intelectuais importantes para o desenvolvimento do raciocínio, embora tal objetivo possa ser alcançado apenas se sua ‘aquisição emergir de uma relação íntima com a própria vida’, isto é, de uma apreciação direta da experiência. (...) Os símbolos são uma necessidade no desenvolvimento mental, mas têm seu lugar como instrumentos para economizar esforço; quando apresentados isolados, representam uma massa de idéias arbitrárias e sem sentido impostas de fora para dentro. (...) o conhecimento simbólico resulta da sistematização da experiência. No entender de Perrelet, a experiência não é reduzida ao reconhecimento de uma Gestalt preexistente como uma configuração autônoma do real, nem é, no sentido idealista, uma liberdade subjetiva no posicionamento do objeto. Sua concepção de existência é paralela à concepção de experiência de Dewey. Para ele, experiência é aquilo ‘que resulta de nossa inserção ativa no mundo’. Seguindo este princípio, o conhecimento simbólico não tem nenhum valor em si, mas que seu valor reside no uso posterior e na sua integração em novas experiências. O conhecimento simbólico tem ‘que tornar-se parte de seu organismo’. (BARBOSA, 2002, p. 109, 110).

Cada signo tem características próprias e que o diferencia dos demais. A percepção e a aceitação de um signo designam uma especificidade. Ao lado de outros, mesmo que se encadeie, ele mantém sua integridade conceitual até que haja uma mutação em longuíssimo prazo, decorrente do uso que se fez dele, abstraindo-o. O significado vem da dialética do intercâmbio entre o signo no cerne da obra e do

fato de que cada obra compartilhasse além do seu teor particular um conteúdo assumido, tornado existente apenas no contexto cultural. O significado abstrato, produto da mente, integrado com a ação do corpo, constituem a forma significante. Antes disso toda soma e nova relação entre ele não o elimina, mas sim, amplia sua envergadura para uma apreensão mais clara e reconhecível num tipo de recombinação; numa troca de ordem que comunica de outro modo. Por exemplo: a geometria associada a formas encontradas da natureza e o corpo humano.<sup>16</sup> Desenvolveram-se efetivamente e se mantiveram distintos na cultura. Como observa Arnheim:

Percebemos, na história da arte, uma concessão mútua entre formas simples, combinada de um modo simples, e complexidades que põem à prova a capacidade organizacional mais sofisticada do sistema nervoso humano. É como se a mente, no uso da sua história, se mantivesse compelida a explorar as muitas posições da escala que vai desde os componentes fundamentais até às suas mais ricas combinações. (ARNHEIN, 2004, p. 132).

E Cassirer:

As formas da arte, (...), não são formas vazias. Realizam uma tarefa definida na construção e na organização da experiência humana. Viver no mundo das formas não significa fugir dos problemas da vida; mas, pelo contrário, a realização de uma das mais altas energias da própria vida. Não podemos falar em arte como algo "extra humano" ou "sobre humano" sem passar por alto uma de suas características fundamentais, seu poder construtivo no aperfeiçoamento do nosso universo humano. (CASSIRER, 1977, p. 264).

O artista primitivo classificava suas percepções e as associava a regras e noções comuns ao seu grupo social, proporcionando o sentido objetivo.

Há amplos indícios de que os artistas pré-históricos foram estimulados pelas irregularidades naturais das cavernas, como as saliências na rocha, as colunas de estalagmite, marcas de goteiras no chão, que gostavam de melhorar ou incorporar às

---

<sup>16</sup> Para Arnheim: "Este impulso interno de criar formas básicas e simples pode ser descrito com alguma consciência psicológica, quando afirmamos que a percepção consiste na busca de formas elementares nos elementos de estímulo, e na imposição de tais 'categorias sensoriais' aos dados puros. É inteiramente possível que a formação destes elementos perceptivos seja estimulada e reforçada pela observação casual das formas geométricas simples da natureza. O impulso básico, entretanto, não pode ser explicado com a ânsia de copiar a natureza; só pode ser compreendido quando se adquire a consciência de que perceber não significa um registro passivo, mas compreender, e que isso só pode ocorrer através da concepção de formas definíveis. Por esta razão, a arte, com o a ciência, começa não com tentativas de reproduzir exatamente a natureza, mas com princípios gerais extremamente abstratos. Nas artes, estes princípios assumem a feição de formas elementares. (...) Mais uma vez, não é improvável que as experiências no meio ambiente exerçam uma influência sobre aquilo que inventado na arte; de fato, a luta cinestésica pelo equilíbrio do corpo ereto bem poderia passar pelo esforço análogo na composição visual." (ARNHEIN, 2004, p. 169, 170).

figuras de animais selvagens, ou pelo limo barrento do chão ou das paredes das cavernas, onde, como rabiscos de macaco, faziam traços com os dedos, o que, em última análise, levou a esboços naturalistas e à modelagem plástica. (CLARK, 1962, p. 64).

Assim, não se pode separar a forma da obra de arte do contexto em que foi criada. Como no presente, os elementos escolhidos não foram apenas de solução técnica na constituição da obra, mas sim, algo encontrado e reconhecido no espaço circundante, influente e primordial na intuição artística.

Os desenhos e pinturas de animais, que encontramos nos estágios mais baixos da cultura humana, na arte paleolítica, foram amiúde admirados pelo seu caráter naturalista. Revelam assombroso conhecimento de toda sorte de formas animais. A existência inteira do homem primitivo depende, em grande parte, de seus dotes de observação e discriminação: se for caçador, deverá estar familiarizado com os pormenores detalhes da vida animal e ser capaz de distinguir os rastros de vários animais. Tudo isto está pouco de acordo com a presunção de que a mente primitiva, por sua própria natureza e essência, é indiferenciada ou confusa, pré-lógica ou mística (CASSIRER, 1977, p. 135).

A mudança é elemento essencial, a cultura se modifica, e a arte acompanha sua complexidade conceitual. Estas modificações ocorrem por transformações na consciência social (mentalidade), descobertas e contingências ambientais que as estimulam. Pequenas comunidades têm dificuldade em aceitar mudanças, e mantêm, pela tradição, um modo de agir. Por este motivo culturas que sofreram longas trocas culturais emergiram tecnicamente e filosoficamente, sendo proporcionalmente ao contrário para culturas isoladas. Vejamos:

Da relação organizada e consciente que estabelecemos entre significantes e significados, entre palavras e conteúdos, entre coisas e sentidos, resulta o 'discurso' que elaboramos sobre a realidade e sobre nós mesmos, discurso 'interior', em nossas elaborações mentais, e discurso 'explícito', em nossa relação com o grupo a que pertencemos e com o meio ambiente histórico e cultural em que nos situamos. Como resultado desta elaboração permanente de sentidos e de relações, de denotações, conotações, deduções e ilações, nossa enciclopédia mental é incessantemente ativada e nosso mobiliário mental é enriquecido a cada nova conexão que estabelecemos e registramos. (HORTA, 2000, p. 30).

Deduz-se que a obra cultural tenha se desenvolvido em lugar no qual o grupo estivesse bastante adaptado, é imprescindível que este conhecesse os pormenores do ambiente habitado. O que não predispõe de sedentarismo. Uma pessoa se adapta ao local onde nasce. Vamos imaginar um ambiente de clima extremo: uma

pessoa que nasce e cresce no deserto árido, ou numa floresta tropical, ou em grandes altitudes, como em terras congeladas, proporcionou ao seu corpo condicionar a mente a pensar suas atividades diárias com naturalidade, é a partir dali que pensa o mundo. A racionalização primitiva devia ser estritamente adequada ao seu modo de viver, para possibilitar o desenvolvimento, não por certo pacífico, de uma cultura. A cultura evolui eliminando e desenvolvendo modos melhor adequados à sobrevivência, e não apenas sobrevivência material, conduzindo o grupo social a enfrentar inclusive resistências culturais. Pois a sugestão de um novo modo de encarar o dia a dia abala o modelo de vida vigente.<sup>17</sup> E um modo de viver é precioso, por que foi o responsável pela sobrevivência do grupo.

Cada período da arte com suas produções singulares é então visto como sintoma da vida contínua, obstinada, do espírito que, expressando-se por meio delas, indica o estado de seu próprio desenvolvimento. (CAUQUELIN, 2005, p. 41).

Ao observar a história, vemos que a arte foi desenvolvida e mantida em todas as culturas humanas. Algumas procuraram torná-la hierática (egípcios)<sup>18</sup>, outros enquadrá-la (gregos). Como bem comentou Francastel:

Não resta dúvida: para um egípcio, o problema da arte não se colocava em termos históricos. A arte não era o testemunho de um passado em relação ao qual se apreciava o presente. Para o grego, também não; (...). Nessas sociedades, a arte constituía, sem dúvida alguma, uma das técnicas segundo as quais se realizava um programa de organização do universo em conformidade com os dados intelectuais. (FRANCASTEL, 1993, p. 07).

De certo modo o ritual fez parte da cultura humana desde suas origens, e a arte tem papel fundamental neste relacionamento do social com o universo. Mas a partir da alienação de sua motivação, em algum momento, todas permitiram que ela se modificasse no decorrer do tempo. Entretanto, não melhorado, já que a apreensão do objeto de arte depende da capacidade intelectual individual. Não se pode esperar que o produto intelectual deva ser entendido por todos do mesmo

<sup>17</sup> Abala até o momento presente, por que o ser humano ainda é o mesmo: um animal que busca sobreviver, confiante naquilo que proporcionou sua vida possível.

<sup>18</sup> “O espaço em que uma pintura se efetua, (...) é a superfície bidimensional de um suporte imóvel, não a arena física onde nos movimentamos. A superfície pictórica e o que existe nela podem ser percebidos de um único ponto de observação, e as imagens que contêm são concebidas do mesmo modo. O observador não precisa imaginar que se move no espaço para distinguir corretamente a visão lateral de um jarro pintado e sua visão de cima; e o objeto representado não é nenhuma deformação monstruosa, assim como as figuras de perfil da antiga arte egípcia não são vistas como se caminhassem com os ombros torcidos.” (ARNHEIN, 2004, p. 171).



modo que o mais inteligente dentre um grupo o entende. A arte executada em momento primitivo era a unidade estrutural possível, a anacrônica “vanguarda” artística possível. As modificações que podemos observar nos objetos históricos indicam que houve sempre uma obra com qualidade artística de grande significado, e que as modificações no âmbito das manifestações refletem diretamente o repertório de significantes e a complexidade da cultura. Sendo mais complexa aquela que sofreu troca cultural, provinda de diferentes grupos sociais e mais próxima do presente.

Ao observarmos, contudo, os traços gerais da história da arte encarada em seu conjunto, não podemos deixar de reconhecer que as transformações artísticas de conteúdo e forma são – em última instância – produzidas a partir de modificações econômicas e sociais. Em última instância, é o novo conteúdo que determina as novas formas. (FISCHER, 2007, p. 163).

Novos modos de expressão e os novos temas surgem a partir de modificações no conteúdo social, dos elementos de comunicação. A troca cultural, entre diferentes modos de viver e pensar é o que proporciona novos elementos, sofisticados para os grupos culturais, pois, - será que na Civilização Moche houve um pensador livre? Alguém teria meios de refletir sua cultura com procurado distanciamento? Por isso, a cultura é parte do ente humano pleno de suas capacidades; e tem o potencial de determinar o comportamento da mente. Ao menos, isto é evidente no homo atual. Pode ser que a mente atual, por si só não consiga emergir da ignorância animalesca. Vejamos um uso bem conhecido da arte e que tem origem muito remota:

(...), a arte, tendo necessidade de produzir certa intensidade de emoções – sobretudo a arte realista -, tende a apelar para as paixões que, na massa social, são geralmente as mais capazes dessa intensidade. Ora, essas são as paixões elementares, primitivas, instintivas. Disso resulta – como assinalaram os sociólogos – uma tendência da arte, sobretudo da realista, de manter o homem sob o domínio de suas ‘inclinações atávicas’, mais ou menos grosseiras: ódio, vingança, cólera, ciúme, inveja, sensualidade etc. de modo que a arte é, ao mesmo tempo, um meio de apressar a civilização e um meio de retardá-la, conservando nela certa barbárie. (GUYAU, 2009, p. 682).

A partir deste entendimento na contribuição de Guyau, em nosso passado longínquo “a realidade virou mito, a cerimônia mágica virou encenação religiosa, a magia cedeu lugar a arte”. (FISCHER, 2007, p. 47). O mito aparece muitas vezes de modo artístico, um modo de arte, de poética sobre a existência, que estimulou de

maneira oficial um aspecto do ser humano, o da emoção.<sup>19</sup> Para Guyau (2009, p. 541), a poética concretiza o mito. E lembremos que: “existem muito mais estados mentais e estados mentais articulados do que a palavra emoção sugere” (ARNHEIN, 2004, p. 239). O mito é um pilar fundamental da cultura, que para nós está fadado a ser um modo de arte culta. Para Fischer (2007, p. 48) o mito que correspondia ao sentido da unidade do homem com a natureza, unidade de tudo o que existia, do grupo cultural, fez da arte uma expressão dos primórdios da alienação. “Podemos elaborar sistemas que expliquem o mundo imaginativamente (mitos)”. (READ, 2000, p. 12). A religião ocorre quando o mito se aliena devido a novas descobertas e o grupo cultural não consegue ver nada de novo por que as mentes estão condicionadas - podemos ensinar sobre um medo terrível (pouco racionalizado) de não encontrar um sentido para a própria existência, diante da percepção contínua de que (seu “eu”) realmente existe. O intelecto do homo moderno na maioria das vezes pouco consegue pensar fatos de emoção com algum distanciamento.

Aquilo que faz com que alguns de nós dêem, por vezes, tão facilmente suas vidas em prol de um sentimento elevado é que esse sentimento lhes parece, neles mesmos, mais real do que todos os outros fatos secundários de sua existência individual. (GUYAU, 2009, p. 172).

Comove pensar a existência; entender como morta uma pessoa querida coloca o ser humano em catarse, é paralisado pela emoção, positiva pelo morto não ser ele mesmo, e negativa, pois isso elimina fantasias sobre a morte sempre no futuro distante, cai sobre o pesadelo real. A sublimação da própria morte é feita neste momento. Não seria por acaso que o “nascer” e o “morrer” permeiam muito as criações humanas. -Porque acordamos todas as manhãs e vamos trabalhar, andamos pelos lugares, conversamos, e pensamos muito pouco sobre “quem somos nós?”. É por que essas reflexões trazem para a mente, em algum momento, a própria morte. Podemos imaginar um mundo onde não estaremos mais presentes. Nos ramos da reflexão culta, nem sempre se acerta ao dizer que alguma afirmação é “cabal”, mas, correndo risco em alegar: o “nunca mais” é, talvez, o pior evento mental que um ente humano pode imaginar.

Perder por meio de uma separação, parte fundamental de si, é referido entre milhares de obras de arte. Um dos primeiros modos de arte foi em meio a funerais. O motivo que nos conduz a construir tumbas, cemitérios ricos em arte cemiterial, ter

---

<sup>19</sup> Não se tentou racionalizar o monoteísmo como foi parcialmente feito no budismo.

imagens de parentes ou amigos que já morreram, é um dos modos psicológicos de termos algum domínio sobre a morte, encontrando consolo sobre o que é inevitável.<sup>20</sup> Cultua-se a memória com a saudade. A carga afetiva ligada ao “ente” e seu fatal “nunca mais” explicasse pela ressonância psicológica em nós da qual a imagem é portadora. A impressão sobre a presença da morte é diluída como processo biológico, e não pela arte que promove seu oposto. Reúnem-se assim as condições da superestrutura de uma forte temática para a arte. Como sobre a temática da reprodução. Ao consistir em fato da realidade vivida, sem o medo e o culto da morte não haveria religiões. Como neste escrito de Deleuze:

A inquietação da alma é pois feita do medo de morrer quando não estamos ainda mortos, mas também do medo de não estarmos ainda mortos quando já o estivermos. Todo problema é o do princípio dessa intranquilidade ou dessas duas ilusões. (DELEUZE, 1974, p. 280).

As religiões subsistem pela emoção. A arte pode estimular uma emoção determinada. A arte permite a ação consciente sobre os semelhantes por meio de certos sinais externos, a fim de fazer nascer ou de fazer reviver neles os sentimentos que eles experimentaram na vida emocional comum a todos. Serve de base para a apreciação dos sentimentos humanos. É muito útil para as religiões o uso da arte, porque assim muitas pessoas entendem rapidamente sua proposta - aliada à natureza de tudo aquilo que é vivo: a economia de esforço, e assim, sendo fácil e muitas vezes conveniente aceitar a perspectiva de uma religião não é necessário pensar outra vez no assunto e sofrer. Na arte se tenta fixar residência sobre a terra; manter, sobretudo, viva a cultura de si próprio, que se compartilhada por outros, mantém “algo” existindo além do momento em que morre. Para um contexto onde existe a idéia de autoria:

A arte é um dos desdobramentos mais notáveis da atividade humana, é a forma de trabalho mais difícil e na qual se coloca mais de si – é, portanto, a que mais merece despertar o interesse e a simpatia. Assim, o artista raramente é esquecido por nós na contemplação da obra de arte. (GUYAU, 2009, p. 98).

---

<sup>20</sup> “Não é por acaso que o retrato era o principal tema das primeiras fotografias. O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável. Porém, quando o homem se retira da fotografia, o valor de exposição supera pela primeira vez o valor de culto.” (BENJAMIN, 1994, p. 174). Esta simples constatação tem o potencial de suscitar inúmeras reflexões, sobre a morte, o passado comum de cada pessoa, psicologia, sociologia, antropologia, saudade, aura, o futuro, etc.

Para o artista autor, suas obras marcam, além de um *métier*, o supremo esforço de sua personalidade para lutar contra o “nunca mais”. Podemos dizer que o que distingue a diversidade das manifestações artísticas no decorrer do tempo é uma diferença de perspectiva existencial, tanto para o artista quanto para quem vivencia a obra.<sup>21</sup> Trata-se da apreensão do mundo para a mentalidade do autor da obra e sua cultura. Dificilmente um indivíduo numa cultura primitiva iria negar seu modo social, pois não estaria do lado daqueles que tem o poder sobre o esquecimento na morte certa de qualquer um.<sup>22</sup>

É interessante que a religião, sempre rodeada de arte, dos gestos e indumentários aos objetos, fez uma arte que primou pela emoção. A contribuição das religiões para criar, apresentar e manter signos do simbólico cultural foi determinante no modo como pensamos algumas formas e nos relacionamos com determinadas emoções. É improvável que uma pessoa ou um grupo tenha deliberadamente escolhido e executado no ambiente cultural sem trocas com outros grupos um modo de pensar totalmente diferente. No Egito antigo Akenaton foi assassinado. Com os hebreus fazendo proveito de Aton. A religião tende a dominar todo o ambiente social, engloba sistemas de atitudes destinados a imprimirem seus diversos aspectos à ação civilizadora que eles pretendem exercer em todo ambiente humano, incluindo-se o universo. Que não é um desenrolar diferente de outras culturas. A cultura é o tipo de comunicação mais íntima que um sujeito consegue sentir. Com estes modos sociais, o inconsciente coletivo elegeu alguns signos para a cultura. As diversas escrituras são recheadas de passagens profundamente poéticas, da arte escrita do oriente ao ocidente.

A idéia de cultura não é mais aquela que indicava acúmulo e refinamento de informações e conhecimentos, mas a de um processo contínuo de transmissão de valores e crenças, de saberes e modos de fazer e de viver que caracterizam um grupo social, uma comunidade. (HORTA, 2000, p. 29).

Culturalmente uma obra antiga pode ser considerada como unidade que existe por si mesma. A cultura tem vida própria, mantêm-se independente dos indivíduos, ao mesmo tempo em que são eles os protagonistas. A arte é funcional e

---

<sup>21</sup> Quer dizer que a linguagem falada e o mito estão desde sempre ligados a manifestação de arte.

<sup>22</sup> O Estado onde o rei é representante do sol Um exemplo atual de o Monarca ser representante de um Deus é o Papa Católico. Isto é herança dos reis da antiguidade, de exercer autoridade por meio do medo existencial, que subsistiu no Japão até a Segunda Guerra Mundial.

não deve ser buscada como homogeneidade com os aspectos distintos da vida comum. Com um “semi-conceito”, pois não completa-se um conceito sem o fruidor, que é similar a uma comunicação em constante formação (o significante mais intuitivo que vivido pessoalmente e racionalizado), a manifestação artística mereceu sua continuidade em todas as culturas humanas.

Arte é, pois, conhecimento, mas conhecimento de outro tipo, muito mais antigo do que o saber do qual a arte se desvia. Muito mais amplo também, e que envolve antecipadamente o esclarecimento metafísico; o ser (muito embora esse vocábulo não convenha verdadeiramente aqui) só pode ser captado pela atividade metafísica da arte. Por uma metafísica do artista. É ela que ilumina a realidade do mundo, de modo que o mundo não é o ponto de partida de uma representação pela arte, que o imitaria ou o copiaria (como era o caso para Platão), mas sim o ponto de chegada, o que se tornou possível, o que aparece por intermédio da arte. (CAUQUELIN, 2005, p. 49).

A arte contém importância fundamental na “manutenção da identidade cultural”, pois é originária de suas próprias raízes. Constitui parte da expressão desenvolvida para a comunicação e compreensão da realidade, em face do interesse que o homem tem por sua existência. A cultura artística vincula-se a valorização conceitual das linguagens, se constitui como um valor objetivo, contendo um fim útil para a sociedade. Nisto, aquilo dito inútil, é sempre muito proveitoso para a crítica. O que é inútil é inútil sempre com antagonismo. Sem o inútil, melhor pensado em termos abstratos, o parâmetro que uma cultura crítica utiliza para pensar-se cai na alienação de si mesma. Daí a figura alegórica do mal nas culturas, pois ninguém precisaria viver com o mal, como se fosse inútil naquilo fundamental, mas ele é útil. Por isso, não ocorre em realidade, é artística. Arte sobre uma face da personalidade humana. O inútil foi eleito para ser paradoxalmente útil. Como se referiu Cauquelin (2005, p. 62), em que “... a produção dispõe de elementos, de meios e de um objetivo ou fim: fazer com que, de algum modo, os objetos ou seres que ela vai produzir possam ‘funcionar’ no universo para o qual estão destinados”.

Ao dizer que a ‘artisticidade’ da arte forma um só corpo com a sua historicidade, afirma-se a existência de uma solidariedade de princípio entre a ação artística e a ação histórica; e a raiz comum é, evidentemente, a consciência do valor da ação humana. Uma ação que determina um valor é uma ação dotada de uma finalidade e cujo processo se controla: realiza-se no presente, mas pressupõe a experiência do passado e um projeto de futuro. (ARGAN, 1992, p. 23).

O objeto subsiste como obra de arte somente enquanto ainda existir a possibilidade da verificação. As artes visuais, por vezes traumatizadas no seu físico ou na sua consideração, averiguam-se na virtude que tem de produzir benefício, não apenas pela coisa, mas por seu contexto, poética e conceito – o valor simbólico (a parte da sociedade que preserva a arte, a aceita e soma ao repertório histórico, que por sua vez, está dentro da cultura artística).

Nossa percepção estética exhibe muito maior variedade e pertence a uma ordem muito mais complexa do que nossa percepção sensorial comum. Na percepção sensorial nos contentamos de apreender os traços comuns e constantes dos objetos que nos cercam. A experiência estética é incomparavelmente mais rica; é fértil de infinitas possibilidades, que permanecem não realizadas na experiência sensorial comum. (CASSIRER, 1977, p. 231)

Parece que a própria construção dos acontecimentos, as escolhas em que se atenta, busca o eterno, aquilo que possibilite o sujeito pensar-se inserido em fatos perenes para a cultura. Sentir-se efêmero na existência das coisas que se faz da própria vida é algo marginal na história. E não existe correspondente na natureza selvagem. Observamos que a história registra a busca do perene e do eterno. As pessoas tendem a desejar o eterno para que suas ações pareçam ter sentido existencial. Mesmo que tudo o que observamos no mundo seja em algum momento eliminado, apagado do tempo como se nunca tivesse existido.<sup>23</sup> Um problema é que, por exemplo, se nossa espécie fosse extinta e se passassem milhares de anos, destruindo-se todas as obras humanas, os poucos indícios de que houve uma civilização inteligente em nada indicariam ter existido uma cultura que produziu arte.

Assim, as condições de perenidade da manifestação artística fazem parte, primeiramente, de uma necessidade social, e em seguida, de um longo processo de aculturação. Aqueles que nasciam no grupo social aprendiam seus códigos e modos de vida diretamente de seu grupo. Aprendiam sobre a importância dos modos de viver e da cultura, mantinham e preservavam sua execução e valoração para as gerações vindouras. Como exemplos vivos da diversidade cultural, as manifestações artísticas dos povos de todos os tempos e lugares representam uma parcela da

---

<sup>23</sup> O paradoxo constrangedor é o da cultura atual, em que nem sempre a busca pelo eterno é o fim nas ações de vida, e quem criou este comportamento foi a indústria que inventou a cultura de massa, caracterizada pelo futilismo e imediatismo. E não foi a única. Mas para a sociedade humana, representa apenas uma fração de sua existência, e quiçá seja indício pertinente para pensarmos-nos, para imaginarmos para onde vamos com tanta boçalidade; nisto, eu tenho um desejo, de que nossa espécie supere a futilidade atual e vá para o que chamamos de sociedade do bem estar, de vivenciar o melhor que já produzimos, o ápice da cultura humana.

riqueza criadora de sua cultura. Independente da época ou cultura em que foi criada a obra, seu valor é universal: de estima humano, questionamento existencial, sonhos, questões sociais e políticas, elas documentam as culturas. A transformação de coisas em meios para a arte tem o potencial de contribuir para a reflexão, para o conhecimento.<sup>24</sup> Como pensa Guyau:

A emoção estética é a mais imaterial e a mais intelectual das emoções humanas. Os órgãos com a ajuda dos quais ela se produz são, sobretudo, os olhos e os ouvidos. Preservados de todo contato direto com os objetos, de todo choque, eles não precisam ter medo de serem violentamente dilacerados e desagregados. (GUYAU, 2009, p. 79).

Diante de situação que exige resposta, de estímulo intenso para a emoção que incita uma reação, o ente humano pode reagir de modo a determinar pela violência a morte de outro corpo, pode “explodir” emocionalmente na agressão verbal para ferir a serenidade de outra pessoa. Ao produzir, ao experimentar uma obra de arte que arrebatada pela emoção, pode-se dar vazão espontânea da energia acumulada, que quando não extirpada tem o potencial de ser utilizada para a destruição.<sup>25</sup> A própria percepção e entendimento de que sentimos algo diante dos acontecimentos exige que este “algo” seja reconhecido como “ente existente”, ele é feito de alguma coisa. Denomina-se superficialmente de “energia”. O estímulo é inegável, vem de algo, é por isso uma percepção objetiva. As artes, junto da atividade física, têm o potencial de equilibrar esta “alguma coisa” e manter com saúde, equilíbrio físico e mental, o animal que a experimenta, dada uma lógica percebida para a biologia encontrada em nosso planeta.

## 1.2. Arte e sociedade ocidental

Com tantos motivos para a pertinência do objeto artístico, não demorou muito para seus exemplares fossem cultivados e por vezes colecionados. O homem pré-

<sup>24</sup> Uma dessas coisas é a linguagem falada e a escrita.

<sup>25</sup> O esporte possibilita enriquecer nosso exemplo. Quando as pessoas estão em um estádio de futebol, gritando e pulando na torcida para que seu time vença o jogo, elas dão vazão saudável para suas frustrações da vida comum e experimentam momentos de muita emoção. Sublimam. A briga de torcida que pode ocorrer durante ou após a partida é indício que a catarse não foi suficiente para suprir a necessidade de extrapolação emocional do sujeito. Da arte, seu espalhamento no arredor das pessoas pode proporcionar pequenos e constantes momentos de emoção, que para o *humano médio* estimula encarar a realidade e em seguida sentir serenidade.

histórico já reunia em torno de si objetos que considerava significativos. Fazia tesouros de cunho religioso, pintava paredes e objetos, criava instrumentos com argila, rocha, conchas e ossos, dignos de admiração (Fig. 02, 03). Sendo os indígenas atuais, muitas vezes de cultura não escrita, artesãos especializados em objetos líticos, cerâmicos, madeiras, trançados, entre outros, está claro que é uma característica intelectual humana a sua produção a fim de satisfazer a necessidade de sobrevivência individual e do grupo cultural. Uma grande variedade de objetos foram, e ainda são, manufaturados com o uso de meios encontrados na natureza. “A paixão de conhecer, comparar, compreender desdobra-se em angústia frente ao inexplicável, ao mágico, ao irracional do qual irrompe também o gosto pelo bizarro e pelo fantástico”. (GIRAUDY, 1990, p. 23).



Figura 02 - Cerâmica pré-história sul Americana de origem Marajoara. Disponível em: <<http://seer.ucg.br/index.php/habitus/article/viewFile/380/316>>. Acesso em: 19/11/2006. 11:49:56.





Figuras 03. Objeto de origem Asteca. Fotografia de: CARRIER, Matheus Stein. Museu Municipal Guido Borgomanero do município de Mata – RS. Sabemos que objetos similares também eram elaborados pelos indígenas do Amapá.

Podemos recordar com facilidade de objetos que nós (ou pessoas que conhecemos) guardamos e que são considerados significativos; desde objetos recebidos como presente, reconhecimento de mérito, também de origem religiosa, intelectual e os manufaturados por nós mesmos em que colocamos valores simbólicos, do mesmo modo como ocorre com os objetos herdados de família. Como diz Bruno:

Considerando que a percepção da musealidade pode ser identificada desde os primeiros momentos do processo de hominização, quando os grupos humanos selecionavam e retiravam fragmentos da realidade (como por exemplo, vestígios geológicos) para sua proteção e guarda e também registravam em pinturas e gravuras as suas interpretações dessa mesma realidade, preservando-as, é possível identificar que o embrião dos processos de musealização foi contemporâneo ao período pré-histórico e acompanhou esses grupos humanos pelas complexas rotas de ocupação dos distintos territórios. (BRUNO, 2006, p. 123).

E também Guyau:

Quer se trate de uma coisa, de um ser ou de uma simples idéia, nós sentimos uma alegria infinita ao reencontrar, ao voltar àquilo que já é conhecido – e, por conseguinte, já amigo. Porque é uma lei da natureza que nada se perde nem desaparece, mas também é outra lei que tudo não seja nunca absolutamente o mesmo e que tudo se transforme, reunindo desse modo a atração pelo novo e a vinculação ao passado. Eis por que nós amamos esses retornos de um pensamento primordial, de um pensamento que se desenrola e se amplia para reencontrar-se no fim, mesmo e outro, todos juntos. (GUYAU, 2009, p. 620).

O retorno com aquilo que guardamos, cultivamos e nos traz lembranças é agradável, tem o eco de valores que não queremos deixar passar. Assim, não é de se admirar que este processo de guarda de objetos venha ocorrendo há milênios. São relacionados aos valores humanos, da psicologia do sujeito, de seu bem estar mental. De nossa história conhecida, da herança cultural da Europa, nordeste Africano e Oriente Médio antigos, sabe-se que da antiguidade clássica, o Egito tinha passado por milênios de um rigoroso modo de representação figurativa, que se modificou pouco durante todo este tempo, sendo inclusive sofisticado para o fim almejado. Este povo do nordeste africano desenvolveu ainda no início de sua longa cultura da antiguidade modelos de representação com proporções e modos de fazer rígidos. Eles faziam uso de marcas ortogonais onde encaixavam precisamente suas figuras, e repetiram este modelo por pelo menos dois milhares de anos. O modo de representação egípcio se sofisticava com sua decadência política, pois neste contexto abre-se espaço para a liberdade de criação e influências culturais estrangeiras, e o paradigma antigo de representação desfaz-se aos poucos. A partir disso, os artistas iniciam obras como esculturas, com características profundamente psicológicas, atingindo antes de todos os povos conhecidos uma figuração que transcende o regramento de seu sistema político. É uma pena que seja pouco divulgado este fim glorioso da arte egípcia. Por volta de 2400 anos antes do presente, em um contexto pagão, os gregos tiveram influência (empréstimo da técnica) direta do período final da arte egípcia. Assim como os Etruscos. E de estátuas de seus deuses, pouco significativas quanto a figuração mimética, começam a criar esculturas que atingem em pouco tempo a representação do movimento. Como diz Francastel:

Tanto na época mais recente como na mais afastada, o que faz o valor de um empréstimo não é o objeto que entra num dado meio, mas a sorte que lhe é reservada. Leroi-Gourhan demonstrou admiravelmente o paralelismo que existe entre empréstimo e invenção. Trata-se de dois atos ligados quase que necessariamente. Onde quer que um grupo de homens busque a satisfação de uma necessidade um e outro aparece. Em ambos os casos trata-se de um grupo social que manifesta um esforço de individuação e de progresso. Apenas o valor dos indivíduos dá à solução

um valor negativo ou positivo, pois não se trata de negar a virtude absolutamente excepcional da invenção criadora, muito pelo contrário: é ela apenas que permite a certos grupos transpor o estágio da imitação para definir novas formas inéditas de ação, isto é, para abrir caminho a novas técnicas artesanais e a um novo 'estilo de vida'. A imitação e invenção são dois produtos complementares da atividade humana. A primeira desemboca nas técnicas, a segunda, nas ciências e nas artes, mas ambas brotam por assim dizer do mesmo ramo da vida das sociedades. (FRANCASTEL, 1993, p. 31).

O apuro técnico cria escola e a conquista da representação do psicológico vem logo em seguida. “O desenrolar inseparável da arte e das técnicas é infinitamente mais complexo nas formas superiores da sociedade do que em suas formas muito antigas ou primitivas” (FRANCASTEL, 1993, p. 30). A troca cultural entre artistas e artesãos do Egito, Grécia e Itália possibilita a conquista da perfeição técnica sobre a figuração. Os fenômenos culturais, como os artísticos, afetam a realidade social, dos seus símbolos e valores. Surge como um fato técnico, mas sua motivação não era a priori técnica e sim uma necessidade social; o apuro técnico desenvolve uma nova psicologia social sobre os produtos de arte que em seguida tornam-se testemunhos sociológicos. A sociedade que sucumbe primeiro é a grega, os etruscos herdaram parte de sua cultura, que posteriormente é devastada pelos romanos.<sup>26</sup> Dos etruscos herdamos as mais antigas imagens sobreviventes do céu (redenção) e do inferno; antes da angústia diante da perda de seu território para os romanos, as pinturas em suas tumbas retratavam uma vida feliz após a morte, sempre rica e próspera, que muda radicalmente com a aproximação romana. Agora o etrusco teria que vencer o medo de morrer sendo um herói na defesa de seu povo, e a imagem de um castigo por desonra emergiu.

Considerando-se que a atual cultura ocidental com seus hibridismos é a que descende filosoficamente da cultura grega antiga, e que disso é inescapável a tese de que o pensamento ocidental tem como base o pensamento grego, temos uma linha de tempo e uma direção localizáveis para encontrarmos as origens de reflexões escritas sobre arte.<sup>27</sup> Desde esta, aos dias atuais, encontramos intelectuais abordando a arte como importante para a sociedade com bastante desenvoltura.

<sup>26</sup> Outra civilização que oferece enormes contribuições tecnológicas aos romanos foram os Cartagineses da cidade estado de Cartago, localizada no norte da África, que disputava o controle do Mediterrâneo com Roma.

<sup>27</sup> O paradigma dos antigos era o de explorar o intelecto. Isto seria a prática mais digna para um ente humano. O trabalho era coisa para escravos e indigna. Esta perspectiva manteve-se até o século XVIII com o enriquecimento dos comerciantes, e conseqüente na revolução burguesa, onde os valores se invertem e reconstróem a estima social. A partir disso o trabalho é que dignificaria a pessoa. Daí vem a idéia atual de acumular dinheiro, de poupar (protestantes), re-elaborado nos últimos duzentos anos para que seu fim seja o consumo seguido pelo consumismo (cultura).

Segundo Choay (2006, p. 31), entre a morte de Alexandre e a cristianização dos romanos, o conhecimento acerca da cultura grega proporciona à intelectualidade romana um contexto enorme para estudos sobre artes como arquitetura, pintura e escultura. As sobras da cultura grega se afiguram como tesouro intelectual. Sem uma denominação como monumento histórico, podemos imaginar que os intelectuais historiadores romanos acreditavam de modo similar sobre estes objetos, pois já no século III a.C. havia colecionamento objetivo de objetos de arte, em Alexandria. Este “museu” tinha como função levar adiante os estudos de Teofrasto e Aristóteles, quanto às ciências exatas e à botânica.<sup>28</sup> O sentido histórico desta iniciativa foi o de colecionar elementos da evolução histórica, de proteção e estudos do passado.

A origem dos museus começou na antiga Grécia, muito antes da era cristã, onde eram centros religiosos, espirituais, criativos, com um número reduzido de participantes e totalmente distanciados da realidade cotidiana. A palavra Museu vem do grego *mouseion*, o templo das musas (na mitologia grega, deusas da inspiração, da aprendizagem e protetora das artes). Um dos primeiros museus foi construído na Alexandria, Egito no século III a.C por Tolomeo II Filadelfo, o mais apto dos reis da dinastia ptolemaica depois de Alexandre Magno. Alexandria transformouse desta forma na cidade mais preeminente do conhecimento na área mediterrânea, e o museu tolemaico desempenhou funções de biblioteca acadêmica, centro de investigação e retiro contemplativo. (Texto de Jhovanna Ramirez, do Museu de Arte de Macau, Disponível em: <Erro! A referência de hiperlink não é válida. . Acesso em: 16-02-2010, às 15:28:50).

Há duas vertentes para pensarmos a origem dos museus, uma é a partir do vocábulo *mouseion*, o Templo das Musas, edifício principal do instituto pitagórico, situado em Crotona na Grécia antiga (século VI a.C.). O instituto abrangia numerosas dependências aproveitadas à moradia, jogos, exercícios e artes. Continha vastos jardins com ciprestes e oliveiras, estendia-se até o Mar Mediterrâneo. As musas foram geradas pela união mítica concluída entre Zeus (o poder e a vontade) e Mnemósine (a memória). Pela via paterna se liga os museus a Zeus, pois são lugares de poder; e a via materna faz a ligação com “lugares de memória”. Local de guarda dos conhecimentos, um local de trabalho para estudos sobre as artes e ciência. E outra é pela pinakothéke, com obras de arte, publicações, estandartes, bandeiras, documentos, entre tantos outros objetos, que mantém a

<sup>28</sup> Héron de Alexandria inventa a turbina a vapor. Arquimedes funda a hidrostática e traz contribuições incontestáveis para a mecânica. Este lugar pode ser considerado o embrião das universidades atuais.

denotação mais próxima do museu tradicional. Um hibridismo entre ambos os casos forma o conceito de museu na atualidade, quase como se de um viesse o nome e do outro o fim prático. Mesmo que visto de modo exclusivo, o templo das musas, evidencia a relação entre memória e poder, como na maioria dos museus. Juntando os cacos que sobraram dos acontecimentos, remonta-se algum passado e paralisa-se o tempo, para esquivar-se da passagem do tempo com a Mnemósine.



Figura 04. Cerâmica grega. Data de aproximadamente 2340 anos antes do presente. Disponível em: [http://bp1.blogger.com/\\_0b9FGKGF0Zw/SIHW4xJ3M-I/AAAAAAAAAW8/oYB1B-7lrE/s1600-h/hb\\_50\\_11\\_4.jpg](http://bp1.blogger.com/_0b9FGKGF0Zw/SIHW4xJ3M-I/AAAAAAAAAW8/oYB1B-7lrE/s1600-h/hb_50_11_4.jpg). Acesso em: 7/1/2010 14:56:49.

É o estudo histórico que possibilita as especulações tornarem-se mais próximas possíveis do fato real. Deste modo, diversas são as vertentes que norteiam as origens do que hoje denominamos como museu. Mas mesmo com grandes lapsos é possível construir um parecer sobre o provável desenrolar histórico, pois, segundo testemunhos dos historiadores romanos Pausânias, Políbio e Plínio, os Atáidas de Pérgamo procuravam objetos gregos por sua qualidade intrínseca como arte, entretanto as escolhas não se orientam por uma visão do passado, não

investiam valores históricos. Segundo Choay (2006, p. 32), em 210 a.C. Átalo I envia para Grécia pessoas que fazem buscas por obras relevantes, junto da feitura das primeiras escavações conhecidas. O objetivo de Átalo e de seus sucessores era embelezar sua capital. Registra-se ainda, que em 146 a.C. Átalo II oferecia pagar por objetos raros, mas para os quais os romanos davam pouca importância. Os Atálidas não se importavam com autenticidade, nem com o conceito de antiguidade, se envolviam com a idéia de cada peça, que para eles representaria as realizações de uma civilização superior, de uma arte de viver, de um refinamento que só os gregos teriam (Fig. 04). Junto disso, a cultura Atálida estimulava o consumo de arte, como prestígio e vaidade, que habitava o pensamento de conquistadores que se embrenhavam na busca de peças e dos comerciantes novos-ricos que podiam pagar por elas. Com isto podemos perceber que esta cultura tinha apreço pela estética e por um imaginário sobre o fantástico que associavam aos gregos antigos. Por estas civilizações todas terem interesse pela arte e uma idéia de refinamento, que no presente diz-se “era clássica”. Segundo Bruno:

A esse argumento, podemos agregar outros registros históricos que evidenciam o apego aos objetos e às referências culturais desde a Antiguidade, como os saques ocorridos em invasões territoriais, os despojos de guerra, as oferendas mortuárias, as cópias de obras de arte e as primeiras manifestações do colecionismo. (BRUNO, 2006, p. 123).

As guerras ocorridas no passado proporcionavam a pilhagem dos objetos e toda forma de riqueza material transportável do povo vencido, como ornamentos, mobiliário urbano e monumentos arquitetônicos. A exemplo do que os romanos fizeram com os bens Etruscos. Os saqueadores confiavam os objetos curiosos, raros e símbolos místicos em salas reservadas a este fim no seu estado nação, e também nos espaços públicos nobres de suas cidades<sup>29</sup>. Segundo Possamai (2000, p. 18), as estruturas materiais que recebem valor passam a obter o estatuto da inviolabilidade, adquirem caráter de verdade comparáveis aos objetos mais sagrados de uma determinada cultura.

---

29 “Os acasos da fortuna estão com freqüência na origem do patrimônio cultural de uma nação, ou de uma cidade [museu nacional, museu regional ou municipal], por vezes reunido ao longo dos séculos de maneira bastante diversa, graças a doações, coletas, expedições científicas, campanhas de compras sucessivas, e, até mesmo, campanhas militares”. (GIRAUDY, 1990, p. 45).

Avançando alguns séculos no tempo, em contexto cristão, onde aquilo extra-cristianização era percebido como de menor relevância para se atingir o fim último: chegar às graças de uma vida pela religião; havia uma grande lacuna histórica esquecida em porões e sob a terra, por isto este período de desinteresse oficial para com a história das civilizações foi denominada de Era Obscura. De suas igrejas, como postos avançados, os clérigos exerceram controle sobre o imaginário de todas as classes da sociedade medieval. Mas o desinteresse não era total, pois os monumentos romanos estimulavam uma natural curiosidade, postados nos arredores das cidades e em especial Roma, não poderiam ser ignorados. Assim os pensamentos sobre o passado não eram exclusivamente dedicados às obras da religião oficial.

Estando a Europa inteira recheada de edificações romanas, a idade média efetuou grandes destruições, de um lado o proselitismo cristão que foi quem mais destruiu, transformando quase tudo em pedra, e de outro a indiferença das massas sobre obras com sentido perdido no passado. Em 459 um decreto de Roma legaliza a espoliação dos edifícios em ruínas (Choay, 2006, p. 35). No século VI Roma não sendo a única, é a maior fornecedora de matéria prima para a construção de novos santuários, oriundos da depredação de obras antigas. Neste mesmo período, o papa Gregório I assume a tarefa de reutilização de edificações antigas. Seu sucessor, Honório, continua com a prática e transforma residências em mosteiros e igrejas, recomenda para que não se destrua as estruturas, e sim, apenas, os ídolos pagãos, junto de aspergilos com água benta. Este interesse decorre da posição da igreja em relação às humanidades, às letras e o saber clássico, mesmo que o maniqueísmo faça-os diminuídos ao inferno por paganismo. Segundo Francastel (1993, p. 22), o grupo restrito dos religiosos, em especial da época carolíngia, mantinha um caráter de segredo sobre a herança material da cultura conhecida, e todos os escritos eram restritos aos mosteiros. Greenberg (1997, p. 45) também comentou sobre o fator “culto” ao qual todas as obras eram submetidas. A intelectualidade clerical sabia o quanto era útil conhecer a cultura dos antigos, mesmo pregando o contrário para as massas.

Encanto intelectual, claro, mas também sensibilidade: as obras antigas fascinam por suas dimensões, por seu refinamento e a maestria de sua execução, pela riqueza de seus materiais. Tesouro, com uma aura de maravilhoso, elas se integram a uma das duas “estéticas” da Idade Média, aquela que Suger defende contra Bernard de Clairvaux. Quando o abade de Saint-Denis manda consertar o mobiliário de sua

igreja, ele admira “o trabalho maravilhoso”, “a suntuosidade faustosa” de um painel do altar feito por “artesãos bárbaros [...] mais faustoso que os nossos” e “a escultura mui delicada, que hoje não encontra igual, [das] pastilhas de marfim [da cadeira]”, que vai além de qualquer expectativa humana pela “descrição que oferece das cenas antigas”. (CHOAY, 2006, p. 37).

Por volta de 1155, o cônego de São Pedro publica “*Mirabilia urbis Romae*”, o primeiro guia que contempla as edificações pagãs (Choay, p. 38). As identificações sobre as peças ocorrem de modo um tanto fantasioso, e em parte aliando-se às obras literárias. Ter como base a literatura para crer no passado foi uma prática que perdurou até a modernidade. Neste período de última idade média, tanto móveis quanto imóveis da antiguidade não são ainda vistos como monumentos de história. E sua preservação (*praeservare*)<sup>30</sup> ocorre por meio exclusivo da reutilização, ora de toda a obra ser adaptada ao novo uso, ora por reutilização de suas partes em outros lugares. Nesta época se inicia a constituição dos “gabinetes de curiosidades”, também chamados de “câmara de maravilhas”, com obras raras, animais, armas de diversos tipos, monstros construídos, entalhes em pedras e madeira, camafeus, objetos exóticos, bizarros, teratológicos e toda diversidade de objetos raros e estranhos ao dia a dia, onde as peças permaneciam sem nenhuma espécie de museografia, que é uma concepção moderna, e um tanto amontoadas. Os tesouros eram recolhidos nas igrejas durante a idade média. Os santuários recebem doações de relíquias, vasos, jóias, coroas, inscrições lapidares, ex-votos e uma diversidade de oferendas que mudam conforme a época. Viollet-Le-Duc fez um comentário sobre este século:

Notemos, de passagem, que as épocas assinaladas por um grande movimento vanguardista se distinguiram entre todas por um estudo ao menos parcial do passado. O século XII, no ocidente, foi um verdadeiro renascimento político, social, filosófico, artístico e literário; ao mesmo tempo, alguns homens ajudavam esse movimento através de pesquisas do passado. (VIOLLET-LE-DUC, 2000, p. 35).

Não é tão popular se falar da idade média com apreço, lembram-se exclusivamente dos abusos da Igreja Católica. No entanto, em 1162 o Senado romano apresenta um decreto para proteger a coluna de Trajano (Fig. 05), onde consta: “Queremos que ela fique intacta até o fim dos tempos (...). Aquele que

<sup>30</sup> O termo preservação é originário do termo latino *praeservare*, que significa antever o perigo. O perigo maior é a destruição do bem cultural. A preservação está no uso social do bem conservado, do prolongamento da vida do bem, de suas informações.



atentar contra ela será condenado aos piores castigos e seus bens serão confiscados” (apud CHOAY, 2006, p. 43). Mas isto seria monumento ou monumento histórico? A distinção para esta época é difícil, mesmo que percebamos o agregado histórico.



Figura 05. Coluna de Trajano. Monumento em Roma construído pelo arquiteto Apolodoro de Damasco. Comemora as vitórias em campanhas militares de Trajano contra os Dácios. Disponível em: <[http://crowds.stanford.edu/basement/trajan\\_column.jpg](http://crowds.stanford.edu/basement/trajan_column.jpg)> Acesso em: 4/1/2010 01:21:15.

Com a formação, mesmo que lenta, de um complexo contexto multicultural, a obra de arte no ocidente civilizado foi julgada primeiramente dentro de um paradigma tradicional que afirmava o que ela seria, e de que modo seria. No contexto do cristianismo, a arte era totalmente figurativa, com vitrais e esculturas edificantes para o ânimo, e primava por imagens religiosas com objetivo evangelizador. Os cantos sumários repetitivos esquematizavam as sensações e as entorpecia deles. “Para manter as massas em tentação dentro de sua obediência” (FRANCASTEL, 1993, p. 27). “(...) tudo que é tristeza, tudo que é causa de tristeza, tudo que tem necessidade de tristeza para afirmar seu poder” (DELEUZE, 1974, p.

286). Em contexto religioso, com a espera da revelação divina, a educação para alfabetização era exclusiva para clérigos e a quem a estes se associava. O restante da população permanecia analfabeta e encontrava um pouco de informação sobre a perspectiva religiosa através das pinturas. Como escreveu Francastel:

O artista dá forma aos objetos e às idéias. Ele cria os mitos ou, mais exatamente, é ele que lhes dá uma figura de carne. Ora, não creio, de minha parte, na existência das idéias independentemente de toda forma. A idéia não existe a não ser quando se exprime: escrita, palavra, imagem. A linguagem figurativa tem um papel incalculável na manifestação das mentalidades coletivas. Pensemos na importância dos deuses na história da humanidade. Os artistas, antes de todos os outros, foram os autores da crença antes de todos os outros, foram os autores da crença antropomórfica. O Cristianismo foi – não no início – uma religião de santos e viu muitas vezes se renovar seu folclore sob a pressão combinada das massas e dos artistas. E pelos olhos que se prendem os homens, pois assim também se adormece mais facilmente sua desconfiança. (FRANCASTEL, 1993, p. 29).

Mas Fischer desenvolve uma perspectiva mais crítica sobre o artista:

Porém a maior parte daqueles que preconizam um retorno ao ‘mito’ não se compõe de artistas ou críticos realmente interessados na plenitude da realidade: ao contrário, apenas gostariam de esvaziar a realidade de outra forma. Querem é divorciar o homem da sociedade, reduzi-lo a um ser absolutamente solitário, a uma criatura isolada, sem esperança, submetida ao poder de um destino cego. Uma criatura assim jamais existiu. (FISCHER, 2007, p. 114).

Ou seja, transmitir mimeticamente o relato bíblico e estimular emoção para que o relato pareça ser verdadeiro. Pois a emoção sentida é real e o crente não consegue separar os fatos.<sup>31</sup> A arte atua sobre a sensibilidade dos crentes congregados, não no sentido de produzir um sentimento subjetivo indefinido, mas no sentido de determinar uma emoção coletiva uniforme. Vejamos no caso da música:

Todas as instituições religiosas – e a Igreja Católica Romana mais do que qualquer outra – têm sistematicamente explorado esse poder peculiar à música. A Igreja Católica, no princípio da Idade Média, não pedia à música que ela fosse ‘bela’, muito pelo contrário. A função da música, naquela época, era a de levar os crentes a um estado de contrição e drástica humildade, apagando qualquer traço de individualidade neles e diluindo-os numa coletividade submissa. Na verdade, cada homem se via em face dos seus próprios pecados individuais, mas a música o fazia ver-se em face do pecado universal e o desejo universal de redenção. O ‘conteúdo’

<sup>31</sup> “Todo homem é sempre mais do que a mera máscara representativa de um caráter social. Porém a tendência para transformá-lo em hieróglifo num drama de mistérios cósmicos, substituindo-lhes a fisionomia individual e social pelo espectro dissolvido em um nevoeiro arcaico, é uma tendência que não conduz a coisa alguma.” (FISCHER, 2007, p. 115, 116).

de tal música era sempre o mesmo: você é uma criatura ínfima, desamparada e pecadora; identifique-se com os sofrimentos do Cristo e será salvo. (FISCHER, 2007, p. 213).

O propósito de semelhante obra deveria ser o de criar um estado de emoção definido, afim de que a comunidade trabalhe em consonância com tal estado emocional; sua função deve ser menos a de expressar um sentimento que a de produzi-lo. Outra parte desta produção artística era a figuração em retratos. Historicamente o objeto de arte foi mantido na cultura por meio da recepção favorável, com fim útil, por tradição e uma crítica espontânea não constituída em disciplina. Uma disciplina crítica não teria liberdade de existir em contexto de moral e ética religiosos que subsistem por dogmas. A arte teve seu conceito alargado com o decorrer do tempo, por causa de uma conjuntura multi-ideológica na sociedade grego-latina - com rupturas na idade média. Novos temas surgem durante o final do feudalismo.

De acordo com Choay (2006, p. 44), durante a segunda metade do século XIV encontram-se as primeiras conceituações sobre história como disciplina e arte como atividade autônoma. Durante o final do século XIV se torna claro um novo fenômeno, de viagens feitas por intelectuais para conhecer e apreciar Roma, que se intensifica; e produzem-se textos com as impressões vividas e muitos desenhos sobre obras antigas. Segundo Choay (2006, p. 48), neste mesmo século pessoas como Niccolo Nicoli e Cosme de Médicis se destacam pelo colecionismo de manuscritos de autores clássicos e esculturas. As coleções permanecem relacionadas com a necessidade (científica) de nossa cultura, no acerto intelectual de compreensão das coisas visíveis que ocorrem no tempo. Para Giraudy:

Os acasos da fortuna estão com freqüência na origem do patrimônio cultural de uma nação, ou de uma cidade, por vezes reunido ao longo dos séculos de maneira bastante diversa, graças a doações, coletas, expedições científicas, campanhas de compras sucessivas, e, até mesmo, campanhas militares". (GIRAUDY, 1990, p. 45).

Não se pode colecionar um edifício, sua conservação depende de fatores múltiplos, do domínio público e político, sociais e econômicos com inúmeros conflitos. Por isso, diz Choay (2006, p. 52) que o Quattrocento não conseguiu desenvolver a conservação efetiva destas obras. Mesmo que já se tivesse intenção de fazê-las por parte de intelectuais. Este contexto tem como característica a

ambivalência. Num mesmo carácter se multiplicavam as coleções de arte e antiguidades entre os ricos e cultos. Algumas pessoas entram em acordo sobre a preservação, a massa pouco se importa e os políticos, assim como hoje, querem antes de tudo o apoio geral para conquistar poder.

Os papas tornaram-se com o passar do tempo os herdeiros de Roma, historicamente, primeiro contra a tradição Bizantina, em seguida contra invasores de menor poder ofensivo, e contra os imperadores alemães. E é difícil dizer quais medidas protecionistas foram executadas por conveniência e quais por interesse sobre o antigo na construção de uma identidade por meio dos monumentos desde muitos séculos encontrados por toda Europa e em especial na cidade de Roma. Em torno de 1420, em Roma, situa-se a qualificação monumento histórico, chamado então de “antiguidades”, uma parte de origem ou associação ao cristianismo e outra parte sobre o longínquo passado clássico cheio de glórias. Desenvolve-se um contexto que presta atenção às ruínas antigas. Para Choay (2006, p. 43), muitas delas cobertas por habitações ou super-utilizadas devido a peregrinações religiosas. Iniciava lentamente a modificação insolúvel no campo do saber, descobre-se a associação entre os textos laicos antigos e as ruínas, permitindo alguma dimensão histórica. Denomina-se isto sempre como “antiguidades”. Necessitaria de mais três séculos para que se utilizasse o termo “monumento histórico” (de “antiguidades” em 1400 a “monumento histórico” em meados de 1700). Em Roma é encontrada a maior quantidade de obras antigas, por isso nela foi pensado pela primeira vez sobre o distanciamento temporal entre o antigo, em suas diversas faces, e o presente. Também por que a cultura clássica não tinha simplesmente desaparecido, permanecia como pano de fundo de toda a cultura romana, transmitida pelos convertidos à igreja, ela continuava existindo no contexto cultural de Roma. Sendo o cristian-*ismo* uma criação romana, não é por acaso que o classicismo permanecia no imaginário dos letrados.

De 1420 a 1430 destaca-se o diálogo entre artistas e intelectuais humanistas. Uns contribuem para a melhor compreensão do outro, indo de encontro a um entendimento sobre o passado greco-romano e a cultura. Para Francastel (1993, p. 130), nesta época, ou pode ser, o pensamento que se inicia, tem a caracterização de reorganizar a experiência exterior a partir do uso das novas técnicas e conhecimentos. No geral se utilizava a periodização tripartite de Petrarca que consistia em “bela antiguidade”, “idade obscura” e “renascimento moderno”, e este

esquema servia como guia aos eruditos. Mas este traçado excluía os períodos intermediários, assim o histórico só pode ser antigo e a arte só pode ser antiga ou contemporânea. De acordo com Choay (2006, p. 52), a partir de 1430 e do pontificado de Eugênio IV (1431-1447), tanto humanistas cléricos quanto os não dependentes da igreja mantêm sólido acordo conceitual sobre a proteção da herança românica. Neste período cabe aos Papas a tarefa da preservação, em tese deixando no passado a apropriação mutilante. Tenta-se ser objetivo nas medidas de restauro e proteção das edificações.

Segundo Choay (2006, p. 54), em 28 de abril de 1462 foi publicada por Pio II Piccolomini a bula *Cum almam nostram urbem*, na qual distingue antiguidades e monumentos. Propõe com isso conservar Roma no que for possível para manter o que sobrou do esplendor do passado. Pretende vigilância sobre as obras que sobraram para a posteridade, que elas inspirem a população com os exemplos gloriosos dos antigos ao mesmo tempo que lembrem da temporalidade da condição humana. Pio II conseguiu mesclar o interesse sobre o passado com a evangelização. Este papa enuncia interdições precisas em concordância com os humanistas que se colocavam contra as demolições e depredações de edifícios antigos. Pio II estabelece penalidades para quem executar depredações.

Além disso, de sua parte, com 'o peso de sua autoridade apostólica', e sob pena de excomunhão e de severas multas, proíbe 'a todos, religiosos ou leigos, sem exceção, independentemente do seu poder, dignidade, de seu status ou de sua posição, do mérito eclesiástico (mesmo pontifical) ou mundano que tenham, de demolir, quebrar, danificar ou transformar em cal, de forma direta ou indireta, pública ou secretamente, qualquer edifício público da Antiguidade ou quaisquer remanescentes de edifícios antigos que existam no solo da Cidade ou em seus arredores, mesmo que eles se encontrem nas propriedades que lhes pertençam na cidade ou no campo. (CHOAY, 2006, p. 54).

Apenas o papa poderia anular alguma penalidade. Considerava tão séria esta questão que ela deveria ser objeto de uma *bula* ou *breve apostólico*. Por fim, espalhou por toda a cidade as disposições sobre o tema. Na sequência dos anos o "preservar" não satisfazia os papas, e eles bancavam todo o processo de desentulhar, desobstruir e restaurar. Como paradoxo, é fato que nunca se deixou de utilizar como fonte fácil de mármore as obras antigas de menor esplendor ou celebridade, cujo fim era as novas construções. Sisto IV (1471-1484) define regras para a expropriação de ruínas para utilidade pública e o primeiro decreto contra a

exportação de obras de arte (Choay, 2006, p. 55). A ambivalência na formulação de leis preservacionistas e depredação oficial estimulam humanistas ao protesto; como exemplos notórios, Choay relata que humanistas atacavam em protestos os governantes:

Poggio e Biondo visam Nicolau V; Pomponio Leto e Fausto Maddalena, Sisto IV. Mais tarde, depois que Lourenço de Médicis pilhou Roma e Óstia (sob Inocêncio VIII) e que Alexandre VI pôs Fórum em adjudicação pela câmara apostólica, a carta de Rafael a Reão X volta a questionar a responsabilidade dos papas e de suas famílias. (CHOAY, 2006, p. 57).

Rafael ao mesmo tempo em que reclama da destruição do antigo, celebra a grandiosidade do que seria chamado de Neo Classicismo. Como ele mesmo disse:

Toda essa Roma nova que vemos atualmente em sua grandiosidade e beleza, com seus palácios e suas igrejas, foi toda construída, tal como é, com cal feita de mármore antigo. Eu não poderia pensar sem um profundo pesar que desde a minha chegada a Roma – há menos de doze anos - destruíram tantos monumentos belos, como a Pietà, a arcada na entrada dos banhos de Diocleciano, o templo de Ceres na Via Sacra, uma parte do Fórum, incendiada há poucos dias, cujos mármore foram transformados em cal (...). É uma vergonha que estes tempos tenham tolerado tais coisas (...). Aníbal e outros inimigos de Roma não haveriam de agir de forma tão cruel. (CHOAY, 2006, p. 57).

Mas Rafael torna-se o arquiteto de São Pedro e faz vistas grossas a um bocado de obras moribundas. Ele torna-se o inspetor geral das escavações na busca de pedras que poderiam ser úteis às novas obras da igreja. O interesse pessoal, de realização como artista oficial o fez pensar antes de tudo nas próprias criações. Não podemos esquecer que se trata de um contexto cristão, e que como ocorreu no início da difusão e conseqüente imposição desta crença no império antigo, os religiosos desprezavam estilos pagãos, como sobre banhos públicos e tudo o mais que estivesse ligado ao politeísmo ou lembrasse a falta de pudor - pecaminosos. Como poderia o papa argumentar sobre a preservação de bens deste tipo, com o povo e cléricos percebendo-os como tipos pagãos? Pareceria um contra-senso. Mesmo que as pessoas pudessem se maravilhar com as obras antigas não poderiam ter outra mentalidade, a idade média não tinha saído de seus calcanhares. E o colecionismo de coisas antigas a fim de preservação e

contemplação dos ilustrados era sempre um pretexto aceito para a retirada e venda de objetos outrora em espaços públicos. E o número de colecionadores aumentava ano após ano, estimulando este tipo de comércio por toda a Europa.

No século XV, segundo Choay (2006, p. 51), já eram conhecidas as coleções de príncipes italianos, artistas e humanistas constituídas de moedas, esculturas, escrituras e fragmentos diversos colocados nos *studioli*, nas *cortile*, antecâmaras e jardins das residências. Como exceção foi construído um edifício para abrigar antiguidades que é a mansão de Mantegna em Mântua, o que era uma novidade no âmbito de seus contemporâneos.

Devemos distinguir as coleções de objetos antigos do quattroceto, dos gabinetes de curiosidades que são criações da idade média. Com característica heteróclita, os gabinetes de curiosidades persistem nos países do norte da Europa até o Iluminismo, comportando criações do homem e da natureza, como já vimos. As coleções, ao longo dos anos são constituídas mais como reflexo dos frutos do acaso do que de uma política de aquisições. E em 1471 foi criada por um Papa romano a primeira galeria de antiguidades com as coleções pontificais do Capitólio, aberta ao público uma vez ao ano. Com o renascimento, os humanistas e os intelectuais do ocidente, reúnem coleções profanas, para as quais, pela primeira vez, construir-se-á um invólucro. Organizadas em pequenos espaços privados, destinam-se ao estudo, meditação ou contemplação, onde incluía-se muitas obras de arte. Vejamos:

O burguês recém-enriquecido e os príncipes que colaboravam com ele eram patrões generosos. Novos mundos, então, se abriam completamente ao homens bem dotados para a criação. O naturalista, o descobridor, o engenheiro, o arquiteto, o escultor, o pintor e o escritor apareciam freqüentemente combinados em uma única pessoa e esta pessoa dava uma afirmação apaixonada da época em que vivia, cuja atitude fundamental podia ser resumida em uma frase: 'Que alegria, a de estar vivo!'. (FISCHER, 2007, p. 62).<sup>32</sup>

Nesta época, humanistas italianos da Venécia, Toscana e Lombardia excursionavam para Roma contemplar suas Ruínas, que iam de edificações às esculturas. Em seguida este proto-turismo seria estimulado também aos letrados de toda a Europa. Para Bruno (2006, p. 124), neste momento a percepção da musealidade tomou outros contornos, em decorrência das viagens das grandes

---

<sup>32</sup> A segunda onda de entusiasmo para com as criações humanas se deu com a revolução democrático-burguesa, que alcançou seu clímax com a Revolução Francesa.

descobertas referentes aos continentes africano, asiático e americano, ratificando outra humanidade e outros vestígios da natureza. Da mesma forma, o olhar em relação ao passado resgatou para os europeus o encontro com os valores da antiguidade. Já estava esboçado o pano de fundo do renascimento. Mas para o período não possibilitou a construção real da perspectiva antiga. De acordo com Choay (2006, p. 205), no século XV, sob a denominação de antiguidades desdobrou-se o projeto humanista. Objetos e edifícios antigos desde sempre no imaginário das pessoas, no trajeto de suas vidas comuns, funcionavam como um espelho que cria efeito de distância onde se instala o tempo da história a ser descoberto. Contempla-se a imagem de sua cultura.<sup>33</sup> O conjunto de edificações neste caso, não fazem emergir uma cultura particular, e sim uma cultura e uma identidade genérica. A percepção do antigo, eleito como “antiguidade”, foi um dos fatores responsáveis por romper a arte ocidental, desligando-a da vassalagem artística tradicional submetida a religião cristã. No século XV surge o termo Monumento Histórico, com o princípio de estudos sobre civilizações antigas, acúmulo de objetos valorados reunidos por séculos e por existir cidades com arquitetura destacada associada com o imaginário de quem a habitava (e posteriormente na modernidade do século XIX denomina-se o Patrimônio Histórico).<sup>34</sup>

A origem do monumento histórico deve também ser buscada bem antes da aparição do termo que o nomeia. Para rastrear a gênese desse conceito, é necessário remontar ao momento em que surge o projeto, até então impensável de estudar e

<sup>33</sup> A cada nova descoberta da arqueologia sobre o passado longínquo, dá ao nosso narcisismo cultural mais precisão e autoridade. Dá ao paradigma científico mais subsídios para afirmar sobre o mundo. Isto é corroborado ao analisarmos a perspectiva cronológica.

<sup>34</sup> Choay lembra reflexão de A. Riegl no começo do século XX: “O monumento é uma criação deliberada (*gewollte*) cuja destinação foi pensada a priori, de forma imediata, enquanto o monumento histórico não é, desde o princípio, desejado (*ungewollte*) e criado como tal; ele é constituído a posteriori pelos olhares convergentes do historiador e do amante da arte, que o selecionam na massa dos edifícios existentes, dentre os quais os monumentos representam apenas uma pequena parte. Todo objeto do passado pode ser convertido em testemunho histórico sem que para isso tenha tido, na origem, uma destinação memorial. De modo inverso, cumpre lembrar que todo artefato humano pode ser deliberadamente investido de uma função memorial. Quanto ao prazer proporcionado pela arte, tampouco é apanágio exclusivo do monumento.” (CHOAY, 2006, p. 25, 26).

“O monumento simbólico erigido, *ex nihilo*, para fins de rememoração, está praticamente fora de uso em nossas sociedades desenvolvidas. À medida que estas dispunham de técnicas mnemônicas mais eficientes, aos poucos deixaram de edificar monumentos e transferiram o entusiasmo que eles despertavam para os monumentos históricos. As duas noções, que hoje muitas vezes se confundem, são, porém, em muitos aspectos, oponíveis, senão antinômicas. Em primeiro lugar, longe de apresentar a quase universalidade do monumento no tempo e no espaço, o monumento histórico é uma invenção, bem datada, do ocidente. Vimos com que sucesso o conceito foi exportado e como progressivamente se difundiu fora da Europa a partir da segunda metade do século XX.” (CHOAY, 2006, p. 25).



conservar um edifício unicamente pelo fato dele ser um testemunho da história e uma obra de arte. Alberti, nas fronteiras de dois mundos, celebra então a arquitetura que pode ao mesmo tempo fazer reviver nosso passado, assegurar a glória do arquiteto-artista e conferir autenticidade ao testemunho dos historiadores. (CHOAY, 2006, p. 28).

O termo monumento tem como origem o *monumentum* do Latim, que remete a *monere* (lembrar, advertir), precisa sobre sua atuação sobre a memória, lembra alguma coisa. Remete a um passado invocado para ser vivo na memória das pessoas. A relação com a cultura constitui o cerne do monumento. Os monumentos existem em quase todas as culturas, que encontraram este modo de afirmar sobre o prestígio, e são obeliscos, túmulos, templos, totens, colunas, arcos do triunfo, etc. Na sequência dos séculos o entendimento sobre o termo monumento se alargaria do ideal de memória para o ideal de beleza.<sup>35</sup> Sendo a questão “beleza” nada exclusiva aos monumentos, quiçá por este motivo os monumentos posteriores foram sendo considerados quase que exclusivamente apenas como obras de arte. E o fim para conquistar prestígio reelaborou-se tempos depois por meio da publicação impressa – mais precisa sobre os temas. A partir da segunda metade do século XVI, o contexto renascentista sistematiza o inventário de antiguidades em prol do conhecimento. É no renascimento que se faz uso da diferença entre valor informativo do objeto antigo, dirigido à razão histórica, e valor hedônico para a sensibilidade estética. Sobre este século, Viollet-Le-Duc (2000, p. 35), que muito o estudou, diz que a mudança que caracteriza algumas épocas tem como característica a busca de se conhecer o passado, num resgate cultural. E é após o renascimento que as antiguidades são percebidas como fontes de um saber único e de prazeres estéticos, começam a funcionar como pontos de referência para o período, eram também úteis para a arquitetura como trabalho especializado, podia igualar-se à obra antiga ou superá-la. Assim como para a arte plástica. Arnheim comenta muito bem a perspectiva artística do período que se afirmava:

Ao longo dos séculos da civilização ocidental, os teóricos e críticos haviam avaliado a arte (...) como uma tentativa de reprodução fiel da natureza. As realizações mais bem-sucedidas deste ideal eram encontradas na era clássica da Grécia, e, novamente, no alto Renascimento. Todas as variedades de arte que não se ajustavam a esse modelo eram consideradas deficientes, e os desvios do mesmo eram explicados como resultado da incapacidade dos povos jovens ou bárbaros, ou atribuídos aos obstáculos de ordem material impostos pelos meios utilizados pelo

<sup>35</sup> A artisticidade sobre o monumento, na sua elaboração, junto do advento de novos meios para a memória, onde a imprensa é decisiva e sem precedentes sobre a precisão da memória.

artesão. Esta abordagem unilateral, diz Worringer, 'não permitiu que se fizesse justiça à arte de continentes inteiros e de vastos períodos, pois sua arte resultava de um princípio fundamentalmente diferente'. (apud ARNHEIN. 2004. P 53).

Com a cultura europeia do período reorganizada pela Igreja Católica, fazendo uso de toda a tecnologia do mundo conhecido, esta sociedade decidiu que o melhor da cultura artística de todas as épocas era o clássico, utilizado como um recomeço no tempo. O século XVI é precisamente a época em que os ateliers e as escolas artísticas regionais tendem a se aproximar, época em que se torna necessário falar em arte italiana. Como disse Francastel (1993, p. 133), há condições do progresso (civilizatório) que restauram os mesmos problemas (praticamente o mesmo dos gregos) e não as mesmas soluções (devido à evolução da técnica e do saber). Mas como objetivo civilizatório, esta atitude artística é um dos maiores julgamentos de arte na história da cultura ocidental: o mimético.<sup>36</sup> O renascimento florentino (ou correlação entre Roma e Florença), redescobrimo a representação figurada baseada nas relações métricas, fez seu grande achado, e de sobejo, permaneceu “como norma de toda cultura durante pelo menos dois séculos” (FRANCASTEL, 1993, p. 424); e fez mais do que outros períodos; que o ocidente chegasse ao século XXI percebendo beleza existencial diante da idéia do bom pastor, do pai e do filho, entre outras, como a mãe e sua bondade incondicional (referência literária bíblica), de belas formas do corpo humano retratadas com o talento dos artistas, referências máximas da cultura. É traduzida em sentimentos a concepção religiosa, nesta em particular, persegue a salvação, e como conseqüência se torna o próprio objeto da arte. Não podemos esquecer o contexto: com a reforma protestante para quem a salvação estava nas escrituras, que podiam ser impressas, acessíveis para as pessoas, Roma contra atacava dizendo que os analfabetos não poderiam ficar sem saber sobre as regras divinas, e investiu numa artilharia pesada para contra-atacar: a arte. Vejamos:

O poeta ou o artista tem como tarefa estimular a vida aproximando-a de uma outra vida com a qual ela possa simpatizar: é um estímulo indireto, por indução. Se você não sabe o que é amar, o artista o forçará a experimentar todas as emoções do amor. Como? Mostrando-lhe um ser que ama. Você olhará, você escutará e, na medida do possível, você mesmo amará. Todas as artes, em seu fundamento, não são outra coisa que maneiras múltiplas de condensar a emoção individual para torná-la

<sup>36</sup> Uma verdade para o ocidente até o final do século XIX, revisto e negado nas décadas a seguir. Foi percebido que o mimético foi um fim almejado apenas em poucos períodos da história humana. Melhor esclarecido com o conhecimento das outras culturas humanas.

imediatamente transmissível aos outros, para torná-la, de certa maneira, sociável. (...) Por fim, a ficção vem somar-se à expressão para multiplicar ao infinito a potência contagiante das emoções e dos pensamentos. Por intermédio dessa ficção de que se servem as artes, nós nos tornamos acessíveis não somente a todos os sofrimentos e a todas as alegrias dos seres reais que vivem em torno de nós, mas aos de todos os seres possíveis. Nossa sensibilidade se amplia por toda a extensão do mundo criado pela poesia. (GUYAU, 2009, p. 100, 101).

A religião fez isso pela exegese da emoção. Para serem corretamente interpretadas, as obras devem recorrer à uma consciência coletiva plural.<sup>37</sup> Para Francastel (1993, p. 25), a ação da arte se estende a toda a sociedade, seja porque o artista produz objetos que servem para a vida habitual, seja porque empresta seu saber específico àqueles que querem agir sobre seus contemporâneos para edificá-los, instruí-los ou comandá-los. Segundo este autor, a arte registra tudo que há de irracional e de passional daqueles que a criam, dos que a desejam, daqueles que a usam. Manifesta o mito, mas cria a utopia. Por uma convenção implícita, o autor e o espectador admitem facilmente a existência de mundos imaginários de tempo arbitrário. Em paralelo com a perspectiva da religião, havia a da literatura antiga, que para Greenberg, era a forma de arte que influenciava todo o restante da produção artística:

Pode haver, acredito, algo como uma forma de arte dominante; foi o que a literatura se tornou na Europa por volta do século XVII. Em meados do século XVII, as artes pictóricas haviam sido, quase em toda parte, relegadas às cortes, onde acabaram por degenerar numa decoração de interiores relativamente banal. A classe mais criativa da sociedade, a burguesia mercantil em ascensão, impelida talvez pela iconoclastia da Reforma (o desprezo jansenista de Pascal pela pintura é um sintoma) e pelo baixo custo e mobilidade relativos do meio físico após a invenção da imprensa, havia desviado a maior parte de sua energia criativa e aquisitiva para a literatura. Ora, quando porventura se confere a uma arte o papel dominante, esta se torna o protótipo de toda arte: as outras tentam se despojar de suas próprias características e imitar-lhes os efeitos. (GREENBERG, 1997, p. 46).

As obras que referenciavam a literatura possibilitavam às pessoas se colocarem no lugar do personagem da obra heróica, ao identificar nela seus valores culturais mais profundos. Como se a idéia da obra merecesse renascer sob outro meio, fato tão comum na arte de todos os tempos no ocidente. A aquisição de uma destreza técnica tornava a pintura e a escultura suscetíveis à tentação de igualar os

<sup>37</sup> Para Francastel (1993, p. 30), não se deve confundir “consciência plural” com “consciência total”, assim como afirmar sobre uma sociedade unificada que jamais existiu. Do mesmo modo como o tempo arbitrário ensejado pela religião que é distinto da natureza da vida, dos tempos coletivos das sociedades, que são tão numerosos quanto são os grupos Humanos.

efeitos de imaginação provocados pela literatura.<sup>38</sup> As coleções de objetos incluíam estas ilustrações da literatura, seja bíblica ou clássica, que são mantidas por amadores mais esclarecidos sobre a história e importância cultural, e também por mecenas e humanistas letrados. “Certamente, o mecenas e o aficionado têm um papel proeminente no movimento criador das artes. São eles que permitem ao artista viver, é a eles que o artista se dirige muitas vezes diretamente” (FRANCASTEL, 1993, p. 25). São primeiramente expostas em espaços íntimos das residências familiares, até o momento em que algumas pessoas abastadas criam em suas casas espaços destinados à exposição de obras-primas e caras. Por interesse humanista ou, por vezes, vaidade, assim iniciou uma difusão do espaço intitulado de galeria. Apenas durante o século XVI aparece como fenômeno social a “galeria”, planejada para receber coleções.

As galerias de aparato, encomendadas pelos monarcas, príncipes e papas para suas residências, destinavam-se essencialmente, pela justaposição de obras excepcionais, ao deslumbramento de seus visitantes. A galeria apresenta-se geralmente como uma sala muito longa, com numerosas arcadas ou janelas de um lado pelas quais penetra a luz que ilumina a parede oposta destinada às pinturas dos maiores artistas da Europa. Os preciosos pisos de pedra ou de madeira marchetados recebem dispostas em pedestais alinhados, esculturas antigas de mármore ou de pedra. Sistematizar a organização do acervo torna-se necessário. Não se misturam mais objetos arqueológicos de diferentes nações, as artes são cuidadosamente diferenciadas. Mas ainda há a inconsciência de se estar privando o povo de um país de seu próprio patrimônio saqueado durante as guerras ou roubados inescrupulosamente, enquanto estes bens se encontravam num país distinto. Os museus de história surgem com as galerias iconográficas dos castelos. (GIRAUDY, 1990, p. 25).

Nos castelos, são expostos retratos de personalidades ligadas ao poder e saberes, junto de objetos referenciais. Segundo Russio (1979, p. 43), como símbolo deste período pode-se destacar a Galeria Uffizzi em Florença com as seguintes características:

- Primeiros sintomas de um acervo seletivo e representativo;
- Clara concepção do diálogo entre o homem e a arte, manifestação de seu espírito;
- Primeiras tentativas de especialização, pois o museu de arte começa a ser cogitado como algo distinto do museu de ciências;

---

<sup>38</sup> O rompimento com a literatura viria a ser efetivo apenas com o esgotamento do romantismo, seguido pela boêmia em meio ao capitalismo, que abriu espaço para uma negação geral sobre quase tudo, e aí sim, a arte libertou-se; no maneirismo do incipiente modernismo.

- Tentativa de uma abertura mais popular, embora dentro das limitações do contexto social que lhe é contemporâneo (visitação aberta a todos, restringe-se aos jovens artistas da época.

Esta foi a primeira edificação cujo projeto era para um museu. No térreo funcionariam escritórios comerciais e no primeiro andar seriam colocadas as obras de arte dos Médici. Na Inglaterra surge o Ashmolean Museum, em 1683 na cidade de Oxford, a primeira instituição pedagógica; por meio de salas de exposição, bibliotecas e laboratórios, procuravam estimular a comunicação entre acervo e público.<sup>39</sup>

Antes da formação das primeiras grandes cidades, período de grande modificação na estrutura social, a obra de arte encontrava motivo de permanecer, dentro do desejo de afirmação religiosa, política e de retrato da aristocracia.<sup>40</sup> Estes fatores estimularam a escrita sobre história da arte feita por Leone Battista Alberti – Tratado de Pintura (Arnheim, 2004, p. 195), o primeiro teórico da arquitetura, como também abordagens gerais executadas por uma diversidade de intelectuais. A temática desenvolvida nas obras de arte encontra independência junto com a ascensão econômica de comerciantes capitalistas. Novos temas surgem do resgate da cultura Grega pelas cidades ao norte da Itália e em especial Florença. Segundo Francastel (1993, p. 07), foi na renascença que foi introduzida a noção de uma cultura determinada em função de um conhecimento diferencial da posição do homem no universo. Este ambiente estimula o afloramento de uma mentalidade curiosa sobre o passado, naturalismo, humanismo, e ciências como um todo. Para Fischer:

Usualmente, o artista reconhecia uma dupla missão social: aquela que lhe era diretamente imposta pela cidade, pela corporação ou pelo grupo social e aquela que lhe vinha indiretamente da experiência coletiva por ele assumida, isto é, aquela que lhe vinha de sua própria consciência social. As duas missões não coincidiam necessariamente e, quando passavam a se chocar com demasiada freqüência, isso era um sinal de crescentes antagonismos no interior da sociedade. Em geral, porém, os artistas que pertenceram a sociedades coerentes e a classes ainda não constituídas em impedimentos ao progresso não sentiram como perda da liberdade

<sup>39</sup> Segundo Choay (2006, p. 70), no século XVII os objetos misteriosos como megalíticos começam a fazer parte dos inventários, e são muitas vezes, como ocorreu com Stonehenge, atribuídos como obras dos romanos. No *Recueil d'antiquités* de 1759 escrito por Caylus, os megalitos são inventariados e ilustrados como os guias turísticos do século XX.

<sup>40</sup> Da mesma maneira que algumas obras de temática religiosa atingiam perfeitamente o objetivo evangelizador, como também os retratos das aristocracias registravam o olhar destas elites sobre elas mesmas, hoje nos servem como fonte de estudos sobre este período.

artística a prescrição que lhes era feita pela sociedade de certo tipo de temas. Muito raramente tais temas foram impostos por caprichos de padrões individuais; usualmente, eram impostos por tendências e tradições profundamente enraizadas no povo. Dado o tema, um artista podia, por seu original domínio do mesmo, expressar a sua individualidade e, ao mesmo tempo, retratar os novos processos que se realizavam no interior da sociedade. Sua habilidade para captar os traços essenciais de seu tempo e para desvendar as novas realidades era a medida de sua grandeza como artista. (FISCHER, 2007, p. 57, 58).

E os artistas produzem obras sobre uma enormidade de temas. Iniciava o triunfo do individualismo e do retrato. A arte desse tempo nos revela a força nascente de uma sociedade urbana e burguesa que começa a se organizar. Os aristocratas mais esclarecidos e/ou que percebiam na temática de alguma obra uma identificação com seu modo de pensar, a adquiria e possibilitava que alguns artistas pudessem sobreviver da própria fatura e ideologia.

Observando diversos períodos na história da arte, entretanto, verificaremos que toda vez que o desenvolvimento artístico em um determinado período tendeu para um estilo uniforme, semelhante tendência foi invariavelmente contrariada por tendências opostas: alguns ramos das artes se desenvolveram enquanto outros eram deixados para trás; artistas de individualidade extremada se opuseram ao estilo geral prevalecente; movimentos diversos surgiram e influíram uns sobre os outros; elementos heterogêneos entraram em choque e se combinaram (como, por exemplo, o realismo e o transcendentalismo no gótico). O quadro fatural é muito mais complexo e contraditório do que pode admitir o princípio da unidade absoluta do estilo. (FISCHER, 2007, p. 171, 172).

Nos séculos que se sobrevieram ao Renascimento, arte e ciência eram cada vez mais avaliadas como campos de conhecimento completamente distintos, provocando o entendimento falacioso de que a ciência seria invenção do aforismo racional e a arte, bucólica sensibilidade. Mas nunca foi possível haver ciência sem imaginação, nem arte sem conhecimento. Os avanços na ciência tem por base o uso da imaginação. Ou mais poético, parafraseando Guyau (2009, p. 168): a ciência é para a inteligência aquilo que o altruísmo é para o coração. Ambos são atos criadores na constituição do devir humano. Neste período as afirmações científicas começam a tornarem-se verdades provisórias, como na artisticidade. Artes e ciências, poéticas e científicas tornam-se vias irreduzíveis de acesso ao conhecimento, comportando mudanças e alargamentos em sua leitura. Ciência e arte são duas exterioridades da coesão psíquica. Nesta época que surge uma estética e crença no belo absoluto.

A partir de 1700, o Escorial de Espanha, Galeria de Viena e o Palácio Quirinal de Roma abrem as portas ao público que pagasse o valor de uma entrada. Na atual Alemanha, a Corte de Dresden permitiu algumas visitas para o povo em 1746. É notório o fato de que o povo era considerado inculto e mal-educado para estar em um espaço de galeria ou museu.

Do século XVII ao XVIII Iluminista, as expedições tinham como finalidade proporcionar uma experiência supra-real do antigo que tanto maravilhava a imaginação dos eruditos. Isto possibilita o alargamento na noção de antiguidade. Preocupam-se em conhecer o que existe sob o solo de seus próprios países e propicia estudos sobre sítios históricos em todos os países conhecidos. Parte-se do solo onde se pisa. Os intelectuais investidos de uma causa própria de conhecer começam a denominar de “antiguidades nacionais” todo indício material que oferece informação sobre suas próprias origens. Procurava-se também, conhecer aquilo de mais antigo e de mais culto entre as culturas extintas, como as localizadas no Egito, na Ásia Menor e desde o início na Grécia. As expedições marítimas como as da marinha mercante inglesa, e as de guerra de diversos países europeus, levam junto da tripulação missões científicas que faziam registros de episódios novos, de novos espécimes da flora e fauna, formavam catálogos e apresentavam posteriormente tudo classificado e denominado. Com isto as coleções adquirem caráter científico. Salvo em parte na Inglaterra que considerava a arquitetura medieval como genuína e nacional, a arquitetura histórica laica nos outros países só permaneceu por circunstâncias excepcionais de cidadãos protetores. Tudo se passa como se o apreço pela arte e história fosse insuficiente para a preservação – em efeito ocorre até o momento presente. Fatores efetivos da via legislativa foram os únicos que demonstraram melhores chances de se preservar aquilo dito “de ninguém”, percebido como “de cultura nenhuma”, locado desde muitos séculos onde se vivia. Na última década do século XVIII surge o termo “museu” inspirado no modelo das coleções de arte, inserido no projeto filosófico e político do iluminismo de democratizar o saber. Com isto substituíam as descrições pouco verossímeis, assim como os desenhos, por objetos reais. São criados: o British Museum, o Museu Francês (Louvre) e o Museo Pio Clementino em Roma. Para Bruno (2006, p. 124), os grandes museus europeus no século XVIII apresentaram suas origens ajudadas no colecionismo e contaram com o apoio da valorização dos estados nacionais (nacionalismo e memória oficial) e com a dinâmica das ampliações colonizadoras.

Aparece a figura do “Antiquário”, (que de modo diferente dos atuais anos dois mil, não se refere a espaços comerciais de móveis antigos, mas sim a um erudito humanista especialista em objetos antigos, seja de arte ou não.<sup>41</sup> Para Bruno:

É possível afirmar que as atitudes de valorizar artefatos e espécimes da natureza, selecioná-los e separá-los do seu uso cotidiano para a sua exposição, preservação e perpetuação, estão na origem dos antiquários, dos gabinetes de curiosidades e dos estúdios e galerias dos artistas que permearam e consagraram as elites européias ao longo dos séculos XV a XVII e, ainda hoje, encontram espaço no universo das instituições culturais. (BRUNO, 2006, p. 124).

Os antiquários se interessam pela observação in-loco dos testemunhos descritos da literatura clássica, que por séculos foi a grande referência sobre a vida e obras da antiguidade. “São os antiquários, em busca de conhecimento sobre o mundo greco-romano, os primeiros a lançar as sementes para a proteção desses monumentos” (POSSAMAI, 2000, p. 15). No geral, nesta época, a população acreditava mais em lendas populares e na literatura, mesmo que fantástica, para pensar o passado do que na análise racional de um vestígio não documentado e imponente diante dos seus olhos. O estudo das antiguidades visava primeiramente uma descrição confiável como a das ciências naturais que desenvolveu o método. Pretendem pelo mais sincero arrebatamento da paixão, dar luz ao obscuro no passado longínquo. Suas pesquisas acompanharam a dos naturalistas e contribuem mutuamente na criação de uma civilização da imagem, rica em imagens. A pesquisa das antiguidades ensinou os humanistas e em seguida os antiquários a descobrir e pensar a cultura ocidental a partir da história e da arte.<sup>42</sup> Muitos antiquários escrevem sobre seu tema de investigação, por exemplo, vestuário, numismática, armas, funerais, vasos, etc. Segundo Choay (2006, p. 66), Montfaucon publica *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* (1719-1724), até então o mais completo inventário sobre as antiguidades e que contempla objetos como anfiteatros, templos, teatros, moedas, jóias, grandes estradas, termas, aquedutos, lâmpadas, mesas, vestuários, entre tantos documentados. Mas estava claro que esta publicação era por alto uma síntese, senão, devido volume, nem publicado

---

<sup>41</sup> O antigo qualifica o que é muito remoto no tempo passado, abrindo espaço para um trabalho profissional; um termo que faz oposição ao moderno que se diz àquilo atual.

<sup>42</sup> “Ainda que esta atitude em relação aos restos do passado se volte para períodos mais recuados historicamente, a noção de patrimônio, tal como atualmente é concebida, surgirá apenas no século XIX. Até o século XVIII, as iniciativas de preservação eram ocasionais, sendo realizadas pela aristocracia e pela igreja”. (POSSAMAI, 2000, p. 15).



seria. A criação de associações de antiquários e sua difusão organizada marca a dimensão patente do interesse existente por antiguidades.<sup>43</sup> Em 1753, um decreto do parlamento cria e abre ao público o British Museum na cidade de Londres. As coleções de Sir Hans Slone, os manuscritos de Sir Hobert Harley, Conde de Oxford, são a origem do primeiro acervo do novo museu, junto de algumas aquisições feitas pela Coroa. Porém, como era comum na época, o acesso aos visitantes mantinha a restrição de permanecerem apenas 60 visitantes por vez. Mesmo assim foi o primeiro museu realmente público.<sup>44</sup>

Kuhl (2000, p. 11) nos diz que por volta de 1789 é publicado em seis volumes *Histoire de l'art par lês monuments*, contemplando no modo in-fólio mil e quatrocentos monumentos, escrito por Séroux d'Agincourt (1730-1814), é obra referencial que reúne antiguidades e atualidades, contempla inclusive o Gótico (neste século é que os estudos mais consistentes sobre o gótico começaram, na Inglaterra e Alemanha). E d'Agincourt deixou escrito: “o que os historiadores das Belas-Artes se contentaram bastante em dizer eu gostaria de mostrar em meu livro. Neste, são, sobretudo as imagens que devem falar” (1779 apud CHOAY, 2006, p. 77). Os antiquários usavam as imagens produzidas a partir da experiência in-loco como método comparativo, eles estabelecem tipologias e por vezes cronologias. Para Choay (2006, p. 83), com a generalização de imagens nas mãos de diversos antiquários sobre mesmos objetos tornou-se mais sólida e popular a noção de herança cultural e do monumento histórico (monumento histórico = fim do século XVIII). Neste século que descobrem as cidades de Herculano (1713), Pesto (1746) e Pompéia (1748), com suas respectivas escavações (Herculano em 1755). No entanto este “descobrir” não é de todo genuíno, pois Plínio (jovem) assistiu e registrou a morte de Plínio o Velho sufocado pelos gases do vulcão que soterrou Pompéia – não por acaso a literatura era fonte referencial. Segundo Le Goff, um erudito chamado Winckelmann foi o primeiro a estudar de modo que poderíamos chamar de holístico, a Antiguidade:

---

<sup>43</sup> Segundo Choay (2006, p. 76), registra-se que a primeira associação de antiquários é a Society of Antiquarians of London, fundada no ano de 1585. Antecipa em séculos a profissionalização desta área profissional. Acredita-se que estes estavam entre os primeiros a debater sobre intervenções de restauro. Na França foi criada em 1804 a Academia céltica, transformada em Sociedade Real dos Antiquários da França no ano de 1814.

<sup>44</sup> Segundo Russo (1979, p. 30), “vale ressaltar que na Inglaterra, até meados do século XIX, não se dava apoio aos Museus, justificando que não era de incumbência do Governo de Sua Majestade dar luxos ao povo.”

O pré-romantismo do século XVIII tinha se interessado pelas ruínas e pela antiguidade. O seu grande mestre, Winckelmann, historiador e arqueólogo, propôs como modelo de perfeição a arte Greco-romana e lançou uma célebre coleção de Arqueologia, os *Munumenti antichi inédti spiegati ed illustrati*, publicado em Roma em 1767. (LE GOFF, 1994, p. 30).

Ele estudou os povos, estilos e escolas que produziram as obras que sobraram no espaço europeu, comparou os monumentos entre si e os aproximou dos fatos da história que se conhecia. Com o desenvolvimento de critérios formais sobre o passado, sua obra foi considerada relevante por outros historiadores. Em sequência Le Roy publicou *Les Ruines dès plus beaux monuments de la Grèce* (1770) que foi a primeira historiografia da arquitetura grega (Choay, 2006, p. 85).

Não é por acaso que o Iluminismo é considerado um dos movimentos culturais mais importantes da história humana, pois pretendia democratizar o saber. Os iluministas procuram institucionalizar a conservação material dos bens mais significativos para o enriquecimento da cultura, como objetos antigos e de arte. Ao mesmo tempo em que a percepção do tempo rompe com a tradição religiosa, com a ajuda da geologia, paleontologia e nova historiografia. O Iluminismo<sup>45</sup> afigura-se como corrente dominante do pensamento culto não dogmático do século XVIII. Tendo como momento antecessor o Renascimento, está aí sua origem, no resgate da reflexão que os gregos faziam sobre tudo que os rodeava e que podiam perceber através dos sentidos. Assim, o uso da ciência e da razão são as bases para se entender o mundo onde se vive e a própria existência. Por isso publicitar os conhecimentos sobre o passado curioso e presente instigante fazia todo o sentido – era algo racional, instrumento para a ilustração do pensar culto a todos. Não apenas dedicado ao tema da herança cultural, o “Dicionário Racional das Ciências, das Artes e dos Ofícios” (Enciclopédia)<sup>46</sup> (Fig. 06) é elaborado durante o ápice do iluminismo, com trinta e cinco volumes reúne o conhecimento existente sobre ciência, filosofia, artes e religiões.<sup>47</sup> A filosofia, ciências e artes, respondem a

---

<sup>45</sup> Os idealizadores de maior destaque são o inglês John Locke (1632-1704), os franceses Montesquieu (1689-1755) e Voltaire (1694-1778) e o suíço Jean-Jacques Rousseau (1712-1778).

<sup>46</sup> Os filósofos franceses Denis Diderot (1713-1784) e Jean Le Rond D’Alembert (1717-1783) são os organizadores desta publicação de referência. Foi uma obra importante para a revolução francesa.

<sup>47</sup> De certo que não foi o primeiro, mas foi um marco histórico importante apresentar a crença institucionalizada dentro de “religiões”, no plural, pois no mundo elas são diversas e muitas vezes contraditórias acerca de necessidades humanas dignamente comuns e naturais – com correspondentes comportamentais encontrados em todos os grupos humanos – que se postam pela própria natureza contra a afirmação de uma divindade. Não é por acaso que entrar de acordo com as premissas “ditadas por um deus” foi pretensão por demais conflituosa e desconfortável,

necessidade de identidade e universalização, também a de entendimento das coisas, mediante a construção de objetos de conhecimento que, juntamente com as relações sociais, políticas e econômicas, seus sistemas filosóficos e éticos, formam o conjunto de manifestações simbólicas de uma determinada cultura. Filosofia, ciências e artes são, assim, produtos que expressam as representações imaginárias das distintas culturas, que se renovam através dos tempos, construindo o percurso da história humana. A própria idéia de ciência como disciplina autônoma, distante da arte, é fruto desta época. Nas antigas sociedades tradicionais não havia essa distinção: a arte integrava a vida dos grupos humanos, impregnada nos ritos cerimoniais e objetos de uso cotidiano; a ciência era exercida por sacerdotes e curandeiros, fazendo parte de um modo mítico de compreensão da realidade.

---

por isso que as religiões se modificam com o passar do tempo, na busca de adaptarem-se às mentalidades, nas gerações que se sucedem. É perceptível que as religiões, em especial as cristãs, adaptam-se cada vez mais às necessidades humanas, onde o interpretar as escrituras é o meio de transcender a rigidez do texto e afastar o fanatismo ignorante. O paradoxo é que interpretar a palavra de Jeová deveria decretar o crente ao inferno, na coerência da escritura. Pois a palavra de deus é a lei. No geral, a maioria das pessoas auto-intituladas cristãs nascidas no século XX não aceitam para si a totalidade da bíblia e preferem interpretá-la conforme sua visão de mundo, que por sua vez é a perspectiva de uma época subsidiada pela filosofia e ciências.

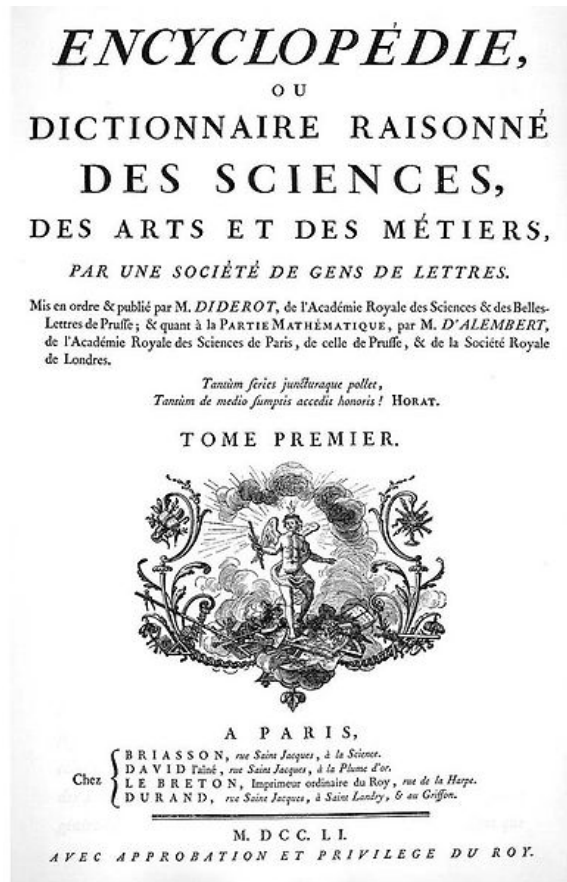


Figura 06. Capa da “Encyclopédie” (1772), desenhado por Charles-Nicolas Cochin e gravado por Bonaventure-Louis Prévost. A figura do centro representa a verdade – rodeada por luz intensa (o símbolo central do iluminismo). Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:ENC\\_1-NA5\\_600px.jpeg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:ENC_1-NA5_600px.jpeg)>. Acesso em: 04-01-2010 2:21:38.

São diversas as maneiras de considerar o “moderno”, para a filosofia é de um modo e se refere a um período, para a história política é outro e para as artes é ainda posterior. Assim, precisamos de um consenso sobre qual período consideraremos moderno, que se refira ao momento do passado em que iniciam os primeiros aspectos do conceito moderno. As bases do pensamento moderno iniciam com a filosofia, por apresentar rompimento com a mentalidade de seus contemporâneos de maneira decisiva. O restante dos rompimentos com a tradição vem sempre em decorrência da filosofia. Assim, a referência sobre a filosofia ganha relevância para pensarmos alguma *modernidade*, pois ocorreu primeiro e assentou as bases culturais para outras modernidades como a política, que por sua vez

modificou a estrutura social e possibilitou a modernidade artística.<sup>48</sup> Então, é a partir de atitudes e modos de pensar que algo é ou não moderno (esses “tipos” é que se aglutinariam a partir do século XIX na autodenominação do contexto como moderno).<sup>49</sup>

Os filósofos iluministas inauguram a atual separação entre superstição e razão.<sup>50</sup> Estabelecem as bases do pensamento moderno, que foi decisivo sobre uma sociedade que continha todos os recursos tecnológicos do passado romano e principiava uma ciência mais racional. É o período em que a arte conquista sua autonomia na era cristã. A produção cultural de uma sociedade é o reflexo dela própria. E as culturas mais complexas produziram obras mais complexas. A arte de temática livre criada e muitas vezes vendida para a aspirante burguesia, indo além de meros retratos, serve como mostra da modificação das mentalidades e sobre as reflexões estéticas. Por exemplo:

Os argumentos lógicos – procedimentos do tipo ‘se X, então Y’ – seguem um desenvolvimento temporal. No âmago desse tipo de raciocínio está a noção de causalidade, do vínculo entre os efeitos e suas causas, que dependem, para seu próprio relacionamento, da passagem do tempo. Nos séculos XVIII e XIX, pintores e escultores ambiciosos aceitavam sem contestar a noção de que o tempo era o meio através do qual a lógica das instituições sociais e morais se revelava – daí a posição de destaque que conferiram à pintura histórica como gênero e aos monumentos históricos. A história era compreendida como uma espécie de narrativa, envolvendo a progressão de um conjunto de significados que se reforçam e se explicam mutuamente, e que parecem movidos por um mecanismo divino rumo a uma conclusão, rumo ao significado de um acontecimento. (KRAUSS, 1998, p. 12).

As obras mais referenciais de todos estes períodos, desde muito tempo são vistas por seus intelectuais não dogmatistas como heranças significativas, sendo

---

<sup>48</sup> “No fluxo da história toda segmentação é artificial, e neste sentido não há nenhum início da arte moderna. As raízes da arte moderna recuam até onde levemos a nossa busca. Se, no entanto, quisermos estabelecer um ponto de partida, este teria de ser o momento em que não era mais possível dizer que imitar a natureza é a intenção e propósito das artes visuais.” (ARNHEIN, 2004, p. 51). Esta é uma observação importante, e seguindo o pensamento de Arnhein, muita arte primitiva estava há milênios na vanguarda. Por isso é necessária a convenção ocidental que coloca o início da modernidade durante o final do século XIX. A transformação por que passa a obra de Monet, do início ao final da vida artística, é notável.

<sup>49</sup> A disputa entre modernos e antigos já existe desde o final do século XVII com a “Querelle des anciens et des modernes”

<sup>50</sup> Em especial entre mundo laico e religioso já que antes estas esferas do saber eram uma só e que para eles religião não era necessariamente superstição. Voltaire dizia da superstição: “Presque tout ce qui va au-delà de l’adoration d’un Être suprême, et de la soumission de cœur à ses ordres éternels, est superstition” (VOLTARE, 1789, p. 123). Na Grécia clássica os pensadores mais rigorosos quanto a reflexão sobre as coisas separavam com grande competência a razão da superstição

objeto de atenção e preservação. Independente de sua origem. O reconhecimento da obra como arte é o primeiro ato para que seja considerada útil. Sua utilidade decorre por ela apresentar idéias novas ou estimular uma relação existencial para o sujeito. Esta consideração ocorreu sobre uma enormidade de objetos como esculturas e pinturas. Foram acumuladas no repertório da relevância histórica. A história registra que a recepção foi sob ótica religiosa, aristocrática e por fim burguesa. Esta última se transformou pouco com o passar do tempo até o período presente. Suas modificações são mais da ordem do sobre quem tem o dinheiro para pagar pela produção do objeto de arte.

No século XVIII aumenta o número de colecionadores de antiguidades e de arte. Inicia a ampliação de vendas públicas de obras antigas, exposições e da publicação de catálogos sobre este comércio. Neste contexto, de acordo com Choay (2006, p. 85), La Font de Saint Yenne escreve um artigo que criticava a observação superficial que se fazia até então das obras da história que estavam a venda e das de arte nos salões, pretendia que se fizesse uma crítica imparcial ao invés de elogios. Inicia assim, a crítica moderna da crítica de arte. E o pensamento de Burke que em 1757 publicara *A Philosophical Inquiry into the Origino of the Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Nesta obra aparece pela primeira vez o conceito de *sublime*. Baumgarten escreve *Aesthetica* (1750-1758), e ambas as obras funcionam como estímulo para que Emmanuel Kant escreva no ano de 1790 a *Crítica do juízo*. Kant promove identidade para as obras, onde o autor tem autonomia decisiva sobre aquilo que faz. Este momento apresenta um modo moderno de pensar, pois os Antiquários preocupavam-se exclusivamente pelo antigo, relegando ao limbo a reflexão estética imparcial, eles limitavam-se a acrescentar a generalização de “Magnífico” ou “Soberbo”, como também faziam os historiadores da arte. Porém, sem os Antiquários, um trabalho penoso de inventário e registro em desenhos estaria para ser iniciado.

Até o Iluminismo, podemos reconhecer Humanistas e a Igreja como primeiros preservadores, seguidos pelos Antiquários e filósofos independentes. Estes construíram as bases para que se pensasse herança cultural no período a seguir até o presente; é uma constatação das mais importantes para nosso trabalho. No entanto, firmou-se na cultura ocidental, mais o contingente de conhecimento técnico do que propriamente o intelectual. Como podemos visualizar, neste momento surge na sociedade uma importantíssima mudança de mentalidade, pois, mesmo em

contexto iluminista, da pretensão à dedicação especial ao desenvolvimento intelectual que se resgatou e herdou dos antigos, muda-se o paradigma para o de que o trabalho dignifica (produção intelectual versus produção braçal), seguido pela busca de acumular dinheiro. Por isso que hoje se dá pouco valor ao intelecto e objetiva-se primariamente a aquisição de dinheiro – pois quem venceu foram os burgueses.<sup>51</sup> E este é o grande paradigma do presente.



Figura 07. DELACROIX, Eugène. “A Liberdade Guiando o Povo”, (1830). Disponível em: <[http://www.louvre.fr/llv/commun/detail\\_image.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt\\_id=10134198673224024&CURRENT\\_LLVOEUVRE%3C%3Ecnt\\_id=10134198673224024&FOLDER%3C%3Efolder\\_id=9852723696500798&&newWidth==868&&newHeight==778](http://www.louvre.fr/llv/commun/detail_image.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673224024&CURRENT_LLVOEUVRE%3C%3Ecnt_id=10134198673224024&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500798&&newWidth==868&&newHeight==778)>. Acesso em: 27/2/2010 16:12:29.

A revolução burguesa que eliminou a aristocracia francesa, fez vir ao mundo abruptamente a destruição deliberada de diversos testemunhos materiais da história (Fig. 07). Os Antiquários franceses se dignavam muitas vezes apenas a desenhar e desenvolver descrições. Os atentados contra edificações religiosas como as herdadas da Idade Média, assim como contra as da aristocracia, são por um curto período de tempo considerados adequados em nome do novo regime. Com o Iluminismo divulgando os saberes, descobriu-se logo que as religiões e aristocracias

<sup>51</sup> Essa discussão é mais complexa, e passa pela visão religiosa do protestantismo.

almejavam antes de tudo manter seus poderes, em detrimento do discurso cristão pacificador, do herói Messias (que é a conclusão de Joseph Campbell<sup>52</sup>), não por acaso tão propagado ao povo ingênuo. Interessava aos mantenedores do poder estimular o povo a temer forças supranaturais continuamente inimagináveis. Vejamos o que nos diz Possamai:

Considerando o patrimônio como documento da sociedade, é inegável a relevância que este tem, independentemente dos grupos, classes ou etnias que ele venha a representar ou ainda dos períodos históricos a que se refere, por mais sombrios que esses possam ser. Não raras vezes, no calor dos acontecimentos, tenta-se “apagar” determinados episódios da história da humanidade através da destruição de seus vestígios ou símbolos materiais. (2000, p. 22).

Mas para estes franceses, destruir tudo o que representasse a dominação histórica apeteceu o sentimento de liberdade nacional conferida pelo movimento revolucionário. Como efeito direto, durante o ano II da revolução, a Comuna de Paris decreta que todos os sinos das igrejas sejam enviados a Casa da Moeda para serem derretidos e fundidos em moedas republicanas.

Muito mais que vândalos, as depredações (da revolução) são cívicas e patrióticas. Os monumentos demolidos, danificados ou desfigurados sob as ordens ou com o consentimento dos comitês revolucionários o são na medida em que simbolizam poderes e valores execrados, encarnados pelo clero, pela monarquia e pelos senhores feudais: manifestação de repúdio a um conjunto de bens cuja incorporação conspurcaria o patrimônio nacional impingindo-lhe emblemas de uma ordem finda. Quer se dote uma forma jurídica, quer exprima posições individuais, o discurso incitativo ou justificativo do vandalismo não é ambíguo. Quando o pintor David submete à Convenção projetos de monumentos comemorativos para Lille ou para Paris, ele quer que seus alicerces sejam construídos com fragmentos de antigas estátuas reais. Assim, em 29 brumário do ano II, ele consegue que a Convenção decida, por votação, erigir “uma estátua colossal em honra do povo francês”. Esta, “colocada no extremo ocidental da Île de Paris, será erguida sobre os fragmentos amontoados dos ídolos da tirania e da superstição.” (CHOAY, 2006, p. 108.).

Esta proposta espoliadora de Jean Jacques David permite lembrar o exemplo de Rafael com os mármores romanos durante o exercício como arquiteto de São Pedro no renascimento. David queria qualquer coisa grandiosa, uma pirâmide, obelisco, estátua ou um conjunto de objetos com ligação semântica. Ele queria derreter os bronzes dos déspotas ou reutilizar os mármores destruídos em Paris. Em sequência, o vandalismo é percebido pela população como um desperdício material,

<sup>52</sup> Livro “O Poder Mito”. Joseph Campbell é teórico de referência no que tange estudos sobre mitologia antiga e moderna.



a arruaça diminui com o tempo e acaba se tornando ilegal, como ocorreu na Inglaterra dois séculos antes, sob reinado de Henrique VIII.<sup>53</sup> Com o estímulo para a depredação no início da revolução, e sua ilegalização durante a maturidade do período, algumas pessoas foram acusadas de vandalismo, como neste exemplo onde o acusado chamado Deschamps se defendeu assim: “*Visto que muitos cidadãos reclamaram de ainda existirem em nosso século da razão esses símbolos da superstição, encarreguei-me, junto à administração, de fazê-lo desaparecer*” (apud CHOAY, 2006, p. 109) Outras pessoas estavam de acordo e não se percebiam como vândalos, ao mesmo tempo em que poucos sabiam que agiam de maneira ideológica e iconoclasta. Tanto a conservação quanto o vandalismo tinham como origem, como guias, membros do governo revolucionário. O novo governo Francês acaba assumindo a proteção do bem histórico com a criação de leis a fim de conservar e proteger – vindo até o presente. Como já ocorria com a afirmação patriótica em desfiles e demonstrações cívicas desejadas como importantes para a cultura nacional. Algumas obras de arquitetura começam ser preservadas sob o mesmo pretexto, assim como obras móveis. São exemplares de memória, do passado fundamental.

Romper com o passado não significa abolir sua memória nem destruir seus monumentos, mas conservar tanto uma quanto outros, num movimento dialético que, de forma simultânea, assume e ultrapassa seu sentido histórico original, integrando-o num novo estrato semântico. Kersaint evoca “esses lugares célebres que, mostrando-nos que nem sempre fomos livres, revelam, aos nossos olhos, o preço da liberdade”. A atitude de Romme, de Vicq d’Azyr, de Kersaint e de outros, que evitam assemelhar a arte e o saber à ideologia, é comparável à dos revolucionários soviéticos que, depois de 1917, conservaram intacta a cidade-símbolo do poder dos czares, São Petersburgo, assim como seus palácios, onde o povo soviético vinha desfilar ritualmente diante dos testemunhos de sua história e dos tesouros acumulados pelos soberanos, fundadores da nação. (CHOAY, 2006, p. 113).

A nação não poderia destruir as bases materiais de sua história sob a utopia de um começo absoluto. Pensar que uma nova visão de mundo, mesmo que com acertos, pode ser institucionalizada sem bases reais e visíveis ao povo é lançar para alegorias de instantes a administração de um estado que pretende a eternidade dentro da cultura. Sem a memória uma sociedade não pode desenvolver sua

---

<sup>53</sup> “Na Inglaterra, o vandalismo da Reforma criou a necessidade da proteção de igrejas e imagens” (POSSAMAI, 2000, p. 15). A reforma religiosa que cria a Igreja Anglicana (para que Henrique possa se casar com sua prima – contra as regras dos representantes romanos da divindade cristã) fez com que houvesse algum vandalismo sobre a herança da Igreja Católica.

identidade, onde se encontram os erros e os acertos como exemplos para reflexão.

Fonseca ressalta que:

A idéia de posse coletiva como parte da cidadania inspirou a utilização do termo patrimônio para designar o conjunto de bens de valor cultural que passaram a ser propriedade da nação, ou seja, do conjunto de todos os cidadãos. A construção do que chamamos patrimônio histórico nacional partiu, portanto, de uma motivação prática – o novo estatuto de propriedade dos bens confiscados - e de uma motivação ideológica – a necessidade de ressemantizar esses bens. (1997, p. 57).

As elites influenciadas pelo iluminismo assumem para si o “dever” social e moral de juntar as obras de arte de maior refinamento, proporcionando que artistas sensíveis pudessem ascender socialmente (e por vezes fazerem-se com voz ativa na sociedade). Este momento torna possível a existência da classe social dos artistas independentes dos temas religiosos e a conseqüente manutenção de suas obras mais valoradas<sup>54</sup>. As conquistas da revolução francesa introduzem idéias de que as riquezas são propriedades do povo e a noção ainda embrionária de um patrimônio cultural.<sup>55</sup> Para Horta:

O patrimônio cultural se manifesta, assim, como um conjunto de bens e valores, tangíveis e intangíveis, expressos em palavras, imagens, objetos, monumentos e sítios, ritos e celebrações, hábitos e atitudes, cuja manifestação é percebida por uma coletividade como “marca” que a identifica, que adquire um sentido “comum” e compartilhado por toda uma “comunidade. (2000, p. 29).

Demoraria ainda um século para que os bens “do povo” fossem entendidos desta maneira colocada por Horta, mesmo que a intenção fosse similar. Sendo o discurso pró-domínios do povo uma enorme petição abstrata como fachada de uma mudança de poder entre a aristocracia derrotada e a burguesia enriquecida, melhor articulada politicamente.<sup>56</sup> Nesta época as obras-primas que constituem os acervos são também confiscos de guerra (atitude que persistiu no Século XX em menor escala dada a maior observação internacional por intermédio dos veículos de comunicação - e educação patrimonial). A coleção de arte agrega prestígio para a sociedade, e também instiga e possibilita estudos, contribuindo para a educação e

<sup>54</sup> Obras artísticas mais pitorescas também são cuidadosamente guardadas, como por exemplo, as obras fantásticas de Bosch.

<sup>55</sup> “O termo patrimônio está vinculado à idéia de “herança paterna”, coisa que se transmite de pai para filho. Herança, por seu turno, é aquilo que se movimenta no tempo, de geração para geração. Logo, é clara a relação entre patrimônio, herança e história – disciplina que trata da articulação entre os tempos: passado-presente-futuro.” (CHAGAS, 2006, p. 105).

<sup>56</sup> Na Espanha a monarquia volta ao poder. A igreja volta ao poder religioso em toda Europa.

formação da consciência da história universal e consciência nacional. Deriva de uma mesma mentalidade em todos os países da Europa, se espalhando pelos países que aspiravam demonstrar serem ilustrados. Sendo uma mentalidade instigada por obras encontradas em todas as nações, vindas de contextos únicos, faz com que outros países se defrontem com as mesmas interrogações, exige que dentro da lógica do saber, o bem histórico e intelectual seja conservado para a posteridade.

Segundo Choay (2006, p. 96), o antiquário-naturalista Aubin-Louis Millin publica *Antiquités nationales ou Recueil de monuments* em 11 de dezembro de 1790. Ele cria o termo “monumento histórico” já na primeira página onde trata das *Antiquités* (no geral) sem privilegiar edifícios. A França assume, ainda em revolução, desde a conservação de Igrejas medievais à totalidade do patrimônio nacional. Em sequência, a idéia de patrimônio transcende o tempo e o gosto, engloba de tudo, de ruínas pré-históricas e greco-romanas até os exemplares da arquitetura contemporânea. Os revolucionários viam-se responsáveis por “recolher” sua herança como um exemplo de coerência intelectual. Não poderiam deixar no abandono os mármore, estátuas antigas, medalhas, quadros, bronzes, bibliotecas, etc. O modo de ação escolhido foi o de, antes de qualquer destinação, postá-los provisoriamente fora de circulação, de angariar em depósitos os bens móveis e a aposição de selos nos imóveis. Cada cidade importante deveria fazer a mesma coisa. Podemos imaginar que isto gerou uma enorme dificuldade prática. A urgência foi um problema abissal ao mesmo tempo em que era uma necessidade, a solução mais fácil foi vender uma parcela dos novos bens para particulares e outra foi descobrir novas funções para eles – imóveis nacionalizados.

Os objetos móveis saem dos depósitos inadequados para servirem à instrução da nação através dos recentes *museum* ou museu, como era sugerida a denominação para os depósitos definitivos. Em especial os objetos de que se fazem coleções. Em 1793 foram criados o museu Louvre (incorpora o vocábulo museu) e o Museu dos Monumentos Franceses. Em 1794 são criados o Conservatório de Artes e Ofícios, e o Museu de História Natural. Fazia parte uma face enciclopedista herdada das ciências naturais, num modo de apresentação museográfica. Separavam objetos de arte dos de artes aplicadas - entulhados de mobiliários confiscados da aristocracia e clero. O objetivo destes museus era o de ensinar história, civismo e sobre competências técnicas. Desta época, no texto de *Instruction sur la manière d'inventorier*, de que Vicq d'Azyr foi redator, se encontra:

Todos esses bens preciosos que se mantêm longe do público ou lhe são mostrados apenas para inspirar assombro e respeito; todas essas riquezas lhe pertencem. Doravante, elas servirão à instrução pública; elas servirão para formar legisladores filósofos, magistrados esclarecidos, agricultores instruídos, artistas a cujo talento o povo não delegará em vão a tarefa de celebrar dignamente seus sucessos. (apud CHOAY, 2006, p. 114).

Este texto afirma sobre o triunfo da razão histórica e da educação e por fim condena o vandalismo como se condenam graves equívocos. Os monumentos são testemunhos da história, podem ser interpretados de modos diversos, auxiliam na pesquisa intelectual e para a formação de profissionais como arquitetos e artesãos qualificados. No geral entendeu-se que as edificações funcionam como objeto para a pedagogia do civismo, em que a memória política deve se manter viva para estimular o orgulho nacional. Os revolucionários demonstraram capacidade de organização ao perceber uma necessidade de salvaguarda e por fim conseguir propor em escala nacional sua idéia pedagógica museal: criaram o termo “monumento histórico” que é mais amplo que “antiguidades”, faziam inventários, mantinham pessoal responsável pela conservação dos bens mais significativos e criaram uma legislação pertinente. Segundo Choay (2006, p. 145), a legislação francesa foi durante muito tempo uma referência na Europa pela clareza e racionalidade de seus procedimentos. É neste período que se torna popular a idéia *moderna* de transformação de edificações magnificentes em museus. Mas, em efeito, apenas a cidade de Paris conseguiu executar melhor a proposta iluminista. No Louvre foram reunidas as maiores coleções (Fig. 08). Parte deste acervo foi reunido a partir de saques em igrejas. Este museu foi o depositário de uma estratégia que tinha como fim, retirar os acervos da nobreza (referencial maior) e expô-la ao povo. Existia a preocupação sobre a organização museográfica para que a nação francesa pudesse entender rapidamente como os fatos de arte aconteceram. O Louvre era aberto ao público durante três dias a cada dez, com o propósito de educar sobre os valores da herança clássica grega e romana. Possamai (2000, p. 16) relata que a partir de uma orientação para com os bens que tinham em mãos, a França instituiu o cargo de Inspetor dos Monumentos Históricos em 1830. E que a Inglaterra, em 1882, faz sua primeira legislação preservacionista.



Figura 08. ROBERT, Hubert – Projeto de desenvolvimento proposto para a Grande Galeria em 1796. Fase de grandes transformações no museu. Disponível em:  
 <[http://www.louvre.fr/llv/commun/detail\\_image.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt\\_id=10134198673327980&CURRENT\\_LLIV\\_ILLUSTRATION%3C%3Ecnt\\_id=10134198673327980&FOLDER%3C%3Efolder\\_id=9852723696500839&&newWidth==466&&newHeight==460](http://www.louvre.fr/llv/commun/detail_image.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673327980&CURRENT_LLIV_ILLUSTRATION%3C%3Ecnt_id=10134198673327980&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500839&&newWidth==466&&newHeight==460)>. Acesso em: 27/2/2010 16:12:29.

As idéias eram boas, um tanto avançadas - derivadas do paradigma iluminista, mas os dilemas políticos continuavam e o novo estado era pobre demais. Outro fator que atrapalhou a plena execução da intenção foi a inexperiência geral na formação de museus e imaturidade dos políticos nesta área. Com o fim da revolução, os trabalhos pró-monumentos históricos acabaram. Em seguida, Napoleão I conquista o poder na França, na área da cultura ele se volta para os museus e politicamente procura divulgar (difundir) o ideal iluminista. De acordo com Choay (2006, p. 120), o Louvre se torna o museu Napoleão e o primeiro museu moderno com a ajuda de Vivant Denon que orquestrava os bens inventariados e privilegiava o Louvre com as obras mais especiais. Por isso pode-se questionar o caráter de “herança de toda a nação” que assumiu este museu. Vários países da Europa tiveram obras espoliadas para a França, e a quantidade de objetos foi tanta que museus de cidades do interior também receberam centenas de obras. Após a

criação do Museu de Bruxelas, em 1807, e do Rijksmuseum de Amsterdã, em 1808, Napoleão obtêm inspiração nestes e decreta em 1815 que as coleções nacionais formem trinta museus dentro das províncias. Em 1816 é criado na Dinamarca o National Museum. Em sequência, em 1828 é criado na França o Île des Musees, e na Alemanha a Pinacoteca em Munique. Para Bruno (2006, p. 125) a partir do século XIX essas instituições ganharam o mundo e se converteram nas verdadeiras guardiãs das coleções e acervos produzidos e preservados pelas sociedades. Segundo Bruno (2006, p. 125) as experiências museológicas deste período coincidem em quatro pontos centrais:

- A percepção da realidade e a projeção deste olhar para a preservação da herança cultural;
- O apego aos bens patrimoniais e o uso de coleções e acervos como suportes de informações e mensagens sócio-políticas e culturais;
- A necessidade de salvaguardar e comunicar os acervos, valorizados para a perpetuação da humanidade;
- A dimensão educacional que pode ser desvelada a partir dos acervos museológicos.

Seguindo esta perspectiva de Bruno, no outro lado do oceano atlântico, o governo federal Norte Americano cria em Washington a Smithsonian Institution, uma fundação para os museus de ciência e pesquisa em 1837, mesmo ano em que é criado o museu Etnográfico da Academia de Ciências de São Petersburgo, no contexto de diversos países da Europa que mantinham colônias na América, África e Ásia, lugares de onde conseguiam objetos para a criação de museus e sociedades etnológicas e antropológicas.

Os museus americanos são o produto de um curioso enlace entre o templo antigo com o frontão triangular e a basílica monumental com a nave e cúpula: O Metropolitan Museum of Art, fundado em Nova Iorque em 1869, e o American Museum of Natural history, aberto em frente ao Central Park, três anos mais tarde, constituem exemplos bem típicos dessa referência cultural. Neles, os mecenas, agrupados em conselhos de trustes, subvencionados pelas municipalidades e com bolsas privadas, substituíram os papas e os príncipes da Europa. (GIRAUDY, 1990, p. 29).

Neste século, todos os grande museus das capitais européias, junto de seus complexos de edificações já estão formados, sendo o último do período o Novo

Ermitage na cidade de São Petersburgo em 1859. Os primeiros museus na América latina também são do século XIX, nas cidades: do Rio de Janeiro em 1818, Buenos Aires em 1823, México em 1825, La Plata em 1880, o objetivo era o de civilizar as pessoas para o mundo culto por meio dos padrões científicos. Segundo Tamanini (2000, p. 118), em 1880 surge uma atitude original do General inglês Pitt-Rivers. Ele cria em 1885 o Museu Farnham para estudos de arqueologia e etnografia. Pretendia ilustrar para todas as pessoas o desenvolvimento da cultura humana. Inicia em 1884 através de escavações para buscar elementos para sua coleção. Amigo de Thomas Huxley e de Darwin, percebeu que neste tipo de estudo era multidisciplinar (ciências como Arqueologia, Antropologia e Etnografia ainda não estavam tão bem definidas à época). Através da cultura material, ele pôde compreender como viviam os antepassados. Recriou o Kanpping Flits (pedra de isqueiro) e construiu réplicas de outros elementos utilitários encontrados. Media ossos de animais encontrados (por vezes fósseis muito mais antigos) com o dos atuais. No espaço do museu, Rivers pensava que o lugar deveria receber as pessoas comuns para que tivessem interesse sobre como se vivia no passado, inclusive no de sua própria terra, onde se mora atualmente. A influência iluminista está bastante clara.

Havia desde muitos séculos uma diversidade de intelectuais que escreviam sobre os bens materiais antigos e da herança artística, mas não quer dizer que o esclarecimento fosse popular. Segundo Arnheim (2004, p. 266), neste momento jamais tinha-se visto um volume tão grande de textos escritos e impressos. Ao mesmo tempo que o consumo de esculturas e pinturas, mas vejamos:

Quando as artes perderam sua função de propagadoras de idéias religiosas e monárquicas, uma nova mentalidade de classe média transformou-as num meio agradável de decoração. A filosofia correspondente afirmava que a arte existe somente para causar prazer. Qualquer psicólogo teria reagido imediatamente a esta abordagem hedonística indicando que, por si só, o prazer nada explica, pois o prazer é apenas um indício de que alguma necessidade do organismo está sendo preenchida. (ARNHEIN, 2004, p. 266).

Sabemos que parte do que faltava para as pessoas foi preenchido pela ideia do “novo”, da voga em jornais impressos, propagado nas grandes cidades, em especial a Paris do século XIX. Ainda não foi nesta época que a maioria do público entendeu sobre o potencial de ser da arte, do mesmo modo que o monumento

histórico, em seu aspecto geral, delimitado pelos revolucionários franceses. O uso da arte era para o deleite, e o conceito sobre “patrimônio” era majoritariamente sobre o econômico; patrimônio é igual a herança de valor monetário e menos cultural.

Hegel, Schopenhauer, Jean-Marie Guyau e Nietzsche protagonizam o século XIX, num contexto de que a razão e tecnicismo teriam superado a tradição e superstição, suas reflexões são frutos de um contexto moderno. A maior evolução técnica dos meios de produção estando historicamente associada com o surgimento das metrópoles e escolas modernas traz para este período uma maior produtividade intelectual e consigo a retomada crítica sobre as artes.

Quando a sociedade tinha mais acesso a diferentes pontos de vista sobre um mesmo assunto, uma evolução acontecia. Assim ocorreu com as artes e o pensamento culto como um todo. Deste modo, de uma maneira geral, foi-se entendendo por múltiplas referências que era importante a manutenção de edificações relevantes, de as obras pictóricas e esculturas serem expostas em locais especiais como os museus. Que os artistas, assim como os escritores, poderiam produzir algo mais significativo para a sociedade do que uma arte que segue dogmas, ou receitas ideais. Ao mesmo tempo os salões de arte acadêmica afirmavam sobre uma arte superior. Que segundo Fischer:

Todo doutrinário que se apegue a um método artístico particular, qualquer que seja tal método, afasta-se na tarefa de conseguir uma síntese dos resultados obtidos em milhares de anos de desenvolvimento humano; e cerceia a criação de novas formas para um novo conteúdo. (FISCHER, 2007, p. 132).

A problemática para a arte deste tempo é que não deveria se tratar de imitar estilo algum, mas de utilizar meios de expressão a fim de que as obras reflitam uma realidade de fato verdadeira, ou seja, real para cada individualidade artística. Como foi ao longo da história humana. Os escritos sobre arte acadêmica influenciavam a sociedade por meio de jornais impressos - como se nada de inovador e significativo tivesse acontecido nos últimos cem, duzentos, trezentos anos e mais. Mas, entendendo o que poderia ser a arte, na contramão do academicismo, artistas marginalizados seguiam com estudos estéticos na busca de um modo original de representação. A arte poderia ser algo mais que a técnica aprimorada na academia, a técnica assim ensinada se tornava uma repetição quase ritual. Para Francastel



(1993, p. 33), o reconhecimento do caráter simbólico e representativo da arte era conhecido e cada vez mais pertinente na mente dos artistas, e que a fotografia, assim como a pesquisa de Cézanne fizeram da pintura o modo de expressão mais original e mais completo da época. Critica-se do interior da “vida artística”, para Greenberg (1997, p. 106), era indício de que a influência de Kant tinha se espalhado para outras vertentes do pensamento, da crítica de dentro para fora daquilo criticado - a própria autocrítica. Não há equívoco de que é esse o caráter central da arte ocidental que iniciava. Começava-se a exigir uma justificação mais racional em cada forma de atividade social, que a autocrítica Kantiana atendeu adequadamente. Vejamos o que diz Fischer sobre o que a história fez com os artistas pouco-críticos:

Sob o título de *Vinte Anos de Grande Arte, ou As lições da Loucura*, Francis Jourdan publicou uma coleção de pinturas que tiveram prêmios oficiais na França no último quartel do século XIX. Em apêndice ao livro, é publicada uma relação de artistas franceses que, no mesmo período, não tiveram prêmios e não gozaram do reconhecimento oficial, entre os quais estão degas, Sisley, Pissarro, Cézanne, Monet, Renoir, Rousseau, Gauguin, Toulouse-Lautrec, Bonnard, Matisse, Rouault e Dufy. A arte destes homens sobreviveu ao tempo deles. A coleção de obras que tiveram a aprovação e o aplauso oficial – é um conglomerado de peças que se caracterizam pela insignificância pomposa e por uma hipocrisia bem nutrida. (FISCHER, 2007, p. 83, 84).

Este tipo de relato é um dos melhores estímulos para a criação artística.<sup>57</sup> A velha academia era nas cores de suas pinturas e nas formas das esculturas o esvaziamento do classicismo. E esse, sendo o senhor da técnica, mantinha muitos poderes na cultura. As artes visuais só podiam se preservar desse nivelamento por baixo ratificando que o tipo de experiência que propiciavam era válido por si mesmo. Para Read (2000, p. 11), na maioria dos eventos na sociedade, como na filosofia e ciências, existem avanços que seguem uma continuidade, mas na arte, um modelo consagrado se degrada na medida em que avança na afirmação de seu método artístico – cai em algum tipo de alienação se si mesmo. Uma vez consumado, há a

<sup>57</sup> E Fischer segue: “O academicismo, de resto, não se encontra apenas na arte, mas em toda parte: no político reacionário que blasona sobre ‘liberdade, igualdade e fraternidade’ domingo à tarde, usando a bandeira tricolor da Revolução como guardanapo para cobrir o estômago, ele só difere no grau de cruza de impudência do academicismo do pintor que rouba as formas e tons do classicismo a fim de empulhar o público, mistificando-o quanto à natureza do mundo em que vive. Esses heróis acadêmicos que degradam Ticiano e Racine à condição de clichês, que têm sempre ‘o belo’ e o ‘sublime’ nos lábios e nas suas criações, que ardem de indignação ante a ‘decadência’ dos outros, têm sido eles próprios a corporificação da pior e mais vergonhosa forma de decadência. Pois é decadência esclerótica, num mundo desarticulado, o comportar-se como se tudo estivesse em perfeita ordem e o esforçar-se por repetir, com todo tipo de floreios polidos, o que os clássicos utilizaram para se expressar e para expressar com vigor e originalidade a verdadeira experiência do tempo deles.” (2007, p. 84, 85).

deprimida veracidade do declínio e da virtuosa reação de uma nova geração de pensadores que vêem os antecessores como repertório histórico. Como comentou Francastel (1993, p. 12), sempre que um “corpo” social se dilata numa conjuntura coletiva, acarreta uma passividade que conduz a inércia; que está de acordo com a própria dinâmica da vida, na qual todo conjunto que não recebe mais contribuição exterior tende ao alienamento e ao fim. Esta academia pode ser comparada com a construção (de ascendência longa no passado) de um “mito”. Modelo hierárquico de onde se pode criticar tudo, conforme sua ótica cabal. E a maldição desaba sobre aqueles que escapam do modelo. Vejamos o que diz Deleuze sobre o mito:

Assim, o mito constrói o modelo imanente ou o fundamento-prova de acordo com o qual os pretendentes devem ser julgados e sua pretensão medida. E é sob esta condição que a divisão prossegue e atinge seu fim, que é não a especificação do conceito mas a autenticação da idéia, não a determinação do conceito mas a seleção da linhagem. (DELEUZE, 1974, p. 261).

O problema é que o fundamento desta “mitologia moderna” não era moderno. E a maldição foi ao avesso, edificando para as glórias da história os artistas rebeldes. Para nós, é importante salientar que o motivo que tornou relevante, e em seguida perene, boa parte das obras da vanguarda do século XIX foi a percepção de tais artistas sobre o contexto cultural; percepção aliada à coragem para não sucumbir diante do desprezo e do riso da maioria.

No século XIX é que o conceito de patrimônio histórico se consagra, junto da discussão sobre as intervenções de restauro. Possamai (2000, p. 16) nos diz que este século implementa um conjunto de afazeres técnicos e simbólicos relacionados à salvaguarda de estruturas materiais do passado. Este século dá uma atualizada na importância das antiguidades. A imagem do pitoresco para as pessoas sensibilizadas são entendidas como símbolos do destino humano, de um dia sucumbir às ruínas daquilo que já foi. Perceber a ruína física do bem antigo possibilita a aquisição de um valor moral sobre a história criadora e transitoriedade das obras humanas. A ruína medieval adquire maior valor no seio da sociedade do que a ruína antiga; o medieval era iniciador da cultura que constitui a do século XIX. Mas mantém restrito a poucos intelectuais a reflexão sobre a herança histórica. A década de 1820 inscreve o monumento histórico sob o signo do insubstituível, cujos danos eventuais são irreparáveis e sua perda insubstituível. A consagração do

monumento histórico aparece tanto na Inglaterra quanto na França.<sup>58</sup> A revolução industrial permite que os valores atribuídos ao monumento histórico sejam diferentes nestes dois países, pois na Inglaterra havia as edificações industriais que muitas vezes eram seculares. Aos poucos, algumas pessoas assumem para si, profissionalmente, a responsabilidade de estudar os fatos que tornaram viáveis tantas criações do gênio humano, aprendendo, conseqüentemente como manter conservado este legado. As comunidades constituem coleções locais em decorrência de escavações e doações, juntando uma significativa soma de objetos. As coletividades públicas, como, por exemplo, imigrantes em busca da preservação da sua cultura de origem, formam coleções relativas à sua história.<sup>59</sup> No final do século XIX os acervos visitáveis e museus tornam-se complexos, e por necessidade técnica de se manter íntegros tantos objetos distintos surge formalmente a figura do conservador de museu. Como bem comenta Bruno:

Confundem-se com esse período os museus científicos ecléticos, os de belas artes, o surgimento das profissões museológicas, os prenúncios da organização técnica dos acervos e a ocupação de grandes e consagrados edifícios. É também dessa época o início da separação entre os espaços de estudo e guarda dos acervos e as áreas destinadas às exposições e outras atividades de extroversão, em função da gradativa complexidade que as tarefas museológicas de estudo, conservação, documentação, guarda e exposição passaram a representar para as instituições. Cabe destacar que é desse período o incremento das atividades educacionais e o uso dos espaços museológicos para as ações pedagógicas. (BRUNO, 2006, p. 126).

Percebe-se, então, que a organização técnica e o desempenho profissional no âmbito dos museus iniciaram uma longa caminhada que está permeada por encontros e tensões. Descobrem-se novas composições químicas e métodos físicos para a conservação e restauro da matéria. A arqueologia e história da arte progridem em conjunto, e profissionalizam o restauro como disciplina autônoma. O século XIX profissionaliza os museus de arte, mas não atinge a população como um todo com o objetivo de esclarecimento sobre a memória material. É como se o ocorrido durante a revolução francesa estivesse esquecido, num movimento cíclico à espera do século seguinte. Quem sabe à espera de uma catástrofe para fazer emergir a indignação sobre a destruição das testemunhas de memórias. Mas não se esperou tanto: o novo modo de produção desenvolvido inicialmente na Inglaterra do

---

<sup>58</sup> Pelo advento da era industrial.

<sup>59</sup> Atualmente, entende-se isto como “patrimônio comunitário”, o conjunto de bens partilhado por um grupo de pessoas em um espaço delimitado e ao longo do tempo, cuja preservação fora importante para a identidade cultural do grupo.

século XVIII impôs a nova distribuição urbana, definitivamente moderna, e a construção de edifícios para abrigar as novas indústrias junto de uma eventual vila operária ameaçaram tanto sítios relevantes para a história local quanto imóveis que figuravam solitários em meio ao descontrolo do planeamento urbano. No século XIX cria-se “algum critério” de hierarquia de valores para a modificação dos sítios históricos nos países industrializados como Inglaterra, França e Alemanha. Assim como delimitações espaços-temporais e estatuto jurídico. Antes do período que engloba 1820-1960, os critérios de modificações que atingem um bem antigo são secundários, relativos a aspectos técnicos, nacionais, mentais e epistêmicos, todos muito variados quanto a eficácia prática. Existiu inclusive um fator romântico para a proteção dos bens, mas de alcance limitado na hierarquia de valores como o de sensibilidade estética. Segundo Arnheim:

(...) entendemos que na história ocidental o início da tecnologia moderna coincidiu com o romantismo, e que a unilateralidade do pensamento romântico não deve ter menos culpa pelo conflito do que o carácter unilateral da máquina. (ARNHEIN, 2004, p. 130).

A reforma na cidade de Paris proporcionou um contexto de discussão sobre o ambiente geográfico urbano. Ocorria uma reunião de elocuições sobre a preservação de documentos vivos de memória, como os edifícios, pontes e praças, sítios como um todo. Como diz Le Goff (1994, p. 545): “O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham poder”. Perspectivas visuais foram criadas para monumentos históricos como as catedrais góticas. Edificações antigas foram derrubadas para vagar lugar a avenidas e a prédios ecléticos. Segundo relata Kuhl:

Os debates sobre a arquitetura medieval tomavam maior vulto e o destino de edifícios do período, tão sacrificados ao decorrer do século XVIII e início do século XIX, se tornou objeto de preocupação. Havia a participação de profissionais de variadas formações, com muitos autores reconhecendo a beleza e racionalidade da arte do medievo, sendo de grande importância os escritos de Victor Hugo, e os do arqueólogo Arcisse de Caumont. (KUHL, 2000, p. 13).

Vitor Hugo escreve em 1825 o artigo “*Guerre aux démolisseurs*” quando refletiu sobre a reforma na cidade de Paris.<sup>60</sup> Para Guyau (2009, p. 686) era

<sup>60</sup> Vitor Hugo foi quem popularizou o termo “romântico” em suas obras já em 1825. Em especial no artigo “*Guerre aux démolisseurs*” referindo-se a reforma na cidade de Paris, publicado em 1829.

esperança dos românticos reformarem os costumes e inspirar as leis. Em seu manifesto contra o vandalismo, Hugo reclama para que se crie uma legislação para as obras do passado.

Em 1825, Victor Hugo se indignava com o abandono em que se encontravam os monumentos franceses. E acrescentava: 'É preciso deter o martelo que mutila a face do país. Uma lei bastaria. Que seja feita. Independentemente de quaisquer direitos de propriedade, não se deve permitir a destruição de um edifício histórico.' Linhas significativas. Elo de uma longa cadeia, elas antecipam as restrições que o legislador francês, herdeiro da Revolução de 1789, virá impor ao direito de propriedade dos detentores privados do patrimônio histórico. Mas elas dão mostras de um otimismo exagerado: mesmo combinada com medidas penais, uma lei não basta. Hoje isso é patente. A preservação dos monumentos antigos é antes de tudo uma mentalidade. (apud CHOAY, 2006, p. 149).

Hugo defende que os monumentos envelhecidos e mutilados receberam do tempo uma beleza que merece ficar intocada, por que o desgaste e marcas do tempo são importantes para a história e para a arte. Hugo acreditava que o máximo que se pode fazer é impedi-los de cair, nada a mais. Um exemplo romântico de destaque foi da geração seguinte, Baudelaire [discípulo de Victor Hugo, (que) precisou lutar tenazmente para se libertar da grandiloquência, do verbalismo de seu mestre (Fischer, 2007, p. 201)], que pulsava na intelectualidade parisiense lamentando o passado belo, mas percebendo a modificação do contexto cultural ao apontar em direção da arte moderna. Para Fischer:

O romantismo foi um movimento de protesto, de protesto apaixonado e contraditório contra o mundo burguês capitalista, contra o mundo das 'ilusões perdidas', contra a prosa inóspita dos negócios e dos lucros. (...) Em termos de consciência pequeno-burguesa, o romantismo foi, na filosofia, na literatura e na arte, o reflexo mais completo. (FISCHER, 2007, p. 63).<sup>61</sup>

---

Hugo fala sobre duas "igrejas românticas" (Saint-Germain-des-Prés em Paris e Sainte-Croix em La Charité-sur-Loire). Ele mantinha contato com o Antiquário normando Jean-Achille Deille (1789-1875), e especula-se que este tenha criado o conceito romântico como conhecemos.

<sup>61</sup> Em outro momento Fischer contextualiza sobre o início do movimento: "Para começar, o romantismo foi uma revolta pequeno-burguesa contra o classicismo da nobreza, contra as normas e os padrões, contra a forma aristocrática e contra um conteúdo que excluía todas as soluções 'comuns'. Para os rebeldes românticos, não havia temas privilegiados: tudo podia ser assunto para a arte." (FISCHER, 2007, p. 64). E mais interessante: "No exame do romantismo alemão e de todos os movimentos similares posteriores, é preciso sempre analisar-lhes as contradições internas, identificando-lhes o papel negativo e o positivo. Existe neles sempre um conflito básico: de um lado, agudo protesto contra os valores burgueses e a maquinaria capitalista; do outro lado, o medo das conseqüências da revolução e o refúgio na mistificação que inevitavelmente conduzia à reação. O romantismo alemão foi o protótipo de todos os movimentos divididos que mais tarde vieram a florescer em meio à intelectualidade do mundo capitalista, inclusive em nosso tempo, como se deu com o expressionismo, com o futurismo e com o surrealismo". (FISCHER, 2007, p. 73).

E também:

(...) o conceito de 'orgânico' que todos os românticos opuseram ao 'mecânico': O princípio de toda vida precisa ser antimecânico, precisa ser um violento rompimento com o mecânico. A idealização romântica de tudo o que era 'orgânico', de tudo o que crescera e tomara forma 'naturalmente', transforma-se em um protesto reacionário contra a revolução: as velhas classes e relações sociais eram consideradas como 'orgânicas' e os movimentos e condições criados pelas novas classes eram considerados como cruelmente 'mecânicos'. (FISCHER, 2007, p. 70).

Para Read (2000, p. 20), Baudelaire pertencia ao *mundo de interesses* compartilhado também por Flaubert, Zola, Manet, Pissarro e Cézanne. “Os verdadeiros poetas surgem, arrastando com eles toda sua geração. Assim aconteceu com os românticos” (GUYAU, 2009, p. 642). Num tempo heróico da arte na França que confiava ter localizado um novo caminho para a verdade, transposto lá ao longe do romantismo, para dele criar uma arte duradoura.<sup>62</sup> É verdade que todo artista deseja que sua arte seja reconhecida por todo o tempo que virá. Era um estilo que devia muito a uma mentalidade intelectual emergente, as fontes estavam disponíveis para todos e agiam não só sobre o grupo parisiense como um todo, mas também sobre os artistas de toda a Europa. Basta compararmos os trabalhos das vanguardas do século XIX para perceber um maneirismo próprio do período. Os românticos contribuem para o paradigma patrimonial que viria décadas a seguir, o do bem reduzido a uma fração do que já foi um dia, de um castelo reduzido às suas fundações, tiram-se conclusões apaixonadas da sociedade humana, dos recomeços, do fim normal dos constantes inícios. Lançam luzes sobre um dilema social, fazem emergir algum sentimento nas pessoas, e esta atitude foi importante para que décadas depois, gerações depois, houvesse mais observação de muitos bens outrora ignorados. Já com seu “orgânico”, podemos dizer que eles estabelecem a base signica para L'art Nouveau. E para que não nos esqueçamos da transitoriedade geral das coisas, manter onde está o bem moribundo, associava-se perfeitamente ao modo de pensar romântico. Como Balzac que introduz o antigo e o sentimento de perda por meio da literatura:

---

<sup>62</sup> O novo romantismo surgiu cem anos depois, principiado com a geração Beat (lembremos de “On the Road” de Jack Kerouac, ou seu “Vagabundos Iluminados”) e finalizado com os Híppies. A herança dos “beat” se mantém na cultura com alguma vivacidade oriunda de sua origem, mas a herança dos Híppies tem menores glórias, pois eles apostaram que o uso de drogas era uma “ampliação da consciência” em sentido total, fato que não se comprovou e deixou poucos cérebros sobreviventes, é um fato.

Todos os artistas, e mesmo os burgueses, que passam por Guérande, experimentam, como os que se detiveram em Veneza, um desejo logo esquecido de ali acabarem seus dias em paz (...). Por vezes a imagem dessa cidade volta a bater ao templo das recordações: ela aí entra toucada com suas torres, ornada de sãs muralhas, desprega suas vestes semeadas de lindas flores, sacode o manto de ouro de suas dunas, exala os perfumes embriagadores de seus lindos caminhos espinhosos e cheios de ramos atados ao deus dará. (BALZAC, 1989, p. 185).

O sentimento de emoção gerado pelo pitoresco, pela arquitetura e esculturas de qualidade, assim como por o abandono percebido pela corrosão do tempo, faz ascender o valor de fetiche do monumento histórico junto do culto da arte. Nesta época Nietzsche prega algo de curioso sobre nosso tema: que o culto da arte deve substituir aquele do deus cristão, já abatido e sucumbido na fantasia pelo pensamento não dogmático fazia poucos séculos. Uma atualização do que realmente poderia ser o “sagrado.”<sup>63</sup> Este dizer do pensador alemão não é gratuito, por que, durante muito tempo a arte foi objeto de culto, dando origem à própria idéia da “aura”. Sob este viés, as pessoas poderiam se voltar ao que é real, desvendando as estruturas de universalização através da herança cultural. Assim sabemos como estava bastante complexa a sociedade ocidental do período, e como poderia ser difícil a ação prática sobre temas conflituosos. Com o esgotamento do romantismo, segundo Greenberg:

(...) a vanguarda viu a necessidade de se livrar das idéias que contaminavam a arte com as lutas ideológicas da sociedade. Por idéias passou-se a entender o tema em geral. (Tema como distinto do conteúdo, no seguinte sentido: toda obra de arte tem que ter conteúdo, mas o tema é algo que o artista pode ou não ter em mente quando está realmente trabalhando). Isso significou uma nova e maior ênfase na forma, e envolveu também a afirmação das artes como vocações, disciplinas e ofícios independentes, absolutamente autônomos e respeitáveis por si mesmos, e não como meros canais de comunicação. Este foi o sinal para uma revolta contra o predomínio da literatura, que era o tema na sua forma mais opressiva. (1997, p. 50).

A negação da sociedade burguesa estimula a formação de grupos boêmios que por vezes flertavam na decadência das sobras do capitalismo, prostrados contra o academicismo que surge o maneirismo denominado Impressionismo. Como comenta Fischer:

---

<sup>63</sup> Não crer em deuses assim como em um deus criador é um modo de entender a realidade a partir do pensamento crítico sobre o que ocorre ao redor. Seria mais digno edificar para glórias as obras humanas mais belas do que um deus onisciente dono do mundo onde ocorrem tantas tragédias. O ateísmo é modo de pensar encontrado em meio a todas as sociedades do mundo, bastante conhecida entre os povos antigos anteriores à dominação belicosa daquilo que sobrou do Império Romano que é a Igreja Católica.

Como o naturalismo na literatura, seu exato contemporâneo, o impressionismo voltou seus olhos para o dia presente, contemplando sem reticências as coisas comuns, ainda que fossem feias. Manet formulou essa atitude: 'O pintor, hoje, não diz veja obras impecáveis; diz veja obras sinceras. É a sinceridade que dá às pinturas o seu caráter de protesto, ainda que o pintor possa ter suposto que se limitava a recordar uma impressão.' Manet acrescentou que não tivera a intenção de protestar, mas que a violenta reação dos acadêmicos e do público corrompido por eles levou-o a protestar contra tal intolerância. Em 1874, Claude Monet exibiu no *Salon des Refusés* um quadro que intitulou *Soleil levant. Impression*. O nome 'impressionismo' deriva desta pintura, que provocou uivos de raiva. O caráter rebelde do novo movimento era óbvio." (apud FISCHER, 2007, p. 86).

O impressionismo, incipiente da arte moderna, também foi uma revolta, um ataque movido por homens de gênio contra a inflada pomposidade da arte oficial acadêmica. Abandonam a experiência do senso comum e procuram chegar à essência da pintura e da experiência visual. Para Greenberg (1997, p. 51), há um empenho em cada uma das artes para ampliar suas expressividades (do meio), não para propagar idéias e noções, mas para expressar mais imediatamente sensações, os dados irreduzíveis da experiência.

A revolução industrial rompe com o modelo tradicional de produção e cria uma divisão indelével entre o passado e o devir das criações humanas. Independente do período em que ocorreu esta ruptura do modo de produção, com diferenças cronológicas entre diferentes países, sua existência criou uma separação sólida entre o passado isolado e o futuro que se torna moderno. Marca-se (costuma-se dizer) aquilo anterior à industrialização como campo temporal do conceito de monumento histórico, que seguiu a aprofundar-se no passado com o constante avanço dos conhecimentos da história e arqueologia. Inicia a perspectiva de haver uma dimensão universal do conceito de monumento histórico. Sabemos que o "universal" muitas vezes se refere apenas ao ocidente. Mas a industrialização contribuiu para que fossem estabelecidas leis visando à proteção do monumento histórico, junto do desenvolvimento da restauração como disciplina integral, com a história da arte servindo como um dos subsídios na formação do restaurador. A história da arte concentrou o domínio do saber do monumento histórico, cumpre lembrar que este estudo histórico estava em fase de formação por que era recente sua determinação autônoma. Para quem a arquitetura antiga é objeto da ciência, que necessita de profissionais especializados, embasados por evidências quanto a cronologia, iconografia, morfologia e técnicas empregadas. Durante a década de 1820 emerge uma mentalidade que acaba rompendo com o modo de ação dos



antiquários, tão importantes nos séculos precedentes, e rompe também com o modo dos revolucionários franceses dos trinta anos anteriores, em voga como pertinência inegável do iluminismo exaltado. O lugar dos antiquários é tomado pelos novos historiadores da arte. A partir de 1850 a maioria dos países influenciados pelo Iluminismo e Revolução Francesa acaba consagrando o termo monumento histórico em meio à crescente industrialização. A Áustria e a Itália desenvolvem os questionamentos mais complexos sobre os valores reais dos bens e práticas de ação, marcam o pensamento mais avançado do fim do século XIX.

Ruskin e Morris são os primeiros a conceber a proteção dos monumentos históricos em escala internacional e a mobilizar-se pessoalmente por essa causa. Na imprensa e em campo, eles militam e lutam pelos monumentos e pelas cidades antigas da França, da Suíça, da Itália. Ruskin se preocupa: 'será preciso que esta pequena Europa, este canto do globo semeado de tantas igrejas antigas, tingido pelo sangue de tantas batalhas, será preciso que este pequeno fragmento do pavimento do mundo, gasto pelos passos de tantos peregrinos, seja integralmente varrido e decorado novamente para a mascarada do Futuro?' (apud CHOAY, 2006, p. 142).

Segundo Choay (2006, p. 142), Ruskin propõe em 1854 a criação de uma organização na Europa para proteger o bem antigo, com estrutura financeira e técnica (criada cem anos mais tarde, em 19 de dezembro de 1954, com a Convenção Cultural Européia do Conselho da Europa). Ele cria o conceito de "bem europeu". Morris, por sua vez, deixa escrito uma reflexão sobre um caso de destruição na cidade de Nápoles:

Ouvistes falar da destruição de casas que atualmente se dá em Nápoles a pretexto de destruir os pardieiros dessa cidade e reconstruí-los em seguida. Mas não é a existência desses edifícios erguidos por nossos ancestrais a causa de degradação da habitação em Nápoles ou em Londres, mas antes essa mesma ignorância crassa e fatalista que destruiu os edifícios antigos. (apud CHOAY, 2006, p. 142).

Em seguida Morris estende a defesa para outros países como Egito e Turquia, para que sejam protegidas arquiteturas árabes e coptas. Em 28 de dezembro de 1878, Morris escreve um artigo intitulado *The Builder* sobre *The Restoration of Ancient Buildings*, onde consta:

Devemos levar em conta a grande mudança que se insinuou no mundo, transformando a natureza de seu sentimento e de seu conhecimento da história (...). nossos antepassados consideravam tudo o que tivera lugar no passado exatamente como os mesmos fatos se lhes afigurariam em sua própria época. Eles julgavam o passado e os homens do passado segundo os critérios de seu próprio tempo. E esses tempos antigos eram tão plenos que eles não tinham momentos de folga algum para especular sobre os sucessos do passado ou do futuro. Vale a pena salientar o quanto a situação mudou hoje. A tomada de consciência, cada vez mais forte, do presente, mostra-nos como homens aparentemente animados das mesmas paixões que nós eram na realidade diferentes (...); essa tomada de consciência, embora salientando essa diferença, ligou-nos de tal modo ao passado que ele é parte integrante de nossa vida e mesmo de nosso desenvolvimento. Esse fato, ousado dizer, nunca tinha acontecido antes. É algo completamente novo. (...)

Repito: nós, que pertencemos a este século, fizemos uma descoberta impossível às épocas precedentes: sabemos agora que nenhum novo esplendor, nem obra moderna alguma pode substituir para nós a perda de um trabalho antigo que seja uma autêntica obra de arte. (MORRIS apud CHOAY, 2006, p. 155).

Fazem do monumento histórico uma memória efetiva, objetiva sobre a história, e que adquire uma universalidade sem precedentes. É-nos necessário agora, fazer um breve relato sobre a história do restauro, que segundo nossas fontes Viollet-Le-Duc (2000), Choay (2006), Boito (2002) e Brandi (2004), ocorreu assim: Antes, eram conseqüência mais de necessidades práticas, diretamente associadas para uma adaptação ao uso da época. Mesmo o que se considerava restauração eram usualmente decorrência de certa dificuldade pragmática, com resultados díspares, não pretendendo o escopo cultural que a questão assume no final do século XIX. Desde o Renascimento, tomavam-se caminhos distintos em relação às esculturas da Antiguidade, que ou eram deixadas incompletas, ou sofriam intervenções para atingir um estado que se acreditava ser o original. No entanto, inúmeros conhecimentos vinculados ao restauro (técnica), que se desenvolveram, especialmente a partir do renascimento, foram melhorados pouco a pouco no tempo que se desdobra dos séculos XV ao XVIII, e foram combinadas na formulação das teorias de restauração, que para Kuhl (2002, p. 15), se faz deste modo: o respeito pela matéria original, a idéia de reversibilidade e distinguibilidade, a importância da documentação e de uma metodologia científica, o interesse por aspectos conservativos e de mínima intervenção, a noção de ruptura entre passado e presente.

A partir da segunda metade do século XVIII, a restauração passou a se afastar cada vez mais das ações ditadas por razões pragmáticas e assumiu aos poucos uma conotação fundamentalmente cultural, baseada em análises sistemáticas, com maior rigor e método nos procedimentos, e com o julgamento alicerçado no conhecimento histórico e em análises formais. Vários fatores contribuíram nesse processo, tais como o Iluminismo, as reações às destruições maciças posteriores à Revolução Francesa, as profundas e aceleradas transformações geradas pela Revolução Industrial na Grã-Bretanha, alterando a relação de uma dada cultura com o seu legado cultural, que resultaria nos movimentos para a preservação e restauração de monumentos. Esse processo se foi consolidando no século XIX, através de formulações teóricas, de experiências sistemáticas de inventário e de intervenções sobre os monumentos. (KUHL, 2002, p. 16).

Deste modo, como podemos entender criticamente, a restauração passou por um lento processo de maturação no decorrer deste século, até se firmar como ação cultural. É iniciado o grande debate sobre restauros no século XIX.<sup>64</sup> Viollet-le-Duc e Mérimée ligam o saber intelectual ao monumento histórico. Os franceses pensam o contexto da industrialização como marcha histórica, que determina o sentido dado ao bem antigo, independente de seus efeitos negativos. Viollet-le-Duc (2000, p. 29) pensava sobre “nostalgia do futuro”<sup>65</sup> que consiste em reconstituir um tipo, mesmo que jamais tenha sido do modo como ele deixará após a intervenção, acreditava em uma ferramenta didática que reconstituiria o objeto num valor histórico quanto o seu tipo estilístico, e não sobre a historicidade real do bem. Como podemos ler no artigo “restauração” cujo notório início se dá em tom dogmático:

A palavra e o assunto são modernos. Restaurar um edifício não é mantê-lo, repará-lo ou refazê-lo, é restabelecê-lo em um estado completo que pode não ter existido nunca em um dado momento. (VIOLLET-LE-DUC, 2000, p. 29).

Segundo nosso autor (Viollet-Le-Duc, 2000, p. 18), este procedimento consagrou em inúmeras restaurações, sem a consideração que em maior grau de seus contemporâneos, na França e em outros países, tinham pela matéria, pela forma original e pelas mutações da arquitetura no transcorrer do tempo. Dizia que o arquiteto deveria se colocar no lugar do arquiteto inicial e procurar pensar como este teria pensado quanto ao estilo. Algumas vezes alterou partes originais que considerava “defeituosas”, em vários exemplos não respeitou modificações posteriores, buscando a pureza de estilo, e não se acanhava em fazer reconstituições de grande extensão. Viollet-Le-Duc estabeleceu sua teoria de

---

<sup>64</sup> Na Inglaterra industrial, com correspondentes na França de tradição rural.

<sup>65</sup> Este termo também é encontrado em Choay (2006, p. 158).

restauro a propósito de certezas, fundamentado em inúmeros estudos arquitetônicos, e não gostava de ser contrariado.

Nesta época, tanto os Ingleses quanto os franceses acreditavam estar com a razão e entre muita polêmica, em especial estimulada pela ação de Viollet-le-Duc, que com erros e acertos atestam a permanência do debate que avança até o fim do século. Como neste trecho de carta de Mérimée datada de 1857 para Viollet-le-Duc:

Parece-me certo que não se pode hoje formular princípio absoluto sobre nada nem, por conseqüência, reduzir tudo a um sistema único. Nosso papel nas artes é muito difícil. Temos uma infinidade de velhos preconceitos, de velhos hábitos que se prendem a uma civilização que não é mais a nossa, e ao mesmo tempo temos nossas necessidades, nossos hábitos, nossas vantagens modernas. Tudo isso me parece um bicho-de-sete-cabeças. Temos, porém, como os antigos, a capacidade de pensar e, um pouco, a de sentir. De minha parte, creio que é pelo pensamento que devemos trabalhar nossa geração e estou convencido de que, habituando-a a pensar, conseguiremos refinar seu gosto. (MÉRIMÉE apud CHOAY, 2006, p. 131).

O restauro estava com uma diretriz ética em formação, e não era incomum o “restauro” de profunda intervenção que procura ou atualizar a obra tornando-a “nova” na aparência superficial ou reconstruí-la como no caso de Viollet-le-Duc: restauro destruidor. Para o inglês Ruskin, não importa que povo fosse quem criou e erigiu o antigo, pois no presente o bem se dirige igualmente a todas as pessoas.

A posição de Viollet-Le-Duc era diametralmente oposta à de John Ruskin que, na Inglaterra, em 1849, publicara *The Seven Lamps of Architecture* em que faz pesadas críticas às restaurações. Ruskin era o expoente de um movimento que pregava absoluto respeito pela matéria original, que levava em consideração as transformações feitas em uma obra no decorrer do tempo, sendo a atitude a tomar a de simples trabalhos de conservação, para evitar degradações, ou, até mesmo, a de pura contemplação. (KUHL, 2000, p. 19).

Se a França investiu na idéia de Viollet-le-Duc, a Inglaterra o fez com os seus: para Ruskin e Morris, o restauro no fim das contas é um atentado contra a autenticidade que constitui sua essência, e o destino digno do bem antigo seria a ruína e a degradação. Não se teria o que fazer, a idéia de restauro seria falsa por que ela destrói o bem - restaurar é impossível, pois não se pode voltar o tempo e o bem não nos pertence. Apregoavam um grande respeito pela matéria original, pelas marcas da passagem do tempo na obra, aconselhando manutenções periódicas, mas admitindo a possibilidade de perecimento total da obra – vê-la reduzida a um ideal conservativo que proporciona uma pitoresca beleza.

As ações de franceses e Ingleses foram por ocasiões, estritamente romantizadas, de uma imediatez de experiência artística, e outras vezes recorrentes a análise racional, mas de um motivo, de uma razão, fortemente subsidiado pelo desejo estético, ou seja, pessoal, de uma “racionalidade bastante romântica.” Assim, o aspecto racional dos franceses foi muito superficial restringindo-se à técnica. A forma incisiva de Viollet-le-Duc atuar sobre um bem e as transformações por que foi passando a teoria e prática do restauro até o início do século XIX, condenaram a sua forma de intervenção. Ele desenvolveu uma teoria racional, coesa e dogmática, e pela antipatia que se foi desenvolvendo posteriormente pela sua postura de pouco considerar a concepção da obra como encontrada que seus princípios teóricos foram relegados ao ostracismo durante um longo tempo.<sup>66</sup> No entanto, para nós, a importância deste intelectual não se faz por isso, pois como podemos ler em seu artigo “Restauração”, ele estava correto em muitos outros, como no uso da fotografia:

A fotografia, que a cada dia assume um papel mais sério nos estudos científicos, parece vir a propósito para ajudar nesse grande trabalho de restauração dos edifícios antigos, com os quais a Europa inteira hoje se preocupa.

Com efeito, quando os arquitetos tinham à sua disposição somente os meios comuns do desenho, mesmo os mais exatos, como a câmara clara, por exemplo, era-lhes bastante difícil não cometer algumas omissões, não negligenciar alguns traços pouco aparentes. Ademais, terminado o trabalho de restauração, podia-se sempre contestar a exatidão dos levantamentos gráficos daquilo a que se chama *estados atuais*. Mas a fotografia apresenta essa vantagem de fornecer relatórios irrefutáveis e documentos que podem ser consultados sem cessar, mesmo quando as restaurações mascaram os traços deixados pela ruína. A fotografia levou, naturalmente, os arquitetos a serem ainda mais escrupulosos no respeito pelos mínimos remanescentes de uma disposição antiga, a melhor se conscientizar da estrutura, e fornece-lhes um meio permanente de justificar suas operações. Nas restaurações não poderíamos jamais usar demasiadamente a fotografia, pois muitas vezes se descobre em uma prova aquilo que não se tinha percebido no próprio monumento. (VIOLLET-LE-DUC, 2000, p. 68, 69).

Deste recorte que fizemos, o mesmo é válido para as outras obras do engenho humano, como as de “belas artes”. Um exemplo notório da discussão do século XIX, assim como Baudelaire, Viollet-Le-Duc também tinha percebido a vantagem documental da fotografia. A polêmica que este causou e ainda causa é proporcional à grandeza de sua produção, pois foi protagonista da “redescoberta’

<sup>66</sup> “Apenas mais recentemente seu papel como um dos ‘apóstolos’ do neogótico, como o teórico de uma nova arquitetura, e como restaurador passou a ser reavaliado, principalmente após o centenário de sua morte, cuja comemoração incluiu uma exposição e o Colóquio Internacional Viollet-Le-Duc, realizado em Paris em 1980.” (KUHL, 2000, p. 21).

das qualidades da arquitetura medieval, que estudou e difundiu. Hoje sabemos que todos estes profissionais empenhados e debruçados sobre o tema cometeram atos que o século seguinte contestaria ou proibiria sob pena de lei. De um modo geral, em todos os dilemas sobre o monumento histórico os ingleses foram pioneiros, quiçá por terem percebido na própria terra a possibilidade de destruição da malha antiga após a industrialização. O poder de forças destrutivas existentes na sociedade industrial faz com que o antigo “salte aos olhos”, se pareça um tanto obstaculizante diante do novo. No contexto deste século qualquer ação eficaz na defesa do patrimônio teria que ocorrer através de legislação adequada e de uma disciplina de conservação e restauro. Querer conservar monumentos é uma coisa, mas sabê-lo é outra e necessita de especialistas, que o século XIX precisou inventar. O valor dos monumentos do passado deriva de uma tomada de consciência própria do século XIX. O desenvolvimento de estudos sobre a história permitiu que neste século se pensasse no caráter único e insubstituível de todo acontecimento e obra que pertence ao passado.

Estas ações serviram como objeto de reflexão geral e passa-se a vez da vanguarda da teoria do restauro aos italianos e germânicos. Segundo Choay (2006, p. 169), Riegl coloca o valor artístico em duas categorias: “o valor artístico” que se refere a obras que permitem leitura de sua artisticidade mesmo sendo antiga, e a outra é o “valor de novidade” (*neuheitswert*), de obras que mantêm aparência fresca e intacta, que derivaria de uma atitude milenar das culturas humanas em atribuir superioridade ao intacto (novo) sobre o velho. Julgava que para as massas apenas o que é novo ou intacto é belo. Riegl escreve *Der Moderne Denkmalkultus*, e neste texto faz do monumento histórico um problema da sociedade moderna. Relíquias de mundos perdidos, consumidos pelas mudanças normais do mundo tornam-se segundo Riegl, objetos de um culto. É a partir disso, desta reflexão geral do contexto social que pensamos atualmente o tema. Mesmo que no título do livro exista a palavra *Kultus*, a anciandade das coisas de memória não substituiu a religião como apregoou Nietzsche.<sup>67</sup>

Neste período do século XIX, estavam em curso tentativas de unificação e libertação da Itália (assim como também na atual Alemanha), e a arquitetura medieval estava sendo vista por muitos como revestida de caráter nacionalista.

---

<sup>67</sup> Vinte anos mais tarde Sigmund Freud escreve “O mal-estar na civilização”, que se assemelha na reflexão feita por Riegl sobre o novo e o antigo.

Certamente as influências inglesas e francesas se fazem patentes. A figura de Camilo Boito<sup>68</sup> começa a emergir e junto á vanguarda italiana no restauro se afirma e consagra. Boito, como crítico de arte, se colocava contra à apropriação “ingênuas” de estilos do passado, da assimilação acrítica muito comum na época. Criticava a falta de pesquisas e se mostrava cético em relação à falta de uma linguagem artística própria à época - copismo. Observando os erros e acertos do passado, ele chama a atenção para os perigos dos complementos em esculturas antigas, que levavam a enganos e modificações no próprio equilíbrio da composição. Considerava que intervenções em esculturas eram extremamente perigosas com enormes chances de erro; e que as adições deveriam ser retiradas porque não possuíam valor artístico. Mas com isto, ignorava a historicidade das adições que ocorreram durante séculos em diversos bens. Mencionava sobre técnicas de conservação para peças “outdoor”, na esperança que todas as que foram outrora retiradas pudessem voltar ao local de origem, por exemplo, julgava que o “Davi” de Michelangelo tinha sua leitura obstaculizada enquanto fora do local ao qual fora originalmente destinado. Para as pinturas, apreciava a retirada da camada pictórica do suporte original quando este estivesse comprometendo a peça, mas tudo sob uma ação “cirúrgica”. E desenvolvia uma reflexão adequada quanto à camada pictórica:

Por quê, de fato, conservar religiosamente em um quadro velho os borrões que em parte o escondem e tiram-lhe todo o esplendor da beleza? A obra-prima em tal estado não deve ser considerada quase perdida? Seria um mal tentar libertá-la daquele denso véu negro, daqueles horríveis borrões, devolvendo-a à admiração de todos? Esse é o primeiro passo bastante razoável e, às vezes, de fato, inevitável. Mas ao retirar os velhos retoques e restauros, por mais cuidado que se tenha, não temos sempre certeza de não retirar um pouquinho da cor primitiva. E quando o restaurador entende ter despelado, como se diz, a pintura e teme a crítica, ele sabe sempre resistir às fáceis tentações de seu ofício? Trata-se de uma veladura; mas assim como a limpeza de uma parte pede a limpeza de outra, a veladura pede outra, velar obriga freqüentemente a repintar. Aonde se vai parar? (BOITO, 2002, p. 53).

---

<sup>68</sup> Camilo Boito (1836-1914) é figura de grande destaque no panorama cultural do século XIX. Foi arquiteto, restaurador, crítico, historiador, professor, teórico, literato e um analista dos mais argutos de seu próprio tempo, tendo papel relevante na transformação da historiografia da arte e na formação de uma nova cultura arquitetônica na Itália. Como restaurador e teórico, tem um lugar consagrado pela historiografia da restauração, sendo a ele reservada uma posição moderada e intermediária entre Viollet-Le-Duc, cujos preceitos seguiu durante certo tempo, e Ruskin, sintetizando e elaborando princípios que se encontram na base da teoria contemporânea de restauração. (KUHL, 2002, p. 09).

Boito acreditava que já no final do século se tinha conquistado uma reflexão de equilíbrio entre todas as teorias de restauro efetuadas até então, e comemorava como verificamos no texto “Os restauradores” apresentado na Conferência feita na Exposição de Turim em 7 de junho de 1884:

Qual será a marca artística especial que nos distinguirá das outras épocas na grande resenha dos séculos? E a era atual, no que respeita à arte, pode talvez ser chamada uma época?

Dir-nos-ão: os restauradores. Que glória! (BOITO, 2002, p. 36).

Por fim, ele estabelece um princípio geral que permanece basilar no restauro que é a mínima intervenção. No que tange a obra de Viollet-Le-Duc, eis o que disse mesma conferência de 1884:

Eis a sua teoria, da qual derivou sua prática: ‘Restaurar um edifício quer dizer reintegrá-lo em um estado completo, que pode não ter existido nunca em um dado tempo’. Como fazer? Colocamo-nos no lugar do arquiteto primitivo e adivinhamos aquilo que ele teria feito se os acontecimentos o tivessem permitido finalizar a construção. Essa teoria é cheia de perigos. Com ela não existe doutrina, não existe engenho que sejam capazes de nos salvar dos arbítrios: e o arbítrio é uma mentira, uma falsificação do antigo, uma armadilha posta aos vindouros. Quanto mais bem for conduzida a restauração, mais a mentira vence insidiosa e o engano, triunfante. Que diriam os senhores de um antiquário que, tendo descoberto, digamos, um novo manuscrito de Dante ou de Petrarca, incompleto e em grande parte ilegível, se propusesse a completar, de sua cabeça, astutamente, sabiamente, as lacunas, de modo que não fosse mais possível distinguir o original dos acréscimos? (...) (BOITO, 2002, p. 58).

Para Boito (2002, p. 25), a arbitrariedade que resulta da postura de Viollet-Le-Duc traz riscos de falsificação, sob a ótica de que quanto melhor for concluída a intervenção “colocando-se no lugar do arquiteto original” maior será a possibilidade do engano, pois na maioria dos casos não se tem toda a documentação pertinente; evento básico segundo Boito.

Na virada do século XIX para o XX a conservação conquista status disciplinar, tornado possível graças às indagações e debates sobre seus conceitos e procedimentos. Conquistou-se um período de grande equilíbrio que se codificou em consenso internacional, décadas depois na Carta de Veneza de 1964. A restauração é encarada como uma ação de caráter eminentemente cultural, que se transforma em um ato crítico alicerçado na análise da relação dialética entre fatores estéticos e históricos de uma obra. A intervenção, em teoria, se torna a mínima possível e deve mostrar ser obra do seu tempo.



Os museus no século XIX são transformados em templos da arte. “As grandes metrópoles privilegiam os museus em seus planos de urbanização, tanto quanto uma pequena cidade concentra suas atenções em um museu municipal” (BRUNO, 2006, p. 120). Para os intelectuais das ciências humanas, o museu era algo natural da civilização, de categorias fixas sobre objetos, coleções e edifícios de invólucro conservativo e expositivo. Segundo Bruno (2006, p. 124), o museu era uma categoria cristalizada como se tivesse sido sempre assim. A arquitetura escolhida para representar um templo do saber é a do templo antigo, as exposições são pensadas para ocorrerem em espaços amplos, como nestes casos: British Museum, National Gallery de Londres, Glyptothek de Munique, Alte Pinakothek de Berlim, Metropolitan Museum de Nova Iorque, entre outros (Fig. 09). O auge dos museus no mundo como instituições científicas dá-se, sobretudo, na Europa, no término deste século. Este modelo perdura até a primeira metade do século XX, quando a arquitetura moderna conquista espaço definitivo na sociedade. A partir desta ruptura do paradigma culto, o mundo visual se transforma definitivamente, e o desenho classicista é aos poucos deixado em paz no mundo antigo.



Figura 09. Imagem da “National Gallery” na cidade de Londres. Disponível em: <<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/history/collection-history/collection-history>>. Acesso em: 3/3/2010 16:46:24.

Nesta virada de século, a “arquitetura menor” e a “malha urbana” são estudadas e organizadas sob tipologias. Estruturas urbanas pré-industriais e de pequenas cidades intactas do assédio industrializante passam a serem vistas como bens preciosos. Inicia uma mentalidade para perenizar estes lugares e suas

memórias. O resquício romântico aponta estes locais como contendo um estilo de vida original prestes a desaparecer e que mereciam ser protegidos por leis e em casos extremos transformadas em museus! Sabemos hoje que nada disso aconteceu. De acordo com Choay (2006, p. 171), a cronologia histórica mantinha um resquício de considerar antigo aquilo anterior a industrialização e moderno o que veio depois. Mas ano após ano novas descobertas de arqueologia e paleontologia eram feitas, e um passado com maior precisão fazia parte das conversas sobre história da humanidade. Jerusalém torna-se objeto de estudos, e sua realidade histórica transcende em muito a perspectiva bíblica. O Egito antigo conquista identidade social com as descobertas de Champollion, cujo enigma entusiasmava os antiquários. Em seguida os estudos contemplaram a Mesopotâmia e mundo proto-helênico. Índia, Indochina e América Latina são novos objetos de estudos, sua etnografia é anexada à da história conhecida e o entendimento sobre monumentos históricos, em teoria, pouco se modifica desde o século XIX, apenas amplia-se seus tipos, no enriquecimento do estudo da história que se torna mundial. Por isso se diz que apesar de experiências pioneiras nestes estudos, elas pouco afetaram o modo de ação conservadora que se mantém o mesmo até meados de 1960 (1860-1960). Os arqueólogos do século XIX se relacionavam diretamente com os museus. No século seguinte eles voltam-se mais à prática de pesquisa acadêmica, deixando os museus “abandonados” aos conservadores, para décadas depois surgir a figura do Museólogo. “Afirma Mário Chagas que três são as funções do museólogo: a de preservação, - a investigação, - a comunicação, que dão a identidade dos museus” (apud BARROSO, 2000, p. 146). Os saberes se aprofundam em seus temas, como os arqueólogos que investem na pesquisa de campo, os novos filósofos tendo um bom volume de livros que são frutos da indústria impressa, dedicam-se ao estudo da crítica e estética; como Guyau, por exemplo, que por sua vez influenciou Nietzsche, que influenciou a juventude alemã e seus artistas. Este novo volume de produção intelectual aos poucos atinge o restante da população que começa a desejar as idéias novas. E a capital francesa emerge como o novo centro artístico, onde se produziam e valorizavam as idéias mais inovadoras.

É legítimo valorizar aquelas formas de arte que aparecem como as mais novas, como originárias da sequência mais fecunda de obras-primas no decorrer das décadas seguintes. O que caracteriza uma sociedade é, em última análise, aquilo pelo que ela própria se distingue das outras. O reconhecimento do dinamismo artístico é fundamental; a vanguarda fornece sempre a matéria de uma história que retém não o isolado mas o individual, o modelo mais do que a série. (FRANCASTEL, 1993,p. 207).

De um modo geral, o “modelo” de Francastel é a tendência ao “abstrato” iniciado pelos impressionistas. “Nunca antes de Monet havia sido concebida a idéia de fundar a representação integral do mundo na decomposição em cores puras da luz” (FRANCASTEL, 1993, p. 207). Uma vez descoberto o método, ele se espalha e se modifica segundo diversas concepções pessoais. Uma vez espalhado, reinterpretado, deixa de se apresentar como a problemática da vanguarda, deixa de ser seguido segundo as formas de seus iniciadores; mas seguido a partir da transformação dos princípios que decorriam da experiência dos pioneiros. No mundo das belas artes, segundo Read (2000, p. 33), de todos os lugares, os jovens artistas dirigiam-se para Paris.<sup>69</sup> Todos os artistas que lideraram ou fizeram parte de algum movimento passaram certamente por Paris. Alguns vieram da própria capital ou proximidades como Rouault, Picabia, Delaunay, Utrillo, Derain e Vlaminck. Outros eram franceses nativos como Braque e Léger (1900), Arp e Marcel Duchamp (1904). Os estrangeiros tiveram a seguinte ordem de chegada: Nolde (1899), Em 1900, Picasso visitou a cidade e logo em seguida voltou para ficar. Paula Medersohn-Becker (1900), Carrà (1900), Boccioni (1902), Em 1902, Kandinski visitou Paris e voltou quatro anos mais tarde. Franz Marc (1903), Brancusi (1904), Klee (1905), John Marin (1905), Juan Gris (1906), Severini (1906), Modigliani (1906), Archipenko (1908) e Chagal (1910). Para Read:

Na mesma época outra concentração de forças estava ocorrendo em Munique. A história dessa primeira década em Munique nunca foi escrita de modo adequado, e não há dúvida de que ela não é estritamente comparável à história da mesma década em Paris. Os impressionistas alemães, Lovis Corinth e Max Slevogt, atuavam em Munique que atraía artistas estrangeiros como Wassily Kandinsky e Alexei Von Jawlensky, Naum Gabo e Paul Klee; e embora Munique estivesse alerta para tudo o que estava acontecendo em Paris, a capital bávara irradiava um espírito mais filosófico, com o conseqüente desejo de justificar a prática da arte em termos teóricos. Dois dos documentos decisivos do movimento moderno foram escritos em Munique nessa época: *Abstraktion und Einfahlung de Wilhem Worringer* (1908), em que, pela primeira vez, se postulava o desejo de abstração em arte como um fenômeno histórico recorrente, e *Über das Geistige in der Kunst* de Kandinsky (1912), no qual, também pela primeira vez, se proclamava e justificava uma abstrata ‘arte da necessidade interna’ como fenômeno contemporâneo”. (2000, p. 33).

---

<sup>69</sup> De modo diferente das décadas anteriores: “Na Grande Exposição Mundial realizada em Paris em 1900, os impressionistas e pós-impressionistas haviam sido admitidos em grande número, e, embora o público ainda estivesse longe de aceitá-los integralmente, sua fama já era mundial”. (READ, 2000, p. 32). Iniciava sua afirmação como herança cultural.

Havia uma transformação social ocorrendo, a própria globalização da arte, ou europeização, e da crítica vanguardista sobre a cultura. Pessoas interessadas em literatura crítica, de países distantes, se encontravam nas capitais mais ricas da Europa. Adorno, Greenberg, Goodman, Danto, etc., estão entre os intelectuais mais influentes no século XX, em que a modernidade já é social e cultural - e abrange todas as vertentes da arte.<sup>70</sup> A reflexão sobre a arte desenvolvida ao longo do tempo contribuiu decididamente para que sua importância mantivesse uma afirmação na sociedade e que a vanguarda intelectual reiterasse sua legitimidade além da perspectiva do senso comum. Para tanto se faz necessário esta observação de Arnheim:

A atenção do espectador foi monopolizada pelo tema – uma atitude muito estimulada pela fotografia e pelo seu uso na imprensa. Ao lado desta depreciação da forma, ocorreu uma mudança gradual de temas que refletiam idéias para a representação de paisagens reais e atraentes, naturezas-mortas, animais e figuras humanas. Representações simbólicas de idéias religiosas, monárquicas ou humanísticas aos poucos se transformaram em ilustrações da história ou cenas de gênero. Em suma, tanto a linguagem quanto a imagem pictórica necessitavam de uma renovação com os meios de expressão formal. Pode-se dizer que os desenvolvimentos estilísticos da arte moderna e da poesia moderna objetivavam exatamente tal renovação. Além disso, as artes visuais precisavam ser enriquecidas por um retorno ao pensamento. (2004, p. 96).

Ao mesmo tempo em que a morfologia final (das obras) criava situações embaraçosas, em especial para os artistas que faziam uso de um maneirismo que deu início definitivo à modernidade artística, é interessante que os fatores anteriormente considerados essenciais para a arte não os são mais agora, os modernos dispensam inúmeros requisitos outrora fundamentais (o que inclui saber desenhar). Por que a arte deveria ter alguma relação com o mimético? O

---

<sup>70</sup> “Dar aos séculos mais recentes de nossa história o nome de era da tecnologia é sensato e de utilidade prática. Fixamos o início desta era no período em que as ferramentas, na acepção mais antiga do termo, estavam sendo completadas pelas máquinas. Estas últimas são ferramentas cuja capacidade de ação e cujos mecanismos de controle do processo de produção não dependem mais de um operador humano, provendo, elas próprias, toda a energia e a maior parte do controle. Não pode haver dúvida de que as transformações psicológicas, econômicas e políticas produzidas pela industrialização são fundamentais. A era da tecnologia nos deu a produção em massa, transporte rápido e a geração elétrica da luz, do calor e do frio. Substituiu grandes parcelas do trabalho humano pelo trabalho mecânico mais rápido e de maior precisão, e rompeu os estreitos vínculos entre o homem, o trabalho de suas mãos e os recursos elementares da natureza. Por todos estes motivos, e era da tecnologia é certamente, em princípio, distinguível dos períodos anteriores. Por estes motivos, também, é plenamente justificada a procura dos traços culturais particulares que identificam a vida com a moderna tecnologia, e dos benefícios e ameaças específicos que ela tem em estoque para os valores humanos mais caros.” (ARNHEIN, 2004, p. 129).

fundamento da arte é o mimético? Estas eram as questões dos primeiros modernos.<sup>71</sup> O modernismo incipiente usou a arte para chamar atenção para a arte. Ajuizavam sobre a credibilidade maculada do modelo ilusionista como significativo para a arte. Era o moderno saindo do arcaico e primitivo como se não houvesse arte intermediária. Queriam colidir com a vida cotidiana e preguiçosa. Os estilos entre as artes estavam em profunda transformação, mas não por acaso ou puramente em decorrência de rebeldia, como diz Guyau:

A transformação de qual falamos tem suas razões sociais. O estilo não é somente “o homem”, ele é a sociedade de uma época, ele é a nação e o século vistos através de uma individualidade. Ora, as sociedades modernas estão submetidas a uma lei de complicação progressiva que se encontra em todas as manifestações sociais, inclusive na arte. Os sentimentos modernos, transformados pelas idéias científicas e filosóficas, são cada vez mais complexos. (GUYAU, 2009, p. 619).

A arte não seria somente um conjunto de fatos significativos, mas um conjunto de meios sugestivos. “Aquilo que ela diz quase sempre vai buscar seu principal valor no que ela não diz, mas sugere, faz pensar e sentir. A grande arte é a arte evocadora, que age pela sugestão” (GUYAU, 2009, p. 173). A perspectiva de Greenberg (1997, p. 108) é de que isso prova que aquilo de outrora não era arte (toda a arte), pois a própria arte o dispensou e continuou a proporcionar a experiência artística em seus aspectos essenciais. Ao mesmo tempo em que esta diferença moderna manteve ileso a maior parte de nossos antigos juízos de valor; ontem, como hoje ou amanhã, as obras e os juízos possuem valores utilitários ao mesmo tempo em que possuem valores sociais que constituem parte de suas qualidades estéticas. Para Francastel (1993, p. 40), na criação de símbolos representativos de novas idéias, e libertação de certas amarrações intelectuais, é que temos indício do alcance incalculável do futuro de uma sociedade. Esta sociedade é a ocidental. Para Read (2000, p. 49), seria errado notar na agitação deste início de século alguma tendência determinante a uma unidade de estilo, o

---

<sup>71</sup> “Deve-se distinguir entre objeto figurativo e a imagem, isto é, entre o *medium* e a representação. Desde que se elimina a noção da imagem identificável, seja com um real concreto, seja com uma lembrança imobilizada e personalizada, desde o instante em que a concebemos como produto de uma fabricação, percebe-se melhor suas relações com o objeto figurativo. Este é o suporte material e fixo que serve de referência ao criador de um signo plástico e ao espectador. A imagem esta, não está numa relação de determinação fixa com o signo. Para o mesmo objeto ela é tão variável quanto o número de espectadores. Ela não é mais estável do que as interpretações. Ela é um dos elementos essenciais da ambigüidade fundamental da obra figurativa. Ela se situa, enfim, não no objeto, o *medium*, mas no espírito daqueles que são os usuários do objeto”. (FRANCASTEL, 1993, p. 107).

humor e índole particular dos artistas foi o próprio fator de cisão da maioria dos movimentos criados no período. “O que leva os artistas a formarem grupos são os motivos de ordem prática” (READ, 2000, p. 51) se sobressaindo aos de ideologia. O contexto hostil às obras originais estimulou o agrupamento dos artistas, o que contribuía para um princípio propagandista de seus estilos, pois em verdade, andam juntas as pessoas que se parecem em algum aspecto. Isto é bem evidente para os artistas jovens, em início de “carreira”, que logo após a chegada da independência financeira a personalidade de cada artista se afirma e a unidade se desfaz.<sup>72</sup>

Seguindo com Arnheim:

Surgira a questão de como lidar com estilos de arte que em hipótese alguma poderiam se ajustar aos padrões tradicionais de representação naturalista. Que tais estilos exigiam uma *raison d'être* própria não podia mais ser negado, mas explicá-los era um quebra-cabeças para aqueles que tinham sido levados a pensar na percepção visual como um registro fiel de projeções óticas, e na representação artística como a tradução desses registros fiéis. Parecia não haver lugar para desvios flagrantes da forma, se não mais se pudesse explicá-los como resultantes de uma falta de habilidade, de desequilíbrio mental ou impertinência intencional. (ARNHEIN, 2004, p. 254).

Iniciava-se neste início de século a maior fuga à figuração que já houve um dia na civilização ocidental. Para Francastel (1993, p. 62), quando se admite que a arte convenha à sociedade como comunicação e expressão justifica-se que não é gratuita; os pintores modernos nos tornaram sensíveis a existência do signo plástico. Imaginemos o quão difícil foi sua aceitação dentro das instituições legitimadoras da arte, como os museus, para ser somada ao restante das obras da história. Mas como já vimos, os estudos da arqueologia e ciências naturais como um todo, estudando também o ente humano, trouxe à tona as diferenças entre as culturas humanas que por sua vez demonstrou que a arte de diferentes povos continha distinções enormes em sua forma percebida. Estando os artistas interessados na cultura, quando descobriam a arte africana, oriental, pré-colombiana, pré-histórica, entre outras, encontravam algo de abstrato que eles mesmos perseguiram. Como relata Arnheim:

---

<sup>72</sup> “A vida média de tais grupos não é superior a quatro ou cinco anos”. (READ, 2000, p. 52).

Na verdade, o livro de Wilhem Worringer, *Abstraction and Empathy*, de 1908, no qual ele defendia o estilo geométrico da arte 'primitiva' como uma alternativa válida para o naturalismo, e que se tornou um manifesto do recém-surgido cubismo, era um descendente direto daquilo que Alois Riegl, em seu exame dos relevos do Arco de Constantino, chamara de 'beleza cristalina' da arte bizantina. (ARNHEIN, 2004, p. 256).

### Segundo Read:

Os dois tratados de Worringer, *Abstraktion und Einfühlung* (1908) e *Formprobleme der Gothik* (1912), seriam documentos decisivos no desenvolvimento do expressionismo alemão. O primeiro livro, como ele mesmo afirma com justiça, 'tornou-se um abre-te Sésamo para a formulação de todo um espectro de questões importantes para a época'. (...) 'Essa tese de doutorado de um estudante jovem e desconhecido influenciou a vida de muitas pessoas e a vida espiritual de toda uma era'. Worringer apresentava pela primeira vez uma formulação teórica clara das motivações psicológicas que distinguem a arte nórdica da arte clássica e oriental, e os pintores que viriam a constituir o movimento expressionista moderno poderiam daí por diante avançar com uma confiança baseada em demonstração histórica, ou seja, numa tradição que tinha raízes no chão e na evolução social dos povos transalpinos. (READ, 2000, p. 52, 53).

### E Fischer:

Quanto mais chegamos a conhecer trabalhos de arte há muito esquecidos e perdidos, tanto mais claramente enxergamos, apesar da variedade deles, seus elementos contínuos e comuns. São fragmentos que se acrescentam a outros fragmentos para irem compondo a humanidade. (FISCHER, 2007, p. 18, 19).

Em oposição à exigência acadêmica da época, usaram o fato de que civilizações diferentes e de períodos diferentes, representavam conforme sua própria visão de mundo e necessidades psicológicas - com a criação de seus próprios elementos.<sup>73</sup> A emancipação dos padrões propiciou o afastamento do naturalismo mimético. Possibilitou o início da difícil aceitação de obras não-ortodoxas, mostrando o despreparo dos críticos daqueles anos, assim como a aceitação destas obras no seio social. É possível imaginar que uma mente inteligente e curiosa tentou em diferentes períodos do passado novos modos de representação, inovadores, mas que não passaram de ensaios quando não tinham meios de afirmação na sociedade, ou seja, amparo do poder. Coisa distinta do que houve na Itália, em que um movimento de vanguarda tinha o objetivo de estetizar a

<sup>73</sup> "Se existe uma espécie de egoísmo das formas que faz que elas digam somente "eu", sem fazer pensar em nada além de si mesmas, existe também uma espécie de despreendimento e de liberalidade das formas que faz que elas falem de outra coisa além de si mesmas e, para além de seus contornos, abram horizontes sem limites. É somente então que elas são poéticas" (GUYAU, 2009, p. 554).

política, destruir o passado e refazer o novo por sobre a carcaça abatida do “ultrapassado”. Como comenta Benjamin:

Todos os esforços para estetizar a política convergem para um ponto. Esse ponto é a guerra. A guerra somente a guerra permite dar um objetivo aos grandes movimentos de massa, preservando as relações de produção existentes. Eis como fenômeno pode ser formulado do ponto de vista político. Do ponto de vista técnico, sua formulação é a seguinte: somente a guerra permite mobilizar em sua totalidade os meios técnicos do presente, preservando as atuais relações de produção. (BENJAMIN, 1994, p. 195).

O Futurismo propunha a guerra como modo higiênico para a sociedade viciada em ornamentos e futilidades, para eles só a destruição do passado e daqueles que são contra a sobreposição rápida do novo sobre o antigo elevará a humanidade ao seu máximo.<sup>74</sup> Como comenta Krauss:

O próprio manifesto futurista proclama um amor pela velocidade e pelo perigo. Postula um novo culto da beleza, no qual ‘um automóvel em alta velocidade (...) é mais belo que a *Vitória de Samotrácia*’. Advoga os valores da agressão e da destruição, clamando pelo dismantelamento de museus, bibliotecas e academias – de todas as instituições dedicadas à preservação e ao prolongamento do passado. (KRAUSS, 1998, p. 50).

Eles procuram mudar o rumo da arte na Europa. Para eles, tudo o que se traduz em velocidade agrada ao homem moderno. A velocidade, nestes termos, conquista valor plástico. O futurismo traz à tona o senso comum de qualquer um que observava o tempo em que vivia, do conceito de que “a tecnologia era o futuro”, e para que esperar sua chegada se se pode fazê-lo hoje? Sua perspectiva é a de que descobriremos na profundidade das máquinas em meio a engrenagens e alavancas, um modelo racional da energia dada pelas aquisições do pensamento.

---

<sup>74</sup> “Em seu manifesto sobre a guerra colonial da Etiópia, diz Marinetti: ‘Há vinte e sete anos, nós futuristas contestamos a afirmação de que a guerra é antiestética... Por isso, dizemos: ... a guerra é bela, porque graças às máscaras de gás, aos megafones assustadores, aos lança-chamas e aos tanques, funda a supremacia do homem sobre a máquina subjugada. A guerra é bela, porque inaugura a metalização onírica do corpo humano. A guerra é bela, porque enriquece um prado florido com as orquídeas de fogo das metralhadoras. A guerra é bela, porque conjuga numa sinfonia os tiros de fuzil, os canhoneiros, as pausas entre duas batalhas, os perfumes e os odores de decomposição. A guerra é bela, porque cria novas arquiteturas, como a dos grandes tanques, dos esquadrões aéreos em formação geométrica, das espirais de fumaça pairando sobre aldeias incendiadas, e muitas outras... Poetas e artistas do futurismo... lembraivos desses princípios de uma estética da guerra, para que eles iluminem vossa luta por uma nova poesia e uma nova escultura!’” (BENJAMIN, 1994, p. 195, 196). Eis a estetização da política, sua alienação conquistou o estágio de perceber como prazer estético a própria destruição. Houve ainda muita guerra após isso.



Mas tinham a guerra belicosa como meio adequado e ético para atingir este fim. Isto passa a impressão que, em alguns casos, os modernos não conheciam a história, pois, de acordo com Choay (2006, p. 126), em seguida surge Le Corbusier, que no ano de 1925 apresenta o “*Plan Voisin*” que pretendia destruir parte da cidade de Paris para vagar lugar ao novo, e o novo era obra dele (Fig. 10). Após a Segunda Guerra Mundial estes paradigmas conquistam nova força e conseguem algum sucesso em determinadas cidades. E as cidades destruídas durante a guerra serviam como um interessante sítio de pesquisas para a arquitetura moderna. As singularidades destas atitudes e movimentos os tornaram interessantes demais para ficarem de fora de nossa herança cultural.



Figura 10. Le Corbusier, “*Plan Voisin*”. Disponível em: <<http://www.fondationlecorbusier.asso.fr/fondationlc.htm>>. Acesso em: 3/1/2010 16:57:38.

Em paradoxo com esta vanguarda havia o desejo da população, que ao deparar-se com a destruição de sua memória material, daquilo de seu imaginário ser subitamente tolhido do horizonte, de seus planos de vida e esperança para com seus filhos e netos, não aceitam que o novo seja colocado em todo lugar, como um abuso de sentido, sentido existencial, e exigem a reconstrução idêntica de inúmeras edificações destruídas. Para que suas vidas não sejam ainda mais arrebatadas. No geral as pessoas aceitam que as coisas se modifiquem, em especial se a

mudança incidir na velocidade com que pensam o mundo acontecer, que varia em diferentes contextos. Se aceita a perda de um parente quando acontece de modo natural, se aceita melhor se a pessoa for mais velha que nós, mas revolta-se contra o universo quando de uma perda entendida como injusta ou fora do período comum de vida como se apreende. É semelhante com as obras da cultura. Algo moribundo é lamentado, pois se prevê o tempo a seguir, e se sofre menos. Mas quando a perda é súbita e sem tempo de reflexão sobre um fim aceito como normal, a estar a acontecer num amanhã, a dor da perda acontece sem pena do corpo, e a relação existencial do sujeito na cultura parece nublar-se, numa queda de cara no chão, sem poder voltar o tempo. Daí a exigência de algumas instâncias organizadas em cidades destruídas para que se reconstrua no mesmo local a obra que trará sentido às lembranças, trazendo alguma paz para quem não tem culpa na guerra. O novo não surge sem o antigo, senão perde seu sentido.

Até a Sociedade das Nações se reunir para redigir a Carta de Atenas, as abordagens teóricas sobre monumento histórico eram antigas e bastante dispersas, não havia metas políticas sobre bens históricos, muito menos consenso internacional sobre como agir.<sup>75</sup> Esta carta de 1931 poderia ser considerada um marco na noção sobre monumento histórico, e de certo modo foi, pois é para nós uma forte referência, no entanto, foi uma articulação particularmente europeia e não mundial. Segundo Choay (2006, p. 125), a consagração do monumento histórico para as intelectualidades vai do século XIX até a década de 1960, e tem como um marco simbólico a Carta de Veneza de 1964. Esta carta publicada dois anos mais tarde representa a retomada da teoria no que tange à proteção da herança histórica em contexto internacional. Percebemos na Carta internacional sobre a conservação e a restauração dos monumentos e dos sítios (1964) que a orientação teórica e prática sobre o monumento histórico pouco se modificou a partir daquilo desenvolvido em meio a muito debate e divergência durante todo o século anterior. Pois os meios técnicos até a era digital são pouco diferentes daqueles do século anterior. A profissionalização de agentes culturais conquista os melhores meios

---

<sup>75</sup> “As primeiras décadas do século XX foram responsáveis pela especialização das instituições museológicas e pela conquista de patamares profissionais para os trabalhos de estudo e manutenção dos acervos. As coleções alcançaram o auge da valorização como suportes de informações para a constituição de diferentes campos de conhecimento, como os ramos da História natural e da Antropologia. Serviram de forma singular para os estudos de taxonomia, tipologia, tecnologia, entre outras análises fundamentais para as pretensões positivistas do momento” (BRUNO, 2006, p. 128).

para formar-se, tendo como diretriz ética as cartas patrimoniais. Estes documentos, enquanto se internacionalizam, não funcionam como regras de ação, seria muito difícil aplicar tal empreitada, também por que ocorrem situações diferentes sobre bens entendidos de um mesmo modo pelas cartas patrimoniais. Existe também a problemática de alguns profissionais discordarem do que dizem as cartas e dos países as considerarem abusivas sobre objetos que poderiam ser vistos como obstáculos diante do desenvolvimento econômico; um argumento contra a “verdade suprema” das diretrizes encontradas nas cartas é que em muitos lugares julgados como sítios históricos importantes, o turismo criou enormes dificuldades para a conservação do bem, que faz emergir alguns aspectos da Carta de Quito (1967) que apregoava o turismo como algo totalmente positivo. Deste modo, quiçá no século XXI seja possível redigir documentos que pouco encontrem obstáculos práticos que coloquem em cheque a reflexão teórica.

A Carta de Quito diz que: os bens de patrimônio cultural são suscetíveis de afigurarem-se em instrumentos para o progresso econômico das nações. Esta norma afirma que para que isso possa ser desenvolvido é emergente que sejam adotadas medidas de revalorização dos bens. O patrimônio contém marca histórica e/ou artística da presença humana, coisa esta essencial para agregar a um objeto sua locação nesta categoria. Faz necessário que o patrimônio seja identificado e registrado pela autoridade competente de cada país. Deste modo, sob sua ótica, o objeto de patrimônio permanece adequadamente orientado para cumprir sua função social. Reconhece que o que permite a destruição do patrimônio e ao mesmo tempo de sua potencial destinação para um uso sustentável economicamente é a falta de políticas capazes de imprimir eficácia prática às medidas de proteção conhecidas internacionalmente, que objetivam promover a revalorização do objeto em face do interesse manifesto. Os entendidos benefícios públicos executados através de novas infra-estruturas, por vezes, mostram-se com eficiência inferior ao de se manter a configuração antiga de um sítio; e sob a ótica histórica não justificam a destruição de suas adjacências. Ocorrendo deste modo, apenas orienta a realização de modificações que permitam a integração sustentável dos complexos históricos com os conjuntos urbanísticos do presente. Deve-se entender que a valorização do bem ocorre em função de sua transcendência, assim, valorizar um bem é habilitá-lo com objetividade, sem desvirtuar sua natureza para o seu ótimo aproveitamento social. Assim, tira-se o objeto do uso exclusivo de uma minoria erudita para colocá-la ao

uso-fruto da maioria popular. Os planos de valorização de núcleos antigos devem fazer com que se relacionem entre si os monumentos e edificações de interesse. Isto poderá proporcionar o alargamento do interesse de revalorização para o resto da área, criando um grande sítio. Isto executado no âmbito internacional estimula emergir o sentimento de compreensão entre os povos que tem em comum parte do seu passado. A promoção do turismo é um foco desta Norma. Reclama uma adequada reabilitação do patrimônio para que se integre em um plano único de desenvolvimento econômico e social. Isto se associa com a colaboração de particulares para seu efetivo desenvolvimento, coincidindo com objetivos econômico-turísticos. A diretriz para a execução de um plano assim requer a atualização de legislações que quicá hoje (1967) não estimulem este modo, com requisitos básicos como legislação eficaz, organização técnica e planejamento nacional, a fim de tornar eficaz o efeito pretendido. Considera que o trabalho de revalorização de um monumento é trabalho técnico e confiada apenas a especialistas. Cada problema encontrado deve merecer uma atenção própria com uma solução específica. Aconselha a formulação de um plano piloto em locais em que melhor se possa explorar primeiro o interesse econômico. Os projetos de maior investimento devem ser pensados em duas ou mais etapas para serem executadas de modo progressivo e conveniente ao novo equipamento turístico. Estimula que sejam procurados, principalmente na Espanha documentos que contemplem o monumento de patrimônio do período colonial, e que para o período político posterior, seja feito um diálogo com este país sobre o decorrer histórico do objeto, ampliando a reflexão ambicionada.

Dentre os Conteúdos existentes nas Cartas Patrimoniais, em ressalva deste aspecto “comercial” na de Quito, no mais representam a grande síntese dos saberes a cerca de nossa herança cultural. No curso do século XX foi exigido estudo preparatório especializado para a ação restauradora. Foram exigidos numerosos conhecimentos sobre o comportamento dos materiais e sua degradação, assim como conhecimentos sobre o papel da física, química e bioquímica. Sem uma formação sob estas prerrogativas não existe a figura do profissional restaurador. As pessoas no geral, atingidas pela mudança na sociedade, estimulada pela comunicação de massa, vêem os museus como algo que não correspondem às necessidades e inquietações da cultura pós-industrial. A indústria cria novos apetites e entretenimentos, consumidos e procurados

novamente, respondida com novos produtos. Em meio a este contexto, os museus precisavam mudar. O papel social dos museus é objeto de discussão e se torna o fio condutor das indagações sobre estas instituições. Segundo Bruno (2006, p. 121), as instituições museológicas são algo que as sociedades têm construído para a preservação e celebração de suas representações. A “naturalidade” e “causalidade” dos acervos começam a ser contestadas no período entre as duas guerras mundiais – mesmo que já denunciadas no século XIX, a exemplo do General Pitt-Rivers e o museu Farnhann. Derrubar as convenções para a necessidade do que se ambicionava dos museus, e o que estava sendo feito deles, passou a ser mais comum e reclamada.

(...) uma resposta a esta última questão só começou a ser dada a partir dos últimos trinta anos, em que, paralelamente ao desenvolvimento da museologia enquanto ciência (e não apenas técnica de organizar, conservar e expor os objetos museológicos, terreno da museografia), assistiu-se ao surgimento de uma nova escola de historiografia, a chamada nova história, aliada aos avanços da Antropologia e das Ciências Sociais. Uma nova museologia surge assim (antecipando-se a uma novíssima museologia que se apóia nos princípios da ecologia) como disciplina específica dentro do vasto campo dos estudos da cultura matéria. (HORTA, 1987, p. 167).

A resposta para isso, segundo Horta (1987, p. 160), é “Museologia”. Segundo Bruno (2002, p. 89), a museologia passar a existir como um campo de conhecimento que equaciona os espaços técnicos, teóricos e metodológicos, referentes à constituição, implementação e ajuizamento dos processos que as sociedades estabelecem para a seleção, tratamento e extroversão do acervo. Para Bruno (2002, p. 95), selecionam-se e elegem-se indicadores da memória e referências culturais para a perpetuação. Cuida-se desses bens para a sua manutenção. Organizam-se os documentos correspondentes para o controle do que está sendo conservado e, por fim, expõe-se o que foi preservado e educa-se por meio do que está sendo mantido, com o objetivo de sensibilizar as sociedades para novas ações preservacionistas, a partir de processos interpretativos referentes à herança cultural. A museologia, por sua vez, também é responsável pela forma como o museu será gerido e sobre como seu acervo irá inserir-se em meio à sociedade, em especial aquela circundante. Todo objeto contemplado por um museu é “fato museológico”, criado por a tríade “homem-documento-espço” (CHAGAS, 2002, p. 19). O museu passa a ser visto como instituição para a

educação, estudado assim pela museologia.<sup>76</sup> Poderia se fazer do museu uma escola diferente e aberta. Pode-se perceber isso como uma pedagogia que contribui para o uso qualificado da convivência preservacionista com a herança cultural.

Todas essas casas de cultura (museus) abrigam documentos e poder e em consequência abrigam também memória e patrimônio. Reconhecer nessas casas o domicílio de documentos e poder favorece o entendimento de que é possível trabalhar com os documentos do poder instituído, numa lógica de legitimação e de ampliação das exclusões sociais, de manutenção de privilégio de classe, de favorecimento da memória das elites econômicas; mas também é possível trabalhar com o poder dos documentos de modo muito diverso. (CHAGAS, 2002, p. 26).

Os museus, assim como a museologia, são supridos por novos conhecimentos, muitos originados por outros fazeres e saberes, conduzindo-os para a permanente vitalidade. Nos anos 50 o interesse pelos museus como espaços nobres de nossa cultura surge junto da museologia estruturada como disciplina, e procura-se neste pós-guerra criar um museu dinâmico, de ação efetiva na sociedade, um novo “instrumento de guerra” – entre inteligências, no caso. Como demonstra Barroso:

Quer-se aqui insistir em demonstrar que não existe uma museologia descompromissada. E toda a vez que o museólogo evitar a questão política e ideológica da museologia está camuflando, ingenuamente (por alienação) ou conscientemente (por omissão) essa desvinculação. (2000, p. 147).

Seguido pelos movimentos sociais dos anos 60, que estimulam o nascimento de museus regionais que reconhecem as diversidades culturais e históricas não elitistas, pois, segundo Shanks e Tilley (1987, p. 32), a musealização é a elaboração de um sistema estético para criar significados, seja qual for.<sup>77</sup> Pode ser para a

---

<sup>76</sup> O Conselho Internacional de Museus – ICOM constitui-se uma entidade ligada à UNESCO, em 1946. Discutem os rumos da Museologia no mundo. Para o ICOM ela é uma ciência aplicada que estuda a história dos museus, seu papel na sociedade, seus modos de pesquisa e tudo o mais que tange a instituição museológica. “Considerando o museu como estando assentado sobre o tripé acervo, prédio e público, as atividades museológicas que garantem sua dinâmica e funcionamento estarão definidas a partir da relação entre dois ou mais elementos desse tripé. Tem-se, assim, as atividades/funções de aquisição, conservação, documentação e exposição, ligando o acervo a seu prédio; as atividades de comunicação, educação, informação e animação, ligando prédio e acervo ao público; administração, programação e pesquisa conectando prédio, acervo e público. Pode-se observar, assim, que a pesquisa no âmbito do museu perpassa todas as suas atividades,(...)” (POSSAMAI, 2002, p. 78).

<sup>77</sup> Seja qual for: como para iludir o povo com uma fantasiosa história oficial, ou alienar as pessoas numa poesia como o caso do museu que narra a história bíblica, onde humanos e dinossauros caminham juntos em harmonia.

conscientização da existência do patrimônio, assumido enquanto conjunto de signos, os quais permitem a identificação do indivíduo em relação a si mesmo e ao grupo a que pertence. Trata-se especificamente da consolidação de um fenômeno de comunicação educativa. Na década seguinte, conceitos como “educação popular”, “democracia cultural” e “desenvolvimento global” passam a fazer parte do debate.<sup>78</sup> Como escreveu Lemos (1987, p. 21) nunca houve na história interesses que contemplassem a preservação dos testemunhos do povo. Pois:

Guardaram-se os artefatos de exceção e perderam-se para todo o sempre os bens culturais usuais e corriqueiros do povo. Esses bens diferenciados preservados sempre podem levar a uma visão distorcida da memória coletiva, pois justamente por serem excepcionais não tem representatividade. (BRUNO, 2006, p. 22).

A Museologia, como disciplina aplicada, tem sido constituída (nas últimas décadas) com a finalidade de aperfeiçoar os trabalhos sociais das instituições e dar valor a seriedade cultural dos métodos museológicos, mediante a profissionalização dos aspectos técnicos, teóricos e metodológicos referentes à formação, ampliação e avaliação das atitudes que as sociedades instituem para a seleção, tratamento e extroversão dos indicadores da memória. Preservando-os por serem referências patrimoniais e projetando-os em campos constitutivos da herança cultural. A museologia tem uma trajetória de experimentações e análises que a coloca com comprometimento na construção dos sistemas de memória. Ela abre caminho para a noção de pertencimento dos testemunhos de memória nas pessoas.

Lembremos que, foi a partir das coleções principescas e reais que surgem os museus modernos, em que a pesquisa tem lugar relevante para a própria instituição e para a investigação de objetos. “Essas múltiplas versões do colecionismo sustentaram, ao longo dos séculos, as diversas faces do patrimônio e têm sido responsáveis pela perpetuação dos sinais, dos códigos e dos discursos inerentes à herança cultural” (BRUNO, 2006, p. 124). Os museus são lugares privilegiados em que são apresentadas as memórias da sociedade, ao mesmo tempo em que a

---

<sup>78</sup> “Trata-se de uma das áreas de conhecimento vocacionada para a administração da memória, propiciando a aproximação entre os objetos interpretados e os olhares interpretantes, resgatando dos indicadores de memória os diferentes sentidos e significados atribuídos ao longo do tempo, para permitir novas percepções e interpretações. É uma área de conhecimento que se preocupa em preservar a lucidez dos olhares perceptivos – que se apropriam de referências culturais, coleções e acervos, constituindo instituições museológicas – mas sempre com a intenção de possibilitar a reversibilidade destes olhares, de permitir novos arranjos patrimoniais e novas apropriações culturais e, sobretudo, desvelar novas faces do patrimônio” (BRUNO, 2006, p. 133).

história os mostra como palco para a invenção e a teatralização de tradições. Por isso é freqüentemente associado ao tradicionalismo e conservadorismo, pelo conteúdo e por sua forma exterior que assusta as massas. Nisto emerge a importância da pesquisa para que a instituição não reproduza os erros do passado, o que inclui inegavelmente a escolha precisa dos objetos para o acervo, para que a história arbitrária tenha menores chances de se repetir, em que a verdade importa mais.

Na aquisição do acervo, a pesquisa deveria balizar com informações precisas as decisões ligadas à aceitação de doações ou a compra de determinadas peças para comporem o acervo do museu. Na aquisição, a pesquisa pode assumir, pelo menos, duas formas distintas. Pode estar apenas buscando informações pontuais sobre determinada peça ou coleção – como procedência, época de fabricação e utilização, funções e significados – com o objetivo de subsidiar as decisões da comissão de acervo do museu. Ou pode, dentro do campo temático de atuação do museu, estar selecionado e elegendo peças ou coleções para complementarem o acervo da instituição. Nesse último aspecto, a pesquisa atualizada com o campo do conhecimento relacionado ao museu, seja História, Arqueologia, Antropologia ou História da Arte, pode sugerir ou definir áreas de atuação que o museu ainda não contempla em seu acervo, seja por meio da compra de determinadas peças; seja pela coleta, realizada por meio da pesquisa arqueológica, por exemplo; seja a partir da doação, estimulando campanhas junto ao público, visando aos acervos específicos. (POSSAMAI, 2002, p. 78,79).

Assim, a pesquisa de uma instituição, direcionada para sua área de conhecimento possibilita melhor acervo documental por tipologia e sua utilização para fim educativo, ao lado de uma associação com a comunidade. Dentro do paradigma científico, os objetos museológicos passam a dar informações sobre seu contexto de origem, sua trajetória e significados que lhes foram atribuídos, que a sociedade lhes deu.

Além do acervo, os significados sociais podem ser buscados em outra possibilidade de objeto de investigação no museu: o prédio. O prédio do museu pode ser tomado como um peça do museu, merecendo ser objeto específico de pesquisa. Justifica-se mais ainda essa perspectiva naqueles casos, a maioria no Brasil, em que o prédio do museu é uma edificação histórica, geralmente tombada como patrimônio local ou nacional. A pesquisa sobre o prédio, por outro lado, fornece importantes informações a serem repassadas ao público visitante, pois, em muitos casos, a primeira grande curiosidade despertada por este é em relação ao prédio que está visitando. Quando foi construído, quem construiu, quem ali morou, qual o seu estilo arquitetônico, qual o contexto urbano de sua construção, qual a sua relação com a evolução urbana do bairro e da cidade em que está inserido, enfim, são infindáveis os questionamentos que podem ser feitos. (POSSAMAI, 2002, p. 83,84).



Nós já abordamos edificações antigas, por isso, imaginemos a responsabilidade daqueles arquitetos que desenharam obras modernas e desenham as atuais, no contexto de *mass média*, em que tudo tem o potencial de ser criticado rapidamente no mundo todo. De acordo com Choay (2006, p. 217), na década de 1960 a arquitetura dos museus transita entre modernidade e formas publicitárias, recusam tipologias tradicionais, o objetivo final é como o de uma loja, destacar a imagem do edifício, chamar a atenção com o uso de veículos de comunicação e *in situ*. Recentemente a relação do edifício com a natureza local é procurada. As pessoas entendem rapidamente que se trata de um museu, seu desenho é simbólico, a obra é auto-referencial, admirado como se fosse jóia ou monumento. Para quem os projeta, eles são um “gesto arquitetônico”. Dois exemplares de destaque são primeiro o museu Guggenheim de Nova Iorque, desenhado por Frank Lloyd Wright, inaugurado em 1959; e o “beaubou” que é o Centro Georges Pompidou na cidade de Paris (Fig. 11).



Figura 11. Centro Georges Pompidou em Paris. Disponível em: <<http://www.centrepompidou.fr/informations/pratique/architecture/archi02.html>>. Acesso em: 2/1/2010 19:19:30.

Este espaço cultural foi desenhado pelo arquiteto italiano Renzo Piano e pelo arquiteto também Italiano naturalizado britânico Richard Rogers e fundado em 1977. Neste século surgem os museus ao ar livre. Museus das ciências exatas e

tecnologia. É desenvolvido o planetário explicando o cosmos. O espaço do museu torna-se sacralizado, organizando cientificamente sua proposta. É um novo espaço para os objetos significativos, o museu-templo construído no centro das cidades, erguido com concreto armado e desenhado por arquitetos (arquitetos-artistas) modernos que criam o cubo-branco, um paradigma das artes visuais do século XX. Data dos anos 1970 “a idealização do ‘cubo branco’ como o melhor espaço de exibição da obra de arte, já que não haveria qualquer outra interferência ou ‘ruído’ espacial se interpondo entre a obra e seu contexto” (CANONGIA, 2005, p. 65) Há, então, a clara separação entre museu de Arte Histórica (Belas Artes) e de Arte Moderna. Do mesmo modo como a sociedade se transforma, os conceitos sobre a mostra dos objetos mudam dentro do museu, refletindo o paradigma presente. Durante o século XX iniciam mostras em prédios abandonados, e em outras vezes se abandona totalmente qualquer enquadramento arquitetônico, com mostras ao ar livre. As últimas propostas de museu apresentam espaços transparentes, com vidro, articulados, flexíveis e transformáveis em poucas horas. Muito se modificou o conceito sobre como as coleções devem ser, como comenta Giraudy:

Assim, ao longo dos séculos, o museu caixa-forte de uma coleção reunida por um único homem, encerrada para exposições em um altar esplendoroso para deleite do público, cessa de ser um refúgio nostálgico, tornando-se um serviço público, museu-escola ou museu-laboratório, que, abrindo-se, transpõe seus muros e torna-se um museu aberto onde a comunidade se encontra e expressa. (GIRAUDY, 1990, p. 40).

Para o ICOM – Conselho Internacional de Museus, o museu é uma instituição que se destina para a coleta, documentação, guarda, estudo e divulgação de evidências materiais da cultura e também da natureza, aquilo de importante na história da humanidade. Entre esta conceituação, cabem as galerias, sítios e monumentos arqueológicos, etnográficos, históricos e naturais, de documentação, que tenham natureza funcional de museu; que promovem atividades de aquisição, conservação e educação. As idéias sobre coleções e museus se ampliam muito, alguns museus apresentam-se como parques, com jardim de esculturas e pavilhões em meio à natureza. O ônibus-museu, veículo adaptado que vai a escolas, feiras de exposições, praças, hospitais etc., é também um novo meio para mostrar parte de um acervo. No caso, de objetivo pedagógico. Maletas pedagógicas ou Kits com empréstimos de obras originais especialmente embaladas em uma mala também o são. O Ecomuseu surge na França em 1971, é um descendente do museu ao ar

livre, associa o meio ambiente ao procedimento museográfico, com a integração dos habitantes, transformando os visitantes em atores, num ambiente rural ou industrial. “O ecomuseu se tornaria o lugar onde se encontram aqueles que agem sobre o ambiente, aqueles que sofrem sua ação e aqueles que refletem sobre ele” (VARINE, 2000, p. 67). A população começa a perceber o museu como um espelho da sua identidade social. São redescobertos como arenas, campos de tradições e contradições, espaços de conflito. Varine (2000, p. 68) acreditava que os ecomuseus seriam mecanismos de uma nova pedagogia, vinda de coisas reais no ambiente, como ambiente natural, monumentos, sítios, etc. Ao mesmo tempo, a população local, na visão de nosso autor, é sujeito da instituição (não apenas objeto ou público), agente ativo sobre seus problemas presentes e futuros. E os problemas comuns também são objetos do museu. Para nós, a própria idéia de ecomuseu discorrida por Varine parece um tanto poética, mas é o que se deseja para com o relacionamento das pessoas da cidade com o lugar que receberam para viver, que estava ali antes delas nascerem, enfim, trata-se de uma consciência. Analisado deste modo, o ecomuseu se parece com uma vitrine do comportamento que se atingiria nas cidades com uma difundida e profunda educação patrimonial. Contrapõe-se à representação do museu neutro e apolítico, espaço comemorativo de tradições inventadas intocáveis. Rapidamente a museificação enriquece todos os campos de presteza humana: todos os artesanatos de fazer extintos, os modos de fazer (savoir-faire) em vias de desaparecer, assim como os produtos industriais a exemplo dos automóveis, brinquedos, telecomunicações, estradas de ferro, etc. Dado o fato “museu”, hoje podemos considerar:

Para Georges Henri Rivière<sup>79</sup>, museu é “uma instituição a serviço da sociedade que adquire, conserva, comunica e expõe com a finalidade de aumentar o saber, salvaguardar e desenvolver o patrimônio, a educação e a cultura, bens representativos da natureza e do homem” (GIRAUDY, 1990, p. 4).

Entre tantas mudanças de paradigmas, os museus celebrativos da memória e do poder, com origens nos séculos XVIII e XIX continuam até o século XXI, como discorre Chagas:

---

<sup>79</sup> Georges Henri Rivière: primeiro diretor do ICOM - Conselho Internacional dos Museus.

Para estes museus, a celebração ideológica é a pedra de toque. O culto à saudade, aos acervos valiosos e gloriosos é o fundamental. Eles tendem a se constituir em espaços pouco democráticos onde prevalece o argumento de autoridade, onde o que importa é celebrar o poder ou o predomínio de um grupo social, étnico, religioso ou econômico sobre os outros grupos. Os objetos, para aqueles que alimentam estes modelos museais, são coágulos de poder e indicadores de prestígio social. Distanciados da idéia de documento, querem ser apenas monumentos. O poder, por seu turno, nestas instituições, é concebido como alguma coisa que tem lócus próprio e vida independente. Não se considera, por esta perspectiva, que o poder não está concentrado em indivíduos ou grupos sociais, e sim distribuído entre os diversos feixes (linhas da teia) de relações que interligam os seres com os outros seres, e os seres com as coisas e com o mundo. A tendência para celebrar a memória do poder é responsável pela constituição de acervos e coleções personalistas, etnocêntricas e monológicas, tratadas como se fossem a expressão da totalidade das coisas ou a reprodução museológica do universal; como se pudessem expressar a realidade em toda a sua complexidade ou abarcar as sociedades através de esquemas simplistas, dos quais o conflito é banido por pensamento mágico e procedimentos técnicos de purificação e excludência. (2006, p. 32).

Isto não quer dizer que instituições “autoritárias” estejam fadadas à reprodução do poder para todo o sempre. A tendência daquelas que foram iniciadas deste modo é de modificação, o museu do rei agora também mostra as meias do rei com seus remendos. Senão, segundo Desvallés (1989, p. 47) teríamos perdido alguns dos princípios forjados já na Revolução Francesa, como o da democratização dos museus, o que não se restringe apenas ao acesso do público, mas também ao modo de ser da instituição. “A museologia, em sua dinâmica interdisciplinar, tem colaborado para que os museus refinem as suas formas de representação e se estabeleçam como lugares de contestação e negociação cultural” (BRUNO, 2002, p. 87). De espaço para preservar acervos, passa a ser espaço de relação entre história e sociedade. Considerando que o patrimônio é o conjunto dos bens identificados pelo homem a partir das suas relações com o meio ambiente e com os outros homens e a própria interpretação que ele faz dessas relações, constata-se que o universo museológico é infinito. Em qualquer museu se procura uma visão possível sobre os fatos. O acervo é uma leitura possível e condicionada pela história, sendo possíveis novas leituras. Não seria a ocultação do conflito social trampolim para se alcançar harmonia e estabelecer que o conflito cesse. A unidade da história é da diversidade, em que a ética assume grande dimensão para o pesquisador.

Para além da identificação de dados intrínsecos e de dados extrínsecos de ordem cultural o importante é compreender que uma coisa ou objeto só se transforma em bem cultural quando alguém por ato de vontade afirma, descreve e garante a sua passagem simbólica para uma nova condição. A constituição do bem cultural implica um processo de atribuição voluntária de significados e valores. (CHAGAS, 2002, p. 25).

O museu moderno, nova obra ocidental, busca proporcionar todas as condições de conservação preventiva para as obras que constituem o seu acervo e também para aquelas obras que estão temporariamente sob sua guarda. Por este motivo que as instituições procuraram ter em seu quadro de funcionários, ao menos uma pessoa capacitada a suprir as necessidades que as obras demandam, que vão da manipulação e acomodação adequadas à pesquisa sobre determinado fator degradante a ser eliminado. Isto gerou uma demanda profissional nova no século XIX, muito por meio da base da teoria do restauro discutida inicialmente entre ingleses, franceses e italianos; e conseqüente oferta de cursos de capacitação a partir do século XX.



Figura 12. Exemplo de Reserva técnica. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2009/03/12/comemoracao-2/>>. Acesso em: 2/1/2010 20:28:16.

No século XX, são uma minoria os museus e instituições culturais que mantêm acervos, que proporcionam todas as condições necessárias para uma adequada conservação dos objetos. Quer dizer, as condições ótimas já entendidas

pela civilização. Por que demanda um investimento financeiro bastante alto, e na maioria das vezes, existem poucos meios para a instituição se sustentar. Ao mesmo tempo em que os governantes aceitam o fato de as obras terem se mantido por séculos como motivo para não investir em reservas técnicas como 'laboratórios' pró herança cultural (Fig. 12). Julga-se que é irrelevante a pequena e constante transformação da matéria de obras ambientadas em locais comuns. Pode-se dizer que hoje, quando se iniciam a maior parte dos museus, ocorre por interesse da comunidade ou certamente de uma parcela significativa. Muitas vezes as pessoas envolvidas não somam todos os conhecimentos e principalmente recursos financeiros para proporcionar já no início das atividades todas as reivindicações que uma instituição complexa como um museu necessita, por isso, na grande maioria dos casos, estes acertos são executados durante o decorrer dos anos. Para Bruno:

As últimas décadas do século XX assistiram à explosão do fenômeno museológico em todos os continentes. Os apelos do mundo globalizado, as oportunidades tecnológicas, as discussões com forte expressão étnica, as necessidades implícitas à sociedade de consumo, (...). (BRUNO, 2006, p. 131).

O culto do monumento histórico teve origem em atitudes privadas, mas conquista status de glorioso apenas quando os governos assumem a tarefa de proteção. Como pensa Choay (2006, p. 207), a mundialização do tema pode ser simbolizada pela *Convenção relativa à proteção do patrimônio mundial cultural e natural*, de 1972, pela Assembléia Geral da UNESCO. Neste texto o "monumento histórico" comporta tudo aquilo que cabe na consideração "patrimônio cultural universal". E acerta-se o universalismo do consenso ocidental de pensar o tema. Os países dispostos a reconhecer sua validade teriam que se submeter a obrigações quanto a "identificação, proteção, conservação, valorização e transmissão do patrimônio cultural às futuras gerações." (CHOAY, 2006, P. 207). O grande projeto iluminista de democratizar o saber encontra ânimo correspondente no século XX cujo objetivo foi a vontade moderna de erradicar as diferenças na fruição da produção intelectual do mundo. Inicialmente enxertado de ideais pedagógicos e democráticos não lucrativos, de capital para fundo perdido, transformou-se muito e representa hoje um volumoso montante de dinheiro capitalizado por meio do bem histórico. Para muitos países e municípios, o dinheiro que entra para o caixa público pela promoção do bem turístico significa a sobrevivência de sua economia. Por isso

que a valorização do patrimônio associada à educação patrimonial e propaganda midiática representa um viés real de ascensão econômica, pode significar a decadência ou a prosperidade de inúmeras cidades. Associa-se ao desenvolvimento da *sociedade de lazer*, correspondente com o turismo cultural que é, possivelmente, o mais atual responsável pela expansão de visitas aos monumentos históricos. Novos bens são valorizados a partir de um plano de exploração econômica, e os descobertos recentemente com a arqueologia, são em seguida mapeados para serem criadas as melhores rotas com as melhores perspectivas do bem para receberem o turismo. O problema bem real e que merece legislação específica, é que a edificação antiga não foi projetada para receber tantos passos e apalpações. Por este motivo que Machu Pichu tem hoje um limite de turistas por período de visitas. Como em algumas “casas” históricas em que é exigido do visitante o uso sapatinhas para poder andar sobre o assoalho antigo. Para que não se perdesse características do bem, estas e outras exigências foram sendo criadas caso a caso, sem tolher o direito de aprendizado dos interessados.<sup>80</sup>



Figura 13. Loja dentro do MARGS. Disponível em: <[http://www.margs.rs.gov.br/pag\\_loja.php](http://www.margs.rs.gov.br/pag_loja.php)>. Acesso em: 2/3/2010 20:44:09.

É criada uma enormidade de produtos culturais fabricados para suprir todos

<sup>80</sup> Direito dos que tem recursos para pagar a entrada.



os espaços disponíveis na visão do turista. Ao lado de outros alegóricos empacotados para serem comprados junto do sítio antigo. De acordo com Choay (2006, p. 211), torna-se este aparato econômico uma “engenharia cultural”, com mídias divulgando, governos subsidiando-os, animadores culturais mantendo seus empregos e o local antigo é transformado em “algo” *pop star*. Edificações históricas são alugadas para a promoção de eventos, transformadas em espaços comerciais. Aqueles que sobrevivem por sua própria história, quando são volumosos e excepcionais, contêm junto uma boutique<sup>81</sup> que vende uma grande variedade de objetos que fazem referência ao uso do edifício, como é o caso do MARGS na cidade de Porto Alegre, com uma lojinha onde se pode encontrar livros, cartões postais, camisetas entre outros, que num contexto cultural midiático contribui para que permaneça na memória o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (Fig. 13). E assim cria-se certo paradoxo, pois os interessados na aquisição de cultura por meio do bem histórico percebem rapidamente que o que venceu no fim das contas foi a mecânica capitalista sob a cultura consumista.

Por outro lado, é verdade que o capitalismo libertou para a produção artística forças tão poderosas como para a produção econômica. Deu origem a novos sentimentos, novas idéias, e proporcionou aos artistas novos meios para expressá-las. Já não era possível manter-se em rígida observância aos estilos fixos ou de lenta evolução; haviam sido superadas as limitações regionais em que costumam formar-se tais estilos e a arte se desenvolvia em um espaço de crescente extensão e em um tempo acelerado. Desse modo, ao mesmo tempo que o capitalismo era basicamente hostil à arte, favorecia o seu desenvolvimento, ensejando a produção de grande quantidade de trabalhos multifacetados, expressivos e originais. (FISCHER, 2007, p. 61).

Historicamente foi o capitalismo quem libertou os artistas quanto o tema. Alguns, enriquecidos artistas “stars” têm suas obras nas salas de museus de arte referenciais, que capitalizam suas peças na cifra dos milhões no mercado de arte contemporâneo. E o conceito de democratização é quase deixado de lado, pois não gera lucro. Cabendo às escolas promoverem políticas educacionais pró-patrimônio. Felizmente o MARGS é aberto ao público gratuitamente, assim como o MAES na cidade de Vitória – ES e o MALG na cidade de Pelotas - RS<sup>82</sup>, entre outros. O objeto dentro de um museu, retirado de seu local histórico, perde algo que só o local original lhe concedia. De acordo com Possamai (2000, p. 17). o valor dado aos

<sup>81</sup> Boutique: herança dos balcões de livros e cartões postais do Século XIX.

<sup>82</sup> MAES – Museu de Arte do Espírito Santo (Estado brasileiro). MALG - Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, sob jurisdição da UFPEL, homenageia com o nome do museu o artista local reconhecido nacionalmente.



objetos não se resume nas características físicas, mas em sua história, que envolve os locais por onde passou, período histórico ao qual pertenceu, etc. Mas com a modernidade e o meio digital, a obra histórica e sem historicidade no museu sacralizante conquista novos modos de existência e adquire nova historicidade, transmuta-se, a partir do que se faz dela sob os veículos de comunicação e em especial o meio digital.

Essa indústria responde adequadamente às necessidades de distração e entretenimento estimulados por ela mesma durante o século XX, criando uma cultura. O acesso aos valores intelectuais referentes ao bem fica existindo para o público inculto e curioso, nas mãos de monitores que explicam os “melhores momentos” por que passou o bem no passado, e o turista imagina tudo com o uso de seu repertório de experiências. Os valores relacionados não sofrem problemas, o conflito ocorre por a maioria das pessoas não terem meios de decodificar as informações existentes através de formas, espaços, volumes e cores. Para os especialistas o patrimônio continua sendo uma fonte primária de pesquisa. O mundo já se caracteriza por uma utilização da visualidade em quantidades inigualáveis na história, criando um universo de exposição múltipla para os entes humanos, o que gera a necessidade de uma educação para saber perceber e distinguir sentimentos, sensações, idéias e qualidades. Por isso o estudo das visualidades pode ser integrado nos projetos educacionais. Como sustenta Canclini:

---

As investigações sociológicas e antropológicas sobre as maneiras como se transmite o saber de cada sociedade a partir das escolas e museus demonstram que diversos grupos se apropriam de forma desigual e diferente da herança cultural. Não basta que as escolas e os museus estejam abertos a todos, que sejam gratuitos e promovam em todos os setores sua ação difusora; à medida que descemos na escala econômica e educacional, diminui a capacidade de apropriação do capital cultural transmitido por estas instituições. (CANCLINI, 1994, p. 96).

Trata-se do domínio dos códigos que dão acesso intelectual aos bens. Tal aprendizagem pode favorecer compreensões mais amplas para que o sujeito desenvolva sua sensibilidade, afetividade e seus conceitos e se posicione criticamente. “Só a pré-história da humanidade, entretanto, é que já se cumpriu: o homem jamais será condenado à imobilidade do paraíso, jamais deixará de se desenvolver.” (FISCHER, 2007, p. 247). E assim chegamos ao contexto presente.

### 1.3. Patrimônio cultural no Brasil

Patrimônio é assunto recente na história do Brasil. Isto se evidencia quando comparamos com as ações executadas em Roma (que soma muitos séculos) e no oeste europeu nos últimos duzentos anos. Durante o período colonial do Brasil no século XVII, contexto de fixação do território, em Pernambuco, durante o governo holandês do Conde Maurício de Nassau-Siegen (1637-1644) foi feito um museu aberto ao público no parque do palácio de Vrijburg. Continha um observatório astronômico, zoológico e jardim botânico, em que faziam coletas e estudos junto da conservação e exposição de espécimes da fauna e flora tropicais.

No Brasil, a preocupação preservadora por parte do governo é relativamente nova, embora possamos sempre lembrar o pioneirismo do Conde de Galveias, nos meados do século XVIII, com sua manifestação que nos coloca à frente de muitos. De fato, aquele nobre português, em 5 de abril de 1742, escrevia ao governador de Pernambuco, Luiz Pereira Freire de Andrade, uma carta lamentando demais o projeto que transformou o Palácio das Duas Torres, construído pelo Conde de Nassau, em quartel de tropas locais, pois, segundo ele, seria imprescindível a manutenção da integridade daquela obra holandesa, verdadeiro troféu de guerra a orgulhar o nosso povo, e com as adaptações previstas estaria arruinada 'uma memória que mudamente estava recomendando à posteridade as ilustres e famosas ações que obraram os portugueses na Restauração dessa Capitania'. Dizia, ainda, que aquelas obras holandesas 'são livros que falam, sem que seja necessário lê-los'. (LEMOS, 1987, p. 34).

Sempre que se conquista um projeto de liberdade, destroem-se os vestígios do opressor. Por exemplo: "Cartelas heráldicas, escudos e brasões arrancados violentamente dos pórticos nobres das construções espanholas pelos portugueses da Reconquista e pelos brasileiros depois de 1822" (LEMOS, 1987, p. 35). Em 1784 foi criado um Museu de História Natural, durante o governo de Luiz de Vasconcellos (vice-rei de 1779-1790). Foi dirigido por Francisco Xavier Cardoso Silveira (Xavier dos Pássaros). Em 1813 o museu foi extinto e o acervo levado para a Academia Militar do Rio de Janeiro que funcionava na Casa do Trem. Como bem comenta Bruno:

Nesse contexto, ao longo do século XIX, surgem os primeiros museus brasileiros como expressiva manifestação dos planos de expansão colonial que marcaram as relações entre a metrópole portuguesa e este país que foi desvelado para o mundo a partir do século XVI. Os registros e as interpretações sobre o território e a população brasileira acompanharam toda a trajetória do período colonial – entre os séculos XVI e XIX – despertando diferentes interesses artísticos e científicos, que concentraram as suas atenções na compreensão sobre o meio ambiente e a população. Da mesma forma, esse olhar europeu foi o responsável por coletas e transferências de bens culturais para os mais diferentes museus europeus (BRUNO, 2006, p. 127).

Por este perfil é possível afirmar que no Brasil a musealidade tinha inspiração estrangeira, assim como os métodos de ação conservativa. Segue o tempo até a chegada da família real em 1808. Em 1818, no Decreto que cria o Museu Real, Don João VI diz que:

Querendo propagar os conhecimentos e estudos das Ciências naturais do Reino do Brasil, que encerra em si milhares de objetos dignos de observação e exame, e que podem ser empregados em benefício do Comércio, da Indústria e das Artes, que muito desejo favorecer, como grandes mananciais de riqueza: Hei por bem que nesta Corte se estabeleça um Museu Real, para onde passem, quanto antes, os instrumentos, máquinas e gabinetes que já existem dispersos por outros lugares, ficando tudo a cargo de pessoas que Eu para o futuro nomear. E sendo-Me presente que a morada de casas que no campo de S. Anna ocupa o seu proprietário João Rodrigues Pereira d’Almeida, reúne as proporções e cômodos convenientes ao dito estabelecimento, e que o mencionado proprietário voluntariamente se presta a vendê-la pela quantia de trinta e dois contos por Me fazer serviço: Sou servido a aceitar a referida oferta e que, procedendo-se à competente escritura de compra para ser depois enviada ao conselho da Fazenda e incorporada a mesma casa aos próprios da coroa, se entregue pelo Real Erário com toda a brevidade ao sobredito João Rodrigues, a mencionada importância de trinta e dois contos de reis. Thomaz Antonio Villa Nova Portugal, do Meu conselho, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Reino, encarregado da presidência do Meu real Erário, o tenha assim entendido e faça executar com os despachos necessários sem embargo de quaisquer leis ou ordens em contrário. Palácio do Rio de Janeiro em 6 de junho de 1818. (CHAGAS, 2006, p. 39, 40).

Aberto ao público em 1821, reunia um acervo proveniente da extinta Casa de História Natural de “Xavier dos Pássaros”. Posteriormente acrescida pela coleção juntada pelos naturalistas que viajaram pelo país a pedido do império. “(...) até meados do século XIX, toda a ciência era feita por viajantes estrangeiros, vindos exclusivamente para coletar. Nesse sentido, a criação do Museu Real (1818) no Rio de Janeiro está relacionado a um conjunto de fatores” (SCHWARZ, 1988, p. 26). O Instituto Geográfico Brasileiro, de 1838, mantinha um Museu como anexo. Possamai nos diz que:

É na atribuição de determinados valores – nacional, histórico, artístico, arquitetônico, paisagístico, afetivo, entre outros – que se opera a definição do que será considerado patrimônio, portanto digno de preservação, e o que será relegado ao esquecimento. (POSSAMAI, 2000, p. 17).

Os fatores são a modernização, o prestígio, predileções e inclinações, cientificismo, influência inglesa (nesse período domina Portugal) que vem implantar-se no Brasil, introduzidos pelo Príncipe Regente. Ladislau Netto, diretor do Museu Imperial e Nacional no período de 1874 a 1893, dizia que a criação do Museu real foi para satisfazer as aparências, julgava uma mesquinharria. Havia uma enorme distância entre o decreto escrito de modo solene e a realidade do local (O Museu Real torna-se Museu Imperial, e por fim, o Museu Nacional da Quinta da Boa Vista). Apenas na década de 70 do século XIX o museu foi recuperado do abandono, e erguido pela primeira vez à condição dos semelhantes em nações ricas. O paradigma museal de Netto era buscado no exterior. Bruno nos diz que:

Entretanto, mais relevante é registrar que os processos museológicos sempre estiveram vinculados aos usos do poder e à necessidade de preservar os indicadores de memória. Assim, o século XIX encontrou os museus já institucionalizados e consagrados, frutos de um pensar iluminista e dos caminhos que prenunciavam a democratização, mas, sem dúvida, reflexos de um ponto de vista europeu em relação à preservação patrimonial. Foi um período de expressiva influência dessas instituições nos cenários científico-culturais e, com o apoio dos planos de expansão colonizadora, essa perspectiva européia migrou para todos os continentes. Por um lado, as inúmeras expedições dos artistas e naturalistas permitiram um olhar planejado, com registros e coletas sistemáticos sobre a realidade. Por outro, o conceito institucional de museu foi disseminado por todos os cantos que sofreram as influências dos processos de colonização, de imigração e de submissão econômica e política. (BRUNO, 2006, p. 126).

Para Fonseca (1997, p. 59), a noção de patrimônio, aparece no processo de estabilização dos Estados Nacionais, servindo como comprovante ideológico para a constituição de uma identidade nacional. Uma vez que foi competente para propiciar a aglomeração de materiais passíveis de identificar a nação de uma forma homogeneizada, preenchendo diferentes desempenhos simbólicos, a noção de patrimônio passou a ser fundamentada pelo seu caráter moral e pedagógico.

Como já vimos, no século XIX, a preservação do patrimônio se tornou uma atividade sistemática na Europa. No Brasil, na construção da nova nação, era preciso erigir tudo o que havia nos países europeus, elaborar uma história da nação independente estava emergente, e fixar a memória oficial. Para Possamai (2000, p.

19), neste procedimento, as alternativas para sua realização são precisamente a afirmação do “valor histórico” ou do “valor documental”. Qualquer um, amparado pelo estado, ou pelas massas, tem o potencial de fixar a memória. A Guerra do Paraguai estimulou a comemoração do espírito nacional, são criados o Museu do exército (1864), a Sociedade Filomática (1866) que possuía um “Gabinete de História Natural e Etnográfica” e foi a origem do atual Museu paraense Emílio Goeldi, e do Museu da Marinha (1868), e assim o império pretende criar alguns heróis. Pois:

(...) os restos materiais do passado serão sempre históricos, podendo servir como suporte de informações sobre o período e as sociedades dos quais fizeram parte. No entanto, se apenas a atribuição do valor histórico interferisse na construção da definição dos patrimônios, teríamos uma situação insólita em que tudo seria preservado. (POSSAMAI, 2000, p.20).

No restante da população que desejava os museus, a mentalidade do século XIX brasileiro era de ostentação burguesa. Por haver uma orientação de nobreza aos museus, encontrada nos da Europa, queriam fazê-la existir também no Brasil - com obras consagradas e artefatos pré-históricos. Desde o início, os museus são marcados pela contradição e jogo dialético, mesmo com estrutura de base positivista de celebração da memória, que tem consagrado a tradição inventada e menos os ideais de propagar o conhecimento como um todo. No início imita-se o modo de ação europeu e norte-americano. Foram criados, o Museu paraense (1876) dedicado a história do Paraná, a Coleção do Major Sertório (1892) dá início ao acervo do Museu Paulista (1895), que comemora a independência do país, e junto, apresentava um saber evolutivo e classificatório das Ciências Naturais. Bruno (2006. P 127), nos diz que o Museu nacional Quinta da Boa Vista, o Museu Paraense Emílio Goeldi e o Museu paulista foram dirigidos por estrangeiros, mas que continham alguns contornos regionais e com coleções ecléticas. Segundo K. Pomian (1990, p. 32), na América do Norte e Europa são duas as orientações para os museus nacionais:

1. Os museus que valorizam a civilização e buscam sublinhar a participação da nação no concerto universal e para isso privilegiam as obras de arte de valor consagrado e ao seu lado colocam os elementos da natureza e os artefatos de povos primitivos.

2. Os museus que indicam a especificidade e a excepcionalidade da nação e a sua trajetória no tempo, sublinhando os traços da história natural.

Nisto se enquadram os museus do Brasil imperial. Organizados como os museus estrangeiros, procuram apresentar os símbolos da nação, para que o país se perceba próspero, passando pelos entraves de sua história e por fim, vencendo. Os modelos de museus do século XIX são comemorativos e supridos pelas elites. As regiões periféricas, por sua vez, querem fazer o mesmo sobre sua própria história. Nisto são criados o Museu Júlio de Castilhos, em 1903, e o Museu Anchieta<sup>83</sup>, em 1908, no Rio Grande do Sul; a Pinacoteca Pública do Estado, em 1906, em São Paulo e o Museu de Arte da Bahia, em 1918.

As relações estreitas entre o Estado, os museus e as classes privilegiadas no Brasil têm favorecido o desenvolvimento de museus que se distanciam da sociedade, que se incomodam pouco com o não-cumprimento de funções sociais. Não é mera coincidência o fato de muitos museus estarem fisicamente localizados em edifícios que um dia tiveram uma serventia diretamente ligada às estruturas de poder com alta visibilidade, tais como: Museu da República e Museu do Itamaraty (antigas sedes republicanas do poder executivo); Museu Imperial e Museu Nacional da Quinta da Boa Vista (antigas residências da família imperial); Paço Imperial (antiga sede do poder executivo); Museu Benjamim Constant (antiga residência do fundador da República); Museu Casa de Rui Barbosa (antiga residência de um dos ministros da República); Museu Histórico Nacional (complexo arquitetônico que reúne prédios militares do período colonial – Forte de São Tiago, Arsenal de Guerra e Casa do Trem). (CHAGAS, 2006, p. 32, 33).

As coleções museais apresentam discursos sobre a realidade histórica, compõem-se, assim como na Europa, de lembrança e esquecimento. Nos primeiros anos da República, a tendência adotada foi aos moldes pré-existentes do período colonial. Criavam museus provinciais e depois os estaduais. Este foi o paradigma da aristocracia e da burguesia no Brasil do final de século e início do século XX. Eram os donos das edificações e tinham o dinheiro. Foram os filhos desta geração quem estava no poder durante a modernidade artística de Paris.<sup>84</sup> Mesmo que a

---

<sup>83</sup> O Museu Anchieta reúne coleções de ornitologia, entomologia, taquidermia, minerais, e rochas do estado, fósseis de animais e vegetais. Divulga a História Natural e estudos indígenas.

<sup>84</sup> O contexto de sociedade industrial conduziu as pessoas a desejarem o “novo” por meio da diversificação da oferta e de feiras promocionais. O ambiente das grandes capitais européias continha milhares de cartazes de anúncios comerciais. Os brasileiros mais ricos, como os das cidades do Rio de Janeiro, Pelotas, Recife e Salvador, viajavam à Europa para ampliar os negócios e estudar. O impacto causado por uma metrópole agitada, cidade referencial com os locais famosos, bondes e charretes, era imediato. A auto-estima daquela cultura estava em ser polido e atual. Uma primeira indústria impressa era a grande mídia, com textos sobre tudo um pouco, de política, crítica, anúncios, páginas policiais e funerárias (Na Inglaterra a página sobre notícias fúnebres protagonizou o primeiro assédio midiático sobre a vida dos outros, eram

discussão patrimonial estivesse iniciada na Europa, não fazia consenso internacional. O próprio tema parecia estranho para uma geração que via a beleza da arquitetura eclética junto à pintura e escultura miméticas de grande qualidade, inúmeras executadas há poucas décadas e outras contemporâneas. Segundo Lemos (1987, p. 36), no Brasil popularizou o estilo neocolonial, e em meio a isso, muitas construções coloniais foram reformadas para estarem na moda. E também, a retirada de elementos compositivos de uma edificação abandonada para uma nova. Este modo de agir é bem visível em cidades que conquistaram prosperidade econômica no século XIX, como Pelotas – RS.<sup>85</sup> Pois segundo Possamai:

Nessa concepção, a memória é vítima de um crescente esquecimento, enquanto a visão de progresso contempla no seu horizonte apenas o futuro, relegando a tradição a restos e ruínas que pouca contribuição têm a das ao processo histórico. Pode-se considerar que é justamente ao amparo dessa concepção linear do tempo que será construída a “imagem de perda”, um dos baluartes da construção discursiva do patrimônio brasileiro. (POSSAMAI, 2000, p. 21).

Ao analisar os aspectos negativos desse rompimento histórico, ou a destruição, que são a representação prática da inconsciência no âmbito da memória, enquanto componente norteador do processo de identificação, tanto do indivíduo quanto da sociedade, nós podemos dizer que quando são executados esses atos, se “destrói os instrumentos que são seus próprios meios de expressão como seres vivos, com incidência sobre a memória individual ou coletiva, podendo gerar problemas para a identidade” (KUHL, 2006, p. 35), acarretando pequenos, mas constantes, danos irreversíveis para cultura da sociedade.

Segundo Chagas (2006, p. 52), o contato entre as diferentes culturas acirrava o debate sobre questões já resolvidas em países de tradição erudita e que no Brasil engatinhavam arrastando a âncora do recente passado imperial. Os intelectuais brasileiros tomam maior consciência sobre a preservação dos bens culturais

---

descritos todos os detalhes sobre as mortes. Entre as pessoas se tornou conversa comum o conteúdo destas notícias). Iniciava o radical de uma sociedade consumista no Brasil. A cultura estava moderna. Já existiam bolsas de estudo para algumas universidades européias.

<sup>85</sup> Existe um fato interessante no sul do Brasil: A cidade de Jaguarão – RS faz fronteira com a cidade uruguaia Rio Branco. Durante a primeira metade do século XX, inúmeras cidades do sul do estado do Rio grande do Sul entraram em decadência econômica, fato contrário com o que ocorria no Uruguai durante o mesmo período. Sendo cidades Irmãs, suas edificações mantinham semelhanças arquitetônicas. O apogeu econômico da cidade uruguaia possibilitou a “atualização” das fachadas de edificações antigas, e no lado brasileiro, a decadência econômica mantinha o abandono quase total. Com o passar de algumas décadas, na virada do século, a problemática econômica se inverte. Hoje, a cidade de Rio Branco mantém uma enormidade de edifícios maculados e desinteressantes, e a cidade de Jaguarão restaura suas edificações antigas, fato que promove o turismo e maior pujança financeira para a região – o que inclui a cidade uruguaia.

durante a década de 1920. São criados ensaios de projetos (não executados) sobre criar uma legislação mais competente que iniba a exportação da herança brasileira. Destes trabalhos, segundo Chagas (2006, p. 42), se destacam os de: Alberto Childe, de 1920; Luiz Cedro, de 1923; Augusto Lima, de 1924; Jair Lins, de 1925; e Wanderley Pinho, em 1930. A ligação deste tema de interesse, com o volume de textos semelhantes encontrados na Europa, permite posicionar os modernistas brasileiros em perfeita sintonia com o que havia de mais pertinente no que tange a cultura. Mas no fim, a falta de visibilidade política fez fracassar todas as tentativas teóricas. Restando a enorme contribuição para o acervo discursivo do patrimônio no Brasil, consolidando uma consciência atualizada sobre a preservação legal. A ação nestes casos é sempre política. Durante a década são criados o Museu Mariano Procópio, em 1921, na cidade de Juiz de Fora; Museu Histórico Nacional, em 1922, e a Casa Rui Barbosa, em 1923, ambas na cidade do Rio de Janeiro; Museu Republicano de Itu, em 1923, no estado de São Paulo; e do Museu do Estado, em 1929, em Recife.

No Brasil, embora as primeiras preocupações com a identidade nacional datem do século XIX, é a partir dos anos 20 e 30 deste século que estas assumem a forma de discursos oficiais sobre o chamado patrimônio histórico nacional. O movimento modernista tem papel importante nesse processo. (GIOVANAZ, 2002, p. 210).

No ano de 1920, Mário de Andrade volta de uma viagem pelo estado de Minas Gerais e escreve sobre a obra de Antônio Francisco Lisboa. Isto nos permite lembrar o pensamento de Le Goff (1994, p. 535), que adverte que, aquilo que sobrevive é escolhido, fato realizado por forças que atuam no tempo, e também pelo estudo do passado. Presenciar algumas obras de “Aleijadinho” sensibiliza Mário de Andrade, cuja percepção se estende para outros objetos espalhados pelo país. Para Possamai (2000, p. 17), quando a elaboração de discursos valorativos ocorre, essa é autônoma na preocupação, elaboração e difusão dos bens que devem ser eleitos para portarem atributos preservativos – percepção e consciência histórica. Nisto, Mário de Andrade dizia que a cidade de Congonhas do Campo, com o Santuário do Bom Jesus do Matosinhos (Fig. 14), onde visualizou as esculturas barrocas, era o maior museu a céu aberto no Brasil.<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> Poderíamos estranhar ele não considerar o centro da cidade do Rio de Janeiro como o maior museu a céu aberto, pois como sabemos por meio de fotografias, era em sua arquitetura, sem igual, a Paris tropical. Mas nos anos 20, a arquitetura eclética do centro do RJ ainda não estava ‘monumentalizada’, além disso os modernistas ‘odiavam’ o ecletismo, com quem disputavam





Figura 14. Esculturas de Antônio Francisco Lisboa no Santuário do Bom Jesus do Matosinhos. Disponível em: <<http://www.brasilcultura.com.br/artes-plasticas/profetas-de-aleijadinho/>>. Acesso em: 4/1/2010 23:08:20.

A “redescoberta do Brasil” executada pelos modernistas orientou o tema de pesquisas e produções culturais. Eles se orientavam para o primitivo, folclórico, colonial, barroco, e o mais que fosse distinto no Brasil, comparado com os outros países. “O movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional” (GIOVANAZ, 2002, p. 210). Este foi o caso de Raul Bopp, Mário de Andrade, Villa-Lobos, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, entre outros. No Brasil, é curioso o fato de serem os modernos quem iniciam uma discussão sobre o trâmite patrimonial (no entanto, eles nem sempre atentavam para a arquitetura eclética do final do século XIX e XX existentes no Brasil). Um exemplo importante de museificação é o da proposta “museu da palavra” de Andrade<sup>87</sup>, que acolheria expressões, cantos, ritmos e

---

espaço pois este era ainda um estilo ‘vivo’.

<sup>87</sup> O acervo pertencente a Mário de Andrade encontra-se, na maior parte, no Instituto de Estudos Brasileiros – IEB, em São Paulo. Vem recebendo desde 1969 tratamento museológico (Batista; Lima, 1984, p. 21).

entonações dos falares brasileiros. Pensava o museu da palavra como um novo campo museal. Julgava que os tesouros não eram restritos aos bens tangíveis, mas também as “falas vivas”. Contrapunha os museus de objetos móveis como limitadores, ele julgava-os como pobres por não representarem de modo real as expressões da diversidade social. Mas que não chegou a se efetivar. É um fato notável. São muitas as contribuições que faz com um comportamento intelectual similar ao de um antropólogo, ele percorre por manifestações diversas da cultura. Pensava os museus como ambiente móvel de pesquisa e reflexão, instrumento instrutivo para todas as classes sociais.<sup>88</sup> Mas no fim, percebemos que Mário estava politicamente isolado, e seu pensamento não era dominante. Como já estudamos, na Europa contemporânea de Andrade havia uma idéia entre os arquitetos de museificar as pequenas cidades que considerassem significativas para a história. Os brasileiros queriam ser modernos e sabiam da necessidade de conhecer o pensamento culto da época.

O primeiro movimento de arte moderna no Brasil foi protagonizado, assim como ocorria na Europa, por jovens. Textos de teatro, literatura e poesia, de estética, história e filosofia faziam parte do repertório. O ideário modernista continha a procura pela brasilidade, o interesse pelo seu patrimônio cultural genuíno. Foi nesse contexto que Mário de Andrade começou a escrever sobre patrimônio.

É particular aos modernistas das décadas de 20 e 30 perceberem, a partir de um conhecimento íntimo da realidade nacional, a única via capaz de garantir o acesso do país ao concerto das nações civilizadas, ou seja, estava na busca em reconhecer cada nuance de nossa nacionalidade, em estudar a diversidade cultural em suas diversas manifestações. (SANDRONI, 1988, p. 15).

---

<sup>88</sup> “A ênfase na relação entre os museus e a pesquisa, especialmente a pesquisa antropológica, colocada de forma contundente e lúcida. O velho Mário preconiza que o estado deve apoiar e financiar permanentemente o que ele chama de “expedições de coleta folclórica”, conectando assim a instituição museal com a pulsante vida social. O tema das viagens e da circulação das idéias aponta para o papel do museólogo enquanto um mediador que torna possível romper com a lógica excludente de reprodução de espaços sociais e culturais fechados sobre si mesmos, propiciando para públicos diversos o contato com produções culturais diversificadas e plurais, seja produzindo “exposições pedagógicas”, “exposições coletivas de artes plásticas” ou “concertos gratuitos”, seja formulando o projeto de um “museu de reproduções” onde o velho Mário visualizava dar amplo acesso à “produção artística consagrada pela civilização ocidental”. Este projeto conectava-se com a missão que atribuía a si mesmo como intelectual, missão política inspirada em seu ideário nacional-modernista de contribuir para a gestação de cidadãos brasileiros renovados. Os museus de reproduções estariam articulados com bibliotecas, arquivos e discotecas cuja função seria disponibilizar para o público grandes coleções de livros, de documentos e de discos com registros diversos, especialmente num campo que lhe era particularmente caro, o da música erudita e do folclore musical brasileiro” (CHAGAS, 2006, p. 20).

Eles julgavam como questão de alfabetização as ações de educação patrimonial. Como se faz no presente. Consideravam o museu como local para estudo e reflexão, como âncora da identidade cultural (sem a autoridade dos vencedores históricos), como instituição resultante da conjugação de forças diversas, instrumento catalisador capaz de servir à maior parte da população. Mário de Andrade debruçava-se sobre a dimensão educativa dos museus, sob a realidade social; mas não era o único. Gustavo Barroso, criador do Museu Histórico Nacional, em 1922, com proposta educativa sobre a história oficial, orientava a instituição para a celebração dos vultos gloriosos, a saudade e a exaltação da pátria. Países como a França, a Inglaterra, a Itália, a Alemanha já continham em suas leis a proteção sobre diversos tipos de bens da história como obras de arte moderna. Mas no Brasil algumas propostas estavam incipientes:

No final da década de 20, o deputado historiador e amante das artes Wanderley Pinho, autor de obras sobre usos e costumes do Império, fez projeto de lei relativo à proteção de nosso patrimônio cultural arrolando entre os bens preserváveis 'as cimalthas, os forros, arquivados, porta, janelas, colunas, azulejos, tetos, obras de marcenaria, pinturas murais, e quaisquer ornatos (arquitetônicos ou artísticos) que possam ser retirados de uma edificação para outra'. O que demonstra a frequência desse uso naquele tempo. Esse projeto acima citado não foi o primeiro, pois anteriormente já o deputado Luiz Cedro, em 1923, apresentara um projeto de lei destinado a salvar nosso Patrimônio sugerindo a criação de uma 'inspetoria dos monumentos Históricos dos Estados Unidos do Brasil, para o fim de conservar os imóveis públicos ou particulares, que no ponto de vista da história ou da arte revistam um interesse nacional'. E, em 1925, a pedido do governador mineiro Presidente Mello Vianna, o jurista Jair Lins também tratou de defender os bens representativos de nosso passado, mas apresentando um progresso na eleição dos bens: 'os móveis ou imóveis, por natureza ou destino, cuja conservação possa interessar à coletividade, devido a motivo de ordem histórica ou artística, serão catalogados, total ou parcialmente, na forma desta lei e, sobre eles, a união ou os Estados passarão a ter direito de preferência'. Pela primeira vez alguém menciona 'móveis', isso é, objetos, dentre os bens a serem conservados. Wanderley Pinho também fala deles, onde inclui até 'livros raros ou antigos, os incunábulo, códices e manuscritos de valor lítero-histórico ou artístico'. (LEMOS, 1987, p. 37).

Com pouca erudição ao redor da política na capital federal, a legislação sobre a herança cultural manteve na maioria das vezes o modelo do século XIX, mas puderam-se atualizar os artigos em 1937. Segundo Bruno:

É desse período a elaboração de planos nacionais para a constituição de museus e a criação, por Gustavo Barroso, do primeiro curso de formação profissional no Rio de Janeiro, contextualizados na política getulista impressa ao Estado Novo. Entretanto, os primeiros museus nacionais valorizaram o passado colonial e não se envolveram com a herança pré-colonial, com as tradições afro-brasileiras e mesmo com a contribuição dos imigrantes. (BRUNO, 2006, p. 129).

O interesse cultural em se redescobrir o Brasil foi fortalecido durante a década de 1930. Ano em que foi fundado o Museu Nacional de Belas Artes, em 1937, no Rio de Janeiro. Os historiadores escreveram obras que foram importantes para o país ver-se com realidade; em 1933 é publicado *Evolução Política do Brasil*, de Caio Prado Jr, e *Casa Grande e Senzala* de Gilberto Freire, em 1936 publica-se *Raízes do Brasil*, escrito por Sérgio Buarque de Holanda, e em 1937, *História Econômica do Brasil*, de Roberto Simonsen. Esta produção faz síntese de um “novo país”, de uma nova história em vias de ser oficial. Por sua vez, o Estado, constituído a partir da Revolução de 1930 faz interferências na área cultural. Como relata Chagas:

Fortalecido e reaparelhado o Estado passaria a interferir nas relações de trabalho, no sistema de educação, até então dominado pela Igreja, bem como na organização da cultura. As interferências do Estado na arena cultural podem ser constatadas pela atuação de diversos intelectuais junto aos órgãos públicos e pelas ações que objetivavam organizar o panorama cultural brasileiro. (CHAGAS, 2006, p. 101, 102).

Neste contexto de renovação e promoção dos valores da nação, em 1932, por meio de decreto cria-se o Curso de Museus. O Decreto nº22.928 de 12 de julho de 1933 torna a cidade de Ouro Preto (antiga Vila Rica, principal cidade do Ciclo do Ouro nas Minas Gerais), "monumento nacional". E é considerada como um dos principais exemplos do patrimônio histórico nacional. Foi criado em 1933 o primeiro órgão voltado para a preservação do patrimônio, no Brasil, entidade vinculada ao Museu Histórico Nacional. Tratava-se da Inspeção de Monumentos Nacionais (IPM), instituída pelo Decreto nº 24.735, de 14 de julho de 1934. A função deste novo órgão era de impedir que objetos antigos, referentes à história nacional fossem retirados do país (comércio de antiguidades). E também, impedir que as edificações exemplares fossem destruídas. Segundo Batista (1984, p. 74), com o amigo Paulo Duarte, Mário de Andrade formulou a proposta para o Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, implantado em 1936; mesmo ano em que na parceria com Rodrigo Mello Franco de Andrade, a pedido do ministro da Educação Gustavo Capanema, desenvolve o anteprojeto (que serviu como um exemplar) para a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Segundo Lemos (1987, p. 42), o plano de Mário de Andrade pode ter sido considerado demasiado abrangente, ou exagerado, dada a perspectiva de outras propostas antecedentes. E não havia uma estrutura adequada para suprir as necessidades da proposta.

Capanema aprova as idéias de Andrade e inicia já em 19 de abril de 1936 o trâmite político para sua implantação. Entre as idéias de Andrade, estava a que Rodrigo Mello Franco de Andrade fosse o diretor do novo órgão. A tarefa mais importante entendida pelo novo diretor foi a de elaborar uma lei que organizasse a proteção patrimonial. No mesmo ano o projeto de lei estava pronto e iniciava a negociação para sua aprovação. Segundo Bruno:

Merece atenção, nesse período, a elaboração da legislação preservacionista e a criação de um órgão nacional para a proteção do patrimônio do país (hoje IPHAN). A promulgação dessa legislação deu início ao controle interno sobre a preservação patrimonial e coibiu a saída para o exterior de acervos nacionais; também valorizou e classificou algumas referências culturais em detrimento de outras, permitindo uma hierarquização em relação aos bens patrimoniais. (BRUNO, 2006, p. 129).

Uma lei e um decreto seriam mais recordados durante as décadas seguintes: Lei nº 378 institui a fundação do SPHAN como órgão oficial de preservação do patrimônio cultural brasileiro, em 13 de janeiro de 1937. E o Decreto-lei n. 25, publicado em 30 de novembro de 1937, que regulamenta as atividades do SPHAN.

O decreto lei 25, elaborado pelo jurista Rodrigo M. F. de Andrade, que até hoje rege a preservação patrimonial e os tombamentos em nossa legislação, tornou-se, mormente, um instrumento legal para possibilitar a desapropriação dos bens tombados. Problema não muito aprofundado no projeto de Mário, mas imperativa em uma nação como o Brasil, onde o direito de propriedade foi e continua sendo uma questão premente. (GIOVANAZ, 2002, p. 213).

Este último se transforma no mais importante documento legal do Brasil, procura organizar a proteção sobre a arte e herança histórica nacionais, possibilita os tombamentos. O período de 1920 a 1937 foi basilar para a maturação das ações preservacionistas no país. Foi o momento em que a discussão patrimonial adapta-se ao paradigma de leis similares dos países europeus. Como bem ressalta Fonseca (1997, p. 34), a verdade é que, até 1937, tanto o trabalho de proteção material dos bens a serem preservados, quanto o conhecimento a respeito desses mesmos bens estava para ser produzido. Havia ainda a preocupação de que a ação e a pesquisa sobre esses bens deveriam seguir critérios objetivos e científicos, caracterizando esse conhecimento como confiável e reconhecido pelos padrões internacionais.

A criação do SPHAN é um passo inaugurador na América latina, foi a primeira instituição de proteção e de preservação do patrimônio criada no continente. Em torno desse projeto, foram reunidos intelectuais representativos, que, cooptados pelo então ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, encarregaram-se de criar uma política cultural efetiva para a Nação. (GIOVANAZ, 2002, p. 209).

Segundo Miceli (1987, p. 23), o SPHAN representou, principalmente nas primeiras décadas, a concretização de uma agência de política cultural preocupada em salvar da destruição os elementos arquitetônicos considerados significativos por sua forma e estilo. Ao selecionar quais as manifestações do passado deveriam ser mantidas, no caso, foi fundamentalmente a herança luso-colonial e a história do poder constituído. O SPHAN representou a política cultural melhor sucedida no país. É freqüente atribuir influência de Andrade no estabelecimento do documento do decreto-lei 25, de 30 de novembro de 1937. Devido ele ser mente pensante sobre o tema, e por ter escrito durante o ano anterior, em 24 de março de 1936, o anteprojeto do SPAN. Andrade era um intelectual do patrimônio, mas em verdade histórica ele não era o único, sendo sua conceituação do bem cultural rejeitada e seu anteprojeto postergado. De suas idéias, restou a proposta de quatro livros tomo, o arqueológico e etnográfico, histórico, das belas-artes, das artes aplicadas e tecnologia industrial. Para tanto, o aspecto “histórico” da legislação brasileira pretendia encampar o que Andrade separou em quatro partes.

Em meio político, os criadores do projeto sabiam que estava sendo modificado com redefinições e cortes, afastando-o do paradigma de Andrade, como exemplo, os bens não-tangíveis ficam de fora. O Golpe do Estado Novo colocou nas mãos de Getúlio Vargas a decisão final, pois não havia mais o congresso nacional. Com a aprovação do Presidente da República, o decreto-lei nº25 foi promulgado. As críticas sobre o decreto-lei são de que este é uma versão empobrecida da proposta inicial, e ateu-se aos bens móveis e imóveis. Para Andrade, o registro documental abarcaria o bem não-tangível, considerado de interesse social por ser referência cultural, sem bloquear a dinâmica de seu uso. O decreto-lei contém expressões subjetivas, como “excepcional valor” e “fatos memoráveis”, que são de livre interpretação. Em 1946 o SPHAN se torna DPHAN – Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Aquilo de mais próximo do pensamento museológico de Andrade é o Museu do Ouro, criado pelo decreto-lei n. 7.483, de 23 de abril de 1945, e posteriormente o Museu do Açúcar, em 1960, em Pernambuco, com museografia de Aloísio

Magalhães. São, para a época, os museus de menor associação temática com aqueles da tradição, adjacentes às propostas tanto discutidas por Mário de Andrade no meio político.

Embora não tenha sido aproveitado, o anteprojeto de Mario de Andrade teve sua idéia retomada, em parte, nos anos 70 pelo Centro Nacional de Referencia Cultural, e, logo em seguida, pela Fundação Nacional Pró-memória. As ações realizadas nesse período, de caráter experimental e não sistemático, propiciaram uma importante reflexão sobre a questão, contribuindo para a ampliação da noção de patrimônio cultural, que foi consagrada no artigo 216 da constituição federal de 1988. (RHODEN, 2002, p. 254).

Em 1970, o DPHAN é transformado em IPHAN, a denominação atual; mas com apenas nove anos é modificado novamente; em 1979, este se torna dois órgãos, um é o SPHAN, uma secretaria normativa; e o outro é a FNPM – Fundação Nacional Pró-Memória, que cumpre o papel executivo. Para Lemos (1987, p. 45), foi em meados da década de 1970 que os sítios urbanos foram mais discutidos, cuja expressão era Patrimônio Ambiental Urbano – apesar da ação sobre Ouro Preto ter sido executada muitas décadas antes. Segundo Bruno:

No Brasil, de forma diferenciada em cada região, esse período coincidiu com expressiva proliferação dos museus, em especial com as instituições voltadas às artes plásticas (moderna e contemporânea), às histórias locais e ao folclore. Os museus universitários – sobretudo de arqueologia – começaram a esboçar as suas primeiras características que, em outras décadas, passaram a representar um papel importante no cenário patrimonial – preservacionista brasileiro. (BRUNO, 2006, p. 130).

Nestas décadas havia a problemática da falta de liberdade política. Isto estimulou que as instituições museológicas se dirigissem para questões culturais de minorias comunitárias, concentrarem-se naquilo que era reflexo da vida diária. Isso foi amparado pela criação de cursos de capacitação em diferentes estados no Brasil. Um dos focos destes cursos foi o de fazer trabalhos acadêmicos que focavam o perfil histórico dos museus, e a dificuldade deste tipo de instituição em servir melhor o contexto diverso sócio-político-cultural brasileiro. Segundo Bruno (2006, p. 131), esse foi um período de grande disseminação das perspectivas educacionais para os museus. Da ampliação do caráter científico dos museus, de diferentes modos de tutela institucional e estudos sobre ética na tradição cultural.

Ao mesmo tempo em que estudavam o abandono museológico, por parte do governos, de contingentes referenciais para o patrimônio nacional.

Segundo Chagas (2006, p. 108) “de um total de 810 processos de tombamento realizados entre 1938 e 1981, 50,9% são bens católicos (igrejas, mosteiros, conventos etc.), 0,2% são bens protestantes, e menos da metade, 48,9, são bens não religiosos”. Historicamente, o Brasil do descobrimento ao final do século XIX é um estado católico, o acordo do padroado, entre a Santa Sé e a monarquia, só é rompido na Proclamação da República, que é quando os protestantes obtém liberdade de culto. Também durante todo o período colonial, ou seja, o maior período da história do país, a igreja católica foi o principal agente cultural, proporcional a coroa; tinha o monopólio da educação, organizava toda a sociedade civil em ordens religiosas laicas e foi a principal – quase a única – comitente de obras de arte e das edificações notáveis. É claro que nessas circunstâncias a predominância dos bens tombados enquanto patrimônio histórico é daquilo que foi chamado de ‘bens católicos’. Mas Possamai tem uma observação crítica:

Por outro lado, a historiografia tem, há décadas, criticado uma História denominada “oficial”, narrada sob o ponto de vista dos “vencedores”, buscando uma História “desde baixo”, que contemple o olhar de grupos e classes não presentes nos estudos históricos tradicionais. Não se poderia fazer o mesmo com os patrimônios? Tomando como exemplo o patrimônio construído no Brasil, de um modo geral, as edificações tombadas são igrejas, prédios públicos e militares, sobrados e casas-grandes. O patrimônio consolidado, ao que parece em rápida análise, acaba por referendar uma determinada memória histórica tradicional, não usufruindo dos eventos que renovaram os estudos e debates históricos recentes. Não se trata aqui, é importante frisar, de simplesmente substituir uma perspectiva por outra, tomando a História unicamente por um viés ou outro, mas, assegurar que um leque, o mais abrangente possível de documentos do passado, - em sua forma material, iconográfica, oral ou escrita e contemplando o maior número possível de atores – seja preservado, o que contribuirá para o melhor entendimento das dinâmicas sociais. (POSSAMAI, 2000, p. 22).

De encontro ao pensamento de Possamai,<sup>89</sup> depois de décadas da morte de Andrade surge um contexto social que sustenta uma proposta de lei diversificada e abrangente, que inclui o não-tangente e os bens da cultura popular. Em 1988, a nova constituição avança com os artigos 215 e 216 que citamos:

<sup>89</sup> “A classe dominante, quase sempre, tem seu prestígio herdado e, por isso, gosta de preservar e recuperar os testemunhos materiais de seus antepassados numa demonstração algo romântica ou saudosista, constituindo tudo isso manifestações de afirmação elitista. Vive-se do passado, das glórias dos outros tempos. A preservação de bens culturais para ela constitui a obrigação de manter viva a memória dos avós” (LEMOS, 1987, p. 31).



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- As 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, registro, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação. (Constituição do Brasil. Artigo 216. Disponível em: <[http://www.senado.gov.br/sf/legislacao/const/con1988/CON1988\\_05.10.1988/art\\_216\\_.htm](http://www.senado.gov.br/sf/legislacao/const/con1988/CON1988_05.10.1988/art_216_.htm)>. Acesso em: 20.08.2009).

Assim, em 1988, volta-se a proposta que foi historicamente prematura, do SPHAN de Mário de Andrade. Principia-se a proteção dos bens intangíveis (os modos de criar, fazer e viver). Também consta na constituição de 1988, que é “facultado aos Estados e ao Distrito Federal Vincular a fundo estadual de fomento à cultura até cinco décimos por cento de sua receita tributária líquida, para o financiamento de programas e projetos culturais” (artigo 216-V-s6). Segundo Rhoden:

Em nível mundial, a preocupação com a preservação e a valorização das expressões da cultura popular ou tradicional surgiu mais fortemente em 1989, com a recomendação da UNESCO sobre a “Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular”, embora no oriente, especialmente no Japão, a proteção a essas expressões já fosse uma realidade desde os anos 50. (RHODEN, 2002, p. 255).

Na década de 1990 existem novas mudanças: em 1990 o SPHAN e a FNPM foram transformados em IBPC – Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural. Este mal existiu por quatro anos, pois já em 6 de dezembro de 1994, a medida provisória nº752 extingue o IBPC e cria, mais uma vez, a sigla IPHAN.

À medida que a transmissão dos conhecimentos tradicionais é fundamental para a manutenção e continuidade dessas manifestações, a partir de 1993, a UNESCO elaborou proposta de dispositivo para o reconhecimento e o apoio financeiro aos detentores desses saberes. O documento da UNESCO recomenda que indivíduos ou grupos sejam declarados oficialmente “Tesouros Humanos Vivos” e passem a receber do Estado ajuda financeira com vistas à transmissão de seus conhecimentos às novas gerações. Mais utilizado no Japão, Coréia, Tailândia, Filipinas, o dispositivo vem sendo estudado por países ocidentais, já tendo sido posto em prática na França, a partir do sistema dos Maîtres D’Art. (RHODEN, 2002, p. 255).

Mas, regulamentação do registro do patrimônio imaterial (uma das formas de acautelamento previstas na constituição federal) ocorre objetivamente a partir do Decreto nº 3.551, de 04 de agosto de 2000. Por patrimônio imaterial (ou patrimônio intangível) entende-se o conjunto dos processos de criação e manutenção do conhecimento sobre o seu produto, em detrimento do seu resultado, embora este seja sua expressão material. Em outras palavras, o patrimônio imaterial é o “saber fazer” e não o seu produto. Institui ainda, os procedimentos a serem adotados para o reconhecimento do patrimônio imaterial. Foram criados quatro livros tomo (Livro de Registro dos Saberes, Livro de Registro das Celebrações, Livro de Registro das Formas de Expressão e Livro de Registro dos Lugares). O que se privilegiou nesta legislação foi a idéia de continuidade histórica. A partir de estudos históricos e etnográficos, serão apontadas as características essenciais da manifestação, sua manutenção através do tempo e a tradição a qual se vinculam. Rhoden nos traz uma observação:

Embora o texto do Decreto 3.551 tenha excluído a expressão “...dos diferente grupos formadores da sociedade brasileira...”, que consta no artigo 216 da Constituição Federal, por ser esta a lei maior, subentende-se que aqueles grupos estejam incluídos no referido Decreto. Essa observação é importante, principalmente no Brasil, que possui uma sociedade plural, formada por diferentes etnias que no conjunto de suas práticas, forma o grande patrimônio imaterial da nação. (RHODEN, 2002, p. 257).

São inúmeros os atores que participam e interferem nas discussões quando da elaboração de regras legais. E no decorrer dos anos são inúmeros os intelectuais que opinam sobre os temas. Isto diminui a possibilidade de perpetuação dos interesses de apenas um grupo social, de sua memória, como é comum em contextos pobres. Como diz Canclini (1995, p. 182), um “espacio de lucha material y simbólica entre las classes, lãs etnias y los grupos”. Para Horta:

A tarefa de gerenciar, dirigir, conduzir, coordenar e promover o desenvolvimento dos museus e do patrimônio cultural, no alvorecer do século XXI, configura-se numa prática embasada em um saber e em uma experiência profissional para as quais ainda não se formularam teorias, reflexões, críticas ou avaliações em nível mais amplo, e sobre as quais ainda não se pode “aprender na escola”. Esse aprendizado e conhecimento, ao longo dos últimos oitenta anos de vida institucional dos museus, casas históricas e de organismos de preservação do patrimônio Cultural Brasileiro, tais como o IPHAN, no âmbito federal, vem sendo adquirido na prática constante e cotidiana de seus dirigentes, técnicos e administradores, transformando-se e renovando-se ao longo do tempo, de acordo com as mudanças na administração pública e na própria demanda da sociedade. (HORTA, 2002, p. 33).

Em fevereiro de 2006, o arquiteto Luiz Fernando de Almeida assume a direção do IPHAN. Neste mesmo ano o Programa Monumenta (que surgiu como projeto em 1995, definiu suas prioridades em 1998, consolida suas normas em 1999, e inicia em 2000) é integrado ao instituto federal. As ações do Programa são executadas em diversas cidades, restituindo, em especial, fachadas de edifícios que representam a arquitetura histórica encontrada no Brasil. Por exemplo, estas restaurações na cidade de Pelotas – RS (Fig. 15, 16).



Figura 15. Programa Monumenta. Restauração em imóvel privado. Pelotas – RS. Disponível em: <[http://www.monumenta.gov.br/site/wp-content/uploads/2008/11/2dario-miguel-lorenzi\\_durante.jpg](http://www.monumenta.gov.br/site/wp-content/uploads/2008/11/2dario-miguel-lorenzi_durante.jpg)>. Acesso em: 28/2/2010 21:34:07.



Figura 16. Programa Monumenta. Urbanização do Largo do Mercado Público de Pelotas – RS. Disponível em: <<http://www.monumenta.gov.br/site/wp-content/uploads/2009/03/urbanizacao-largo-do-mercado.jpg>>. Acesso em: 28/2/2010 21:33:28.

No presente, as instituições culturais no Brasil dividem atenção pública, assim como o financiamento de ações culturais. Segundo Bruno (2006, p. 132), existem redes de contato e sistemas digitais que tem servido como meio de encontro de idéias e estímulo à sua continuidade. Associasse aos programas de turismo que muitas vezes são aliados do sistema educacional. A demanda atual sobre o papel dos museus no país tem sido equacionada de maneira especial pelos progressos metodológicos e pelas absorções teóricas da cadeira Museológica - que tem delineado, de modo interdisciplinar, os procedimentos museológicos para além das determinações da instituição museu e tem evidenciado as suas relativas potencialidades sobre a necessidade sócio-cultural da educação da memória.

As ações conservativas não podem prescindir do estudo da história, os profissionais necessitam possuir uma "visão histórica" e consistente formação no campo de atuação. A ausência de uma consciência histórica, para entender e respeitar aquilo que é relevante do ponto de vista histórico-documental, pode ocasionar implicações da maior gravidade nas ações sobre os bens culturais. Esta

era uma reflexão patente no Brasil do século XX, e a necessidade de cursos de capacitação estava emergente. Um dos temas em reflexão foi sobre o aprimoramento da conservação e restauro como disciplina, consistindo em uma adequada formação dos profissionais. Em 1980 foi iniciado o CECOR – Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis.<sup>90</sup> Este curso de restauro, Lato Sensu, foi iniciado em 1978, repetido no ano seguinte. Nos últimos anos foi criado um curso de Graduação na UFMG – Universidade federal de Minas Gerais, a partir das experiências do CECOR. Em 1981 é criado na UFBA – Universidade Federal da Bahia, um dos cursos mais importantes do país na área da arquitetura, o CECRE - Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Monumentos e Conjuntos Históricos.<sup>91</sup> E como consta no endereço digital da instituição:

A partir de 1990, o CECRE passa a ser considerado pela UNESCO um dos mais importantes programas mundiais para a capacitação de técnicos da área de preservação de bens culturais, ápice de uma trajetória de crescimento e de reconhecimento do curso no âmbito nacional e internacional. (Disponível em: <<http://www.cecre.ufba.br>>. Acesso em: 28/2/2010 19:16:11).

O restauro é um campo disciplinar altamente especializado, por esse motivo requer preparação cuidadosa teórica, técnica e prática. Estes são os cursos mais referenciais no Brasil, mas existem outros para a formação profissional de restauradores. Atualmente, no âmbito do estudo do patrimônio cultural, existem programas de especialização, mestrado e doutorado que contemplam o tema em suas linhas de pesquisa. Os programas de pós-graduação trazem uma enorme atualização da discussão, e novos objetos são sempre apresentados para a apreciação.

Nas últimas décadas houve um impulso turístico-cultural. Diversas cidades que fazem parte da história política brasileira, assim como sítios urbanos com destacada arquitetura, recebem anualmente centenas de turistas que esperam

---

<sup>90</sup> No ano de 1976 na Escola de Música da UFMG, estavam algumas telas do artista “Parreiras” que necessitavam de restauração. Foram enviadas para a Escola de Belas Artes que, por sua vez, solicitou orientação do IPHAN. Após esse evento, e de existir inúmeras outras obras necessitando de restauro, iniciou a discussão sobre a criação de um curso de restauro. Disponível em: <[www.ufmg.br](http://www.ufmg.br)>. Acesso em: 8/1/2010 19:37:54.

<sup>91</sup> Teve início através de um acordo entre a Universidade Federal da Bahia (UFBA), o Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN) e a UNESCO, sediado na Faculdade de Arquitetura da mesma universidade, no qual se mantém até os dias atuais.

encontrar, ter contato *in loco*, com os bens referenciais da história do Brasil. Os exemplos disso são vários, são dezenas de cidade no Sudeste, como no Estado de Minas Gerais e Rio de Janeiro; antigas cidades do Nordeste brasileiro que outrora proporcionavam pujança econômica ao país oferecem hoje aos visitantes os casarios, ruas e edificações industriais (como no caso de Francisco Brennand); no Sul, as antigas charqueadas são encontradas na cidade de Pelotas, com os casarios mantidos com a mobília do século XIX compradas em Paris. Este tipo de turismo-cultural é também encontrado em todos os estados brasileiros, com afluência massiva de visitantes. Somam-se os eventos culturais, inúmeros de referência promovidos por instituições culturais como os nossos maiores museus.



Figura 17. Edifício do MASP. Disponível em: <[http://www.masp.art.br/masp2010/sobre\\_masp\\_galeria.php](http://www.masp.art.br/masp2010/sobre_masp_galeria.php)>. Acesso em: 1/3/2010 01:22:28.

Neste início de século XXI, o bem antigo que muitas vezes foi visto como obstáculo a modernização, emerge do ostracismo para mostrar-se como importante meio de entendimento sobre o passado àqueles interessados no conhecimento, como fonte de renda às cidades que os detêm, e projeta a circulação de turistas que outrora iam à busca deste mesmo tipo de bem no exterior. Pois a ruela tortuosa numa pequena cidade italiana também é encontrada na cidade de Olinda – PE; obras referenciais para a história da arte, de artistas estrangeiros como nacionais, existem tanto na Europa e América do Norte quanto no Brasil. Apenas o MASP, possui a mais importante coleção de arte ocidental da América Latina (Fig. 17), e

podemos somar os outros grandes museus de arte localizados em cidades como: Rio de Janeiro, Salvador, Recife, Curitiba, Porto Alegre, entre outras. Junto destes locais dedicados à arte, tem-se os museus históricos, que por sua vez, são os locais mais conhecidos como portadores da memória material, que em muitas vezes são tão completos como qualquer outra instituição do exterior.



## 2. Fases fundamentais de transformação do objeto artístico em patrimônio

Considerando esta reflexão de Arnheim:

De uma grande obra de arte, dizemos não só que cumpre suas funções extremamente bem, mas também que se adapta, de forma perfeita, às nossas necessidades objetivas. Qual poderia ser o critério para tal avaliação? Parece-me que a resposta deve ser que acalentamos, de forma inelutável, uma imagem do que é do maior interesse para a humanidade. É por este critério geral que não hesitamos em atribuir mais valor à verdade do que à mentira, à paz do que a guerra, à vida do que à morte, à profundidade do que à banalidade, embora este ou aquele indivíduo possa pensar de outro modo. A partir de tais padrões concluídos, no melhor do nosso saber, que os valores expostos nas obras dos grandes artistas servem as necessidades da humanidade tão excepcionalmente bem que de bom grado ratificamos o sublime lugar que a sociedade reservou a eles. (ARNHEIN, 2004, p. 342).

As relações se estabelecem na sociedade entre sujeitos de ânimo diverso e a arte existe como mais uma das criações do intelecto no jogo social. E o repertório constituído na história trouxe-nos uma sociedade da imagem. As grandes obras nós ainda temos na memória. Como escreveu Guyau:

“A estética não passa de uma justiça superior”, disse Flaubert. Na realidade, a estética não passa de um esforço para criar a vida – uma vida qualquer -, desde que ela possa despertar a simpatia do leitor. E essa vida não pode ser senão a reprodução poderosa de nossa própria vida, com todas as suas injustiças, suas misérias, seus sofrimentos, suas loucuras e até mesmo suas vergonhas.” (GUYAU, 2009, p. 689).

A história é tanto a descrição das gêneses como a dos desenvolvimentos. O homem possui a capacidade de mudar a ordem relativa de seus atos e de suas representações, de tirar as conseqüências de uma conduta adquirida, ele possui igualmente, e não somente o poder de reproduzir. A idéia de criação não implica na descoberta ou invenção de todos os elementos associados para constituir a nova forma. Os modos de expressão tanto quanto de ação preservativa estão em constante estado de transformação. Como vimos no primeiro capítulo, a existência



de uma variedade de observações eruditas sobre a arte e que nem sempre concordam entre si, contribuíram para a constituição de coleções e acervos.<sup>92</sup> Não obstante, adquirindo muitas configurações, do colecionismo aos museus e as leis, é possível constatar o prosseguimento do mesmo fenômeno, a sociedade elege elementos do seu universo simbólico e preserva-os para perpetuá-las - a relação entre o artista, sua obra e a coletividade.<sup>93</sup> Como Guyau se expressou:

A arte é, pois, verdadeiramente uma realização imediata através da própria representação; e essa realização deve ser bastante intensa, no domínio da representação, para nos dar o sentimento sério e profundo de uma vida individual acrescida pela relação simpática na qual ela entrou com a vida de outrem, com a vida social e com a vida universal. (GUYAU, 2009, p. 67).

Para este autor (2009, p. 184), idéias sempre mais complexas e mais filosóficas estão no sentido observado do caminho das obras e do pensamento humano. Bem evidente no século XX. Os motivos para isso ocorrer são sempre nobres, correspondem à trajetória humana na história, pouco para juntar objetos, mas, sobretudo para responder à necessidade pela qual produzimos estes eventos, conhecer a nós mesmos. As obras de arte conferem elementos de informação que de outro modo não se teria. Enriquecemos os dados fundamentais da cultura sobre os quais se elabora a compreensão história. Como pensa Francastel:

Não existe grandeza na minha opinião, para o pensamento humano a não ser no caminho da razão. Não é apelando para às forças confusas do inconsciente que a humanidade progride. Na base de todas as grandes épocas existe um progresso na potência das técnicas. Por meu lado estou convencido de que a grandeza da arte advém justamente do fato de ela ser capaz de materializar o progresso do espírito humano, que reside sobretudo num certo poder de distinção. (FRANCASTEL, 1993, p. 147).

O grande poder disto são as idéias que comportam. O iluminismo foi decisivo na afirmação dos saberes sobre os dogmas e superstições, a proposta de divulgação do conhecimento comporta reflexo direto na produção e na perspectiva do que seria eleito como herança cultural – não temos outra história. Cabe salientar que entre os modelos construídos pela sociedade (museus e leis), prevalecem

<sup>92</sup> “Hoje, é possível afirmar que os museus existem em todos os continentes e tratam todas as questões de interesse da humanidade. Mas é um modelo de instituição que administra os indicadores da memória a partir de muitos paradoxos, que procura equacionar os contrapontos de uma cadeia operatória de procedimentos técnicos e científicos de salvaguarda e comunicação, que convive diariamente com os desafios da manutenção das tradições e da exploração dos caminhos da ruptura.” (BRUNO, 2006, p. 120).

<sup>93</sup> O artista utiliza valores da sociedade, dar-lhes corpo; mas a significação final cabe a sociedade.

procedimentos estruturadores que agem nas entrelinhas do passado e provavelmente, também, nos destinos do porvir: deduzimos da história que após a **criação**, a **recepção** da obra é o fator que decide se ela será aceita ou não. As memórias, individual e coletiva, estão na base da origem dos elementos que compõem o exercício consciente na sociedade. Memória individual e coletiva, ambas constroem a crítica que fica na história da arte. A arte contribui para informar do desenvolvimento humano e sua história, nos traz elementos de informação que não existiriam de outro modo. Para tanto se pode observar como que a sociedade realizou a perenidade de intenções artísticas a partir do século XX; neste século, com a arte se libertando do regramento mimético, além de uma academia, outros sujeitos sociais criticavam de modo positivo obras marginais de vanguarda. A **conservação** preventiva e curativa (restauração) se estabelece como ciência no mesmo período, em que ocorre um consenso entre os especialistas sobre os melhores métodos de ação para com o objeto museológico – não sendo exclusivo a este. Antes mesmo de haver todo este convergir a um entendimento sobre como se mantêm a arte dentro da cultura, realizavam-se documentações, mesmo que precárias sobre peças consideradas significativas, a exemplo dos arquitetos e historiadores que realizavam medições e desenhos sobre edificações que estudavam. De todo modo, alguma **documentação** da obra de arte manteve-se junto de sua fatura desde o período em que iniciou sua comercialização, o que remete a muitos séculos passados. Encontram-se registros de encomendas onde o artista estabelecia a quantidade de materiais empregados com seu respectivo preço. Quando em um acervo, a obra necessitaria de alguma referência, e assim, aos poucos, a documentação se tornou mais complexa. Até que a vanguarda artística apresentou obras efêmeras, e documentar a manifestação acabou sendo o único modo de registro de sua existência. Todo acervo mantido pela civilização constituiu-se como herança cultural. E para Arnheim, existe uma conexão que permeia os eventos:

Haverá uma lógica compreensível para o desenvolvimento da humanidade e de suas criações, ou essa história será um mero divertimento constituído de episódios isolados, cujos pontos comuns são tão frágeis que sua ordem poderia ser mudada ao acaso? Sem dúvida a história, como qualquer outro tipo de evento macroscópico, está sujeita a um rígido determinismo. Precisamos, porém, saber até que ponto, e por que meios, as seqüências se ajustam a uma estrutura dominante. (ARNHEIN, 2004, p. 284).

É bem verdade que existe uma ligação entre os eventos e que tudo que ocorre tem um impulso ou estímulo precedente. Mas trazer à tona o determinismo ao refletirmos sobre perenidade artística é embrenhar-se em local de difícil apreensão. Tema arriscado de discutir, o determinismo é, após a eliminação da especulação mística e supersticiosa, a base da ciência, de prever eventos a partir dos elementos que se observa. Faz-se uma das questões mais importantes sobre a realidade universal. Pode inclusive, ser indagado que o não entendimento sobre como as coisas acontecem (caos) existe por causa da ignorância humana.<sup>94</sup> Por isso, dada a dificuldade de compreensão, ao mesmo tempo em que se pode aceitar a superfície do tema, torna-se mais fácil e quiçá mais útil fazer emergir os fatores relacionados ao poder dentro de um contexto social.<sup>95</sup> O que nos está mais acessível, como elementos para ascensão de algo para o patamar de herança é sua relação com os meios de legitimação, ou seja, o poder.

De algum modo se relacionam com os poderes legitimadores: a criação, recepção, conservação e documentação. Por isso são entendidos por nós como parcelas fundamentais de transformação do objeto de arte em patrimônio artístico. Sem estes aspectos, não ocorre o que observamos na sociedade durante a afirmação de um patrimônio cultural. O que observamos é a existência deles. Como nem toda obra é tangente ou fisicamente perene, estes quatro tópicos mantêm alguma independência entre si e não agem juntos em todo caso em que uma sociedade legitima algum bem. Damos sequência agora por cada um destes itens.

## 2.1. Criação

Iniciamos com esta indagação poética de Fischer:

---

<sup>94</sup> O ente humano consegue observar e prever o comportamento de alguns animais de corpo simples junto dos fatores externos, isto possibilita pensar que um cérebro mais capaz para perceber os eventos poderia entender o desenrolar das ações de uma vida mais complexa ao observá-la em contexto.

<sup>95</sup> “Quando abrangemos todo um período, sem falar na história total da arte, nosso desejo de manter simples a estrutura de nossos modelos é prejudicado, cada vez mais, pela multiplicidade de forças que desafiam nosso desejo de compreender.” (ARNHEIN, 2004, p. 286).

Para conseguir ser um artista, é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma. A emoção para um artista não é tudo; ele precisa também saber tratá-la, transmiti-la, precisa conhecer todas as regras, técnicas, recursos, formas e convenções com que a natureza – esta provocadora - pode ser dominada e sujeitada à concentração da arte. A paixão que consome o diletante serve ao verdadeiro artista; o artista não é possuído pela besta-fera, mas doma-a. (FISCHER, 2007, p. 14).

A imaginação está na origem de qualquer processo de conhecimento. A atividade imaginativa tem como característica a flexibilidade. “Pois, se posso reformular a afirmação de Kant, a visão sem abstração é cega, e a abstração sem visão é vazia.” (apud ARNHEIN, 2004, p. 61). O imaginário é lugar privilegiado no domínio da arte. Exercita a mente com diversas conjecturas na investigação sobre as possibilidades compositivas, que vão muito além de reproduções daquilo já conhecido. No campo das cores ou formas é que a arte tem sua maior força expressiva. Conceber idéias realizadas a partir da imaginação permite ao ente humano um modo de comunicar-se. Pois:

A percepção e o pensamento precisam um do outro. Completam mutuamente as suas funções. Supõe-se que a tarefa da percepção se limite a reunir a matéria-prima necessária ao conhecimento. Uma vez que o material tenha sido agrupado, o pensamento entra em cena, num nível cognitivo supostamente superior, e faz o processamento. A percepção seria inútil sem o pensamento; este, sem a percepção, não teria nada sobre o que pensar. (ARNHEIN, 2004, p. 141).

Os códigos, ou seja, o nome dado às percepções que se repetem. A partir disso que muitas vezes é influenciado pelo contexto, o artista tem o potencial de elaborar uma obra de arte. E a criação tem associação histórica com a matéria:

Ao mesmo tempo, o conhecimento das leis dadas pela natureza da matéria age sobre essa tendência concretizada no projeto poético do artista, gerando possíveis adaptações diante da impossibilidade de superação dos limites que lhe foram impostos. (SALLES, 2004, p. 69).

Do uso de fluidos compostos como os de origem animal/vegetal da pintura indígena, no decorrer dos séculos a necessidade estimulou a invenção da tinta em têmpera e posteriormente à base de óleo e sua utilização sobre tela, o que facilitava o transporte, possibilitava a transpiração da pintura, conservando-a mais – mas antes de tudo criando uma nova técnica com resistência física. Assim se pôde iniciar

o abandono dos trípticos em madeira na feitura das obras pictóricas de dimensões maiores. Mesmo que a madeira possa oferecer ainda hoje e desde tempos remotos ótimos resultados como suporte para pinturas que aspirem permanecer com qualidade matérica (e quiçá artísticas) às gerações futuras.

Antes do surgimento das primeiras cidades em feudos (muitas cidades surgem junto ao senhor feudal), e principalmente, da avocada revolução industrial, na maioria absoluta das vezes, era o próprio usuário que manufaturava o objeto utilitário necessitado e desejado, e deste modo, podia conhecer intimamente os motivos pelos quais eram utilizados em um ou outro meio. “Antes, o artesão trabalhava para atender à encomenda de um determinado cliente particular” (FISCHER, 2007, p. 59), e fazia todo o processo.

Da mesma maneira que a experiência empírica demonstrava que alguns métodos de feitura propiciavam obras mais duráveis. Herdavam-se conhecimentos de obras mais antigas e assim via-se também que determinados ambientes mantinham os objetos em bom estado de conservação. Em alguns casos, até mesmo obras com milênios de idade encontravam-se em perfeito estado de conservação, como pinturas rupestres e obras pictóricas fixadas em igrejas antigas, isto graças a um micro-clima bastante adequado, fortuitamente.

Com a arte aprendida nos ateliês dos artistas, e a posterior arte acadêmica, os artistas procuram eliminar os aspectos efêmeros de suas criações. Pode-se dizer que não havia aspectos efêmeros nestas manifestações artísticas em decorrência da cultura artística (erudita) da época. “(...) realmente o produto de um dos sistemas através dos quais a humanidade conquista e comunica sua sabedoria ao mesmo tempo que realiza suas obras” (FRANCASTEL, 1993, p. 05). Os sucessivos momentos artísticos demonstram que as necessidades artísticas de cada época exigiam recursos técnicos novos, que não existiam como nos dias de hoje<sup>96</sup>, levando os artistas a pesquisarem novas soluções para os dilemas do seu tempo. Como pensa Berenson de um modo um pouco lúdico:

---

<sup>96</sup> Hoje se pode utilizar meios efêmeros na criação artística e obter reconhecimento pelo trabalho, e ainda, utilizar outros recursos para fazê-lo transcender no tempo, como a documentação, crítica e ainda, quiçá um engenhoso controle ambiental como fator de preservação da matéria, outrora rapidamente degradável.

Como fato de história, quando o artista torna-se senhor de um material ou uma técnica a ponto de eles não mais poderem opor qualquer resistência, eles deixariam de inspirá-lo. Ele fica sem problemas e não sabe a que recorrer, como aconteceu freqüentemente no curso da história, [...]. Pela falta de problemas ele boceja, gesticula e vangloria-se, mas não cria. Em outras palavras, a técnica é um estímulo auxiliar, mas nunca um criador de arte. A arte pode usar uma certa técnica quando o problema de forma a requer. Até então, a arte irá ignorá-la como os séculos que precederam os Van Eyck ignoram os óleos embora estivessem muito familiarizados com eles. Por outro lado, quando o problema é urgente, ela inventa a técnica necessária. (BERENSON, 1972, p. 57,58).

Certo é que a “arte que faz”, como aponta Berenson (1972, p. 59), faz pela mente e mãos do artista. A arte “faz” conteúdo, informação cultural. Assim, ao observar a história, ia se completando o paradigma básico da conservação de objetos: o conhecimento das melhores madeiras e pedras para o entalhe, o desenvolvimento da melhor maneira de se fazer cerâmica, os modos de queimar do barro, das técnicas de pintura, com suas camadas e secagens cuidadosamente estudadas pelos artistas. Com a descoberta do controle ambiental como significativo para a preservação da matéria, iniciava o escopo conservativo difundido informalmente nos últimos séculos. Poderíamos abordar a técnica grega, como por exemplo, o fato de que recobriam os mármorees dos templos com cal pigmentada (escaiola) ou com cera pigmentada (encáustica), que para alguns pesquisadores era apenas para colorir as fachadas e para outros é indício de que esses materiais eram também protetivos, mas são poucas informações. Por isso atentamos para o hibridismo cultural, o renascimento como o período do qual descende nossa escola artística. Pois a partir deste momento já tinha ocorrido uma longa troca de informações entre as culturas. A têmpera estava bem conhecida e experimentada, e o composto a base de óleo demonstrava potencial superior entre todas as tintas por sua qualidade plástica singular.

A apreensão da história demonstra que o próprio processo histórico das artes tradicionais compreendeu a busca pelo perene já que se destinavam às elites religiosas, políticas e às econômicas. Que veio a se tornar a arte acadêmica. Desde o início, materiais de qualidade efêmera eram associados ao trabalho artesanal “decorativo” e substituídos por materiais mais perenes quando se faziam os objetos caros, raros, utilitário-religiosos e de arte, como podemos ler na citação abaixo:

Tudo que o artista devia fazer, foi nos dado a entender, era deixar-se guiar pela natureza bem como pelos caprichos dos materiais, a ponto de excluir outros interesses. Os meios, isto é, os materiais, não só justificavam o fim, mas sua própria volição, por assim dizer, por seu próprio potencial, criavam o fim. (...) Assim nos têxteis, o grau de elasticidade, lisura ou fragilidade das fibras; na madeira o veio, os nós, a flexibilidade, a intensidade com que se lasca, (...), eram qualidades que decidiam o valor de uma obra de arte feita nestes materiais. Se a arte obedecesse às exigências do mesmo material, e se submetesse a suas resistências e caprichos, o resultado seria perfeito, e, se não, seria um fracasso. (BERENSON, 1972, p. 50,51).

Ocorrendo uma cultura onde a arte é o que é figurativo, uma diversidade menor de materiais são empregados. Havia um tipo de receita. Reflexo da perspectiva de uma era que perdurou até o final do século XIX. Carecia de maior subjetividade para o meio social, coisa que a modernidade trouxe para que suas possibilidades se ampliassem. Aumentando também a perspectiva do crítico, personagem novo do contexto artístico. Como diz Francastel comentando Read:

Sir Herbert Read resumiu muito bem essa atitude quando escreveu, certa feita, que toda criação é, primeiramente, o produto de uma atividade solitária e que ela só se socializa na medida em que é aceita pela maioria. Estabelece-se desse modo uma distinção entre a arte e os meios que ela utiliza para se manifestar. (apud FRANCASTEL, 1993, p. 89).

O fazer artístico é o momento de engenho criativo em que a arte nasce. E comporta boa parte da responsabilidade sobre as condições que o objeto terá para sobreviver durante a passagem dos anos. Consideramos que a poética na escolha do suporte reflete o componente decisivo da finalidade apostada. Reflete também na recepção do meio cultural quanto à intenção conceitual do autor, por vezes com a obra associada à tradição acadêmica e a matéria que constitui a obra tangente ou, exclusivamente conceitual como no século XX.

Para que obras de arte em suportes tradicionais mantenham o aspecto saudável concorrem dois fatores de alta relevância que devem manter um equilíbrio: são os aspectos intrínsecos e extrínsecos da obra. Entendemos os aspectos intrínsecos como sendo os materiais que constituem a peça fisicamente, desde o tipo de suporte e sua prévia preparação para tornar-se arte à qualidade do ato genuinamente artístico e os materiais escolhidos para a ação criativa. Já os aspectos extrínsecos são a acomodação, manipulação e o ambiente de condição climática controlada. Após o constante desenvolvimento das matérias e uso de novos suportes, que é o aspecto intrínseco, o fator que se destaca sob olhar científico para a conservação preventiva moderna é o controle ambiental, que se

divide em quatro aspectos principais que são: temperatura, luminosidade, umidade relativa e a poluição. Outros complementares são: a acomodação, ação biológica e limpezas.

Estes conhecimentos estão legitimados como mantenedores seguros de objetos salvaguardados. Infelizmente, nem todos os artistas tiveram consciência destes cuidados, tornando a permanência no tempo de suas obras dificultada, dada a falta de um conhecimento dos melhores materiais desde a manufatura do objeto, e sua conservação. Posteriormente, quando uma obra de arte que não teve os cuidados necessários para a sua conservação chega a um acervo, está, por vezes, com degradações iniciadas e que não podem mais ser contornadas. E a sociedade lamenta não ter tido atenção sobre a peça em períodos anteriores, cuja ação preservadora poderia tê-la salvado da degradação (Fig. 18).

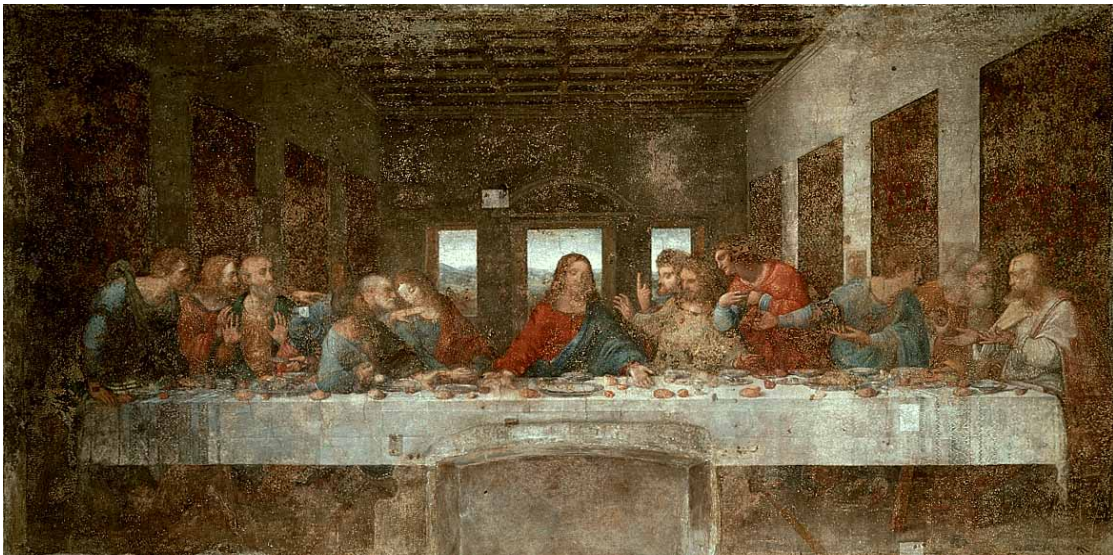


Figura 18. Da Vinci. Leonardo. A Última Ceia. 1495-1497. Técnica mista com predominância da têmpera e óleo sobre duas camadas de preparação de gesso sobre estuque. Refeitório de Santa Maria delle Grazie, Milão. Disponível em: <<http://unisinós.br/blog/ihu/2009/04/09/a-ultima-ceia/>>. Acesso em: 5/1/2010 01:33:56.

No período anterior a concretização da arte conceitual, os registros históricos apresentam que após a aceitação da obra no mundo, a matéria com que é constituída a obra estava como diretamente responsável pelo seu permanecer ou não ao tempo e por sua qualidade para a expressão artística. Pois uma obra decadente em seu suporte poderia ser copiada ou reconstituída a partir de um ideal



de equilíbrio compartilhado dentro de uma cultura.<sup>97</sup> O referencial era mais a idéia da obra e menos sua materialidade. A história demonstra que denominações como plágio ou cópia em sentido pejorativo são efetivos a partir da modernidade. Principalmente, de uma época em que surgem as vanguardas e a necessidade de uma renovação perene nos padrões. Numa analogia evolutiva.

O tipo de relação que une o artista à matéria envolve escolha de acordo com os princípios gerais da tendência do processo, conhecimento de suas leis, desejo de expansão desses limites e impossibilidade de superação, ao longo da criação é estabelecida uma relação complexa entre o criador e os meios selecionados, que envolve resistência, flexibilidade e domínio. (ZULAR, 2002, p.197).

É na correlação entre as propriedades da estrutura com a sobreposição dos anos que o assentamento da matéria se manifesta. E por seguinte, na sociedade, o parecer sobre a qualidade do processo de fatura, que antes da arte moderna não era uma *crítica de processo* e sim uma avaliação para descobrir de que escola artística surgiu a obra.

Deste modo, a imanência refere-se a que tipo de suporte se trata, o que possibilita e condiciona sua existência e singularidade no mundo; tendo ao lado a transcendência que é dependente do agir. Quer dizer ação dentro da cultura para proporcionar que algo permaneça ou não. De certo é que o artista faz criteriosamente sua obra, consciente ou ingênuo sobre o meio utilizado para a poética, tendo a sociedade a observá-lo e criticá-lo. Por isso que o processo de criação determina geneticamente quanto tempo durará a proposta aos olhos da sociedade.<sup>98</sup> Pois:

A criação não é unicamente, e talvez nem mesmo principalmente, uma questão de acumulação, mas também um processo de renúncia. Renunciar aos pressupostos: apagar, rasurar, cortar, abandonar um estágio para passar ao seguinte. A gênese da obra de arte é o resultado de uma série de sacrifícios custosos, de compromisso, de re-equilíbrio e de transações compensatórias. (ZULAR, 2002, p. 216).

Todo o processo da criação poderá ser criticado. O artista que decide por utilizar um suporte como o metal, pode fazer uso apenas como suporte, não estando visível, sem intenção poética agregada por isso. Ou estando visível, ele pensa que a obra carrega as associações que se fazem sobre o metal e a modernidade. Ou

<sup>97</sup> E reelaborada para alguns restauros de arte pós moderna (ver capítulo 2.3.2).

<sup>98</sup> Podendo permanecer “viva” apenas durante alguns minutos ou estar indeterminado como a cerâmica que é altamente estável e perene, estabelecendo poucas trocas com o ambiente em que está imersa.

sobre a histórica era dos metais, ou ainda sobre algum aspecto de sua memória. E sabe que a obra está fisicamente assegurada por algumas décadas (Fig. 19).

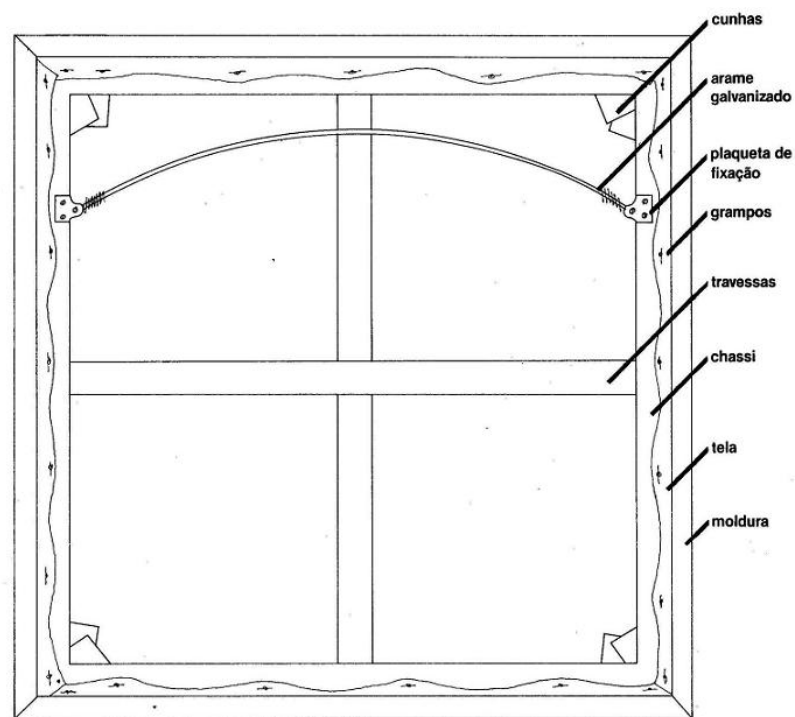


Figura 19. Verso de uma obra com moldura. Podemos visualizar o estágio atual de desenvolvimento deste modo de arte para torná-lo fisicamente perene. (OURIQUES, 1989, p. 71).

Hoje, a generalidade de meios que podem ser utilizados em arte é tamanha, que o modo mais seguro de se fazer transcender materialmente uma determinada intenção, quando material, é utilizando a experiência dos artesões do passado, de artistas do presente que executam pesquisa de materiais e de estudos em laboratório. Ao mesmo tempo, com uma tão diversa quantidade e qualidade de coisas utilizadas em arte, o *durante o fazer* torna-se importante para que a crítica tenha outros olhares para o veredicto de seu momento sociológico.<sup>99</sup> Como pensa Arnheim:

<sup>99</sup> O interesse pelo passado é tão estreitamente dependente dos problemas do presente, que quando o presente muda, tanto suas curiosidades específicas quanto seu modo de olhar para as obras mudam. Esta e não a descoberta de novos materiais, por mais valiosos que possam ser, é a razão por que a história tem de ser continuamente reescrita.

Não seria inteiramente correto creditar ao criador do objeto as ricas experiências criadas pela colaboração do ambiente ou da imaginação produtiva do observador. Todo objeto ou acontecimento neste mundo pode atingir a mente humana com extrema profundidade, se as condições forem favoráveis. Uma seringa que alguém quebrou e abandonou numa calçada pode provocar esta impressão, ou mesmo uma margarida na mão de uma criança. Se a pessoa a quem isto acontece for um poeta ou um cineasta, a experiência pode ser artística, mas não o será por tratar-se de uma obra de arte. Ou imaginemos um obelisco, que por si só, como a etimologia da palavra nos revela, não passa de um 'pequeno espeto'. Coloquemo-lo nas costas do elefante de Bernini ou no Centro da Praça de São Pedro, e o impregnemos das memórias do templo ou túmulo egípcio de onde foi roubado, e ele será uma visão de majestosa solenidade, dificilmente igualado em qualquer outra parte. Mesmo assim, em si o obelisco é pouco mais que uma peça de granito, talvez de proporções agradáveis. (ARNHEIN, 2004, p. 245).

Os elementos para a criação estão interligados na sociedade. Algumas vezes o "insight" surge de algo muito antigo de nossa história, outras vezes a fatos comuns, não necessitando ser agradáveis, de nossa vida contemporânea. Pois um artista interessado na história antiga pode na fatura fazer uso de meios totalmente comuns para a arte acadêmica do século XIX, moderna e atual. Um exemplo elucidativo é a da indústria de matéria prima para a tradicional pintura com tinta a óleo: em que nos dias de hoje, além de ser novamente valorizada após a superação do estigma de que pintura seria arte conservadora, afigura-se com intenção distinta daquela de outros tempos. Temos ofertado no comércio os mais variados produtos para este meio. Encontramos com facilidade desde pincéis, diluentes, centenas de pigmentos já misturados no veículo, espátulas, paletas, livros explicativos sobre a técnica histórica e suportes que são principalmente madeiras e panos.

A qualidade destes produtos industrializados varia muito. Poucos artistas buscam conhecer o processo histórico desta tecnologia, faltando-lhes interesse. O que é compreensível, já que os resultados artísticos com o uso destes materiais têm o potencial de ser bastante satisfatórios. Uma superfície coberta por óleo com pigmento mineral ou vegetal pode durar algo em torno de quinhentos anos e com qualidade.<sup>100</sup> Para a tinta acrílica os testes de laboratório apontam para possíveis mil anos. Isto se tratando da resistência do veículo, pois como pode ser observado em

---

100 Consideramos apenas pinturas que mantém a qualidade artística. Resquícios de tinta não servem para este estudo. Pois, "Em Abril de 2008, em Bamiyan, no Afeganistão, arqueólogos descobriram e dataram no século VII as mais antigas pinturas a óleo. A ideia de que a pintura a óleo foi inventada na Europa foi sacudida e a descoberta só foi possível após o acto de vandalismo de destruição dos Budas de Bamiyan em 2001." Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Pintura\\_a\\_óleo](http://pt.wikipedia.org/wiki/Pintura_a_óleo)>. Acesso em: 03-07-2008 15:21:21.

pinturas primitivas dentro de cavernas, o pigmento mineral é muito resistente, obtido também por meio de fluídos de origem animal (Fig. 20).

A pintura, por meio de vários ocres, óxido de manganês e carbono, moídos em palhetas de pedra e aplicados em forma de pó ou soprados, num tubo, ou misturados com graxa animal e aplicados por meio de pincéis feitos de troncos macios. (CLARK, 1962, p. 64).

Como na figura abaixo:



Figura 20. Os pigmentos das pinturas são compostos naturais similares as rochas, por isso persistem até hoje. Só que estes compostos também passam por processos de degradação natural provocados, sobretudo, pela ação da água que, em geral, quando passa, arrasta parte dessas substâncias. No circuito dos "Veadinhos Azuis" (não encontramos imagens), podemos encontrar quatro sítios com pinturas azuis, as primeiras desta cor descobertas no mundo. Parque nacional da Serra da Capivara. Disponível em: <<http://www.fumdam.org.br/pinturas.asp>>. Acesso em: 08-09-2009 18:32:22.

O interesse pelo passado mudou, não há mais, como em séculos anteriores, todas as escolas de arte ensinando receitas de tintas. Do mesmo modo a crítica se modificou. Ao invés de se criticar a capacidade do artista em manufaturar o composto de óleo e pigmentos, a sociedade observa atentamente e indaga sobre os motivos que conduzem tal artista em escolher este e não aquele outro meio. - E por que tinta? - Por que não barro se ele registrou esta possibilidade numa variedade de vezes em seu percurso artístico? - O que pretende com isso no momento de execução da obra? De onde surgiu este impulso? Somente o artista pode responder. Como pensa Francastel (1993, p. 53), a técnica isoladamente não fornece as instruções. E a matéria, serve aos desígnios do artista, ela não o dirige.

Uma ênfase nos aspectos técnicos (...) restringe-se ao seu aspecto de meio; obviamente tem-se claro o seu restrito significado para a arte. Não obstante, a disseminação dos conhecimentos técnicos contribui para a elevação geral da qualidade da arte, na medida em que amplia o campo de possibilidades para a constituição da linguagem. O bom material não assegura a produção da boa arte, mas o mau material compromete definitivamente a sua existência no tempo. (FUNARTE, 1985, p. 20).

Os artistas de uma maneira geral confiam no que tem em mãos, e o conceito prevalece tanto quanto o meio na proposta artística. E o que os observadores da arte perceberam foi que o sujeito nem sempre sabe todos os detalhes sobre a matéria que irá constituir sua obra, como dava entender no passado. “Em geral, os artistas não costumam ter consciência do estilo especial que caracteriza sua obra – a primeira qualidade que atinge o observador externo.” (ARNHEIN, 2004, p. 334). Pois existem artistas com grande inteligência plástica que não conseguem falar nada de relevante ao mesmo tempo em que produzem objetos pertinentes. Outro autor nos traz contribuições:

Aquele que imagina uma forma não tem, nem diante dos olhos nem na memória, qualquer modelo; parte de um programa, de um princípio, experimenta visando submeter a matéria a se conformar do melhor modo possível não a um tipo qualquer, abstrato ou concreto, dado anteriormente, mas ao único desígnio de inventar uma nova ordem na qual ele imporá uma certa disposição das partes tanto aos elementos materiais como aos imaginários. Em síntese, ele não só realiza, ele inventa. Pouco lhe importa que seu meio ambiente encontre facilmente um ponto de referência. Na medida em que ele cria um sistema coerente, um conjunto, as relações de causalidade que lhe terão sugerido traduzir tal intenção – Bach dizia uma ‘invenção’ – por tal signo, fatalmente aparecerão com o tempo a um público; sobretudo através da sucessão de obras análogas que ele mesmo ou seus imitadores multiplicarão a seguir. A obra de arte não propõe portanto à sociedade objetos figurativos de suas certezas anteriores; ela lhe oferece ao contrário matrizes em que se revelam novas relações, novos valores. (FRANCASTEL, 1993, p. 10,11).

Esse autor ainda diz que o que manteve, há gerações, o pensamento plástico à margem das outras reflexões foi o fato de não utilizar o veículo língua para se exprimir. Mesmo que mude conforme os países e as épocas, o artista tem em mãos um instrumento legítimo de pensamento e informação. O artista cria e criando ele pensa tanto quanto qualquer um, mas utiliza sua arte como instrumento, para manifestar o produto de suas intuições. Não exprime num outro sistema de idéias, conhecimentos acessíveis por outras vias. Não tem em mente ecoar numa outra linguagem aquilo que faz de maneira tão natural, que preenche perfeitamente seu papel como artista – que é uma riqueza cultural. Para o autor, é erro acreditar que os valores tornados manifestos pelo artista devem ser traduzidos em linguagem para

tocar a sociedade. Deve-se levar em conta que a obra constitui por si mesma o meio que torna a comunicação possível. Tem-se nesse tipo de caso, que não é incomum, a elaboração de um sistema coerente de pensamento que possui seu modo de expressão próprio, inteiramente suficiente, mas que tem, todavia, necessidade de difusão para trazer sua legítima contribuição ao desenvolvimento das idéias na sociedade. Conhecemos inúmeras obras do passado das quais pouco se sabe sobre o artista que as criou. Mas é bastante verdadeiro o fato de que se o artista sabe comunicar sobre sua produção, as chances que tem de mostrar sua obra tem o potencial de aumentam consideravelmente. Como pensam estes três autores:

Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único. (SALLES, 2004, p. 37).

O mobiliário da mente, ou aquilo que Humberto Eco chamou de nossa "enciclopédia mental", que é composta não só de palavras e idéias, mas também de imagens visuais, sensações, odores, gostos, sentimentos e vivências, adquiridos através dos mecanismos da percepção e das trocas comunicativas que estabelecemos em nosso meio ambiente social e cultural. Todos esses elementos se entrelaçam em nosso cérebro, mais particularmente no "lócus" da nossa memória, como uma teia de conexões e relações, como um emaranhado de lianas numa floresta de dados, verbais, visuais, sensoriais, que uma vez ativados pelos processos ou funções mentais superiores (de que trata Vygotsky), vão sustentar a formação de conceitos, de idéias, de julgamentos, e a criação de novas formulações, no processo do pensamento consciente, da reflexão, da análise crítica que nos permite tomar decisões e chegar a conclusões em nossa vida cotidiana. (HORTA, 2000, p. 28).

Ao falar dos recursos criativos, estamos na intimidade da concretude dessa relação entre forma e conteúdo, na medida em que são esses recursos que atam um ao outro, com as características do modo de ação de cada artista. Esses procedimentos estão sendo vistos, portanto, como elementos mediadores da relação forma e conteúdo. Há uma ligação entre a escolha desses recursos, a matéria selecionada e, naturalmente, a tendência do processo. Se tomarmos como exemplo as anotações ou registros de pesquisas desenvolvidas pelos artistas ao longo do processo de criação – encontradas tão comumente como documentos de processo-, os recursos seriam os mediadores responsáveis pelas modificações que as anotações sofrem ao entrar no universo em criação. O modo como um sistema ou o fragmento de um sistema, que tinha suas leis e seu modo de ação, passa a integrar um novo sistema em construção, que vai criando suas próprias leis. (SALLES, 2004, p. 105).

Esses autores nos dizem que existe um intercâmbio de informações, oriundos da mente inconsciente do artista e daquilo que ele vivencia durante a experiência cotidiana comum, A intenção do artista designa que conheça o que irá utilizar como meio. Com alguma intensidade ele deve conhecer. De uma obra onde a perenidade física importa para ela ser fruída, ocorrendo a escolha equivocada do suporte, o autor cai em demérito por inexperiência. Podendo a seguir perceber que sua

intenção artística se acomoda bem no efêmero. Pode construir uma obra que deva durar uma semana ou uma dezena de meses, sendo o processo de desagregação matéria importante para a ocorrência da obra.

Todo esse processo envolve manipulação, que implica um movimento dinâmico de transformação em que a matéria recebe novas feições, pela ação artística. Na medida em que vai sendo manipulada, sua potencialidade é explorada, vai, necessariamente, sendo reinventada e seu significado amplia-se. (SALLES, 2004, p. 72).

E a sociedade tem uma boa quantidade de informações que desnudam as estruturas de ligação da construção poética. Pode reconhecer que o artista, justamente por ter construído seu processo como ocorreu, na aquisição de experiência, apresenta uma trajetória coerente como pesquisador e pensador atinado: sua sensibilidade para refletir e observar o próprio trabalho, percebendo os caminhos possíveis, sua curiosidade que conduz a correr riscos e conviver com a incerteza e com muitos resultados não-desejados, sua coragem em aceitar e encarar a insegurança sobre se percebe ou não de maneira inteligente a própria obra e sua significância para a sociedade que irá certamente fazer críticas.

...o artista, envolvido no clima da produção de uma obra, passa a acreditar que o mundo está voltado para sua necessidade naquele momento; assim, o olhar do artista transforma tudo para seu interesse, seja uma frase entrecortada, um artigo de jornal, uma cor ou um fragmento de um pensamento filosófico. (SALLES, 2004, p. 35).

Atingida uma perenidade satisfatória na pintura a óleo, com materiais industrializados, com sua possível durabilidade através dos anos assegurada, socialmente o interesse por este conhecimento antigo, por vezes morto, se transfere para a busca de soluções para os problemas do presente. Não sendo intrínsecos apenas à matéria fria e sim ao conceito no uso desta. A pesquisa sobre o processo de construção da obra ainda é o principal fator de tração que conduz às respostas ensejadas, o que redundará concluir que se trata de problemas novos, de uma arte alargada dentre uma imensa gama de tipos. Similar com o que ocorre com os conhecimentos de entalhe em pedra utilizados nas esculturas renascentistas, pois como em todas as artes o conceito de escultura se alargou e quiçá perdeu muito do sentido ensinado no meio acadêmico – de proporções espaciais aceitáveis para uma escultura, como receitas.



Figura 21. CEMMIN, Saint Claire. “Supercuia”, 2003. (6,5m x 6,5m) Instalado no Gazometro por ocasião da IV Bienal do Mercosul. Fixado permanentemente na Avenida Augusto de Carvalho, em Frente ao Parque da Harmonia, Porto Alegre, Brasil. Feita de aço, fibra de vidro e pintura de titânio. Em longo prazo este suporte deve perder flexibilidade e resiliência e torna-se quebradiço. Disponível em: <<http://www.saintclaircemin.com/assets/monuments/2003SUPERCUIA1.html>>. Acesso em: 2/12/2009 21:52:00.

A obra de Cemmin foi construída por uma fábrica que produz objetos em fibra de vidro (Fig. 21). Existe um modelo desenhado que poderá ser utilizado para uma reconstrução do objeto. Não influenciando para demérito da poética, como ocorreria sobre a ótica do objeto único. Também por que não se trata de uma obra autográfica. Mas mesmo que fosse, após o advento da reprodução técnica, os objetos não precisam permanecer únicos como arte.

Disso deduz-se, que a arte do presente, como seus dilemas, pouco ocorreram no passado conhecido para que a busca de possíveis soluções para a perenidade seja lá encontrada.<sup>101</sup> O tipo de atenção para com a arte muda com o passar do tempo. Trata-se sim de novos usos e claro, de meios que foram criados recentemente como polímeros, borrachas, seus híbridos e as “misturas” desenvolvidas por artistas, destes com materiais tradicionais e o regime digital.

<sup>101</sup> Da materialidade, muitos dos meios de criações artísticas do passado são hoje vastamente utilizados, de outros modos, como por exemplo, no mobiliário das casas. Isso faz com que os conhecimentos sobre uma fatura que proporciona um objeto mais perene não sejam ao todo esquecidos e ainda agregando novas informações e tecnologias.



Em alguns casos, o processo criativo provoca modificações na matéria escolhida, fazendo com que esta ganhe artisticidade. Os objetos utilizados nas apropriações nas artes plásticas são exemplos absolutamente concretos do que estamos discutindo. Alguns desses objetos, antes de um processo determinado, não têm status artístico. São escolhidos, saem de seu contexto de significação primitivo e passam a integrar um novo sistema direcionado pelo desejo daquele artista. Ampliam, assim, seu significado e ganham natureza artística. Esse dado nos leva a afirmar que a expressividade artística não é intrínseca a esta ou aquela matéria. Sob essa perspectiva, toda matéria tem potencialidade, tudo depende do uso que será feito dela. (SALLES, 2004, p. 72, 73).

Hoje, com os hibridismos, associações inusitadas de materiais e, ao mesmo tempo, da descoberta científica do comportamento da matéria, que a perenidade física também é “resolvida” por meio de testes de laboratório. Ao invés de olharmos apenas para o passado, enfocamos os aspectos intrínsecos de cada tipo de material que em arte pode ser mais analisado, isto quer dizer, todos (dada a intenção de se fazer permanecer a obra por muito tempo e por muito tempo poder ser observada).

Os recursos criativos estão, também, relacionados à natureza da matéria com a qual ele está lidando. Cada matéria carrega suas leis próprias, (...); portanto, a seleção de um procedimento para manipular uma determinada matéria implica o conhecimento dessas leis. Diferentes matérias geram busca por novos recursos, como há também a procura por novos modos de ação ao lidar com a mesma matéria. Nesse segundo caso, o grande projeto do artista tem ligações profundas com a permanente adequação ou até lapidação de seus meios de expressão. (SALLES, 2004, p. 107).

A escolha de alguns materiais exercerá justamente a volição transcendental de modo mais competente que outros, por haver uma justa combinação de conhecimentos de manufatura com a perenidade do mesmo para potencializar ou não a subsistência. Considerando que o suporte pode revelar um conceito relacionado. Sendo esta astúcia sobre a execução, sob a perspectiva desta reflexão, a única capaz de tornar a obra físico-conceitual mais perene.

A identidade numérica é tida como imutável, salvo destruição total (mas nenhuma destruição é total, e o monte de cinzas em que pode se transformar esse quadro continuará a ser esse quadro – e não outro transformado em cinza), mas a identidade específica de um objeto de imanência, como de todo objeto físico, não cessa de se modificar no tempo, seja de maneira progressiva (pátina, desgaste, degradações diversas), seja de maneira mais brutal e instantânea (mutilação, desmoronamento). A obra se liga aos traços constitutivos dessa identidade, que resultam, por sua vez, de um processo de transformação. (GENETTE, 2001, p. 145).

A perenidade por via física deve conviver com as marcas do tempo que aparecem de modo lento e inevitável. E apesar de haver a possibilidade de se executar uma obra em material altamente perene como pedras e cerâmicas que

pouco reagem com o ambiente, o local onde o objeto está acomodado poderá agregar manchas causadas pela absorção de (flúidos como) líquidos, óleos e poeira.

- Será que a cor de uma cerâmica de Santarém do Pará primitivo é a mesma de quando foi concluída (Fig. 22)? -Isto é improvável. E a resistência de um suporte metálico do início do século XX? – talvez, se a condição ambiental permaneceu estável na maior parte do tempo.



Vaso de cerâmica tapajônica, encontrado em Santarém, PA

Figura 22. Cerâmica pré-histórica de origem Tapajônica. Disponível em: <<http://www.historiadaarte.com.br/imagens/ceramicatapajonica.jpg>>. Acesso em: 26/12/2009 16:24:44.

Materiais que persistem no tempo por milênios sofrem com a ação de determinados agentes presentes no seu ambiente. Isto inegavelmente retira uma parte da reivindicação artística objetivada pelo artista ao escolher determinado material mais perene (como as rochas), modificando sua aparência e talvez, também, fragilizando a estrutura. Das rochas, sabe-se que são os tipos de materiais mais perenes encontrados na natureza, e mantém uma pequena reserva de espaço para uma troca com o ambiente, mutando. E que os metais, também bastante perenes tem uma lenta reação com o ambiente, mas que certamente desaparecerão

se não forem cuidados (ou fortuitamente estiverem acomodados - perdidos) em ambiente que proporcione as condições preventivas adequadas. Imaginemos então o quanto certo é a expectativa de desaparecimento de objetos constituídos em materiais orgânicos.

Alguns objetos em madeira submersos são encontrados por arqueólogos eventualmente, como barcos da cultura Viking que foram retirados do Mar Nórdico. A estrutura em madeira nestas condições não sustenta o próprio peso fora do ambiente onde estava acomodado. Esta pode ser preenchida com um resíduo químico que a reconstitui. E possibilita sua realocação em um museu. A pesquisa científica permitiu este feito.<sup>102</sup> Assim, objetos em madeira – tecidos moleculares - têm meios de restauro intrínseco. Há ainda os materiais novos utilizados por artistas, como polímeros, metais inoxidáveis, borrachas, concretos e a misturas destes tipos de materiais que não tem ainda a comprovação dos anos para a sua perenidade física. Não se sabe quanto tempo resistirão ao assédio do tempo enquanto envelhecem. É uma temporalidade plural, segundo Genette (2001, p. 147) repete-se para as gerações enquanto decaem. Uma obra fotografada nos anos 1900 pode estar mutada hoje. Uma pintura de Guignard, sob suporte tradicional, pode estar com sua cor e estrutura ressecadas, mais frágeis e passíveis à desagregação física.

O desejo de concretização do processo pode gerar o encontro de meios de superação desses limites impostos pela matéria, pode vencer essas, nesse caso, aparentes impossibilidades. A matéria é limitadora e cheia de possibilidades, por isso, ao mesmo tempo, impede e permite a expressão artística. O desejo do artista libera as possibilidades em um movimento extremamente ativo de ação e reação e impele para o desbravamento daquilo que parece ser não-permitido. (SALLES, 2004, p. 71).

Cabe ao artista estar ciente de que tipo de meio utilizará para a fatura de seu objeto artístico. É sua parcela de responsabilidade para com a cultura. Pode estar bem intencionado sobre determinada obra e sua poética utilizando um material novo e pouco experimentado, mas vindo a perdê-la em poucas décadas. Como ocorreu com alguns artistas do início do século XX ao utilizarem os primeiros plásticos (citar artista russo, construtivista).

---

<sup>102</sup> Coisa digna de um paradigma que se auto-critica, a ciência apresenta um notável agir na sociedade. E para nós, proporciona a melhor compreensão da história.



Figura 23. Gabo, Naum. “Coluna” (1921, reconstruído em 1937). Disponível em: <[http://www.shafe.co.uk/art/Naum\\_Gabo-\\_Column\\_\(conc-\\_1921-\\_cx-\\_1929-\\_rebuilt-\\_1937\)-.asp](http://www.shafe.co.uk/art/Naum_Gabo-_Column_(conc-_1921-_cx-_1929-_rebuilt-_1937)-.asp)> . Acesso em: 5/3/2010 01:49:37.

Nos anos da década de 1920, Gabo inicia a utilização de plásticos (Fig. 23). Num primeiro momento parecia ser o material perfeito, transparente, com um encaixe também conceitual, mas que não resistiu ao julgamento do passar dos anos. E esta obra “coluna” foi reconstruída diversas vezes, o que para ele não era um problema, pois além de não fetichizar sua peça, imaginava sua reconstrução em escala arquitetônica – como “Monumento à Terceira Internacional de Tatlin”. Poderiam ter feito obras com aquele polímero e sabendo da degradação, encontrando o agregado poético desta comunicação, mas a história registra que não se tratou exatamente disso. No século XX isso depende muito, pois os plásticos, que a rigor não são tradicionais porque só existem a partir de 1909, hoje são materiais vastamente experimentados no uso cotidiano, e são muito estáveis.

Ocorre, por diversos fatores, que a arte do século XXI não visa objetivamente e dependendo principalmente do artista (e não mais da escola artística), o estudo da conservação intrínseca, ofertando o estudo prévio à indústria de matéria prima; ou

seja, o artista confia no produto industrializado. Nos dias de hoje perdemos saberes sobre o comportamento dos materiais em decorrência da industrialização e também por causa dos novos objetos criados a partir do petróleo. A indústria de madeiras como resinas, polímeros, vidros, papéis, tintas, pincéis, pigmentos, telas, metais e receitas de preparação de telas para pintura ou receitas de preparação de madeiras ou paredes para serem pintadas (publicadas em uma grande diversidade de livros sobre arte), assim como para as outras artes tradicionais, supre a necessidade de pesquisa sobre conservação ao anseio da maioria dos artistas de hoje.

Assim, os artistas legam os cuidados e estudos mais complexos aos conservadores e restauradores, priorizando antes de tudo sua própria poética. Os restauradores, por sua vez, como vimos no capítulo primeiro, tiveram sua atividade profissional discutida e debatida para a criação de um consenso sobre até onde intervir em uma obra de arte, apenas no século XX. Antes disso, o escopo da escola de restauro era que decidia, havendo diferenças na intensidade da intervenção, iniciando o debate.

## **2.2. Recepção**

### **2.2.1. Crítica erudita**

A recepção reflete aquilo de exato do embate de a obra estar ou não de acordo com o que um grupo cultural pensa. Com a crítica erudita, principia-se conquistar uma perspectiva que frutifique num parecer relevante, e assim se renova as leituras conceituais para a cultura. Tenta-se confirmar a verdade existencial da idéia de arte para aquele que experiencia a obra. Com resultado nem sempre razoável. Uma desconfiança mansa possibilita a emersão dos princípios comuns relativos à natureza das coisas, torna viável despertar a mente para um original método de investigação. Pois do contrário, com amálgama interno e postura arredia diante de uma obra estranha, o crítico não cumpre com seu papel. Ao que se propôs. E o artista diria: A obra de arte incompreendida, assentada em sua

dignidade, que ela ajuíza e indaga: - Abra os olhos. Olhe para mim. Alcance-me! - Não vêes que afiguro um discurso histórico coerente? Humano, entorpecido de mimeses tornou-se insensível demais, pobre de ti! E zomba para a eternidade do sujeito ao qual resta apenas agarrar-se às horas do tempo. O crítico vê-se a partir do século XX tendo que compreender a história da arte que permaneceu e ser capaz de desvendar enigmas dignos de uma esfinge, de obras complexas em competência e outras sendo meros delírios de autores imaturos na estética que encampam. Como nos diz Guyau:

Pedir a ele (fruidor) que sinta uma impressão poética quando não lhe é dito nada daquilo que a fez nascer é realmente supor que ele tenha o dom da presciência. Porque, na realidade, as impressões que nos vêm das coisas têm sua causa primeira em nós mesmos, e, para fazer que elas sejam partilhadas por quem quer que seja, é preciso começar por revelar-lhe o estado de consciência que as determinou. Uma enumeração, uma constatação de fatos ou de idéias, não significam nada por elas mesmas; é preciso que o poeta dê a chave, ou seja, a significação que elas revestiram para ele, significação que elas adquirirão imediatamente por simpatia no espírito dos outros. (GUYAU, 2009, p. 670, 671).

Isto vale para os artistas imaturos. Para tanto não podemos esquecer que sem obra de arte não há crítica, a manifestação existe mesmo que não existam críticos profissionais. Foram as obras da história que possibilitaram o julgar e seu acúmulo de informações.<sup>103</sup> É fundamental a vinculação da obra com a cultura que a produziu, ressaltar esta cultura expressa na arte, pela época e lugar, meios utilizados e o mais que se manifesta por meio do objeto. O artista merece que o crítico respeite sua liberdade de ser conservador ou rebelde para sua época, ignorando inclusive a relevância dos críticos de arte. Na história, artistas que decidiram agraciar a crítica, com o passar dos anos foram esquecidos. Argan e Cauquelin nos oferecem uma via:

---

<sup>103</sup> “No fim das contas, o poeta ou o artista que conseguiu agradar por um momento, mesmo que seja a uma única pessoa, não fracassou inteiramente em seu objetivo, já que representou uma forma de vida capaz de encontrar em um ser vivo um eco simpático. O difícil, porém, é agradar a um grande número de seres vivos, ou seja, atingir uma forma mais profunda e mais durável da vida; e o mais difícil é agradar, sobretudo, aos melhores dentre os seres vivos” (GUYAU, 2009, p. 184).

A percepção assinala sempre e apenas o tempo do presente absoluto. A arte, cujo valor se dá na percepção, torna presentes os valores da cultura no próprio ato em que os traduz e reduz a seus próprios valores. Não atua num setor do saber próprio, específico: tudo pode ser estruturado ou organizado como filosofia. O que o chamado juízo de valor verifica na obra de arte não é, decerto, a conformidade a uma determinada cultura, nem a sua superação, mas uma estrutura cultural específica, justamente aquela graças à qual os valores podem ser captados, não na dimensão sem tempo do pensamento abstrato, mas na do presente absoluto, da percepção. (...) o trauma do sujeito no ato em que percebe um objeto artístico não pode ser um juízo. Mas tampouco é uma emoção; se fosse, enfraquecer-se-ia à medida que se prolongasse e se repetisse o contato e desapareceria, enquanto a experiência prova que acontece o contrário. Evidentemente, o que acontece num sujeito quando ele percebe uma obra de arte não concerne aos sentidos, nem ao sentimento, nem ao pensamento racional; concerne, em sua unidade e integridade, à consciência. A obra de arte, enfim, se faz presente no presente absoluto da consciência que a percebe. (ARGAN, 1992, p. 26, 27).

É preciso, em compensação, perguntar-se sobre o que faz com que uma obra seja reconhecida como obra, quais são as características que podem nos conduzir em direção a essa afirmação. É, pois, de epistemologia que se trata: assim como, para a língua, há proposição quando certas condições gramaticais são preenchidas, da mesma forma haverá obra de arte quando certas condições tiverem sido satisfeitas. (...) o fato de ser ou não objeto de arte depende de fatores abstratos, de qualidade de definição, tais como consciência, saturação, simbolização, amostrabilidade ou exemplaridade. É, com efeito, por um trabalho cognitivo que a arte é percebida como arte, trabalho que comporta bom número de analogias..." (CAUQUELIN, 2005, p. 119/120).

Poderíamos especular sobre o entendimento comum de uma obra de arte primitiva, e depois concluir que a civilização ocidental ao se deparar com tal obra tenha percebido exatamente a mesma coisa. Mas não se trataria do trabalho sobre crítica que propomos. Algumas formas são facilmente associadas a elementos da natureza, mas não sabemos muita coisa sobre outras mentalidades e se torna mais difícil ser preciso sobre o passado. No entanto, Francastel faz uma reflexão pertinente:

A cultura é um tesouro pacientemente acumulado. Algumas formas de pensamento que remontam à Antiguidade são ainda hoje vivas. Os diversos modos de expressão não servem aos homens para vestir pensamentos formados fora de seu espírito. Não houve em nenhum momento de sua história sociedade unânime. Cada forma remete a tipos de pensamento – verbal, lógico ou figurativo – cujo número não é infinito em momentos precisos do passado. Quando uma nova forma aparece ela não anula a validade das antigas. Cada um de nós é múltiplo; a aceitação de uma forma não pode ser ligada apenas a um momento histórico. Todos nós ainda somos, por algumas características, primitivos, homens da Idade Média e da Renascença e, por outras, alguns dentre nós são homens do futuro. Somente através das gerações é que se fixam o sentido e o destino de uma forma. O presente não tem qualquer realidade, nem individual nem histórica. É nesse sentido que a história reside verdadeiramente na duração e não pela assim chamada estabilidade de certos tipos imóveis. Toda criação estabelece não uma relação simples de causalidade com os estímulos exteriores mas uma ruptura num equilíbrio de elementos que não são jamais homogêneos. Ainda estaríamos na idade das cavernas se a permanência dos hábitos não cedesse por vezes lugar a atos ou obras do espírito fundadas numa das problemáticas do imaginário. (FRANCASTEL, 1993, p. 13,14).

Mas se a crítica, estimulada pela obra, pode ser observada como responsável direta da arte subsistir na cultura, deve fundar-se na sobriedade histórica, e se reconhece reflexões escritas desde a antiguidade grega. A crítica de arte escrita de hoje foi sendo construída nos últimos dois milhares e meio de anos. O culto das formas que a história vincula à Grécia contempla o paradigma do “belo”; para os gregos era uma prerrogativa indispensável para a arte. E é interessante o modo como Guyau nos apresenta o assunto, ligando-o a uma necessidade de acordo social:

Há muito tempo que os filósofos gregos situaram o belo na harmonia, ou pelo menos consideraram a harmonia uma das características mais essenciais da beleza. Essa harmonia, concebida pelos antigos de uma forma demasiado abstrata e matemática, (...). O agradável torna-se belo à medida que ele envolve uma maior solidariedade e sociabilidade entre todas as partes do nosso ser e todos os elementos da nossa consciência, à medida que ele é mais atribuível a esse “nós” que está no “eu”. (GUYAU, 2009, p. 487).

A tentativa de conceber uma realidade culta para a arte trouxe-nos o ideal de beleza, que só tem sua validade quando é social. Torna-se a consciência de uma sociedade antiga sobrevivendo na vida contemporânea da arte moderna.<sup>104</sup> Mas não exclui algum desdém por uma arte que, tomando posse da prerrogativa da inteligência, mira e acerta o mundo das ilusões miméticas. A arte não necessita ser

<sup>104</sup> Porém: “Por vezes, até mesmo a presença do feio, em uma obra de arte da qual temos de dar conta, alegra-nos tanto quanto a do belo, mas de uma maneira totalmente diferente, por causa do mérito que ela nos proporciona ao assinalá-la” (GUYAU, 2009, p. 148).



exclusivamente um *nirvana* antecipado. A beleza na arte, emergindo da perspectiva grega, poderia ser medida pela profundidade e pela extensão da comunhão social que ela realiza e desperta. Para tanto, possivelmente apenas parte do que foi escrito na Grécia antiga chegou até nós, muito foi queimado na biblioteca de Alexandria junto do esvaziamento de Hepátia, tendo outra parte da herança grega sido traduzida pelos árabes. Constituía o acervo discursivo construído no longo passado, havendo outras reflexões que se perderam por uma diversidade de motivos, dentre os quais, a crítica que havia sobre tais textos, e seu desconhecimento.<sup>105</sup> Agora, avançando alguns séculos, vejamos o que diz Francastel sobre a Idade Média:

Por muito tempo se acreditou que o valor expressivo da arte residia em sistemas de símbolos rígidos, espécies de dicionários ideográficos onde cada imagem corresponde um idéia e reciprocamente. Essa ilusão muito contribuiu para nos ocultar o verdadeiro valor expressivo da obra de arte. É certo, ademais, que a concepção da arte simbólica, no sentido estrito do termo, que triunfa na Idade Média, se apóia tanto na lógica de Aristóteles como nas idéias místicas de Plotino. Daí decorre seu imenso prestígio durante séculos e seu êxito nos ajuda a compreender melhor de que modo o silogismo pôde satisfazer gerações inteiras. Pensamento aristotélico, pensamento por classes de atributos e por categorias, pensamento dominado por regras imperativas de vocabulário, de associação de signos ou de idéias e não por uma curiosidade de investigação e por um ecletismo de julgamento. (FRANCASTEL, 1993, p. 139).

Esta arte não foi a única a corresponder à representação projetiva do espaço, outros povos também o fizeram (egípcios). O renascimento pôs fim na Idade Média, e sua justaposição de imagens ideográficas, quando colocou o princípio de uma organização do espaço fundada na medida, esta era sua nova cartilha para a crítica. O que mais importa para nós é o fato de que estes diferentes métodos, todos cultos e oficiais, contribuíram para que uma enormidade de obras permanecesse na cultura européia, e conseqüentemente, do ocidente. Durante todo o período que se seguiu da antiguidade ao século XVII, o pensamento ocidental sobre arte subsistiu com base no grego. Era uma grande civilização. Historicamente, as teorias sobre arte foram adaptadas constantemente ao momento em que eram utilizadas. Algumas vezes re-elaboradas para agraciar um objeto digno que estimulava a reflexão e em outras radicalmente transformadas. É bem verdade que não se ganha nada por ignorar alguma coisa, assim como não se critica o que não se conhece, e este modo de agir construiu o acervo escrito de uma elocução discursiva. De modo geral, os

<sup>105</sup> “O cultivador que fala mal de seu campo fala mal de si próprio; assim como é o agricultor, é a terra. Assim também muitas vezes a culpa é do crítico, quando ele não faz uma boa colheita: o crítico é julgado pela esterilidade de sua própria crítica” (GUYAU, 2009, p. 151).

discursos do passado coexistiram na opinião geral dos intelectuais subseqüentes. Para Arnheim (2004, p. 137), espera-se das obras que “representem e interpretem os deferentes aspectos da experiência humana em toda sua plenitude. Se a imagem que oferecem for unilateral, elas deixarão de realizar a sua tarefa”.

Esta perspectiva sucinta se parece com a sugestão que faz-se das obras pré-históricas, de representarem aspectos da experiência de vida, pois o ser humano em sua essência é o mesmo. O contexto cultural é que se modifica, e em países protestantes do século XVIII, como a Alemanha, foram os primeiros no ocidente a possibilitar uma sociedade pré-moderna crítica. Com uma filosofia coesa e nova. O exercício da crítica como trabalho intelectual difundido nas ricas cidades do ocidente, que produz um volume de artigos que supera todo o passado, surge neste período, paralelamente quando a arte faz uso de alguma autonomia à parte de outras atividades. Atribui-se a este período as primeiras reflexões do que denominamos hoje de estética, autônoma. Que consiste em a arte ser percebida pelo sujeito e menos exclusivamente através de um objeto que a enseja. Deste modo, como herança, muito do que se pensa sobre arte hoje é o mesmo que refletir sobre o termo estética. Construído e permanentemente reconstruído no decorrer dos séculos.

Não havia o que denominamos hoje de teorias da arte e sim teorias para a arte, relatando e procurando formalizar uma reflexão. O discurso era sobre como a arte seria melhor tendo como foco exclusivamente o mimético. Que influenciou decididamente no modo de se pensar o objeto artístico no tempo a seguir.<sup>106</sup> Como a perspectiva teórica, em parte, sempre acaba atingindo outros fazeres, foi possível pouco a pouco reformular o perceber estético para as variações artísticas que ocorriam, ampliando lentamente a prática e a crítica para as mentalidades da posteridade.

---

<sup>106</sup> Que precisaria de alterações a partir do momento em um grande numero de artistas começa a ler filosofia e escrever. Como neste trecho em que Francastel faz uma citação de Matisse: “Cada obra é um conjunto de signos inventados durante a execução e para as necessidades d local. Saídos da composição para a qual foram criados, esses signos não têm mais nenhuma ação ... O signo é determinado no momento em que eu o emprego e para o objeto em que ele deve participar.’ Essas frases de Matisse põem em relevo a impossibilidade de formular uma teoria válida da expressão a partir de uma doutrina insuficiente consciente dos problemas levantados pela dialética do real e do imaginário e que, ademais, encara o fazer como a atualização puramente material de uma intuição capaz de tomar consciência de si mesma apenas no plano intelectual” (FRANCASTEL, 1993, p. 91).

Apesar do cuidado tomado pelos autores em distinguir seus aportes ao criticar seus predecessores, em precisar seus dizeres, a doxa (aprendizado informal) mistura as cartas e faz um único todo das singularidades: o sítio estético, esse envoltório onde se situa a arte, está longe de formar um conjunto, ele é feito de peças e de pedaços, juntados entre si, para formar um tecido tramado, que une os diferentes estratos temporais e textuais. A Grécia antiga vizinha o Século XVIII e o século XX, um preceito de Platão vizinha o discurso contemporâneo a respeito da distinção entre a técnica, enquanto a contemplação, a meditação e a transcendência penetram na opinião, que por sua vez também retém o imperativo crítico. Essa ampla mistura é o meio de vida de que se nutrem os movimentos, as doutrinas, assim como as obras, as avaliações públicas e os julgamentos privados. (CAUQUELIN, 2005, p. 88).

Isto tudo constitui um senso comum mediano entre os intelectuais, acumula conhecimentos, proporciona o aquecimento discursivo e a manutenção teórica do campo de atuação da arte no âmbito cultural. E é assim, segundo a história, que a arte mantém-se com tantos debates e julgamentos divergentes sobre que obra merece permanecer entre tantas que insurgem ano após ano. Pois vejamos estas três citações:

...sendo a arte uma profissão liberal, ela é julgada pelas modalidades do exercício e pelo sucesso sobre as dificuldades: de quem decidirá a respeito da qualidade da arte não será mais um conceito a priori, mas uma crítica a posteriori. (ARGAN, 1992, p. 145).

O que a história da crítica demonstra, todavia, não é de forma alguma o caráter absoluto e perene do valor, mas o seu contínuo repropor-se, em termos, sempre diversos, no *hic et nunc* de consciências diversamente condicionadas pelas mutações e pelos desenvolvimentos da cultura. (ARGAN, 1992, p. 24, 25).

A antítese entre o gosto clássico e o gosto moderno deixa de ser significativa, não sendo o classicismo percebido doravante senão como o romantismo de ontem. (...) a idéia é que os clássicos foram românticos em seu tempo, ao passo que os românticos serão os clássicos de amanhã. (COMPAGNON, 1999, p. 22).

O observar que a prática artística se modificou bastante desde a antiguidade, passando pela perspectiva do cristianismo, dava indício de que com o tempo pós-cristão: sucessivo e infinito, o julgamento que tinha como base os textos também se modificaria, na mesma proporção em que a sociedade muda. Em todas as épocas, a crítica mais comprobatória da impotência ou paralisia mental dos contemporâneos foi “o grande talento”. Em meio ao banal do cotidiano, emerge para o espanto dos vivos um indivíduo mais singular entre os especiais. Com uma obra que arrebatava, seja pela qualidade mimética como pela inteligência ao formular a idéia implícita. Constantemente comparado com o que o romantismo desejou chamar de “gênio”.

Mas não defenderemos uma intuição mágica, que parafraseando Francastel (1993, p. 88) é um modo romantizado ou, de preguiça mental. Mas é correto que há uma forma de consciência (inconsciente) que não se mostra totalmente, e que o artista persegue seus indícios; quando na obra de arte, o fruidor passa a viver a mesma experiência, mas em sentido inverso. Isto posto, os historiadores da arte seguem a imaginá-la com o devir.

Estar exposto a obras que refletem a condição humana através de posições dimensionais diferentes das que se harmonizam com os padrões pessoais do observador implica uma elasticidade que pode ser apenas temporária, mas é um dos frutos mais apreciados da percepção estética. Leva o que recebe a tentar níveis de experiência onde geralmente não atua. Tal elasticidade é uma atividade muito mais produtiva do que uma mera troca de uma experiência por outra. (ARNHEIN, 2004, p. 340).

Aquilo “novo” começava a ser rastro positivo, em especial a partir da renascença à “era das luzes” com o triunfo da razão e suposta abolição da autoridade. A revolução francesa foi um modelo influente, desabrochando de geração em geração. Durante o crescer da modernidade, até o primeiro terço do século XX o paradigma da renovação, da busca pelo novo, conquistava as populações ocidentalizadas. Habitantes urbanos de todos os meridianos estavam sendo estimulados a desejar serem “novos” em todo aspecto possível. Antes disso, a estética do novo era mais lenta. Sendo a velocidade na troca de informações o principal fator de renovação das idéias, que existe por meio do intercâmbio cultural.<sup>107</sup> Os artistas refletiam perfeitamente estes momentos. Para que a sociedade intelectual da época pudesse aceitar uma arte que refletisse o rompimento com o antigo, “tiveram que imaginar” que arte poderia ser outra coisa que não o ensinado pela autoridade da tradição. Merecia ser mais ampla.<sup>108</sup> Como escreveu Compagnon:

---

<sup>107</sup> A mudança nas formas das coisas, do ornamentado para o utilitário, encontrou apoio teórico ético. No econômico, o descrédito veio em partes, com guerras e crises econômicas cruéis.

<sup>108</sup> Foi parcialmente aceita pela sociedade em geral. Pois sempre existiram outras críticas.

Uma concepção positiva do tempo, isto é, a de um desenvolvimento linear, cumulativo e causal, supõe certamente o tempo cristão, irreversível e acabado. Mas ela o abre para um futuro infinito. Essa concepção se estendeu à história, em particular à história da arte, como uma lei de aperfeiçoamento, descoberta a partir do século, nas ciências e nas técnicas. (...) Charles Perrault, autor do *Parallèle des Anciens et des Modernes*, e Fontenelle foram os principais críticos da tradição e da autoridade. Mas o *Tractatus Theológico-Politicus*, de Spinoza, representou a mais vigorosa contestação da autoridade tradicional, ao afirmar o caráter histórico da Bíblia. Do ponto de vista dos modernos, os antigos são inferiores, porque primitivos, e os modernos, superiores, em razão do progresso, progresso das ciências e das técnicas, progresso da sociedade etc. A literatura e a arte seguem o movimento geral, e a negação dos modelos estabelecidos pode tornar-se o esquema do desenvolvimento estético. Surgiu, desde então, a possibilidade de uma estética do novo. (COMPAGNON, 1999, p. 19, 20)

Escrita pelos estudiosos da estética primeiramente, os filósofos; depois a crítica é efetuada por artistas, escritores, jornalistas, psicólogos, etc. É-nos útil agora uma crítica sobre a crítica do século XIX, feita por um contemporâneo do romantismo:

A crítica de nosso tempo sofreu a influência dessa doença literária. Tendo se tornado, ou tendo a presunção de ter se tornado, graças à tirania crescente do jornalismo, a dispensadora do renome, ela acabou por acreditar-se superior à literatura verdadeiramente fecunda, aquela que produz em vez de analisar. Mas o cúmulo é ver o crítico, antes de apreciar as obras dos outros, anunciar que vai falar-nos de si próprio com relação às obras dos outros. Chegamos a esse ponto em nossos dias. A verdadeira crítica e a verdadeira obra literária devem igualmente procurar a seriedade e o pessoal. (GUYAU, 2009, p. 652).

Ele não negava que toda a literatura tivesse sua beleza, mas muito de beleza de forma e de “colorido”. A literatura crítica em jornais ampliava seu público na regulação “por baixo” da erudição e conteúdos, para que as massas pudessem entender. Mas, as massas acabaram regulando o gosto para os jornais. Ao mesmo tempo, os artistas de vanguarda emergiam desta superficialidade crítica. Porém, “os primeiros modernos queriam agradar. Não se fazia ainda da hostilidade enfrentada por um artista o sinal de sua glória futura e, inversamente, de seu rápido sucesso, a prova de sua mediocridade.” (COMPAGNON, 1999, p. 31). Artistas como Courbet e Manet não estavam desde sempre reconhecidos como significativos. Não nos enganemos fazendo uso apenas do olhar de hoje sendo anacrônicos. Muitos intelectuais não estavam sensibilizados para a proposta posteriormente denominada *Impressionista*, e ridicularizavam esta possibilidade. Como exemplifica Read:

O impressionista típico, como Monet, estava preparado para encontrar um motivo em qualquer lugar, não importava, porque seu principal interesse estava nos efeitos de luz. Isso acabou levando essa pintura a um grau de informalidade que só seria totalmente apreciada e desenvolvida por outra geração de artistas, meio século depois. (READ, 2000, p. 16).

Outras tentativas de arte com algum rompimento histórico não usual para o senso comum dos envolvidos com arte, por que simplesmente não estavam entre o grande eixo do “mundo da arte” europeu, também encontraram dificuldades de recepção. Por exemplo, Willian Blake (Fig. 24). Poderíamos seguir relatando também Egon Schiele (Fig. 25), Anton Kolig (Fig. 00), etc. Mas depois deles, a arte viu-se com beleza ainda viva. Oscar Wilde (2007, p. 26) diria que estava claro por que não foram sempre bem criticados: - pois eram artistas!<sup>109</sup> O fato de não se estar ao lado do “poder” atrapalha muito a possibilidade de uma obra permanecer para a posteridade.

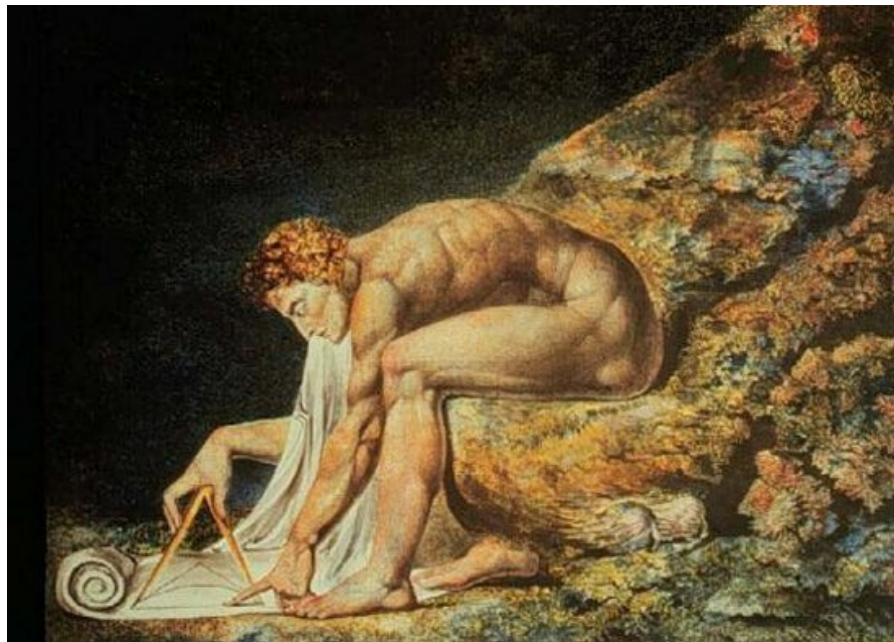


Figura 24. Blake, Willian. “Isaac Newton”. Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Newton-WilliamBlake.jpg>>. Acesso em: 2/1/2010 23:47:40.

<sup>109</sup> “A história literária e artística de um povo, desde que se tenha o cuidado de eliminar as obras que não fizeram nenhum sucesso e de considerar cada autor na medida de sua glória nacional, apresenta, portanto, a série das organizações mentais típicas de uma nação, ou seja, das evoluções psicológicas dessa nação” (GUYAU, 2009, p. 132).



Figura 25: SCHIELE, Egon. “Mulher sentada nua”. 1914. Foi preso após ter sido acusado de desvio de menores, mas parece que foi injustamente. Caso similar com o de Oscar Wilde. Schiele causou escândalo no início do século, com seus nus explícitos. Ele foi considerado por muitos de seus contemporâneos como o mais provável sucessor de Gustav Klimt. Mas o artista não viveu o suficiente para cumprir a promessa. Schiele morreu aos 28 anos, em 1918, apenas três dias após a morte de Edith, sua mulher e musa.

Disponível em:  
<[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Egon\\_Schiele\\_085.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Egon_Schiele_085.jpg)>. Acesso em: 3/12/2009 16:44:21.





Figura 26. KOLIG, Anton. "Autoretrato". Nasceu no que hoje é a República Checa, em 1886. Ele sofreu grande influência de impressionistas como Gauguin, Cézanne e Van Gogh. O principal tema de sua obra é o corpo humano, como nesta obra de 1919. Em 1943, Kolig foi "aposentado" pelos nazistas, que o consideraram "degenerado". Disponível em: <[http://images.google.com.br/imgres?imgurl=http://www.bbc.co.uk/portuguese/especial/images/817\\_pelados/19504\\_010805kolig300.jpg&imgrefurl=http://www.bbc.co.uk/portuguese/especial/817\\_pelados/page5.shtml&usg=\\_\\_kSI6NKDvqdXrTNasQW1HQm8mMNI=&h=300&w=300&sz=23&hl=pt-BR&start=1&um=1&itbs=1&tbnid=D08zqQhupcqQQM:&tbnh=116&tbnw=116&prev=/images%3Fq%3DKOLIG,%2BAnton%26um%3D1%26h%3Dpt-BR%26tbs%3Disch:1](http://images.google.com.br/imgres?imgurl=http://www.bbc.co.uk/portuguese/especial/images/817_pelados/19504_010805kolig300.jpg&imgrefurl=http://www.bbc.co.uk/portuguese/especial/817_pelados/page5.shtml&usg=__kSI6NKDvqdXrTNasQW1HQm8mMNI=&h=300&w=300&sz=23&hl=pt-BR&start=1&um=1&itbs=1&tbnid=D08zqQhupcqQQM:&tbnh=116&tbnw=116&prev=/images%3Fq%3DKOLIG,%2BAnton%26um%3D1%26h%3Dpt-BR%26tbs%3Disch:1)>. Acesso em: 2/12/2009 23:57:31.

Em meados do século XX iniciaram novos tipos de registros dos objetos artísticos que eram elaborados, com fotografias e película cinematográfica. Agora tanto artistas como teóricos escreviam vastamente sobre este novo contexto. E inúmeros novos artistas foram postos em evidência, ampliando o volume de obras novas, assim como o repertório de experiência daqueles que tinham os meios de afirmar que uma obra inovadora poderia ser relevante ampliou-se, expandindo justamente a quantidade de obras que permaneceram para a história, que se tornaram perenes no imaginário artístico. Houve teóricos da arte que criaram sistemas para a arte, onde quem não se encaixava seria criticado de modo negativo, como o norte-americano Clement Greenberg:



As normas ou convenções essenciais da pintura são também as condições limitativas a que a pintura deve tender para ser experimentada como pintura. O modernismo descobriu que é possível ampliar esses limites indefinidamente antes que um quadro deixe de ser um quadro e se transforme num objeto arbitrário; mas descobriu também que quanto mais amplos são esses limites, mais explicitamente eles têm de ser observados e indicados. (GREENBERG, 1997, p. 105).

Indicar os limites foi o próprio papel deste teórico. Para ele, a essência do modernismo consistia em (cada pessoa/artista) criticar a própria disciplina (aquilo que se faz) e eliminar os efeitos emprestados de outras artes.<sup>110</sup> Como anteriormente vimos, para este autor, a arte moderna tem esta crítica como o próprio fundamento. Ele criticou o passado e fez observações excelentes sobre a arte do seu tempo, julgou com sinceridade obras não miméticas, mas não conseguiu contemplar a que viria a partir dos anos 60. Como podemos ler:

É em virtude de seu meio que cada arte é única e estritamente ela mesma. Para restaurar a identidade de uma arte, a opacidade de seu meio deve ser enfatizada. No caso das artes visuais, o meio se revela físico; por isso a pintura pura e a escultura pura buscam, acima de tudo mais, afetar o espectador fisicamente. (GREENBERG, 1997, p. 54).

Este era o desejo do autor: conquistar esta perspectiva no contexto artístico, difundi-la, pois, como estava patente na época, podia-se inúmeras vezes comprovar as afirmações de Greenberg (Fig. 27).

---

<sup>110</sup> “A tarefa da auto crítica passou a ser a de eliminar dos efeitos específicos de cada arte todo e qualquer efeito que se pudesse imaginar ter sido tomado dos meios de qualquer outra arte ou obtido através deles. Assim, cada arte se tornaria “pura”, e nessa “pureza” iria encontrar a garantia de seus padrões de qualidade, bem como de sua independência. Pureza significa autodefinição, e a missão da autocrítica nas artes tornou-se uma visão de autodefinição radical.” (GREENBERG, 1997, p. 102).



Figura 27. Fotografia de 1952. Jackson Pollock (extrema esquerda) com Lee Krasner (extrema direita), Clement Greenberg, criança não identificada, e Helen Frankenthaler na praia. Fotografia não identificada. Documentos de Jackson Pollock. Disponível em: < [http://www.aaa.si.edu/collections/searchimages/images.cfm/filter\\_type/Collection/filter\\_key/8943/sort/DATE/image\\_layout/gallery/start\\_record/41](http://www.aaa.si.edu/collections/searchimages/images.cfm/filter_type/Collection/filter_key/8943/sort/DATE/image_layout/gallery/start_record/41) > Acesso em: 3/10/2009 00:27:53.

Por uma série de razões, a obra de Jackson Pollock poderia ser encarada como um emaranhado de linhas sem fundamento. Suscitou em seus primeiros observadores um sentido imediato de estranheza. Algo interessante aos sentidos, mas sem merecer estar em um museu de arte. A generalidade de leituras possíveis era enorme, junto da possibilidade de que não representava apenas um episódio particular do artista, concebia algo de universal para a arte da época. No entanto era feito por alguém que tinha um percurso em arte.<sup>111</sup> A idéia de poética indica que uma imagem será criada, explicitamente diante de qualquer um ou dentro de sua mente,

<sup>111</sup> Vejamos o que diz Francastel sobre a forma: "O que constitui a forma de uma obra não são os detalhes, é o conjunto. A forma não está ligada aos elementos, esses são intercambiáveis na maioria das vezes. A descoberta do papel que os jogos de substituição desempenham na elaboração de um conjunto organizado constitui, sem sombra de dúvida, um elemento documental muito precioso para o estudo dos estilos. Entretanto, a forma não é a soma dos detalhes integrados no conjunto que constitui a obra, ela não pertence ao nível do elemento e dos conteúdos mas ao nível dos princípios, isto é, das estruturas. Ela se identifica com o esquema de organização que sugere a reunião dos elementos, escolhidos como modelos heteróclitos, extraídos do exterior, mas em consideração à sua ligação com as leis próprias do esquema organizador. A forma liga-se portanto não aos impulsos vindos do mundo exterior mas aos princípios de coesão do sistema. Ela determina, não a escolha deste ou daquele detalhe, mas de propriedades. Ela nos indica as regras que resultam numa segregação voluntária dos elementos em função de uma vontade não de reconhecimento de um dado, mas de organização de um sistema interpretativo de uma ordem de fenômenos" (FRANCASTEL, 1993, p. 100).

e para os modernos, com novos temas, precisavam ter imagens novas, serem eles próprios.<sup>112</sup> Nesta época o olhar estava em formação (ou seria em processo de uma nova educação?) e os abstracionistas, mesmo reconhecidos pela vanguarda, não eram integralmente entendidos como importante para a arte. Como provoca Arnheim:

Por que o artista se afastou da projeção realista do espaço físico? Os estilos realistas da arte exigem tanta justificativa quanto os não realistas; são bastante raros e tardios, e não têm prioridade. A pergunta a ser feita é: Qual o objetivo visual do artista ao representar seu tema desta maneira específica? (ARNHEIN, 2004, p. 178).

Um dos motivos certamente é histórico, o artista nasceu em um contexto em que a abstração existia deste modo, outro é o fato de que a abstração estava em plena expansão, assim como as associações com o inconsciente. Como disse Francastel (1993, p. 17), a arte está no imaginário, ela nos informa sobre os pensamentos de um grupo social. E a poética de Pollock flertava com isso tudo. Como Francastel comentando Croce: “a obra não se situa simplesmente em relação ao pensamento de um indivíduo, mas como uma comunicação desse pensamento a um ambiente” (apud FRANCASTEL, 1993, p. 90). A segurança que possibilitava aos abstracionistas apresentarem suas obras provinha da autocrítica, de caráter individualista, assim como ocorreu com os modernos incipientes do século anterior. A prática individual era fator de convencimento (individual) da veracidade de intenções, pois viver esta produção num contexto que também apreciava as idéias psicológicas do inconsciente fazia sentido. Para tanto, como bem comenta o teórico norte americano “foi necessária a acumulação, ao longo de décadas, de uma boa quantidade de obras individuais para que a tendência autocrítica geral se manifestasse” (GREENBERG, 1997, p. 107). Onde numa batalha de gerações, se sabia que a prática artística se renovava, e que grandes obras de arte modificavam a cultura artística sempre e sempre. Poderia ter sido mais difícil para Pollock, e algum reconhecimento após a morte;<sup>113</sup> mas a história é uma só, a do reconhecimento em vida. Mas como observa Arnheim:

<sup>112</sup> Observamos que permaneceram na história apenas aqueles artistas que foram eles próprios.

<sup>113</sup> Questionamos: O que o artista pode fazer para ser reconhecido? “portanto, tudo dependerá, definitivamente, do tipo de sociedade com a qual o artista terá escolhido nos fazer simpatizar: não é de forma alguma indiferente que seja a sociedade passada, a sociedade presente ou a sociedade do futuro, e, nessas diversas sociedades, um determinado grupo social de preferência a outro. (...). A arte deve selecionar sua sociedade e, isso, no interesse comum da estética e da ética. estamos longe de afirmar que o artista deve propor-se a sustentar uma tese moral ou mesmo a atingir uma finalidade moral por intermédio da arte. Estamos longe de condenar todo emprego do talento poético sem uma finalidade exterior a ele.” (GUYAU, 2009, p. 683).

Entretanto, faz parte da natureza da abstração haver uma diferença qualitativa entre reagir a uma obra de arte a um nível muito baixo e a um nível muito elevado de generalidade. (...) a especificidade inadequada leva a interpretações arbitrárias, que criam a falsa impressão de que uma obra de arte não tem nenhum significado objetivo próprio. O que acontece no caso contrário, quando o nível de percepção se eleva a uma altura excessiva, isto é, quando o observador chega a uma imagem por demais genérica? Aqui, (...) o resultado é uma multiplicidade de concepções; estas, porém, são mutuamente inclusivas, não contraditórias entre si, e não se pode dizer que gerem interpretações errôneas. Podem apenas ser acusadas de lançar uma rede grande demais para tentar apreender o significado da obra.

Na verdade, dentro de certos limites cada nível de abstração excessiva é uma versão iluminada do todo. A primeira e mais imediata impressão de uma pintura, por exemplo, pode excluir muitos pormenores e toda apreensão do tema, se houver alguma. Mas esta primeira impressão muitas vezes revela o estilo da obra, seu grau de originalidade, seu equilíbrio ou desequilíbrio, e a configuração básica das forças sobre as quais é feita sua composição. Nesta primeira abordagem, a obra já pode estar presente em seus elementos essenciais, embora um exame mais minucioso enriqueça a imagem com pormenores que confirmam o tema principal, ou o exprimem de uma forma mais complexa através de contratemas. Com freqüência parece não haver limites para a profundidade na qual a compreensão de uma pessoa pode penetrar. (ARNHEIN, 2004, p. 326, 327).

Por este modo de encarar as obras, que Peggy Guggenheim e Greenberg encontraram arte em sua obra pictórica, e demonstraram para o grande público que os ouviam que este artista “assentava um novo tijolo” para a edificação da história da arte (Fig. 28).<sup>114</sup> Neste caso, o novo que construiu para a arte é de um tipo útil, encontrava argumentação que o defendia e conquistou atenção de outros artistas sérios. Segundo Guyau (2009, p. 97), o reconhecimento de algo é um prazer intelectual, na comparação com algo que aprovamos ou reprovamos, no repertório da memória. Greenberg havia escrito em 1940 a favor da abstração, em seu artigo “Rumo a um mais novo Laocoonte”:

Atualmente, o dogmatismo e a intransigência dos puristas da pintura ‘não objetiva’ ou ‘abstrata’ não podem ser descartados como meros sintomas de uma atitude de culto em relação à arte. (...) É bastante fácil mostrar que a arte abstrata, como qualquer outro fenômeno cultural, reflete as condições sociais e outras circunstâncias da época em que seu criador vive, e que não há nada na própria arte, dissociado da história, que a force a seguir numa ou noutra direção. Não é tão fácil, porém, rejeitar a afirmação dos puristas de que o que há de melhor nas artes plásticas contemporâneas é abstrato. (GREENBERG, 1997, p. 45).

Enfim, se entendeu que ele é importante para a cultura.<sup>115</sup> Sabemos que uma inteligência que conquista socialmente as pessoas tem maiores chances de fazer conhecer sua obra. Podendo ser rechaçado - e o mercado vende qualquer coisa.

<sup>114</sup> Desconsidero para este texto as especulações sobre se a obra de Pollock seria reconhecida por outro modo. E para a história isto seria irrelevante.

<sup>115</sup> Coisa diferente de um novo alienado, como o produto de massa da indústria cultural, sem direção inteligente dentro da construção da cultura.

Mas se sensibiliza pouco a pouco aqueles que se envolvem com a arte. Ou um grande artista permanece em algo que o faz isolado, dificultando que seu escopo artístico seja percebido e reconhecido.

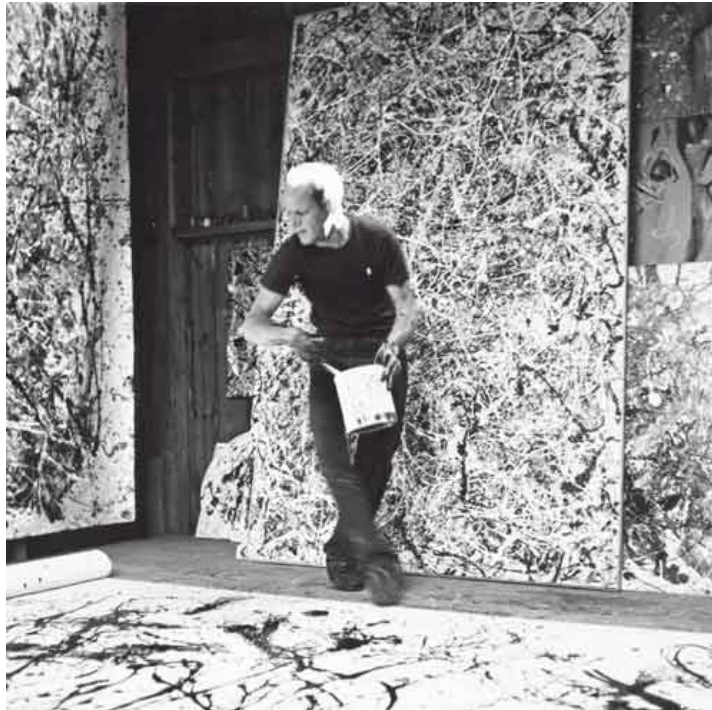


Figura 28. Jackson Pollock. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/liverpool/ima/rm4/resources/>>. Acesso em: 25/11/2009 00:34:15.

Mas fica evidente para aqueles que observaram a arte das décadas a seguir, que a teoria de Greenberg não respondia às produções da nova vanguarda no uso do multimeio, desde obras que se pareciam com arte acadêmica do século XIX, mas com intenção distinta daquela, aos hibridismos totalmente deslocados de sua perspectiva. Composições feitas “ao acaso”, como as que descendem do dadaísmo, comportando aspetos “inconscientes”, rompem com a possibilidade de leitura plenamente racional. “O inimigo do dadaísmo era *a priori*, o poder da razão e, mais particularmente, a razão como veículo de poder” (KRAUSS, 1998, p. 128). Não foi por acaso que Greenberg praticamente negou a pertinência de Duchamp (o inquietante dialético) e os dadaístas, pois a arte que se seguiu ao abstracionismo bebeu diretamente na proposta tornada popular por Duchamp. Como diz Krauss:

Evidentemente, uma das respostas sugeridas pelos ready-mades é a de que um trabalho de arte pode não ser um objeto físico, mas sim uma questão, e que seria possível reconsiderar a criação artística, portanto, como assumindo uma forma perfeitamente legítima no ato especulativo de formular questões. (KRAUSS, 1998, p. 91).

É na correlação entre o objeto e as idéias do artista que localizamos o significado da obra. E isso não é exclusivo de Duchamp, é quase regra. “Seu trabalho não pretende expor o objeto para que seja examinado, mas sim esmiuçar o próprio ato da transformação estética” (KRAUSS, 1998, p. 98). Ele negou o sentido tradicional de narrativa, trouxe questões para as quais não há resposta precisa, décadas antes que fosse realmente aceito e compreendido pelo “mundo da arte”.<sup>116</sup> Escapando da tradição (e posteriormente de Greenberg) a poética dadaísta gera curiosidade; e quem sabe, a curiosidade faça parte decisiva deste modo de arte quase irônica. Não surgiu do nada a idéia do fim da arte, foi na correlação entre filosofia, arte abstrata e conceitual; e é pertinente lembrar-nos que o dito *final* surge exatamente quando a imaginação artística se paralisa na busca alienada dos modernos em se renovar rumo ao absoluto, à arte final. Quando as idéias “acabaram”, foram obrigados e se repetir, repetindo inclusive meios considerados por eles mesmos como ultrapassados; por este motivo que o conceito emerge do suporte e traz à tona o Ready-Made. Foi na década de 1960 que o interesse de Duchamp pela escultura, como uma estratégia estética, adquiriu centralidade para uma nova geração de artistas.

Quando os estudiosos da arte perceberam este tipo de “erro”, trazido à tona pela criação de um sistema complexo (Greenberg), mas rígido, que explicaria os motivos que fariam uma arte capaz ou incapaz, como uma receita, observou-se com maior prudência os pormenores, o subjetivo por traz da compilação de obras eleitas e textos sobre arte. Não se voltaria para o academicismo. A liberdade de criação estava conquistada. Isto se tornava ainda mais complexo com a diversidade de meios utilizados pelos artistas do período. A escolha do meio é reveladora, os artistas e os legitimadores entram (em algum momento) em acordo semântico, e as obras que permaneceram na história revelam isso. Mas, criações elaboradas para entrar de acordo com uma crítica vigente constituem-se como obras de uma

---

<sup>116</sup> “Estava, ademais, criando uma situação que se mostraria completamente opaca e resistente ao pressuposto clássico de que os objetos são feitos para serem naturalmente transparentes às operações do intelecto” (KRAUSS, 1998, p.101).

associação de reféns da vaidade da aceitação, em que, representantes seletos das regras como num jogo, são frutos maduros de um momento. Não de todo ridículas, já que a própria modernidade sobreviveu por meio de enquadramentos (movimentos cheios de certezas).<sup>117</sup> E está claro que os artistas mais intelectualizados sabiam disso, o que era arte, além dos suportes. Infelizmente a academia demorou mais. A partir disso, a cultura ocidental iniciou aquilo que pode ser denominado de outra “era”, inicia uma era, onde o fim dos radicalismos trouxe a qualidade de arte para a liberdade total sobre os meios. O que pode ser arte para Francastel:

Existe obra de arte toda vez que um objeto constitui um esquema suficientemente rico de organização do campo perceptivo, isto é, um corte contínuo indistinto da percepção em função de uma atribuição de valores de uso ou de representação. A arte se encontra necessariamente nas obras que se propõem como finalidade o belo. Não só não basta querer criar para consegui-lo, mas é uma ilusão acreditar que seja possível criar diretamente a beleza. Consideramos como belas as obras mais carregadas de sentido, aquelas que a posteriori transportam os valores mais altos de uma cultura seja no domínio das técnicas seja no das idéias. O belo não é anterior à obra; o belo não é fixo e não constitui uma finalidade. A arte confere uma significação suplementar a objetos cujo modo de existência não é determinado por ela. Isto vale tanto para as obras puras da imaginação como para os objetos cujo modo de existência não é determinado por ela. Isto vale tanto para as obras puras da imaginação como para os objetos materiais tornados portadores de uma mensagem por uma determinada sociedade. (FRANCASTEL, 1993, p. 99).

Para este autor (1993, p. 110), “mensagem” tem um valor particular, ele julga que o artista cria a obra e não se preocupa a priori com o diálogo acrescido pela sociedade *à posteriori*, ele quer concretizar sua atividade informativa pela matéria. Assim, o artista pouco se preocuparia em satisfazer os termos intelectuais de outrem, mas antes disso, oferecer um elemento complementar da realidade. Como questiona Krauss (1998, p. 97), como fica a obra diante de nossas expectativas sobre seu significado? Pois nossa necessidade sobre o significado tem o potencial de gerar um sentido novo para a obra, indiferente ou ignorante da intenção de quem a criou. Neste sentido a crítica de arte (influência) comporta parte da responsabilidade para com a permanência das criações artísticas. Contribui para a transcendência (a aceitação da arte) e é um dos métodos que podem tirar do limbo obras subjugadas pelo passado ou inconsciência. Como se refere Argan:

---

<sup>117</sup> Para Guyau (2009, p. 543), o estilo, como os estilos artísticos da modernidade, são úteis pois se fazem ver rapidamente. Muitas associações de idéias são feitas mesmo antes de se observar com atenção a obra, sabendo-se de antemão que participa de um ou outro movimento.

(...) a crítica pode ser considerada um prolongamento, ou um tentáculo com o qual a arte tenta agarrar-se à sociedade, qualificando-se como uma atividade não totalmente contrária ou dessemelhante daquelas a que a sociedade dá crédito como produtoras de valores necessários, tais como a ciência, a literatura, a política, etc. (ARGAN, 1995, p. 130).

Aquilo que se julga, quando se julga uma ação, é sempre o fato de estar ou não estar de acordo, bem como os motivos e as conseqüências da sua conformidade ou não conformidade, com um status do costume social ou da cultura. (ARGAN, 1992, p. 18).

A arte multicultural do século XXI proporciona inúmeras influências simbólicas. Merece ser vista como fruto do sensível do artista, mas também, ajustada pela ótica de um sistema temporal na constituição de uma comunicação em contexto. É evidente que o artista não teve um insight para a obra subitamente do nada. Vejamos bem, - como conceber o nada? Parece ser um termo apenas, e não sabemos o que é emerso do nada. É um termo útil para a linguagem. O senso comum confunde o uso dele com uma denominação de algo real, conduzindo ao paradigma do *dom*, pois este surgiria espontaneamente, mas que na realidade não encontra correspondentes (arte é obra social e não individual, não se reinventa a arte). O ser humano não saberia nada sobre si se não estivesse imerso em cultura: o que um meio objetiva cultivar através do uso da inteligência e da razão. E o que pensa, reflete diretamente e nada além do que aquilo que percebe ao redor. Para Francastel (1993, p. 91), cada signo fixa uma tentativa de ordenação coletiva de uma sociedade determinada em função das capacidades técnicas e dos conhecimentos intelectuais dessa sociedade. Vê-se que é impróprio ponderar a arte como arranjada à disposição de uma necessidade simplesmente individual. Como já dissemos, “arte é” sempre no contexto social. Disto exige-se que os elementos culturais aí criados sejam comparados com o restante das obras que compõe o repertório histórico. Tanto para aproximar quanto para conceitualmente negar – o que não reflete em qualidade artística. Para o crítico, cada obra no repertório de sua experiência lhe permite “ampliar os horizontes históricos e oferecer uma perspectiva mais livre e mais ampla” (CASSIRER, 1977, p. 298). Como pensa Francastel:

É, pois indispensável que os estudos precisos sejam agora desenvolvidos para substituir a noção romântica e falsa da arte inspirada, e supérflua, pela concepção do papel eminente que a obra plástica desempenha na comunicação do pensamento entre os homens e na tomada de consciência, em cada época sucessiva, de seus desejos e de suas necessidades. (FRANCASTEL, 1993, p. 59).



Isto, também é uma maneira anti-metafísica de encarar a obra. Pois, emblemática através de formas (e/ou texto escrito), a obra de intenção desconhecida é, em um primeiro momento, abordada pelo seu significado formal mais imediato. Que dependendo da intenção do autor, do objetivo da obra, deseje-se para fruir, estar disponibilizado, colocado em evidência extra-obra o predicado metafísico para a poética quando a peça não dá conta por si apenas de fazer emergir esta intenção (imaginemos arte bruta ou minimalista). Pois pensemos sobre um tijolo encontrado em um local qualquer, - perceberíamos que é uma obra de arte? Ou precisamos ver algum pedestal? Talvez uma referência ao autor. De modo, como poderíamos dizer de uma porta ou uma roda de carro; para um adulto que toma parte da experiência cultural cotidiana comum a todos, pouco existem momentos em que compreendam objetos dessa categoria como arte, senão, apenas, conceder-lhes a função para a qual foram fabricados. É a inexistência de associações entre a natureza da arte e a natureza dos objetos (Fig. 29).



Figura 29. JUDD, Donald. Fotografia de uma obra sem título de 1968, constituída de espelhos com o lado reflexivo voltado para fora. Obra quase pasteurizada, no melhor sentido do termo, contém repetição, formas que conhecemos de dentro das nossas próprias casas, quase banalidade. Há que se ter boa vontade para apreciá-las como arte. O povo de um modo geral pouco se importa e acha graça de uma pessoa que apresenta isto como obra de arte. Disponível em: [http://www.moma.org/collection/browse\\_results.php?artistFilterInitial=D&criteria=O%3AAD%3AE%3A2948&page\\_number=15&template\\_id=1&sort\\_order=1](http://www.moma.org/collection/browse_results.php?artistFilterInitial=D&criteria=O%3AAD%3AE%3A2948&page_number=15&template_id=1&sort_order=1). Acesso em: 4/1/2010 16:24:47.

Eles são, portanto, pouco privilegiados para as delicadas distinções intelectuais, que é uma das marcas pelas quais nós reconhecemos os sentimentos estéticos como arte. Toda forma percebida é estética, mas “arte” se configura com mais intensidade que apenas “ser percebido”, envolve uma contribuição cultural, ou seja, oferece indício de comunicação mais intelectualizada. “A questão do que se pode considerar propriamente um trabalho de escultura tornou-se cada vez mais problemática” (KRAUSS, 1998, p. 01). Que é bem diferente de se encontrar uma pintura ou escultura. Mesmo assim, explícita por meio de uma convenção socialmente aceita, a idéia da obra por si só não a torna perene, e necessita de aceitação em especial no meio onde está inserida. Para Krauss:

Um dos aspectos mais notáveis da escultura moderna é o modo como manifesta a consciência cada vez maior de seus praticantes de que a escultura é um meio de expressão peculiarmente situado na junção entre repouso e movimento, entre o tempo capturado e a passagem do tempo. É dessa tensão, que define a condição mesma da escultura, que provém seu enorme poder expressivo. (KRAUSS, 1998, p. 06).

Pouco se especula sobre a possibilidade de uma grande obra de arte ser reconhecida no momento em que é concluída, pois sabemos que o julgamento pode mudar e que também, obras esquecidas em porões, depois de décadas insurgem para o público após uma crítica que reconhece a própria dificuldade no passado em fazer emergir tal obra, de que ela representava uma etapa importante para a história da arte, mas que o olhar da crítica não conseguia ver.<sup>118</sup> A perspectiva histórica demonstra que os conhecimentos prévios sobre uma obra não devem elevar-se acima da percepção que se pode encontrar diante dela. Ao mesmo tempo, não se deve abordar a obra como fato óbvio de compreensão, já que ela pode conter outras significações, para se obter um maior e melhor entendimento. Experimentar uma obra de arte é difícil por ela ser de motivação nem sempre sabida, é por isso, sempre renascente. Muitas vezes o presente não está capacitado para acolher uma arte.<sup>119</sup> Algumas obras, assim como personalidades, após um forte repúdio proporcionado por uma peculiaridade que as destoa no meio social exigem décadas de relacionamento para serem de fato aceitas pela parcela da sociedade que

<sup>118</sup> Observamos que muitas obras novas são negadas como arte no momento de sua apresentação. Algumas foram posteriormente recuperadas do lugar nenhum para espaços dignos de sua qualidade artística.

<sup>119</sup> “O artista deve, pois esperar que o futuro confirme suas intuições e lhe faça justiça.” (COMPAGNON, 1999, p. 23).

preserva a arte. Ou a obra talvez seja criticada como artisticamente incompetente. Como se aproxima Cassirer:

Pois o artista dissolve a matéria bruta das coisas no crisol da imaginação e o resultado desta faina é o descobrimento de um novo mundo de formas plásticas, poéticas e musicais. Está visto que grande numero de pretensas obras de arte estão muito longe de satisfazer tal exigência. Cabe ao julgamento estético ou ao gosto artístico distinguir entre uma autêntica obra de arte e aqueles produtos espúrios que são, na realidade, brinquedos ou, quando muito, a resposta ao pedido de entretenimento. (CASSIRER, 1977, p. 260).

Assim, a tarefa do crítico torna-se mais e mais complexa e comporta responsabilidade para com a cultura. Ele qualifica positivamente ou desaprecia com um ato legitimado. A *crítica de processo* evidencia o fazer e o contexto do artista, já o crítico de arte deve procurar primeiramente a obra. “É para a obra, no fim das contas, que é preciso voltar, e é ela que é preciso apreciar, encarando-a do próprio ponto de vista a partir do qual seu autor a encarou” (GUYAU, 2009, p. 143). Se é que isso seja plenamente possível. Pois a influência dentro da cultura se potencializa se uma obra já tiver sido bem ou mal criticada por um crítico de arte. Ocorrendo assim, por exemplo, a crítica exercida por um fruidor qualquer, um leigo, por menor impacto que possa produzir, estando no domínio do gosto que o sensibilizou, o estimula de modo positivo ou negativo para com a determinada obra, gerando a partir daí novas seqüências e associações deste objeto.<sup>120</sup> De uma obra de arte exposta em espaço concebido para tal deduz-se que tenha sido bem criticada por algum meio capaz de legitimá-la.

A crítica percebendo as dificuldades de seu trabalho no final do século XX, procura periciar o objeto também a partir da ideologia que a gerou e do meio contextual de sua fatura. Tornou-se respeitável saber como foi gerada a obra, assim como o que pensava o artista. Por exemplo:

De tudo isso, fica-nos o sentimento geral de uma atitude muito bem expressa por Paul Klee num registro em seu diário, em 1915: ‘deixa-se o espaço do aqui e agora, e constrói-se nos domínios do além, que pode vir a ser um pleno sim. A abstração – o frio romantismo deste estilo, livre de retórica, é sem precedentes. Quanto mais terrível este mundo, tanto mais abstrata a sua arte, enquanto um mundo feliz gera uma arte do aqui e do agora’. (apud ARNHEIN, 2004, p. 59).

---

120 Não posso considerar a palavra **gosto** como refletindo um puro critério de julgamento racional. Creio em critério intelectual que contém entusiasmo da sensibilidade. Em a razão ser muitas vezes utilizada para satisfazer a vontade e aquilo irracionalizado. A emoção (*emovere* - o que se move) desencadeia o dinamismo criador do artista. A emoção que provoca o impacto no fruidor faz ressoar, dentro dele, o movimento que desencadeia novas combinações significativas entre as suas imagens internas em contato com as imagens da obra de arte.

A vida dos artistas, o que pensavam e seus modos de criação instigam interesse nas pessoas. E a crítica infiltra-se abertamente no modo de produção da poética, considerando este um extra “texto” para a complexidade sociológica da arte. O estudo do meio, para Guyau (2009, p. 143), deve consentir compreender melhor o que permanece de exclusivo e de irreduzível no gênio particular do artista. Lembremos da astúcia política e corruptiva de Tintoretto para vencer concursos para obras públicas, da vaidade psicopata de Caravaggio, dos distúrbios psicológicos de Van Gogh<sup>121</sup>, da vontade de mudar de vida de Gauguin, do alcoolismo de Guignard, da celebridade pop de Andy Warhol, etc. Segundo Guyau (2009, p. 684), o vício é o predomínio da paixão, e esta é, por natureza, contagiante, e ainda mais quanto mais intensa e desregrada for. Para Read (2000, p. 56), por vezes, a individualidade não é desenvolvida por seus valores sociais; e se tornando consciente de sua desvinculação pode intensificar esta percepção ao ponto de se isolar. “Mas o resultado mais normal dessa individualização é o voluntário isolamento do artista, que para motivar-se e inspirar-se passa a contar apenas com sua subjetividade ou introspecção” (READ, 2000, p. 56). Como Ferdinand Holder que era uma figura solitária e mística; James Ensor que viveu a maior parte de sua vida no isolamento; Alexei Von Jawlensky e Kandinsky que mesmo tendo contato com muitas pessoas, foram personalidades solitárias; Edward Munch era muito isolado, mais introspectivo e melancólico, entre tantos outros anteriores e das décadas seguintes. E o artista, absorto nos dilemas do seu ambiente, desde sempre julgado pelos seus pares, durante a modernidade plena percebeu junto dos seus críticos que poderia demonstrar sempre mais sobre sua coerência intelectual. Pois:

---

<sup>121</sup> Ainda sobre Van Gogh: “Nas artes, naturalmente, as reações particulares são de grande interesse. Vamos supor que ficamos intrigados com a afirmação de Van Gogh de que desejava que a pintura de seu quarto de dormir em Arles sugerisse descanso e sono. ‘Olhar para a pintura deveria repousar o cérebro, ou melhor, a imaginação’. A reação do pintor é importante, mas só poderá ser avaliada se conhecermos as qualidades que sua pintura possui como uma percepção objetiva. Devemos perguntar: será a pintura ‘realmente’ assim?” (apud ARNHEIN, 2004, p. 332). Outro autor também se faz pertinente: “Muitas vezes se comparou o gênio com a loucura. Um dos traços comuns que existem entre eles é o desdobramento da personalidade. Desdobramento desejado, é verdade, mas que pode chegar a ser tão completo que o artista se torna vítima do jogo da arte” (GUYAU, 2009, p. 117).

Falar-se á, pois, em torno das obras, e o contexto adquirirá um lugar preponderante nos ensaios críticos: a decisão dará lugar à biografia do artista à classificação de suas obras neste ou naquele movimento, às explicações dos litígios entre o artista e suas galerias, seus marchands, ou a sociedade em seu conjunto. (CAUQUELIN, 2005, p. 135).

O artista não é, sob esse ponto de vista, um ser isolado, mas alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos. O tempo e o espaço do objeto em criação são únicos e singulares e surgem de características que o artista vai lhes oferecendo, porém se alimentam do tempo e espaço que envolve sua produção. (...) É importante ressaltar que a mera constatação da influência do contexto não nos leva ao processo propriamente dito. O que se busca é como esse tempo e espaço, em que o artista está imerso, passam a pertencer à obra. Como a realidade externa penetra o mundo que a obra apresenta. O projeto poético está também ligado a princípios éticos de seu criador: seu plano de valores e sua forma de representar o mundo. Pode-se falar de um projeto ético caminhando lado a lado com o grande propósito estético do artista. (...) O grande projeto vai se mostrando, desse modo, como princípios éticos e estéticos, de caráter geral, que direcionam o fazer do artista: princípios gerais que norteiam o momento singular que cada obra representa. Trata-se da teoria que se manifesta no 'conteúdo' das ações do artista: em suas escolhas, seleções e combinações. Cada obra representa uma possível concretização de seu grande projeto. (SALLES, 2004, p. 38, 39).

Os eventos de arte como Mostras, Salões iniciados no período acadêmico, Bienais e Documenta do século XX constituem o modelo legitimador.<sup>122</sup> Nestas passagens a crítica é efetuada sobre obras previamente selecionadas, onde a arte em voga é sempre observada com atenção e curiosidade, junto de modos de arte já conhecidos.<sup>123</sup> Os objetos que pouco permitem uma ligação com obras do passado sofrem pela falta de parâmetros para o fruidor. "Traços estilísticos menos convencionais poderiam deixar à apreciação do leitor uma literalidade de alguma forma flutuante" (Genette, 2001, p. 122).

Pode-se dizer com certa pertinência que a crítica contemporânea apresenta uma acentuada tendência a questionar menos a obra específica do que as démarches, os processos de invenção, os problemas colocados pela prática da arte, sua relação com a sociedade, com a política, com grandes movimentos e mudanças tecnológicas, ou ainda a questão do 'sentido' da arte; em suma, apresenta uma tendência clara a filosofar. (CAUQUELIN, 2005, p. 131).

Muito do que seria bem criticado pela mentalidade ocidental de hoje foi perdido ou destruído em meio de um passado tão acumulado de idéias

<sup>122</sup> Os museus de arte configurando um meio de legitimação da recepção iniciam um diálogo sobre como armazenar e expor os objetos modernos. Em seguida criam-se novos tipos de museus desenhados para aperfeiçoar a conservação preventiva e a museografia, ao mesmo tempo em que persistem aqueles em edifícios históricos.

<sup>123</sup> Sim, a arte da voga existe sem deixar a seriedade, e refaz-se como uma fênix a cada duas gerações.

contrastantes. As abordagens que contemplam a arte são tão diversas que ainda hoje existem teorias da arte e sobre a arte, em uma larga gama de tipos de meios de divulgação. Diz-se que Don Quijote é uma das maiores obras primas da história da arte; é um ótimo parecer; é estimulante; mas o que fala a obra de Cervantes após quatrocentos anos? É bem verdade que a crítica sobre esta obra a fez perene. – Mas o que seria da crítica sem esta obra? Isto quer dizer que é na correlação entre a nova obra e crítica que a cultura artística se constrói. O artista não apenas satisfaz a sua própria coerência, mas realiza uma postura diante da existência: o autor de uma obra de arte deixa para o futuro sua estimada proposta poética, lança-a na cultura, doa parte de si para o mundo. E a cultura da posteridade decidirá o que fazer da obra. Preservá-la, recortá-la, recombina-la ou deletá-la. Shusterman (1998, p. 45) expõe que uma característica marcante da arte pós-moderna é o uso da colagem de outras obras. Coisa executada como vanguarda durante a maior parte do século XX, e que no final deste período se expande por todo tipo de comunicação, indo além da arte. Tange principalmente os meios digitais como vídeos, propagandas comerciais e música. Mas quando a mídia abre espaço na sociedade mostrando alguma arte, pouco a pouco as massas têm contato instrutivo com ela e se renova a crítica ingênua do senso comum iniciada desde o advento dos primeiros jornais impressos.

### 2.2.2 Crítica ingênua

O período antigo e mais próximo do presente que procura estudar o contexto popular foi o dos românticos. Foram por eles desenvolvidos os conceitos de *Folklore* e “arte do povo”, e faz-se um de seus elementos mais importantes. Segundo Fischer:

A arte do povo era, então, contraposta a todas as outras espécies de arte como fenômeno ‘natural’, em oposição aos fenômenos ‘manufaturados’; sua ‘anonimidade’ era considerada prova de ter sido espontaneamente criada por uma misteriosa comunidade não-individualizada e sem consciência. (FISCHER, 2007, p. 74).<sup>124</sup>

<sup>124</sup> Com uma ótica marxista: “precisamos não esquecer que a própria epopéia teve sua origem em velhos mitos e lendas ligados a condições sociais nas quais ainda não havia ‘classe dirigente’ e,

E o autor segue para uma observação crítica:

O povo absorveu e reproduziu, através de séculos, toda espécie de coisas. Inúmeras coisas – boas e más, originais e inferiores – tornaram-se ‘populares’. Não podemos endossar a admiração não-crítica dos românticos por toda a arte do povo. Só podemos julgá-la pelos mesmos padrões segundo os quais julgamos qualquer forma de arte: por seu conteúdo social e por sua qualidade. Além disso, cumpre-nos constatar que a crescente industrialização vai destruindo irrevogavelmente a arte do povo. A possibilidade de uma renovação do *folk lore* e da arte folclórica através da ação de artesãos camponeses ou nômades, com seus meios de expressão e conteúdos próprios, tornou-se extremamente remota. (FISCHER, 2007, p. 78, 79).

Mas, as artes do povo jamais encontraram uma forma definitiva. Fato não desigual a todo o restante social. São alteradas no processo de transformação social e seu modo de transmissão comum. No final do século XX nossa sociedade é de consumo e aceita largamente o produto cultural de massa. Onde a imensa maioria das pessoas se descobre. E as obras populares são agudamente transformadas, tornadas adocicadas ou grosseiras pelas mudanças com fim estritamente comercial. “A arte é, pois, atualmente, a expressão de grupos humanos distintos simultaneamente da sociedade global e das classes sociais, definidas por oposições concretas de tendências e de interesses.” (FRANCASTEL, 1993, p. 42). Este modelo de relacionamento com o produto industrial desenvolve um “educar” estético. Ao mesmo tempo em que educa sobre um arquétipo crítico de recepção artística. Como se expressou Guyau:

No entanto, ele se mistura habitualmente a muitos outros prazeres de um caráter mais sensitivo: com efeito, a imagem interior fornecida pela lembrança acha-se avivada no contato com a imagem exterior, e diante de qualquer obra de arte nós revivemos uma porção da nossa vida. Reencontramos um fragmento de nossas sensações, de nossos sentimentos, de nossa face interior em qualquer imitação feita por um ser humano daquilo que ele sentiu e percebeu como nós. Uma obra de arte é sempre, em algum aspecto, um retrato, e nesse retrato, se olharmos bem, reconheceremos alguma coisa de nós mesmos. (GUYAU, 2009, p. 98).

O aceitar o produto estético revela uma parcela de desejo das pessoas para este tipo de bem. Viver a arte industrial popular preenche praticamente toda a necessidade cultural de experienciar a estética, não sobrando espaço e tempo para

---

por conseguinte, não havia ‘povo’, no sentido de uma antítese daquela classe. Em tais condições, a arte era a expressão de uma coletividade relativamente homogênea. As canções populares e a arte do povo devem, em muitos casos, ter tido a mesma espécie de origem, sem que tenham forçosamente passado por um estágio de arte ‘erudita’, exprimindo as necessidades da classe dominante.” (FISCHER, 2007, p. 75). Porém, no século XX a cultura de massa transformou tudo.

convivências estéticas mais intelectualizadas. “Isso traz à lembrança uma observação de Goethe: ‘A linguagem faz mais o povo do que o povo faz a linguagem’”. (apud FISCHER, 2007, p. 33). Vejamos o que pensa Arnheim:

(...) a arte maior se opõe à destruição do valor artístico gerada pelo comercialismo da indústria de diversões e dos meios de comunicação. Esta poluição impede que as mentes dos observadores façam contato com sua própria e autêntica experiência, e desenvolvam suas próprias capacidades produtivas. (ARNHEIN, 2004, p. 269).

Não importa se a obra de intenção artística foi arranjada para repulsar ou agradar, a crítica espontânea atenta sobre efeitos percebidos pelo sujeito. O que emana a obra sobre determinada ótica. A perspectiva de mundo de quem a vivencia. Para Guyau (2009, p. 183), toda arte se apóia em alguns hábitos, uns transitórios de moda, e outros duráveis e constitutivos do ser. A sensibilização individual é o próprio alcance para a apreensão da complexidade estética. Pode inclusive e isto é estimulado a partir do século XX, não por acaso no momento da história em que o *relativismo*<sup>125</sup> atende toda a reflexão ilustrada, extrapolar a intenção do artista erudito, permitindo na liberdade de suas faculdades (do fruidor/espectador) o uso da fantasia sobre o objeto de arte. Criando outra coisa em sua mente, com um parecer totalmente justo e útil para ele. Por que o entendimento crítico de uma pessoa é o resultado de toda sua experiência com a arte.

Os eruditos reclamam que as multidões não entendem a arte. Por isso há a necessidade de críticos profissionais, para “medir” e traduzir a competência artística, que junto dos Curadores tornam-se a cada dia as estrelas maiores do social mundo da arte internacional. Como diz Guyau:

Mas nem todos os espíritos são suscetíveis, no mesmo grau, de vibrar no contato com a obra de arte, de experimentar a totalidade das emoções que ela pode oferecer. Daí o papel do crítico: a crítica deve reforçar todas as notas harmônicas, pôr em relevo todas as cores complementares para torná-las sensíveis a todos. (GUYAU, 2009, p. 145).

---

<sup>125</sup> “Embora muito apreciado por alguns filósofos, o relativismo radical é quase que totalmente ignorado na aplicação em casos concretos. Na prática, todos reagem a partir da hipótese de estarem tratando de fatos objetivos, mesmo que muitas vezes seja necessário certo esforço para certificar-se deles. Vale a pena lembrar, aqui, que o objetivo principal de Albert Einstein, o representante principal da relatividade, não era provar que tudo é relativo, mas ao contrário, que as leis da natureza se mantêm absolutas, apesar da relatividade introduzida por estruturas individuais de observação”. (ARNHEIN, 2004, p. 330, 331).



Na sequência das frases, esse autor diz que o crítico ideal é uma personalidade para quem a obra de arte sugere o máximo possível, que em seguida comunica isso aos outros. Mas nem os ilustrados a entendem plenamente, não entram em consenso e se silenciam diante de uma obra que estranham ou intelectualmente temem, pois sob conceito pode vir a atacá-los. A história registra que os dadaístas (Fig. 30 e 31), com uma proposta artística adequadíssima demoraram para ser aceitos.



Figuras 30. Duchamp, Marcel. “A fonte”, de 1917. Replica feita em 1964. Cerâmica vidrada com tinta preta. Obra referencial para a arte do século XX. Mas ainda não muito bem compreendida, pois existem relatos de que pessoas se deparam diante dela e comentam sobre como foi bem pintada de branco e que a cor é bonita com as formas orgânicas e simétricas! Não questiono sobre uma percepção assim ser verdadeira para quem vê, mas a intenção do autor é distinta deste tipo de comentário. Disponível em: <<http://www.sfmoma.org/artwork/25853>>. Acesso em: 16/3/2009 01:11:28.

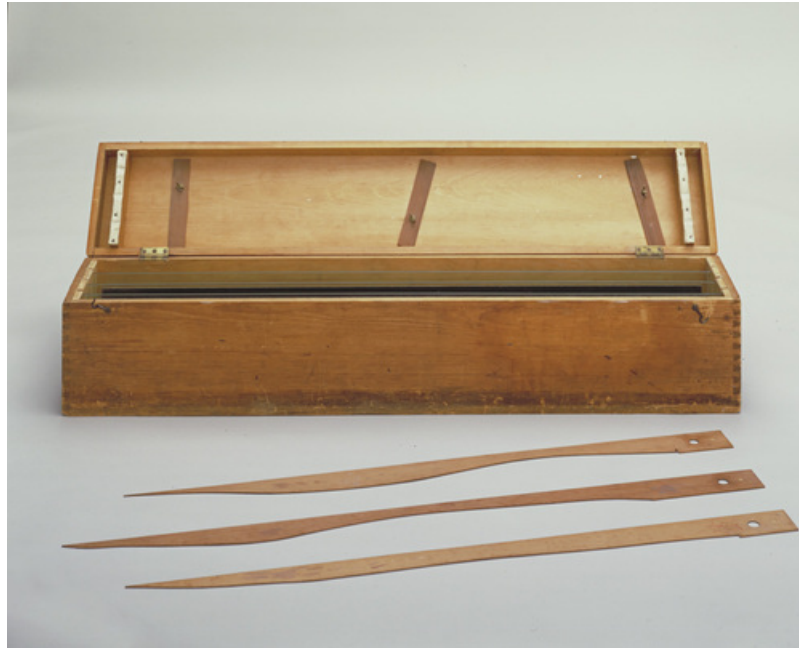


Figura 31. Duchamp, Marcel. "Interrupções Standard", Paris 1913-14. Esta obra estava décadas a frente do modernismo como obra original, isso se considerarmos a cronologia para afincarmos Duchamp apenas na modernidade e não além dela como bem merecia. Disponível em: <[http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=78990](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78990)>. Acesso em: 3/10/2009 00:45:37.

Mesmo que Leonardo da Vinci já tenha afirmado séculos antes que “L’arte é cosa mentale”. Exigir este entendimento do povo é descomedido. E os letrados sabem o suficiente sobre outras artes? Todo teórico se emociona com a abstração total de uma música instrumental? A erudição exige anos de dedicação em experimentações. Como esperar isso de pessoas imersas em outro modo de vida? Faz sentido isso? Alguém com profundo estudo sobre arte visual do século XXI deveria reclamar que o senso comum deseje esta arte, e crer em dignidade no seu ensejo? Não totalmente. Para Guyau (2009, p. 126), a economia de esforço que é comum à qualquer criatura, age e persiste no ente humano para modificá-lo minimamente. Para isso, emprega os meios possíveis, muitos da cultura de seu grupo. Na proporção que é fator fundamental para nós, Arnheim nos comenta sobre o pensamento de Fechner:

Fechner, por exemplo, dá muita importância a uma descoberta típica, que continua a rondar os laboratórios de estética científica. Ele chama de 'princípio da posição estética intermediária': as pessoas 'toleram, muito freqüentemente e por longo período de tempo, certo grau intermediário de excitação, que as faz se sentirem nem sobreexcitadas, nem insatisfeitas devido à falta de suficiente ocupação. Esta regra é certamente válida para o comportamento vulgar da vida cotidiana. (apud ARNHEIN, 2004, p. 46).

Se os próprios especialistas não se compreendem perfeitamente debruçados sobre uma imensa gama de tentativas artísticas que debutam ano após ano, pouco se pode exigir esta culminância do povo. Mas isto é ensinado, e como todas as pessoas estão imersas de algum modo na cultura popular, se percebe a todo momento o sujeito ingênuo manifestando sua sincera opinião. Por isso que este mesmo é constantemente o mais desejado pelo erudito, no paradoxo de criticá-los como incultos e desejá-los como alunos: trata-se da grande maioria das pessoas, um grande potencial humano que poderia produzir muito mais que trabalhos técnicos. Se um professor de arte estimula com cuidado o aluno interessado que lentamente percebe como válidas as tentativas artísticas de outros.<sup>126</sup> Sendo este aluno uma pessoa vinda do senso comum, é normal ver a massa de cidadãos que estão felizes interessados em outra coisa, e esta lhes proporcionando prazer, seja a moda de vestuários, objetos, músicas ou imagens. Todos estes proporcionam também satisfação estética nas pessoas. Para o produto da indústria cultural que funciona como fator educativo, a forma é mais interessante que o conteúdo, já que para o povo assim educado a forma diverte e o conteúdo insatisfaz e desagrade.

O mau gosto de que grande parte de nossos próprio compatriotas desfruta em suas salas de estar ou na televisão está de acordo com um estado de espírito que prefere o divertimento à verdade, e também as paixões suaves às excitantes, além de usar a tragédia como um estímulo moderado para elevar o nível de adrenalina. (ARNHEIN, 2004, p. 248).

Mas o sujeito ingênuo, quando começa a experimentar obras mais conceituais por vontade própria, aos poucos vê nelas algo relevante. Como aprender a decodificar. É de fato um tipo de educação especializada que orienta sobre o

---

<sup>126</sup> "Não faz muito tempo, os artistas nos apresentaram objetos de duas ou três dimensões que nos desconcertaram ou nos agradaram por sua simplicidade. Alguns professores de arte acolheram bem estas obras. Eram fáceis de fazer e era bom saber que técnicas bem ao alcance de nossos jovens podiam ser consideradas artisticamente dignas de respeito. O professor também sabia que o elementarismo não só é inevitável quando os olhos e as mãos são jovens, mas, na verdade, necessário, porque toda orientação e habilidade visuais começam com a manipulação de formas e cores bastante simples para serem compreendidas" (ARNHEIN, 2004, p. 244).

consenso vigente com ascendência histórica. O contrário disso, com o erudito atentando para o ingênuo pouco ocorre, pois a obra ingênua em geral é limitada. Se esgota rapidamente para uma mente acostumada a mais e mais indagações subjetivas; que é a maneira de ser desta Era artística. Dizemos “era” por que após o experimentalismo dos anos 60, torna-se comum em quase todo tipo de arte o multimeio. Ela estava *além arte moderna*, inaugurando um novo período na história. Mas quanta dúvida ou surpresa deve conter a obra para ser erudita? Quanta intensidade de valor simbólico? No “fixar residência” da cultura podemos encontrar alguma resposta.

Não se trata exatamente de culturas distintas. Na maioria das vezes o desprezo do ingênuo pela arte do erudito tem origem na educação. E julgar o ingênuo como autônomo na manutenção de seu modelo é falso, pois este necessita dos estudiosos do passado. O senso comum não é “ponta de lança”. A história registra que os vanguardistas eram muitas vezes pessoas mal-vistas pelos outros artistas e o povo no geral, eram pessoas com idéias estranhas demais. O ingênuo se apetece e rima a vanguarda de tempos passados, muito disso conhecido através dos veículos de comunicação. A arte ingênua não é sem maiores referências e valores. Ela bebe diretamente na produção reflexiva. No seu aspecto que pode ser percebido e deliberado pelo senso comum, daquilo que deva ser arte. Pois como sujeitos sociais, de onde mais viriam suas idéias de arte? Certamente procede da ousadia de vanguardas do passado.

A mesma heteronomia caracteriza a recepção da arte média, objeto de uma experiência onde está sempre presente a referência à arte erudita. A impossibilidade de a arte média reivindicar sua autonomia deve-se, entre outras razões, ao fato de que boa parte de seu encanto junto aos que a consomem resulta das referências à cultura erudita nela presentes que predis põem e autorizam o consumidor a identificá-la com essa cultura. (BOURDIEU, 1974, p. 144).

Depois de décadas um ex-novo se espalha lentamente na cultura e o senso comum se acostuma com ele já “enrugado”. Uma criança que cresce ouvindo na mídia sobre Nara Amélia, artista de Santa Maria - RS poderá ter maior tolerância com sua obra. Com mais vinte anos o senso comum associará as gravuras mostradas na mídia com o nome Nara Amélia. Como um critério de qualidade; uma denominação popular. Não se ousa dizer que Picasso era aceito pela massa plena enquanto vivia (Fig. 32, 33). Mas seu nome começava a fazer parte da cultura.

Algum aspecto *dele* fazia parte do imaginário comum, mesmo que fosse apenas o nome e sem que se agradassem com sua pesquisa artística moderna.



Figura 32. Picasso em seu atelier. Podemos observar que as obras encontradas neste ambiente são de influência da cultura artística moderna, que Picasso ajudou a formar. Apenas que é Artista ousa aquilo em que acredita. Um “artista naïf jamais tomaria as rédeas da própria vida artística por medo da opinião alheia e por falta de reflexão. Disponível em: <[http://www.niteroiartes.com.br/cursos/la\\_e\\_ca/modulos1.html](http://www.niteroiartes.com.br/cursos/la_e_ca/modulos1.html)>. Acesso em: 3/09/2009 01:35:59.



Na figura 33. Picasso. “Natureza morta com vidro debaixo da lâmpada”, 1962. Pintura de características totalmente modernas, neste caso características inteiramente de Picasso. Não é por acaso que este autor construiu parte da história da modernidade. Disponível em: <[http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=66132](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=66132)>. Acesso em: 23/7/2009 01:43:11.

O *sensu communis* como um fantasma de leituras passadas mantém um tipo de acordo informal sobre o que deva ser arte. Qualquer coisa percebida como obstáculo fixado para a não comprovação do senso é contentemente regurgitada diante da aprovação prévia deste ato por seu contexto cultural, procurando segurança para suas ações, na busca natural de seus fins, ou seja, sobreviver culturalmente, para afirmar e viver sua própria arte.

Hauser afirma que a mente grupal ‘é apenas um conceito coletivo que, como tal, nunca deve ser imaginado como sendo anterior, mas somente posterior aos componentes que une’. (apud ARNHEIN, 2004, p. 283).

Percebemos um estranhamento quando um modo cultural de ver (educação) não atenta para o de outro. O olhar de uma cultura não consegue num primeiro momento ver totalmente a outra – que digam os antropólogos. “Para se compreender uma cultura temos que penetrar profundamente no ‘espírito’ daquela cultura, ter um conhecimento e uma compreensão das atitudes que controlam o comportamento dos indivíduos e grupos” (HORTA, 2000, p. 31). Como “um



estrangeiro, um indivíduo pertencente a outro grupo cultural, dificilmente consegue captar e decodificar corretamente os signos de uma cultura, antes de mergulhar totalmente nela” (HORTA, 2000, p. 30). Um indivíduo que aprecia arte erudita coloca-se em situação de estar consciente de uma obra de intenção artística. Torna-se também mais sensível para perceber outras significações nas coisas do dia a dia. Educou-se para agir assim. A percepção de um objeto, realizada por leigos, pode os conduzir a não associarem com obras de arte, faltando o embasamento de conhecimentos históricos. Ou também, sabendo que é para ser arte, não conseguem legitimar para si o objeto como coisa digna. A obra não se associa a coisas significativas. E é desconfortável entender a obra. É difícil e desgastante. E quando um entendimento ocorre, o resultado da percepção crítica contém pouco do prazer a que está acostumado com o produto popular ou massificado (Fig. 34). O valor da obra erudita é para ele menos físico ou matérico. Assim, a crítica de arte executada por intelectuais é muito diferente daquela que ocorre nas ruas. E, no entanto ambos os olhares se relacionam com alguma forma de arte e refletem perfeitamente o critério intelectual de cada sujeito social. São críticas de arte.

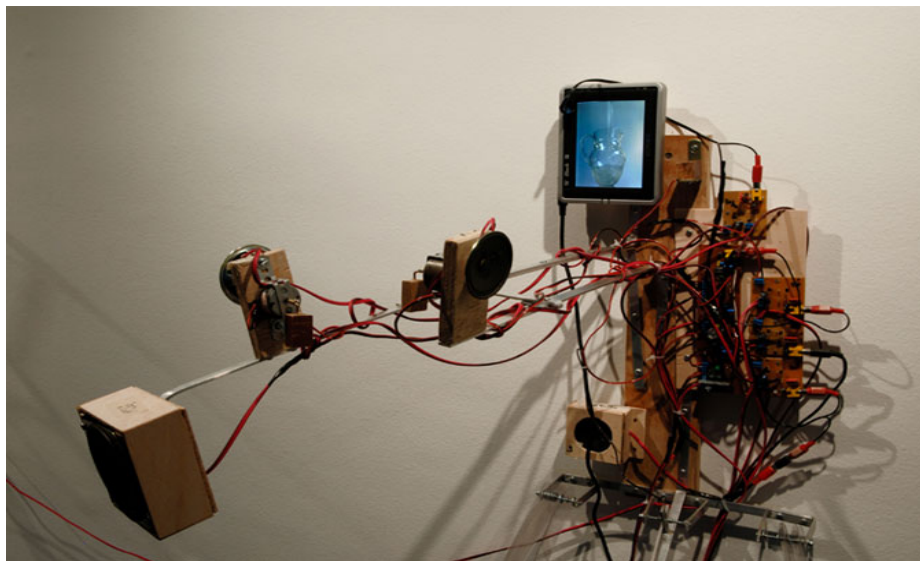


Figura 34. Mariana Manhães, “Liquescer”, 2007. Como é difícil entender uma obra com esta configuração. O observador erudito espera que a obra o surpreenda, que conquiste competência comunicativa, e segue-a investigando em respeito a poética pretendida pela autora. O observador ingênuo considera estranho demais e não tem muito interesse por uma obra potencialmente indecifrável. O monitor de uma mostra artística não tem meios de estimular paixão pela obra. Disponível em: <[http://www.galerialeme.com/artistas\\_textos.php?lang=por&id=40&text\\_id=127](http://www.galerialeme.com/artistas_textos.php?lang=por&id=40&text_id=127)>.

Acesso

em:

21/11/2009

01:51:52.

Uma pessoa com pouca percepção para obras de arte pode se importar com o destino das esculturas de Antônio Francisco Lisboa – Aleijadinho, que estão ao ar livre, lamentando a degradação física, por haver uma repercussão de longa data sobre objetos tradicionalmente aceitos como arte. Outro sujeito, em outro contexto, pode não se importar se uma obra pública está se degradando ou sendo mal cuidada. A crítica ingênua é um parecer que reflete algo importante, que é o momento de percepção estética da população, de sua sensibilização.<sup>127</sup>

A crítica de arte culta e a crítica mais ingênua de uma mídia legitimam obras. Afiguram-se como observadores oficiais de algumas manifestações de cultura. Irá se construir um julgamento. Apesar de um sujeito compreender muito ou pouco da história da arte, não poderá jamais se omitir sobre o que ocorre diante dele como artístico. Ele terá que julgar. E fará uso da informação que tem. Deste modo, a crítica espontânea realiza a aspiração fundamental da consciência em relação à obra de arte. Não se sente falta do que não se conhece, por isso que a arte só faz sentido se for útil para o sujeito. Uma consciência crítica e com embasamento histórico tem o potencial de realizar uma melhor observação que outra com pouca erudição.<sup>128</sup>

Normalmente as pessoas aceitam eliminar o que lhes causa estranhamento. Numa ação natural de defesa da perspectiva existencial. Faz parte da natureza humana mais fundamental. As crianças fazem isso com total naturalidade. E protegem sua percepção da realidade. Os adultos protegem sua cultura aprendida em uma vintena de anos. É comum nos depararmos com pessoas rindo diante de obras de arte visual que flertam com o moderno, e dizem: - isto é arte? Arte é Miguelangelo! Ou ainda, arte é Calypso que faz um grande sucesso! Ignorando o fato de que Miguelangelo era maneirista e que este modo distorcia timidamente a realidade; que se soubessem estranhariam o motivo.<sup>129</sup> Ignorando que Calypso é um produto para consumo de massa construído sobre aspectos da cultura popular da

---

<sup>127</sup> Pois é a grande massa populacional que se deseja conquistar com a educação para o patrimônio, estimulando a reflexão e a crítica básica de se interrogar. Quando a preservação de obras significativas para a cultura está na consciência de poucos, diminuem as possibilidades de mantê-las no imaginário da população; e de que este grande grupo venha a discutir em conversas cotidianas sobre uma obra periclitante, coisa esta fundamental para uma cultura que preserva a memória de suas idéias.

<sup>128</sup> Mas quem julga qual é a “melhor observação”? –quem está no poder do modo em questão.

<sup>129</sup> E o motivo é que o ser humano enquanto criador livre, não aceita um modo de fazer exclusivo e único, ele cansa da repetição. A decadência da política faraônica libertou os artesãos egípcios à iniciarem a representação mimética copiada pelos gregos.



região amazônica, do estado do Pará, que só está na mídia por que gera lucro e outros produtos subseqüentes associados (Fig. 35, 36). Contém todo o sentido para o fã. Fecha o círculo esquematizado por empresários que lançaram a banda num modelo de junção comercial assentada, que funciona após décadas de educação midiática, descendendo de outros produtos precedentes. O fã, paga para re-experimentar uma vivência julgada como experiência artística. A obra industrial faz uso de diversas fontes, sendo multicultural.



Figuras 35 e 36. Imagens propositalmente juntas. Poder-se-ia considerar a união destas imagens uma obra de arte. Na esquerda, a escultura “Davi” de Michelangelo, exemplo do maneirismo italiano. Este artista é constantemente citado pelo senso comum como exemplo máximo de arte atemporal, mas é uma visão restrita sobre o que a arte pode ser, pois geralmente esta opinião refere-se exclusivamente à qualidade mimética das obras do artista. Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Michelangelos\\_David.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Michelangelos_David.jpg)>. Acesso em: 14/3/2009 02:04:05. Ao lado temos uma imagem da banda Calypso, ícone pop da cultura popular brasileira, exemplo de produto cultural efêmero para entreter as massas. Disponível em: <<http://site.bandacalypso.com.br/#/banda>>. Acesso em: 15/3/2009 22:32:44.

Como diz Guyau (2009, p. 130), as obras populares de um dado grupo registra o histórico intelectual desse grupo. Uma obra de arte expressa um grupo não simplesmente porque esta a causou, mas porque a aceitou e adotou, reconheceu-se nela. É um modo de pensar que se constrói. Se não se entende Dodecafonismo, o problema está na proposta? De modo algum. E não

necessariamente no ouvinte, já que ninguém tem o dever de apreciá-lo, como apreciar um modo cultural distinto do de sua vida. “Uma obra de arte não exerce efeito estético senão sobre as pessoas cujas peculiaridades mentais estejam representadas por suas características. Em resumo: uma obra de arte só comove aqueles dos quais ele é signo” (GUYAU, 2009, p. 130). E a crítica lúcida sobre a obra é na maioria das vezes mais relevante quando exercida por um musicista experiente conhecedor da história em questão. A sede de conhecer é uma característica de especialistas. Estes é que necessitam entender o outro para executarem um trabalho mais competente - profissional.

Ao lado do enredamento sobre o pensar intelectual, a arte de hoje, para uma grande parte da população ocidentalizada, a crítica de arte é algo engraçado, quase um disparate. Pois se agita em torno de coisas desnecessárias ou difíceis demais e sobre obras “absurdas”. Em nada julgam importante para a cultura de suas vidas. É ponto pacífico, ao mesmo tempo em que é o reflexo exato de uma cultura não intelectualizada e conservadora. Mas honesta no que diz. Ocorrendo assim, a recepção positiva de obras que pedem um conhecimento prévio sobre seu contexto torna-se mais difícil por causa desta visão restrita. Mas não precisamos abstrair muito, pois muitas vezes o parecer ingênuo afirma que a obra “Abapuru” de Tarcila do Amaral (Fig. 37) demonstra que a artista não sabia desenhar, assim como artistas como Picasso ou Iberê Camargo (Fig. 38) em suas obras maduras. O senso comum popular considera o desenhar arte por si só.



Figura 37. AMARAL, Tarsila. “Antropofagia”, 1929. Pode-se observar que o desenho na pintura corresponde para a identificação da figura humana, mas não as representa de maneira realista. Esta distorção, muito comum na arte primitiva, só é aceita para a arte que descende da acadêmica européia no século XX. Mas para o senso comum a distorção pode ser um sinal de erro, de imperícia. No que tange os artistas, não se deve procurar corresponder a quem que seja para agradar o observador, como bem escreveu Wilde (2005, p. 52). Disponível em: <[http://www.tarsiladoamaral.com.br/index\\_frame.htm](http://www.tarsiladoamaral.com.br/index_frame.htm)>. Acesso em: 16/06/2009 14:32:49.



Figura 38. CAMARGO, Iberê. “Ciclista”, 1990. Artista que conquistou crescente aceitação por parte da crítica de arte e também do mercado. Suas obras se valorizaram quanto mais o artista produzia com qualidade e ousadia. A maior coleção de sua obra encontra-se na Fundação que leva seu nome na cidade de Porto Alegre – RS. Disponível em: <<http://www.iberecamargo.org.br/content/acervo/cielistas.asp>>. Acesso em: 17/06/2009 22:21:07.

O observador ingênuo se influencia muito mais por algo divertido do que por coisas difíceis de entender, como abstração ou que pouco flerte com o agradável, o bonitinho ou o colorido. De fato que mercado não é a mesma coisa que arte. E aqueles que produzem arte ingênua e inúmeras mostras de sua produção em espaços das cidades ajustam uma legitimação para os olhos da grande massa. São referenciais. Criam ícones artísticos conhecidos na cidade onde moram e regiões próximas. São pessoas defendendo sua cultura. Na atualidade, inúmeros artistas ingênuos desejam ser reconhecidos, como Picasso e Portinari (ou ainda, Romero Britto), vislumbrando um belo desfecho de vida (Fig. 39).



Figura 39. Britto, Romero. “Lua de mel”, 2005. Trata-se de uma re-leitura, no entanto, como são agradáveis as cores e o desenho amoroso nesta obra. Muitas pessoas contemplam e se sentem bem. Com as cores claras e luminosas contornadas por preto, esta pintura exerce efeito similar ao dos vitrais. Não é por acaso que é um sucesso, vende no maior mercado do mundo uma experiência com cores que é admirável. Disponível em: <<http://www.britto.com/>>. Acesso em: 09/01/2009 12:54:14.

Muitas pessoas, assim como alguns “artistas”, não conseguem se libertar deste modo de fazer, paralisados à sombra de um artista histórico, e espelham sua característica principal em arte, não percebendo que o olhar sobre a obra que tanto os influencia é o olhar ingênuo de uma época, a sua própria época. O que o observador erudito irá comparar com outros olhares.<sup>130</sup> Como disse Guyau:

É precisamente para enganar-se sobre a esterilidade do fundo que os decadentes levam ao último grau o trabalho da forma: eles acreditam suprir o gênio através do talento que imita os procedimentos do gênio. Mas se as obras geniais são as mais sugestivas e as mais capazes de suscitar obras originais como elas, são também aquelas que são analisadas e imitadas com mais dificuldade, porque o procedimento nelas se esconde. (GUYAU, 2009, p. 654).

O crítico erudito busca uma compreensão extensiva da manifestação, eticamente numa tarefa profissional de observação da pluricultura moderna e as

130 O prestígio de uma obra pode acabar quando se descobre ser falsificada. O falsificador não percebe que a característica na sua obra que proporciona o engano da legitimação com o nome de um autor reconhecido é sobre um aspecto em especial que está em voga no momento em que é feito o falso. O distanciamento histórico permitiu a descoberta de inúmeras obras falsas. Assim, o artista que é fortemente influenciado por um aspecto da obra de um artista reconhecido mantém bases muito frágeis para permanecer com glórias dentro da cultura.



seguintes. O observador ingênuo não tem este interesse e afirma sobre seu desejo pessoal ou andamento comercial.

Todo ato de produção cultural implica na afirmação de sua pretensão à legitimidade cultural [rodapé- Ao menos obviamente (no sentido de que ninguém pode ignorar a lei cultural), o mesmo sucede com qualquer ato de consumo que se encontre objetivamente situado no campo de aplicação das regras que orientam as práticas culturais quando estas pretendem ser legítimas]. (BOURDIEU, 1974, p. 108).

Na pretensão à legitimidade, daqueles que vendem sua produção, uns imitam os outros na esperança de serem artistas velozmente e rapidamente aceitos no agora, para o mercado de arte local. Da criação erudita, quando a obra “curiosa” (erudita) surge num espaço público, sua ininteligibilidade estimula o estranhamento, para pouco depois, ser considerada verdadeiramente indecifrável, e em seguida percebida como se fosse invisível. Para a consciência das massas que conhecem arte pela mídia televisiva e consomem bens da indústria cultural, pouco importa. Não percebem nada de respeitável numa obra pública que se pareça moderna. De onde emerge a importância de estimular a percepção estética das crianças, de intuirmos obras em museus e por meio da literatura. Pois de uma cultura assim sairão os pensadores do amanhã. Do contrário, aparecerão unicamente técnicos sobre outro modelo cultural, competentes como a ciência.<sup>131</sup>

Como escreveu Argan:

Na atual condição da cultura admite-se até que o mesmo objeto possa ser, simultaneamente, arte e não arte, bastando para qualificá-lo ou desqualificá-lo como arte a intencionalidade ou a atitude da consciência ou, até, do espectador. A qualidade pela qual objetos pertencentes a categorias empíricas tão diversas são considerados igualmente artísticos consiste, é evidente, em algo que todos os objetos artísticos, e tão só eles, possuem. Não se pode distinguir essa qualidade com métodos empíricos, nem com os métodos das ciências exatas. Ao dizer ‘isto é arte’, não colocamos o objeto numa classe ideal de objetos artísticos, simplesmente enunciamos um contrasenso: de fato, a proposição não pode ser verificada, nem em termos de fato, nem em termos de princípio. Mesmo que dispuséssemos de um ‘conceito’ da arte, ele não nos serviria como pedra de toque: os conceitos e os fatos não são entidades comparáveis. (ARGAN, 1992, p. 20, 21).

---

<sup>131</sup> “A ciência experimental, em seu conjunto, é uma análise da realidade, que anota os fatos um após o outro e depois isola suas leis abstratas. A ciência, portanto, recolhe lentamente os pequenos fatos, acumulados um a um por humildes trabalhadores. Ela deixa que o tempo, o número e a paciência aumentem lentamente seu tesouro” (GUYAU, 2009, p. 106).

Concordando com Argan, qualquer coisa pode despertar percepção estética ou artística para o olhar do pós-guerra cheio de subjetividade. A obra de Beuys causa estranhamento nas pessoas quando tomam conhecimento deste tipo de iniciativa, do mesmo modo como a obra de Vladimir Tatlin, Donald Judd, Tunga, Frank Stella, Nuno Ramos, entre outros, como o ponta de lança da história moderna: Duchamp. Aos poucos, os estudantes de arte se sensibilizam sobre estes modos de se fazer arte que se distinguem muito do imaginário do senso comum, de onde todos nós viemos.

### 2.2.3. “INDOOR” e “OUTDOOR”

Considerando esta reflexão de Arnheim:

Não seria mais honesto admitir que ninguém conhece os originais desde a época em que começaram a ser poluídos? Ainda não foi possível saber se, depois da restauração, poderemos dizer com segurança que agora as conhecemos. Mesmo assim, devemos ser gratos por conhecer as pinturas de Michelangelo ao menos por aproximação, da mesma forma como somos gratos por ter uma idéia das esculturas gregas que se perderam, pelas cópias romanas. (ARNHEIN, 2004, p. 294).

Este dizer de Arnheim dá indício de uma das direções de nossa reflexão. Das peças localizadas “indoor” alguma alteração química pode ter início em decorrência de uma relação imprópria do público com as obras, pois as pessoas tendem a tocar os objetos. A relação sinestésica faz parte de um modo de perceber as coisas, mas quando incide sobre objetos museológicos (da herança cultural) alguns danos podem ser principiados. Os óleos naturais de uma pele limpa e o suor contribuem para iniciar ou acelerar algum processo destrutivo; então, por este motivo os especialistas utilizam sempre luvas. As luvas são os mais adequados intermediários para o toque nas peças. Então imaginemos sobre a degradação de objetos encontrados “outdoor”. Todo tipo de intempérie e contato com o modo que a população tem de relacionar-se com o objeto podem imprimir marcas na peça. Uma população consciente sobre sua herança artística, em um contexto turístico, pode proceder com cuidados exagerados e “limpar” demais objetos localizados

“outdoor”<sup>132</sup>; ou ainda, uma população inconsciente pode vandalizá-la, como é mais comum.

A recepção e a relação dialogam com a segurança dos objetos da herança cultural; justamente, pois o único motivo pelo qual existem exigências técnicas para uma relação conservativa de obras de arte é o de protegê-las de todo sinistro possível. As obras estariam seguras acomodadas em uma reserva técnica sem qualquer tipo de manipulação. Mas como ocorre, centenas delas são concebidas para serem fixadas em espaços públicos. É muito digno uma sociedade realizar a colocação “outdoor” de obras de arte; mas com o passar do tempo alguns dilemas relacionados à sua consubstancialidade física emergem e exigem reflexão.



Figura 40. LISBOA, Antônio Francisco. Santuário de Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas do Campo – MG. Disponível em: <[http://www.vivercidades.org.br/publique\\_222/web/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=1236&sid=21](http://www.vivercidades.org.br/publique_222/web/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=1236&sid=21)>. Acesso em: 28/01/2010 13:16:02.

Quiçá autores como Antônio Francisco Lisboa e Michelangelo acreditavam que com o passar do tempo suas obras seriam substituídas por versões de outros autores, quando suas obras sucumbissem fisicamente (Fig. 40).<sup>133</sup> Hoje se ignora a

<sup>132</sup> Do mesmo modo como nas peças de arte cemiterial e todas as localizadas “inside”.

<sup>133</sup> “Em sua essência, a obra de arte sempre foi reproduzível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro. Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se



troca do original por obra de outro artista, versão de um artista contemporâneo. Para nós o objeto original é percebido como herança cultural, existe e contribui para um contexto, daí a problemática da substituição assim pensada - impensada. Com o avanço tecnológico para a confecção de réplicas, a discussão que emerge é da substituição ou não do original por uma réplica colocada no mesmo local onde a peça primeira permaneceu por longa data, e faz parte do imaginário da população – a discussão merece ser caso a caso.

De um modo geral estas são algumas conseqüências que os poluentes podem causar nas obras de arte (BACHETTINI, 2005, p. 21, 22, 23):

- Ácido Nítrico: Ataca pedras calcárias e papéis; corrói ligas de cobre como bronze.
- Ácido Fórmico e Ácido Acético: Provocam a corrosão de bronzes que contenham chumbo; corroem a maioria dos metais não-nobres; podem causar a degradação da celulose, atacam vidros e materiais calcários.
- Compostos de Enxofre Reduzidos (Sulfeto de Hidrogênio e Sulfeto de Carbonila): Escurecem objetos de prata; convertem pigmentos brancos de chumbo em sulfeto de chumbo (preto).
- Material Particulado: Degradação de materiais sensíveis a ácidos; particulados de sal são altamente corrosivos para a maioria dos metais.
- Dióxido de Enxofre: É absorvido pela celulose; quando em contato com a umidade e metais é convertido em ácido sulfúrico que, por sua vez, reage com qualquer substrato sensível a ácidos como: minerais, metais, pigmentos e corantes, etc.

E para espaços “indoor”:

- Ozônio: Causa esmaecimento de corantes e pigmentos; torna os têxteis quebradiços; reage com aglutinantes de pinturas com óleos, gomas.
- Dióxido de Nitrogênio: Muda a cor de corantes; causa amarelecimento e torna quebradiças fibras de nylon, seda; rayon.
- Formaldeído e Acetaldeído: Integram material fotográfico, provocando a degradação do colágeno; reduzem a resistência física de fibras animais; convertendo-se em ácido fórmico e ácido acético.

---

vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente.” (BENJAMIN, 1994, p. 166).

No presente, a decisão pelo suporte conduz certamente a um parecer crítico que pode influenciar na recepção da poética. O ar das cidades carrega uma grande variedade de compostos químicos e corrosivos que invadem as obras pouco a pouco. A umidade pode ser muitas vezes ácida, aumentando o risco de atividade química. Mas que vantagens e desvantagens existem na substituição do original periclitante por uma réplica? A própria consideração desta possibilidade é indício de que existe este modo de ação sobre o dilema. Das obras de Antônio Francisco Lisboa a discussão é atual, com os originais notórios ao ar livre. No passado, a escultura “Davi” de Michelangelo outrora fixa na Praça da Senhoria, em frente do “Palazzo Vecchio” (Palácio Velho), foi substituída por uma réplica. Sendo a peça entalhada pelo artista realocada “indoor” para que pudesse sobreviver a passagem do tempo. Segundo Choay (2006, p. 214), ocorreu também na catedral de Reims, com a retirada das estátuas da edificação; copiado em Atenas, onde as últimas esculturas do Partenon foram arranjadas no museu da acrópole. O estímulo para isso se deu a partir da conclusão de que “outdoor” as peças em *pedra* estavam sendo desgastadas devido as intempérie e poluentes do sítio urbano. Temos os precedentes. Sob conceito, estes fatos estimulam a direta associação para com as obras de Antônio Francisco Lisboa. Mas seria mesmo a melhor solução? As questões que merecem ser arranjadas são as mesmas utilizadas para as obras localizadas em instituições que não dispõe de meios adequados de salvaguarda.<sup>134</sup> Mas dado o fato do diferencial óbvio entre ambos os casos, do material do suporte e da particularidade da condição das peças brasileiras, de haver um sítio que pode complementar a obra “outdoor” poder-se-ia antes de tudo investigar sobre os métodos de restauro da peça submetida à intempérie. E questionamos: – quanto tempo resta até que a peça sucumba? – quanto tempo falta para que esteja disponível uma resina de aparência totalmente discreta que cubra o objeto e o proteja? Certo é que cada suporte necessita de soluções técnicas próprias. Que cada ambiente “outdoor” comporta clima e atmosfera com poluentes específicos.

---

<sup>134</sup> O que deve ser referencial é a manutenção da peça em “sítio que detêm os direitos” de guarda ou a sua conservação? O objeto merece permanecer em local sem condições de salvaguardá-lo? Para quem a obra se destina? Se entendermos que a obra é uma herança cultural, a população a merece e as gerações vindouras também fazem jus a recebê-la. Se sua relevância transcende o local de guarda, o ambiente sem condições não pode obstaculizar a tentativa de melhor salvaguarda, mesmo que esta prescindia sua retirada e destinação para local que corresponda às necessidades físicas da obra de arte.

Pode-se aceitar que uma escultura em pedra-sabão de Aleijadinho seja entendida se a informação sobre ela venha através de reconstituições, similar como ocorre com a “Última Ceia” de Leonardo. A obra se modificou, mas a percepção não ficaria totalmente no campo da possibilidade e da imaginação, em decorrência de pesquisas e documentações. A idéia da obra como a sociedade a percebe prevalece como objetivo final. Segundo Arnhein:

A obra não pode, de modo algum, ser classificada como uma simples realização da visão preconcebida do artista. O meio de expressão apresenta constantes surpresas e sugestões. A obra, portanto, não é tanto uma réplica do conceito mental quanto uma continuação da concepção e invenção que começou na mente do artista. (ARNHEIN, 2004, p. 290).

Quer dizer que a obra é aquilo que a sociedade faz dela. Mas que momento da obra merece ser visto? O artista pode visualizar sobre o futuro de sua peça e argumentar a propósito deste aspecto.<sup>135</sup> Mas a sociedade acaba decidindo na maioria das vezes. O restauro pode deixá-la rejuvenescida, mas trata-se de outro por meio do mesmo suporte. Numa observação geral sobre a história da arte, quando o físico único estava periclitante, uma cópia ou nova obra era providenciada, por isso muita obra fisicamente decadente foi copiada; em vias de sofrer danos sérios, o “Davi” de Michelangelo foi copiado – e a cópia, por ser cópia, sucumbiu em demérito popular.<sup>136</sup> O “Davi” em local não original, recebe a cada dia que passa, uma nova configuração como arte, quer dizer, a sociedade alterou seu local, modificando também sua percepção, colocando-se como co-autor ao lado de Michelangelo. A modernidade não sabe o que é o Davi sob a ótica de Michelangelo. Dizer isto tem validade dado o fato de que a cópia fisicamente perfeita é ignorada como arte.

Como comenta Benjamin:

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou. (BENJAMIN, 1994, p. 167).

<sup>135</sup> Tradicionalmente, essa é uma questão do restauro e não da arte, são campos de conhecimentos distintos embora devam trabalhar juntos.

<sup>136</sup> “Assim, o valor que é dado a determinado objeto (...), não se encontra apenas nas suas características físicas e morfológicas, mas em tudo o que ele passará a representar, como a identidade de determinado grupo, cidade ou nação ou período histórico ao qual pertenceu, entre inúmeros outros (POSSAMAI, 2000, p. 17).

Hoje, as técnicas de reprodução aplicadas a praticamente qualquer coisa, como esculturas e pinturas, têm realizado progressos que se amparam na aprovação científica. Choay (2006, p. 235), nos diz que no ano de 1983 foi aberta ao público a caverna de Lascaux II, que atualmente atrai tantos visitantes quanto a original, que em 1964 recebeu cem mil visitantes - não sendo mais o autografado e sim sua idéia. Se pode dizer que um bem transformado ao longo dos séculos não poderia de modo nenhum ser deliberadamente reconstruído, e perceber de maneira negativa esta possibilidade. Genette comenta sobre a sobreposição do tempo nas obras:

Para um afresco, um quadro, uma escultura, um edifício, subsistir significa envelhecer, sob efeito de inúmeros agentes: reações químicas imprevistas, calor, gelo, umidade, seca, vento, luz, poeira, oxidação, rachaduras, fissuras, esmigalhaduras; os afrescos caem, as telas escurecem, as policromias esmaecem, a madeira e os papéis se transformam em poeira etc. (GENETTE, 2001, p. 242).

É preciso aceitar o envelhecimento, e a partir daí, tratar o objeto de modo preventivo? Este é um dos principais paradigmas, e por vezes, paradoxo do restauro; pois hoje, prever a decadência pode ser ensejado por meio da perspectiva conceitual do artista, onde ele pode vislumbrar a decadência de sua obra e deixar um parecer para a posteridade; mesmo que a obra não lhe pertença mais e a sociedade futura ignore-o. Espontaneamente uma combinação física não para de se alterar, e não pode ser reposta (Genette, 2001, p. 238). Mesmo o restauro não resolve perfeitamente a questão. As técnicas de restauro são utilizadas com relativa segurança. São tecnologias que se superam, mas que terão um envelhecer diferenciado junto do objeto que sofreu este processo.<sup>137</sup>

## **2.3. Conservação**

### **2.3.1. Preventiva**

---

<sup>137</sup> O remédio, é claro, se chama restauração. Como todos os remédios, com frequência ele é pior que a doença, seja por efeito contrário, seja por excesso. (GENETTE, 2001. p 242)

Quando um artista tem sua produção esgotada (artista falecido) e não legou registros que orientassem as instituições para com o trato com sua obra, as concepções teóricas que serão aplicadas na conservação de seus objetos de arte e as possíveis restaurações, têm como orientação, as premissas conceituais dos responsáveis pela guarda destes objetos. Estes, por sua vez, submetem seus métodos às verificáveis sugestões de especialistas e pesquisadores em conservação e restauração com diretrizes éticas.

Em se tratando de obras de produção esgotada, entendidas como não tradicionais, a atenção dada às suas peças é em geral, o mesmo que se tem para com a arte tradicional (Fig. 41). São conceitualmente sutis as diferenças de tratamento em uma manifestação *formal* para outra *informal*. Consideremos informal a intensidade de distanciamento na aparência<sup>138</sup> de uma obra quando comparada com a arte acadêmica do século XIX – sendo mais, ou menos informal. Há a partir da modernidade a possibilidade de considerar-se “informal” a obra de aparência tradicional, como uma pintura, em que como arte funciona por meio de um conceito distinto da tradição, que para sua conservação comporta requisitos específicos, conduzindo o conservador a considerar imperativa a proposta poética pretendida pelo artista – do contrário, arte não existe ali, mesmo sob suporte tradicional.

---

138 Aparência, pois o tratamento conservativo neste caso é sobre a matéria.

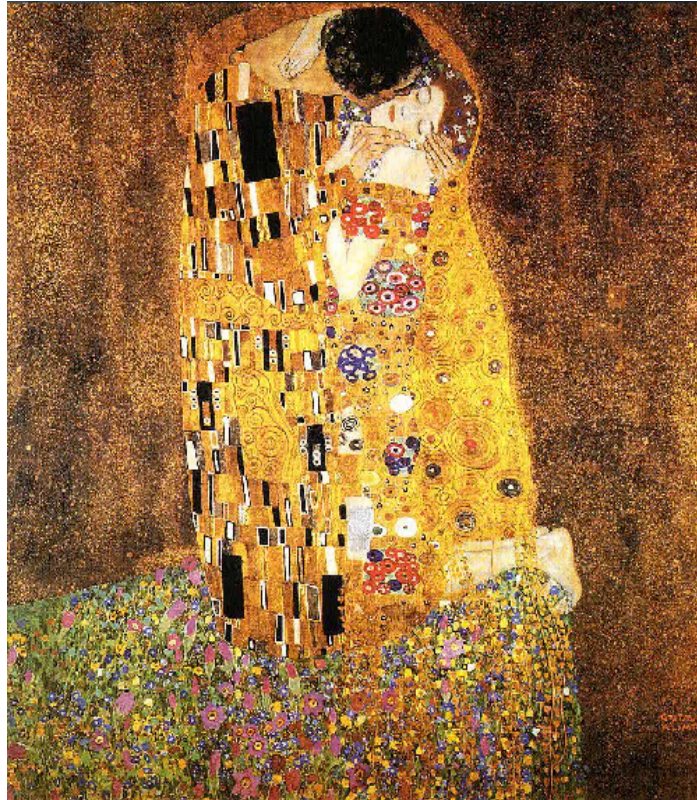


Figura 41. Klimt, Gustav. 1907/1908. “O beijo”,. Pintura que requer cuidados condizentes aos que recebem as obras tradicionais acadêmicas do século XIX. Disponível em: <<http://www.belvedere.at/jart/prj3/belvedere/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1173990963641&gid=1211556441853&imgid=1211556441986>>. Acesso em: 05/3/2009 17:39:45.

Potencializa-se em arte contemporânea; quando se releva o fato de que as obras da virada do século XX para o século XXI adequadamente acomodadas são muitas vezes concebidas para que sofram todas as mutações físicas naturais. Então quem decidiria sobre o que será feito da obra é o artista vivo ou a instituição que tem a obra aos seus cuidados? Possivelmente a maioria dos artistas concebe suas obras como acabadas. Considerando este “finalizar” o ato de entrega da obra para o mundo. É facilmente percebida uma carga poética em manterem ou desejarem manter suas peças como concluídas sob esta ótica, para assim, no decorrer dos anos visualizarem sua trajetória. Partindo em seguida para novos estudos artísticos. Em todo caso, ultimamente a instituição detentora dos direitos de salvaguarda do objeto é quem decide. Trata-se de direito jurídico. E ainda, se a obra atrair visitantes para a instituição será do interesse dos administradores mantê-la existindo pelo maior tempo possível.



Figura 42. RAMOS, Nuno. "Vaso Ruim", 1999. Obra em cerâmica e parafina. Exemplo de objeto de arte que requer cuidados conservativos distintos dos exigidos pra obras conceitualmente tradicionais. Uma instituição detentora de obras como essa, como o MAC – RS (Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul) poderia mantê-la em ambiente refrigerado, como em uma sala ou vitrine com clima frio. No entanto em nenhum momento o artista desejou este modo de agir para com sua obra. A solução do artista foi a de repetir a obra. Sua proposta existe como um plano de ação, deixado por escrito, que a instituição constrói toda vez em que deseja apresentar a obra. Uma parte importante da construção da peça é a quebra da cerâmica preenchida com parafina, que comporta uma diferença na aparência toda vez em que é executada. Disponível em: < <http://regjohas.blog.uol.com.br/>>. Acesso em: 3/2/2010 14:23:32.

O controle ambiental pode retardar a degradação natural de uma obra efêmera (Fig. 42). Mas o retardo degradativo daquilo efêmero, por vezes de origem orgânica, defende a proposta do artista? Como equilibrar o interesse da instituição em atrair o público com a proposta poética efêmera? O bom senso é fundamental. Pode haver problemas a partir do desentendimento entre artista autor de uma obra e o Curador que age como um maestro sobre diversas peças, decidindo sobre como

se desenvolverá a mostra. De todo modo o papel do curador para a arte contemporânea é cada vez maior.

Numerosas realizações do homem não estão destinadas a durar para sempre e, nem por isso são rejeitadas. A atitude do conservador/restaurador frente a uma obra efêmera, também caminha para isso. Será preciso guardar tudo? Bastaria uma documentação (fotos, filmes, vídeos, etc.) sobre as obras que foram concebidas para serem efêmeras? (ABRACOR, 1996, p. 237).

São questões que merecem solução caso a caso. Mas de todo modo a documentação é essencial. Há objetos que apenas por suas características intrínsecas, degradam-se “rapidamente” mesmo em condições climáticas ideais para conservação. O aspecto intrínseco de objetos “perenes” também pode decidir sobre o seu tempo de existência, como as primeiras fotografias coloridas, que hoje estão todas em visível processo de degradação causada pelo próprio material de que são feitas<sup>139</sup>. Por outro lado, existem objetos cujas características materiais se mantêm em perfeitas condições físicas por séculos, e por que não dizer, milênios, como as cerâmicas. Se as cerâmicas mais simples como tijolos ou telhas, sofrem toda a sorte de intempéries e sobrevivem em bom estado de conservação e uso, as cerâmicas para interiores sobreviverão justamente muito mais tempo.<sup>140</sup> E não apenas cerâmicas:

Se as obras conservadas nas igrejas ou em uma mesma coleção, sem deslocamentos, em geral suportam bem sua permanência, é porque as condições higrométricas não variaram durante dezenas de anos, por vezes séculos. (GIRAUDY, 1990, p. 65).

Segundo a publicação *Museums* (2005, p. 79), o controle ambiental é o grande catalisador para a melhor conservação de objetos, ou seja, é a ambientação. Quanto mais controlada a climatização adequada a uma matéria, melhores são os resultados da preservação dos seus tipos similares. Pode-se presumir que calor, frio, tempo seco ou úmido desregulados podem causar uma série de deformações e

---

139 Acredita-se que as qualidades de cor destas fotografias estão condenadas devido ao material pouco experimentado com que foram feitas. Há a possibilidade natural de uma parte deste acervo se manter em melhores condições por circunstâncias muito específicas, como ocorre fortuitamente com outros objetos frágeis. No entanto, apenas os acervos fotográficos que utilizam toda a tecnologia de conservação poderão ofertar a estes exemplares uma sobrevida maior.

140 Peças pouco sensíveis ao ambiente, geralmente são danificadas por descuidos ao manuseá-las, por estarem localizadas em locais de trânsito de pessoas ou próximas a objetos móveis (portas, janelas, tapetes, gavetas). Ao invés de considerá-los "imortais", gerando riscos de se perder informações culturais e históricas, deve-se nestes casos cuidar da sua acomodação.



distorções com o movimento de dilatação e contração do material, que aos poucos e, dependendo do objeto (principalmente) pode provocar perda das qualidades originais, um dos próprios fatores combatidos. E por fim, primeiro a gradual perda da função da obra e em seguida de todo o material de suporte que decreta a morte da peça original. Então, algumas vezes a degradação nestas condições ocorre indelével e muito rapidamente, em outras, no decorrer de poucos anos.

Calor e umidade (são) dois fatores (que) agem juntos e portanto, devem ser abordados da mesma forma. Tão importante quanto os valores absolutos desses parâmetros é a sua estabilidade. Monitore e controle os níveis de temperatura e umidade relativa do ar, evitando variações grandes ou rápidas. (MUSEUMS, 2005, p. 78).

Uma conservação ideal desacelera radicalmente o inevitável processo de decadência, evitando os altos custos de uma restauração e mantendo a peça com maior valor histórico, artístico e financeiro, não dando margens as mudanças (por imperícia técnica) na apreciação artística<sup>141</sup>. Sabendo que a deterioração é natural à matéria e que a sobrevivência de uma peça depende mais de quem a possui do que de como ela é feita (quando não for efêmera), o trabalho de conservar objetiva: "estabelecer as causas da deterioração", "interromper a deterioração", "prevenir o avanço da deterioração" e "revelar elementos que ficaram escondidos e por pesquisa, levar a uma apreciação mais completa do objeto". (MUSEUMS, 2005, p. 111). No entanto, para que estes tópicos possam ser executados, é necessário que uma instituição com acervo esteja servida de profissionais capacitados para fazer pesquisas.

Especificamente, o trabalho de acomodação e guarda demanda uma atenção constante. A prevenção de danos acompanha o dia a dia da obra e busca interromper a deterioração que se apresentar, intervindo o mínimo possível e com técnicas conservativas seguras. Identifica o material do suporte e do processo artístico antes de definir os procedimentos corretos de prevenção – que tradicionalmente, na maioria dos casos são os mesmos. Separar as obras por seus gêneros artísticos e não por materiais é conveniente em uma reserva técnica, por que além de eles se repetirem em quase todos (os gêneros artísticos) os tipos de

---

141 "A colocação dos objetos nas reservas técnicas é também um problema que merece hoje desvelada atenção. Seu clima (iluminação, temperatura, umidade, atmosfera filtrada) é tão cuidado quanto o do próprio museu. Seu acesso é protegido contra roubos e incêndios, e as obras são manipuladas com todo o cuidado." (GIRAUDY, 1990, p. 51).

arte do acervo repetem os suportes e conseqüentemente os materiais empregados. Deste modo, salvaguardar as obras de arte objetiva evitar o máximo possível a necessidade da intervenção do restaurador no objeto.

De um modo geral o conforto dos visitantes deve vir após as exigências de conservação. A obra é preservada para a sociedade. E como sabemos, são poucos os locais com condições de criar espaços sofisticados destinados a objetos tão especiais para a cultura. Como o “Staaliche Museen Kassel” (Alemanha) com a obra “A Matilha” de 1969 de Josef Beuys (Fig. 43), que trata de uma instalação com um Volkswagen Kombi, 24 trenós de madeira contendo feltro, lanternas e gordura, junto de outros objetos fabricados pela indústria, resultando em um hibridismo de conservação difícil. Assim, a instituição sem condições de salvaguardar determinada manifestação artística, poderia se for uma peça relevante artisticamente (de importância sob o ponto de vista crítico e não financeiro), e historicamente, legá-la a cuidados capazes de suprir suas necessidades. Ao menos se o autor não “prescreveu” o local para exposição da obra como requisito e este, por motivos maiores, não tem meios de salvaguardar adequadamente a obra. Isto inicia uma discussão que envolve estética e ética.



Figura 43 - Imagem de Beuys junto da obra “A matilha”. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/wolleh/3179676480/>. Acesso em: 19/10/2006 20:00:39.

O que deve (deveria) ser referencial é a manutenção da peça em uma instituição que detém os direitos de guarda ou a sua conservação? O objeto merece permanecer em local sem condições de salvaguardá-lo? Para quem a obra se destina? Se entendermos que a obra é uma herança cultural, a população a merece e as gerações vindouras também fazem jus a recebê-la. Se sua relevância transcende o local de guarda, o ambiente sem condições não pode obstaculizar a tentativa de melhor salvaguarda, mesmo que esta prescindia sua retirada e destinação para local que corresponda às necessidades da obra de arte.

Na maioria das vezes, como podemos observar nas instituições com acervo, o local para a reserva técnica não foi concebido desde sua origem para esta nobre função, e existem aspectos do local que devem ser revistos, mas que nem sempre o são. As adaptações mostram-se, diversas vezes, inadequadas por falta de recursos, e "antes da adaptação (...) deveria ser efetuado o estudo de viabilidade e projeção das necessidades futuras (...)" (BACHETTINI, 2005, p. 26). Os locais adaptados, quando de décadas de uso passado, podem possuir estrutura deficiente. Se for pertinente que o edifício antigo venha ser o detentor do acervo, deve antes ser recuperado em sua estrutura, e posteriormente adaptado para receber um acervo. Normalmente, como se deduz, a instituição com acervo manterá a reserva técnica com controle ambiental.

Os autores alertam para o fato de que obras de arte valiosas podem ser roubadas para integrar acervos de colecionadores de arte inescrupulosos. Nos anos dois mil houve vários exemplos disso. E também, vândalos podem furtar obras de pouco valor monetário, mas com grande significado para o acervo histórico ou para a comunidade envolvida. Por este motivo, a reserva técnica deve ser trancada "como um cofre", e quando as obras estiverem em exposição, é conveniente uma segurança adequada à raridade e valor do que está sendo acessível ao público. Segundo Museums (2005, p. 199), pagam-se preços altos por objetos de arte "em que o valor percebido baseia-se na raridade ou em alguma associação especial". O veredicto da conservação preventiva é que o controle ambiental significa que a integridade da obra está com maior segurança.

### **2.3.1.1. Limpeza, até quando – questão da pátina**

A conscientização das necessidades do objeto é "o primeiro passo para a proteção contra danos mecânicos" (MUSEUMS, 2005, p. 79). Mas que necessidades seriam estas? Limpar as marcas do tempo ou mantê-las? Isto é praticamente o dilema dos restauradores do final do século XIX. Como consta em "Museums":

Superfícies (...) simples (...) precisam apenas ser espanados levemente com um espanador limpo, seco e sem fiapos. Nunca use espanadores de penas, pois eles riscam a superfície do objeto e são difíceis de limpar. As áreas danificadas ou fragmentadas demandam um cuidado especial. Superfícies complexas freqüentemente apresentam áreas irregulares; mesmo uma leve protuberância pode ser o bastante para desafiar o espanador, deixando fibras de mau aspecto. Pior, se o espanador se prender, pode entortar ou quebrar uma peça. (MUSEUMS, 2005, p. 180/181).

A limpeza de peças delicadas exige que o profissional seja bastante cuidadoso e, preferencialmente, já tenha muita experiência com este tipo de tarefa (com objetos museológicos), especialmente para as superfícies intrincadas e de trabalhoso acesso para a retirada da poeira. Muitas vezes ocorre uma falta de paciência para a execução de limpezas difíceis e demoradas, principalmente se o objeto de arte não estimula um explícito deleite estético, e o responsável não perceba a necessidade de um trabalho cuidadoso.

Muitas peças (...) foram esfregadas durante o uso (no local de onde vieram) e polidas com cera por décadas ou séculos, desenvolvendo uma pátina cuja importância é tanto estética quanto histórica. Variações, irregularidades e até defeitos nesse acabamento fazem parte do passado de um objeto, portanto, nunca se deve tentar "corrigi-lo" limpando, esfregando ou polindo. Esse tipo de acabamento precisa apenas ser cuidadosamente espanado de tempos em tempos (...) (MUSEUMS, 2005, p. 181).

Fica reiterada a necessidade de pessoal especializado para as tarefas junto às obras de arte. Há a necessidade de experimentação com o objeto artístico para que não se cometam erros grosseiros em decorrência de imperícia técnica. Outros conhecimentos também são necessários para se cuidar de obras de arte dentro de uma reserva técnica, como saber sobre a influência de fatores físicos e químicos durante uma limpeza de rotina, como aponta a próxima citação:

Claro que as razões para a higienização não são simplesmente estéticas. Poeira e

sujeira podem ameaçar o acabamento da superfície e também servir como foco de alterações químicas e ataque de insetos, sobretudo nos ambientes instáveis ou com altos níveis de temperatura e umidade. (...) Os métodos de higienização devem ser os mais delicados possíveis. Em muitos casos, uma escova bem macia usada em conjunto com um aspirador de pó pode ser o suficiente. (MUSEUMS, 2005, p. 197).

Estes conhecimentos auxiliam para que se possam diminuir consideravelmente os erros por imperícia no trato com as obras de arte. São sempre fontes de certeza relativa, já que cada obra tem uma história e uma característica intrínseca distinta das outras. Este comportamento singular refletirá também de modo diferente na correspondência aos cuidados preventivos.

### **2.3.2. Curativa - Reflexão sobre o restauro contemporâneo**

Como pensar a restauração? Para Brandi, referência do século XX, esta intervenção se estabelece do seguinte modo:

Definindo a restauração como o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte como tal, a reconhecemos naquele momento do processo crítico em que, tão-só, poderá fundamentar a sua legitimidade; fora disso, qualquer intervenção sobre a obra de arte é arbitrária e injustificável. Além do mais, retiramos para sempre a restauração do empirismo dos procedimentos e a integramos na história, como consciência crítica e científica do momento em que a intervenção de restauro se produz.

Mas, definindo a restauração nos princípios teóricos em vez de na prática empírica, fazem o mesmo que na definição do direito, que prescinde da sanção, dado que a legitimidade da sanção, e, vice-versa, não se pode isentar a sanção da legitimidade de impô-la; o que seria a mais evidente petição de princípio.

Com isso não degradamos a prática, antes, elevamo-la ao mesmo nível da teoria, dado que é claro que a teoria não teria sentido se não devesse, necessariamente, ser verificada na atuação, de modo que a execução dos atos considerados indispensáveis quando do exame preliminar é implícita no reconhecimento da sua necessidade.” (BRANDI, 2004, p. 100).

Segundo Brandi (2004, p. 43), a atuação de restauro deve-se afastar de atos arbitrários, filiando-se ao pensamento crítico e às ciências, evitando, assim, procedimentos baseados unicamente no empirismo. Restauro é um ato crítico; ou seja, antes de qualquer tipo de intervenção que se faça num bem cultural, é necessário ancorar a ação nos campos disciplinares afeitos à restauração, como história, filosofia, sociologia, etc. Através dessas considerações, entendemos que é de suma importância que o profissional tenha formação em restauro (e se prolongue na pós-graduação), para a preservação dos aspectos documentais, materiais,

formais, memoriais e simbólicos do nosso patrimônio histórico. A história registra inúmeros “restauros” que não reverenciam o modo acertado pelas diretrizes desenvolvidas no século XX.<sup>142</sup> Descartando acontecimentos fortuitos, a história aponta intrepidamente na direção de que quando há ementas teóricas, que elas já eram especuladas direta ou aproximadas indiretamente. A defesa do restauro tradicional, e não tradicional (pós-Brandi) submetem-se a este esquema. Que somente após o alheamento parcial de um paradigma, quando não alcança dilemas novos, é que socialmente se tolera um novo enfoque para uma velha questão. Neste caso é a estética e seus alargamentos. E nisso, a arte entra como uma manifestação que persiste num jogo complexo de processos de ajustes. E o restauro sobre uma obra pós-moderna, ou informal, não escapa mais deste “possível”, de eventualmente alargar-se e manter-se conceitualmente como “restauro”.

Eco nos acrescenta algo:

A abertura, por seu lado, é garantia de um tipo de fruição particularmente rico e surpreendente, que nossa civilização procura alcançar como valor dos mais preciosos, pois todos os dados de nossa cultura nos induzem a conceber, sentir e, portanto ver, o mundo segundo a categoria da possibilidade. (ECO, 1991, p. 177).

Para a obra antiga isto seria um atentado muito grave, mas para a obra atual, pode-se considerar a possibilidade. A maior complexidade manifesta-se na restauração das obras de artistas vivos. Pois, as técnicas de restauro também sofrem com a ação do tempo (quicá aos olhos do autor) e não são perfeitas. Como é apontada nesta publicação do IPHAN:

No campo do tratamento e recuperação de obras de arte há claros imensos e muitos pontos obscuros a desafiar os seus praticantes, universalmente. Nenhum processo adotado hoje em dia pode ser julgado definitivo. Os métodos de restauração, orientados segundo princípios científicos, são relativamente recentes e, por isso mesmo, sujeitos a modificações, ajustes e melhorias; e não faltando sequer alguns já superados. (MOTTA, 1973, p. 32).

Mesmo que esta observação de Motta seja correta, não diminui em nada a seriedade do restauro tradicional. Ocorre hoje, que a intervenção de um artista pode

<sup>142</sup> Segundo Choay (2006, p. 93, 94), durante o final do século XVIII os Antiquários ingleses iniciam o debate sobre a restauração de seus monumentos. Pensavam sobre “restauração conservadora” versus “restauração intervencionista”. Foi a Associação dos Antiquários de Londres quem abriu o debate sobre legitimidade no restauro. Isto ocorre mais de um século antes do debate de Ruskin e Morris contra Gilbert Scott Wyatt. Já se dizia que a restauração deveria seguir o progresso da ciência e da precisão da história da arte. Este caso inglês é único e vanguardista em sua época.

ser executada quando sua peça sofreu danos que exigem uma intervenção de restauro, ou em diálogo com restauradores, numa re-interpretação por parte do autor, que decidirá se privilegiará o detalhe ou o macro visual da obra. Com a problemática de se saber a importância de um em relação ao outro. Também quando não for mais possível a repetição alográfica<sup>143</sup> ou replicá-la (parcialmente), e principalmente, apenas quando houver a necessidade de “repetição do gesto” autoral (o gesto autoral poderá estar num futuro próximo armazenado em arquivo digital a partir de um scanner).

Essa participação, necessária principalmente quando a obra tiver sido severamente danificada, ou possuir determinadas especificidades que dependem de decisões do artista, representa um problema a ser tratado de frente, uma vez que, em alguns casos, somente o artista pode reconstruir determinadas partes da obra, até que este, possa, num segundo momento, pela sedimentação histórica ou por mudanças na visão de sua interpretação, ser restaurada por um profissional especializado. (...). (FIDELLIS, 2001, p. 177).

Como ocorreu no Museu de Arte Contemporânea - RS, em uma obra de Nuno Ramos, sem título de 1991, onde o autor foi solicitado para guiar a restauração. Neste caso o autor modificou o “micro” visual privilegiando o macro. E esta decisão foi do artista. A legitimidade (formal) do “restauro” se fez por ter ocorrido em uma instituição de referência que busca estabelecer programas avançados para a arte contemporânea, em que se pesquisaram casos para os quais a postura tradicional é insuficiente. Para este episódio específico um restaurador não teria ação, pois faltavam partes da obra constituída de colagens e pintura.

Pensamos que as *instalações* são nosso exemplo de muitas décadas, de tolerância para se conceber obras de arte, em que por mais “simples” que possam ser, por si, quando remontadas sofrem uma “sutil” metamorfose na perspectiva de leitura. A história de uma instalação é a relação de sua transformação através do tempo, mostrando que contém uma integridade física singular. Uma instalação não comunica que (ela) representa a imobilidade, ela oferece constantes modificações, uma vida que flerta com o fugaz. Não se traduz na inalterabilidade das coisas

---

143 “A noção praticamente estabelecida de que a autenticidade residiria exclusivamente no caráter formal do trabalho e de que a alteração desse aspecto implicaria uma disjunção dentro dos parâmetros dessa relação tem se mostrado errônea, uma vez que se trata de uma idéia deslocada, partindo de uma concepção que fundamenta seus pressupostos na noção de aparência. A aparência poucos indícios tem a oferecer em termos de dados que possam elucidar reais questões de autenticidade, principalmente em se tratando de arte contemporânea.” (apud FIDELLIS, 2002, p. 130). Reflexão de Fernando Gugel.

eternas. Altera-se minimamente, no uso que a mentalidade que a “têm” faz dela, trazendo à tona o que tem de fundamental na obra. Aquilo que importa é o que será apresentado ao público. É bem verdade que isso seria indício de “co-autoria”; mas não é muito contrastante a um fotógrafo que privilegia uma perspectiva da obra e a torna conhecida no mundo. Com conformação conceitual diferenciada da arte de características tradicionais. Isso nos possibilita pensar que quanto maior for a informalidade da obra, maior será a tolerância na mudança de detalhes, incorporando então “uma certa qualidade efêmera” (FIDELLIS, 2002, p. 23). Situação em que uma diversidade de propostas artísticas se identifica. Não podemos esquecer que pensar “instalação” é sobre um tipo bem específico de poética, que para nós é apenas um estímulo reflexivo.

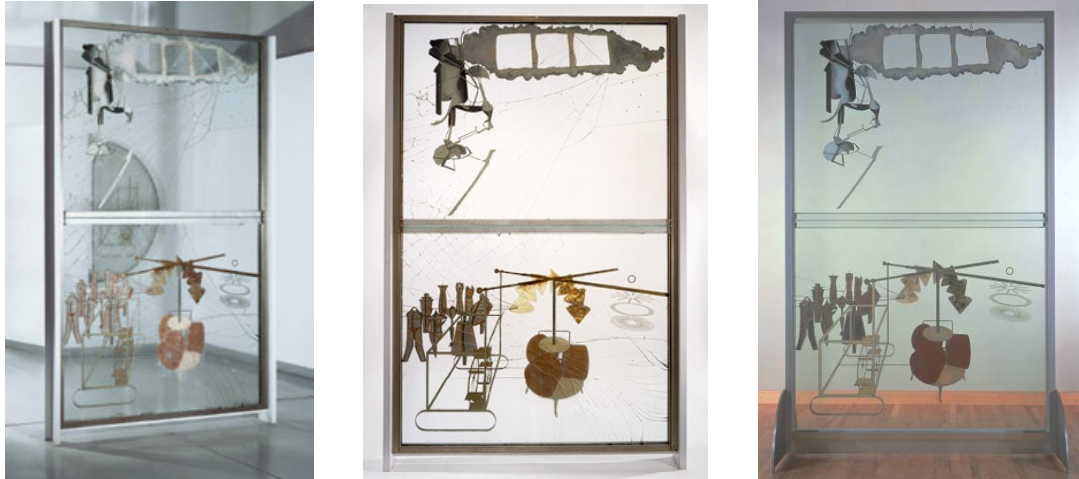
Em muitas outras obras observa-se a presença de determinados aspectos menores em relação ao todo da obra que o artista não deu uma definição predeterminada quando criou, mas que o espectador pode dotá-los de uma grande variedade de significados ao contemplá-los. O olhar do momento histórico também pode estar atentando para detalhes, educando as pessoas para um conceitual modo de ver. Como a perspectiva sobre uma obra a partir de uma imagem fotográfica, como encontramos nos livros e na web. Isto torna difícil a pequena modificação em uma obra conhecida, mesmo que lhe falte uma parte, indo de encontro com a discussão da teoria do restauro sobre a “cor neutra” para partes faltantes do objeto. E esta mesma discussão afirma que não existe cor neutra senão em idéia abstrata e desejo. Neste sentido o fruidor contribui para a complexão da obra.

É através dessa transformação finalmente que se revela também sua complexidade estética, fato que se torna visível em se tratando de arte contemporânea, onde meio, procedimento e fatura estão intimamente ligados, revelando, por fim, importantes decisões que se mostram através do impulso criativo. (FIDELLIS, 2002, p. 10).

Por outro lado, soma-se o registro de um nome do passado, para mostrarmos que nossas questões não são peculiares ao século XXI, obra importante da história ocidental da Arte, chamada de “O Grande Vidro” de Marcel Duchamp, que sofreu danos visíveis em decorrência de um acidente de quando estava “em trânsito” em 1925 (Fig. 44, 45, 46). Neste caso, o autor foi comunicado do fato pelos responsáveis da guarda, que após discutirem o assunto com o artista, mantiveram o dano como parte da obra, deixando sua história à mostra sem nenhuma intervenção



de restauro. Havendo uma identificação conceitual do autor com a nova realidade de sua criação, e com os responsáveis pela salvaguarda. Duchamp disse que respeita o dano e que o amou. Mas em se tratando de história, o que houve? Sem menosprezar a importância do fato, “O Grande Vidro” abriu-se conceitualmente, abraçou o dano e fechou-se novamente? Estava em aberto desde sempre já que Duchamp foi dadaísta? Estaria concluído para o seu autor? Foi decepção em pensar em refazê-lo pela quarta vez que o desencorajou? Ou indiferença irônica? Não se sabe suas verdadeiras intenções, mas se sabe sim, que ele negou o restauro. Percebemos que existe algo simbólico no caráter dessa contemplação a que o objeto nos convida. A semelhança surrealista é da estranheza na recepção que se faz desta especificidade (rachadura do vidro); é um modo de provar que o mundo externo, o mundo da arte, é transformável, que existe uma possibilidade “oculta” de realidades alternativas, seguidas pela legitimação histórica. E hipoteticamente, se a obra “Núcleo em expansão” de Iberê Camargo sofresse um vandalismo e o autor o aceitasse. Consideraríamos um co-autor? Quantos observadores implicariam questões de autenticidade se o autor aceita a nova realidade? Poucos. Pois quanto mais ocorrem situações como a de Duchamp, e pesquisas relevantes para a reflexão estética, clarifica-se que “a concepção de autenticidade varia de artista para artista” (FIDELLIS, 2002, p. 31), e certamente comporta expandir-se. Como tudo que está dentro da cultura ocidental. A arte acompanha sempre a mentalidade da sua época. O ato sobre “o grande vidro” demonstra que a sociedade aceita tudo, quando não há um abuso sobre a moral da época. Mesmo que a moral do amanhã seja menos *castrada*. Para Guyau (2009, p. 128), a diversificação social permite que os indivíduos tenham menos sacrifícios morais, podendo afirmar sua individualidade, com menor pressão social. Resulta em progressão da individualidade e liberdade para pensar e criticar. Para este autor, a história mostra que as sociedades tendem a criar pessoas cada vez mais independentes e diversificadas. Por isso que a obra de Nuno Ramos foi restaurada pelo próprio autor que a modificou, e a de Duchamp não foi encarada como defeituosa. Até onde vai o “defeituoso” para Duchamp? Quiçá onde a “novidade” sobre o objeto obstrua a idéia que instigou sua criação. São acontecimentos cada vez mais comuns e comemorados por quem se interessa por uma arte dinâmica e menos engessada. –Qual o problema de a obra de Nuno estar um pouco diferente? Sorte de quem a viu nos dois momentos. Para os demais existe a documentação. A obra vive a cultura.



Figuras 44, 45, 46. Marcel Duchamp. "O Grande Vidro" 1915-23. Na esquerda e no centro, temos a obra com vidro quebrado. Na direita uma réplica de 1965-6. Podemos observar que a réplica não se invalida por ser cópia. Disponível em: < [http://artemodernafavufg.blogspot.com/2009/05/expressionismo\\_16.html](http://artemodernafavufg.blogspot.com/2009/05/expressionismo_16.html) >; acesso em: 3/1/2010 17:44:40 (imagem da esquerda). < [http://www.niteroiartes.com.br/cursos/la\\_e\\_ca/dada2.html](http://www.niteroiartes.com.br/cursos/la_e_ca/dada2.html) >; acesso em: 3/1/2010 17:48:36 (imagem do centro). <<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/cultura/artes/0026.html>> (imagem da direita); acesso em: 3/1/2010 17:59:23.

A orientação formal para restauro sugere que o artista não oriente as decisões finais, quando no caso de uma de suas criações, pois poderá haver uma "atualização" da obra sob a perspectiva do mesmo, uma vez que "está em outro momento emocional" (SANTOS, 1999, p. 216). Poderíamos chamar de atualização "duchampiana" da obra? Talvez, com a repetição deste tipo de acontecimento para as próximas gerações.

As intenções do artista mudam no decorrer do tempo. Tal perspectiva se encontra na gênese do desenvolvimento do próprio processo artístico. Nesse sentido, a visão que o artista tem sobre uma determinada obra também pode mudar: sua relação com a feitura, materiais que possam ser substituídos e procedimentos empregados, (...). Assim, seria bastante difícil que o artista conseguisse manter o distanciamento crítico na hora de fazer uma avaliação com vistas a uma tomada de decisão em relação à qualquer processo de restauração de suas obras." (apud FIDELLIS, 2002, p. 128)<sup>144</sup>

Deste fato isto os restauradores devem se considerar incapazes de fazer, dado o alto grau de seu profissionalismo e especialização<sup>145</sup>. Mesmo que outras

144 Reflexão de Fernando Gugel.

145 "O trabalho de restauração, por mais criterioso que seja, é sempre uma interferência na obra e essa interferência não pode ser efetuada como uma 'cirurgia estética' da peça, pois o que existe de mais nobre no ser humano é o ato de criar. Por isso, o primeiro passo a se seguir numa restauração é o devido respeito à obra original, além de se respeitar também a integridade

reflexões considerem filosoficamente como uma intervenção autoral a menor ação rotineira do restaurador. Naturalmente que o restauro envelhecendo na obra, e com ela, terá durante o tempo outra materialidade adquirida junto dela. Porém, este é um “mal” necessário, um vestígio tolerável, que não rejuvenesce, mas maquia o objeto para uma maior e melhor vida útil. O conceito de maquiagem é continuamente o de proporcionar temporariamente uma utilidade planejada para aquilo que é maquiado. Para que dentro do possível, os trabalhos mantenham a característica mais próxima do momento da execução, por tempo indeterminado, atingindo um número maior de fruidores, frutificando a reivindicação artística tradicional. É objetivado conquistar um equilíbrio entre a aparência da obra quando concluída, estando nova, e as marcas de seu envelhecimento decorrente da constante acomodação da matéria.<sup>146</sup>

Então, devemos conservar nas melhores condições, todas as obras de um acervo. Isto é, conservar na integridade concebida pelo autor. Para tanto, se faz relevante a seguinte citação:

Em muitos casos, o autor determina a efemeridade de sua criação. E aí, não creio que seja função do restaurador eternizar o que foi concebido para existir em um momento, mas sim, criar condições para que sua existência seja prolongada. (...). A intenção, a idéia do autor se sobrepõe ao objeto material: antes de tudo, é preciso levar em consideração as condições intelectuais que regeram a criação da obra”.(ABRACOR, 1996, p. 237).

Realmente a intenção do artista se sobressai às questões de restauro tradicional. O restauro tradicional torna-se relevante principalmente quando o artista (falecido) não refletir (refletiu) sobre o caso, não deixando indicações que guiassem os profissionais especializados. É imperativa e complexa a decisão de um autor para com o tratamento que será dado à sua obra no decorrer dos anos. Apontando para o fato, verificável na história, de que o conceito e o momento intelectual que criou a obra se sobressaem a muitas abordagens de restauro e conservação preventiva. Pois se conserva o que, senão a idéia da obra, que transcende a matéria.

E para as obras de artistas vivos, tradicionais ou não, seus autores poderão, se a proposta conceitual alargar-se, reinterpretar suas peças. E também, porque

---

histórica, estética e física do bem cultural a ser restaurado. Assim sendo, ‘conservar para não restaurar’ deve ser o lema dos profissionais responsáveis pela guarda da memória nacional, pois só assim nossas referências passadas serão conhecidas e apreciadas por gerações futuras”. (ABRACOR, 1996, p. 279).

<sup>146</sup> Em muitos casos uma réplica fisicamente perfeita daria conta de corresponder as necessidades de uma exposição, para que a peça original não sofra mais intervenções de restauro, quando estes são paliativos em uma peça que não têm mais solução diante da tecnologia presente.

não, considerar como original um novo reencarnado, e reviver a intenção passada reconstruindo a idéia num momento mais maduro. Pois também é o gesto relevante e autoral do artista vivo que interessa para o diálogo da arte de hoje com a sociedade e história. Mas é claro que se trata de uma nova obra. Como um escritor que revê uma (sua) poética passada em uma nova investida de sua articulação e estilo criativo. Temos a música como o expoente de arte sempre em plena desmaterialização e reconstituição estética, e os livros, a fotografia e meios digitais como sendo as pontas de lança do regime alográfico. Ambos são experimentados e misturados, com bons ou mal resultados, somando à arte que descende da proposta acadêmica do século XIX. Mas sempre se pode sugerir para o artista repetir a obra sobre outro suporte quando se trata de uma peça vastamente difundida na cultura. Na fatura não de uma cópia exatamente, mas da atualização ou restauro da proposta motivadora inicial – a “idéia da obra” sobre meio similar ou suporte novo irreconhecível na referência a obra primeira (ex: de uma pintura para um vídeo); como narrado no primeiro capítulo, a literatura foi por muito tempo o estímulo para a pintura e escultura, e nisto, essas matérias estariam sendo a materialização de algo outrora existente apenas na imaginação do leitor. Afora o fato de que existindo estas “ilustrações”, o imaginário do leitor será afetado pela nova referência visual. O mesmo é válido para o teatro e a música, muitas vezes desenvolvidos pelo estímulo literário – sendo o teatro o mais destacado. Para o século XX, - o que seria do cinema sem a literatura, e o roteiro teatral? Mesmo que a narrativa visual seja muito mais antiga, remontando o tempo de Dário.

Os conceitos propostos pelos artistas permitem esta postura que nega aos objetos um trato tradicional, e a parte da complexidade da reflexão da prática tradicional de restauro, forjada no século XX, que entrando no século XXI, vê-se melhor adaptada às obras tombadas, de artistas mortos e propostas tradicionais. Assemelha-se forçadamente ao que ocorre com imóveis relevantes (arquiteticamente ou historicamente), onde os que não receberam tombamento ficam a mercê da vontade do proprietário, que na maioria dos casos não é o autor da obra.<sup>147</sup>

---

147 Na própria estranheza da reflexão, não constam registros de patrimônio imóvel que tenha sido concebido para receber modificações no decorrer dos anos. E antes que seja levantada a hipótese, a sagrada família de Antônio Gaudi não serve ao exemplo já que segue ainda hoje as premissas da execução. A pirâmide do Louvre é uma metamorfose inteligente do conceito que

## 2.4. Documentação

No capítulo primeiro, ficou evidente a importância histórica do trabalho dos “antiquários” do século XVIII na formulação da primeira monta significativa de trabalhos descritivos de nossa herança cultural. Junto da documentação executada pelos colecionadores e humanistas, os museus de arte deram sequência a tarefa de documentar e divulgar seu acervo. Chagas nos acrescenta um complemento:

Um documento se constitui no momento em que lanço o meu olhar interrogativo sobre a coisa e pergunto o seu nome, de que matéria-prima é constituída, quando e onde foi feita, qual o seu autor, de que tema trata, qual a sua função, em que contexto sociocultural foi produzida e utilizada, que relação manteve com determinados atores e conjunturas históricas. (...). É pela comunicação que a condição de documento emerge. A comunicação é que torna possível a emergência do novo. Em outros termos: o processo de comunicação é base necessária para a produção de conhecimento original a partir do bem cultural preservado. De outro ângulo: o processo de investigação amplia as possibilidades de comunicação do bem cultural e dá sentido à preservação. A pesquisa é a garantia da possibilidade de uma visão crítica sobre o campo de estudo aqui delineado. (CHAGAS, 2002, p. 24, 25).

Atualmente, a documentação é uma das partes que integram a conservação do objeto, mantendo um registro de todo o aspecto pertinente à manifestação e que não se restringe aquilo imanente à obra. São adequados para nosso estudo, os dois primeiros métodos destacados em tópicos contidos na publicação do MAC-RS, livro “Dilemas da Matéria”, para melhorar a relação da instituição com a manutenção da integridade das obras e as dificuldades naturais de conservar objetos de arte. Sendo duas abordagens que constituirão um único registro. Assim, seguindo a mesma ordem de prioridades, as indicações são as seguintes:

- A importância de uma adequada documentação da obra <sup>148</sup>.

---

bem defendia uma postura arquitetônica estética e conceitualmente cautelosa, pois o edifício e o sítio (como encontrado antes da pirâmide) pertencem ao estado, e é ao interesse do povo que deve corresponder; à cultura. Deve ser útil. Restitui o uso. Restaurado ao uso mais nobre que se pode fazer. E de fato, na ampliação arquitetônica fez-se conceitualmente bastante ajustada à mentalidade de seus contemporâneos. Sendo a razão a mediadora e a crítica a condutora das ações. O IPHAN guiou uma adequação no sítio histórico da cidade de São Francisco do Sul – SC. Modificou partes marginais de edifícios antigos para que este ambiente estimulasse interesse da população em utilizá-lo em momentos de lazer; diminuindo a possibilidade de abandono deste espaço.

148 Subtítulo copiado do livro "Dilemas da Matéria".

Uma documentação adequada não somente auxilia na conservação, como garante a legitimidade do processo. Essa documentação, por outro lado, precisa ter um determinado grau de precisão, compreendendo datas, mudanças operadas no trabalho e métodos de execução. (...) No que se refere à documentação fotográfica propriamente dita, algumas considerações merecem ser levantadas. Ao priorizar qual perspectiva do trabalho deva ser mostrada com maior ênfase, é aconselhável uma consulta ao artista, não só para evitar erros grosseiros, mas também porque tais escolhas dizem muito sobre as questões conceituais e estéticas da obra, definindo e, muitas vezes, modificando a perspectiva do olhar em relação a ela, devendo, portanto, estar contabilizadas no processo que gerou o trabalho. (FIDELLIS, 2001, p. 23).

E também no livro “O Museu e a Vida”:

Examinado, etiquetado, numerado, fotografado, recuperado e restaurado, o objeto é submetido a uma minuciosa pesquisa documental, histórica, iconográfica, posteriormente reunida em um catálogo. (GIRAUDY, 1990, p. 49).

Uma documentação perspicaz é muito importante para acompanhar em registro o transcorrer da obra no tempo. Permite estudar intervalos de tempo para que as obras sejam re-avaliadas ou avaliá-las com um parecer técnico (cuja leitura pede um especialista) toda vez que for apresentada ao público, inclusive com novas fotografias, se as existentes no documento de registro forem muito antigas ou não correspondam mais à realidade material da obra. Por ser um registro completo, proporciona quaisquer informações, antigas ou novas da obra, inclusive sobre intervenções de restauro. Também contribui para posicionar a instituição como um centro de pesquisa sério (e para isso não se precisa de muita coisa além de volição, diálogo e atualizações). E não se deixará um legado cultural deficiente para o futuro.

- A importância de identificar a diversidade de materiais que compõem a obra e suas respectivas propriedades<sup>149</sup>.

Quando de uma obra nova na instituição, aconselha-se coletar todas as informações que são basilares para evitar equívocos no trato com o objeto, auxiliando o conservador.

---

149 Subtítulo copiado do livro "Dilemas da Matéria".



Figura 47 – CARRIER, Matheus. **“Natureza”**. Óleo e acrílica sobre técnica mista. 1,60m x 1,40m. Obra de arte manufaturada com grande variedade de materiais. Pode-se observar a complexidade da composição do objeto. Coleção de Edemür Casanova. Disponível em [www.arte.blog.com](http://www.arte.blog.com).

Das obras do acervo, principalmente as de suportes não-tradicionais, seria significativo se a instituição procurasse o autor para que ele informasse tudo sobre sua obra, desde os materiais visíveis aos não visíveis como colas, técnicas utilizadas na montagem e etc. (Fig. 47). Como complementa Possamai:

(...) no processo de documentação do acervo, a pesquisa terá um papel fundamental, pois sem ela não se alcança as informações necessárias para o registro adequado do objeto no interior do museu. Essas informações podem ser subdivididas em intrínsecas e extrínsecas. As intrínsecas compreenderiam aquelas informações obtidas pela análise das propriedades físico-químicas dos objetos, havendo, muitas vezes, apenas a necessidade do registro a partir da observação.

Na busca das informações extrínsecas do objeto, a pesquisa tem papel fundamental, pois muito dificilmente o doador é capaz de fornecer dados relacionados ao contexto histórico do objeto ou aos seus significados ao longo do tempo. Para tal busca, o pesquisador, atuando no âmbito do museu, necessariamente terá que recorrer a fontes e bibliografia localizadas em outras instituições, como arquivos e bibliotecas. Em muitos casos, essa pesquisa pode estar gerando um acervo operacional que transcende o acervo museológico propriamente dito, mas que pode constituir-se, na forma de banco de dados, em fonte de consulta interna ou externa. (POSSAMAI, 2002, p. 79, 80).

Havendo noção da estrutura da obra pode-se prever prováveis transformações, tendo conhecimento do processo natural de envelhecimento da matéria em questão; possibilitando ações preventivas, como acomodações e climatizações especiais. Além disso, identificar quais partes foram construídas pelo artista e quais não foram, identificando aquilo obtido no comércio e que por ventura ainda esteja disponível no mercado. “Existe um padrão profissional que se aplica a todas as ações, mas a natureza do objeto e de seu contexto deve ser totalmente levada em conta na aplicação desse padrão, (...), pois com o tempo estes serão passados adiante para sucessivas gerações.” (MUSEUMS, 2005, p. 119). Vejamos o que diz Mensch (1989, p. 55) sobre os aspectos que devem ser pesquisados para o adequado trabalho do conservador:

**A – Propriedades físicas**

1. Composição material
2. Construção técnica
3. Morfologia subdividida em:
  - a. Forma espacial e dimensões
  - b. Estrutura de superfície
  - c. Cor
  - d. Padrões de cor e imagem
  - e. Texto (quando for o caso)

**B – Função e significado**

1. Significado primário
  - a. Significado funcional
  - b. Significado expressivo (valor emocional)
2. Significado secundário
  - a. Significado simbólico
  - b. Significado metafísico

**C – História**

1. Gênese, o processo pelo qual a idéia e a matéria prima se mesclam em uma forma
2. Tratamento
  - a. Primeiro uso (geralmente em concordância com as intenções do artífice)
  - b. Reutilização
3. Deterioração
  - a. Fatores endógenos
  - b. Fatores exógenos
4. Conservação e restauração

Para Mensch (1989, p. 60) é imprescindível o estudo da propriedade física, da função da peça, seu significado e sua história. Uma ficha de catalogação que contemple aspectos como estes estará de acordo com o que necessitam os estudos



sobre o patrimônio. A instituição formula livremente sua ficha cadastral, na criação de novos tópicos a serem preenchidos devido as suas necessidade próprias; também porque, não se pode padronizar uma ficha para acervos com características distintas. Como exemplo, temos uma ficha cadastral:

**FICHA DE CADASTRO E REGISTRO - MALG**

<p>1. CADASTRO</p> <p>1.1 Tombamento nº: _____</p> <p>1.2 Registro Patrimonial nº: _____</p> <p>1.3 Arquivo nº: _____</p> <p>1.4 Coleção: _____</p> <p>1.5 Forma de ingresso:</p> <p><input type="checkbox"/> compra                      <input type="checkbox"/> doação</p> <p><input type="checkbox"/> permuta                      <input type="checkbox"/> transferência</p> <p><input type="checkbox"/> sob guarda                <input type="checkbox"/> incorporação</p> <p>1.6 Data de ingresso: _____</p> <p>1.7 Localização: _____</p> <p>2. IDENTIFICAÇÃO</p> <p>2.1 Título: _____</p> <p>_____</p> <p>2.2 Data: _____</p> <p>2.3 Tema: _____</p> <p>_____</p> <p>2.4 Artista: _____</p> <p>_____</p> <p>2.5 Nome Artístico: _____</p> <p>_____</p> <p>2.6 Material e Técnica: _____</p>	<p>2.7 Dimensões: _____</p> <p>com moldura: _____</p> <p>sem moldura: _____</p> <p>2.8 Descrição: _____</p> <p>_____</p> <p>Foto:</p>  <p>3. ESTADO DE CONSERVAÇÃO</p> <p>3.1 Estado de conservação:</p> <p><input type="checkbox"/> Bom    <input type="checkbox"/> Regular    <input type="checkbox"/> Precário</p> <p>3.2 Suporte: _____</p> <p>_____</p> <p>3.3 Preparação: _____</p>	<p>3.4 Camada Pictórica: _____</p> <p>3.5 Camada de Proteção: _____</p> <p>_____</p> <p>3.6 Observações: _____</p> <p>_____</p> <p>4. HISTÓRICO DA OBRA</p> <p>_____</p> <p>_____</p> <p>5. OBSERVAÇÕES</p> <p>_____</p> <p>_____</p> <p>_____</p> <p>Ficha Cadastral preenchida por: _____</p> <p>Data do preenchimento da ficha: _____</p>
---	---	--

Figura 48 - Modelo de ficha cadastral desenvolvida pelos alunos do curso de Especialização em Patrimônio Cultural – Conservação de Artefatos, UFPEL. Turma do ano de 2005. Para o Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo – MALG. Tendo como base a ficha padrão de cadastro do IPHAN<sup>150</sup>.

A formulação da ficha e seu correto preenchimento contribuem para com a cultura local e profissionalismo dos responsáveis (Fig. 48). Ao mesmo tempo em que se elabora uma ficha como esta, tem-se sua versão digital, que facilita o acesso e modificação de seus dados, assim como a modificação de seus tópicos. É importante saber identificar o material exato do qual é constituída a obra. As madeiras, metais, têxteis, papéis e tintas oferecem poucos problemas de identificação. Mas, haverá com o decorrer dos anos, uma incontável diversidade de obras com materiais novos, muito variados e de origem muito distante do atual local de salvaguarda, independente de qual seja este local, o que irá gerar muita

150 A imagem da obra de arte que aparece na ficha é “Cravo de Limbo”, 2004, de Matheus Stein Carrier.

dificuldade ao conservador para descobrir que material é exatamente. Sendo, por vezes, um material comum para uma determinada comunidade distante.

Poderá existir, por exemplo, um objeto com várias camadas de pintura, forrado ou feito de uma massa/resina fabricada pelo artista, com o potencial de impedir que o conservador identifique pelo aspecto visual sua composição básica. Materiais naturais muito tratados quimicamente podem perder as características físicas que permitiriam sua rápida identificação, principalmente pelo fato de que, quando estão constituindo um determinado objeto, possibilitam acesso visual e de toque a apenas um “lado” visual. Alguns exemplos para isso são bastante conhecidos, como couros, papéis, madeiras, etc.

Algumas obras não são compostas apenas por materiais orgânicos ou apenas por inorgânicos, diversas são híbridas e exigem uma atenção especial para sua conservação. Outras vezes, obras tecnicamente tradicionais podem ter partes com baixa qualidade, sendo inadequado para a obra, salvo se esta parte fisicamente decadente contribuir para a proposta poética.

Agora, ocorre também a discussão sobre obras compostas por objetos industrializados com mecanismos elétricos, encontrados no comércio. O que fazer com uma peça que se quebra? Substituí-la por uma nova, igual? Restaurar o que se quebrou? Deixar o mecanismo parado e a obra incompleta na intenção do autor? (ABRACOR, 1996, p. 32)

Uma instituição de cultura que contém obras com partes que possivelmente gastarão, ou sabe-se que parte dela tem vida útil com data de validade, em seu acervo, deve desenvolver junto do autor (ou um restaurador – dependendo da política do museu, pois como já abordamos no subtítulo **2.3.2. Conservação curativa**, esta é uma discussão pertinente e atual, de quando uma obra necessitar de uma reconstituição) os métodos que serão adotados no momento em que a obra perder a integridade de uma de suas partes. Possivelmente o artista, por tê-la construído, tem um modo de resolver este dilema sem que um restaurador tradicional seja solicitado, e principalmente, também, sem que a obra tenha sua afirmação artística obstaculizada por imperícia técnica - ou intervenção poeticamente inadequada. Mas com a intervenção guiada pelo artista, a obra correrá o “risco” de ser atualizada dentro da perspectiva poética do artista, diante de um público que a conhecia anteriormente. Como bem comenta Bruno:

Dessa forma, podemos considerar alguns parâmetros definidores e delimitadores desse campo essencial, ou seja, há uma cadeia operatória de procedimentos técnicos e científicos, vinculadas às ações de salvaguarda e comunicação, que define e singulariza as ações museológicas. Entretanto, essa definição é sempre delimitada pelas perspectivas de planejamento e avaliação das instituições e dos processos museológicos. (BRUNO, 2006, p. 134).

A possibilidade de uma “atualização” ocorre com naturalidade enquanto a obra está em posse do autor, que com o passar do tempo vai refletindo melhor sobre o objeto. No entanto, quando a obra passa a compor um acervo, a possibilidade de atualização gera debates na maioria das vezes divergentes enquanto teoria. Já que, se o responsável pelo acervo chamar o artista para executar um restauro na própria obra, poderá estar criando um desafeto com os restauradores e possivelmente acolhendo novidades na obra. Chamando atenção de mídia tanto para o acervo quanto para o artista. Este, no caso, está imune de qualquer repreensão ética, pois pode reclamar apenas que mudou de idéia.

### 3. Conclusão

Abordamos a história iniciando pelo Homo Habilis e terminando com o mundo digital. Consideramos que o aprofundamento nos estudos para atingir melhor alguns momentos fundamentais de nossa cultura, identificando-os, foi importante para conhecer a história como um todo. Conhecê-la na busca de um aspecto em especial que se sabe existir na cultura foi a base de uma construção histórica. Partindo da aurora humana, percebemos que a cultura foi o meio que possibilitou ao ente pensante elaborar modos de comunicação. Pois sem cultura não se sabe o que se é, e o que se é, é uma criação formulada a partir dos estímulos ocorridos ao seu redor. Da mesma maneira, enquanto todas as obras são filhas da cultura, sem a cultura não haveria arte. É seguro afirmar que foi o advento da cultura mais básica o fator decisivo para a construção de toda a civilização atual. O medo da morte mostrou-se fundamental na origem de algumas obras, como a religião e modos muito antigos de arte. Pretende-se com a arte destinada à morte, comemorar a memória e vislumbrar uma vida mais feliz. Este aspecto traz à tona que a cultura é quem sustenta tudo isso, em que pretender escapar da morte inevitável é entendido, mesmo que de maneira inconsciente, por meio de uma ação bastante material, refletido diretamente em inúmeras criações humanas e atitudes culturais que persistem desde muito tempo.

A linguagem revela outro aspecto da cultura, que é a memória, manter as idéias para o grupo cultural. Comporta também as reflexões executadas sobre a origem (mitos de origem) e o futuro desejado. A memória é parte constituinte da identidade cultural, é através dela que o indivíduo re-vivencia experiências, dialogando com a sociedade à qual pertence. A memória coletiva por meio dos objetos, que tanto denominamos de memória material, permite que o indivíduo tenha acesso ao seu processo de identificação, isso, por sua vez, advém da necessidade de um passado que une o tempo, que está perto e não está morto.

Para o entendimento da memória, individual ou coletiva, devemos compreender a preservação desse passado de forma condizente com a importância da preservação da identidade, para a persistência das vidas e da sociedade. E isto, visto que a memória se enraíza no concreto, no espaço com nossas obras e no gesto com nossas atitudes; melhor dizendo, se não houver a preservação da herança cultural não se consegue atingir o entendimento de si próprio.

Entender como a sociedade definiu sua herança desejando que não fosse destruída é interessante para a história, pois demonstra como a sociedade ocidental lidou com o seu passado e sua memória. Podemos entender, que só o que dura (no tempo e socialmente) funciona como testemunha. O que foi “potencial” não serve para caracterizar as sociedades, pois não se torna comum a um número considerável de indivíduos, mais no tempo que no espaço. A história constrói desdobramentos que envolvem as criações humanas, que colaboram para o desenvolvimento de um conceito de cultura como produto de numerosos trâmites sociais. Por fim, se trata de uma ação de cuidado para com a memória. Deste modo, mesmo na sua origem a humanidade mantém-se atrelada a cultivar a cultura, que desta vem o embasamento para o emergir a uma complexa estrutura social, contendo inclusive as articulações para preservar a sua herança, que são os mecanismos de defesa – quiçá existenciais.

É interessante o longo processo por que passou a civilização ocidental durante sua gradual percepção social sobre a própria herança. O cristianismo, participante ativo desde o início de nossa era, em princípio atrapalhou a salvaguarda de bens laicos, manteve maculados inúmeros bens antigos, que com a contribuição de humanistas, artistas e antiquários sensibilizaram os governantes cléricos para a promoção de cuidados e estudos. E a igreja tornou-se lentamente o principal poder de salvaguarda da herança artística. Ela mantinha todos os tipos de poderes que conhecemos. É difícil dizer o quanto foi destruído desde o início do cristianismo institucionalizado, mas sabemos que após a conscientização, em especial ocorrida durante o século XVI, o Papa foi figura decisiva na promoção conservativa dos objetos e edificações que existiam em especial na cidade de Roma. Também é fato que a igreja promoveu a construção de inúmeras obras, que na época em que ocorreram representavam o ápice tecnológico. Ela manteve meios técnicos que serviram para a manutenção das obras antigas. Sendo esta instituição parte de nossa cultura, é notório que a sociedade sempre foi buscar suas imagens de

grandeza e miséria, de alegria e sofrimento, na imaginação de seus artistas.

Nossos autores salientaram que a troca de idéias entre diferentes culturas foi fundamental, desde a origem humana, para a construção de uma sociedade onde se pode expressar com mais liberdade as reflexões individuais. A partir do século XVI, esta liberdade de pensamento, que é também uma libertação das prerrogativas bíblicas dogmáticas, promove um rápido e constante acúmulo de informações sobre nossa história e história do pensamento. Torna-se aos poucos, mais comum entender que houve desde muito tempo diferentes modos de se encarar a vida. E isto que estamos chamando de “liberdade mental” foi quem promoveu os melhores avanços para a sociedade ocidental tão amedrontada pela Igreja Católica.

A Igreja Católica, não sendo a única interessada na herança material, dividiu com os humanistas e nobres ilustrados a aglutinação dos conhecimentos sobre o passado. Esses foram os responsáveis pela manutenção de informações sobre o passado até a chegada do contexto moderno. A Revolução Francesa retirou, ao menos simbolicamente, das mãos das antigas autoridades a exclusividade de acesso ao conhecimento. É claro que embasado pelo ideal iluminista que tinha a propagação do conhecimento como prerrogativa. Este foi o início do contexto moderno, marco histórico que transforma decididamente toda a história da humanidade. A importância da prerrogativa do conhecimento para nossa história é algo que merece ser continuamente comemorado. Foi o responsável por tirar dos calcanhares do ocidente aspectos de retrocesso cultural desenvolvido pela Igreja Católica durante a Idade Média. É interessante o uso da conveniência pelos religiosos, em um momento pretendem exclusivamente cuidar de sua dívida com um ser supremo, e em outro, após as conquistas das ciências, fazem uso das novas descobertas como se fosse sempre assim. E é relegado ao esquecimento que foi a Igreja Católica quem promoveu um atraso tecnológico de mil anos na civilização ocidental. Podemos inclusive indagar que, sem este atraso, o ocidente teria culturalmente “globalizado” outros povos desde o ano mil. E não teríamos na história o avanço religioso sobre os povos indígenas. São por estes motivos que comemoramos o Iluminismo na história e reiteramos sua importância para a humanidade.

Porém, não existe outra história, e é bastante clara a importância da Igreja Católica na cultura ocidental. Por vezes promoveu o medo e a destruição dos testemunhos do passado, e em períodos mais próximos do presente estimulou a

manutenção dos mesmos. Mesmo que tenhamos atentado exclusivamente para a Europa, em especial a cidade de Roma e a França, são os exemplos mais referenciais para se entender do processo de compreensão da herança material.

Podemos imaginar que em diferentes graus de consciência, outros países passavam por processo de conscientização similar. É correto que os países mais ricos da Europa eram uma referência, pois nossa cultura ocidental teve início neste continente e os que neste se inspiravam, assim o eram por terem sido suas colônias durante algum momento. Por isso, sendo a Europa o centro do mundo, sua mentalidade se espalhava para os outros países, como nos da América.

No entanto, nenhum país pode se vangloriar “e falar” que manteve para o presente todas as obras de sua história. Apenas sobras eleitas à posteriori ou, o que é mais raro, no momento em que “ocorria”, permaneceram ao julgamento de tantas mentalidades que se colocaram (em algum momento) diante do bem. Isso ocorreu na Europa e também no Brasil. A maior parte da noção sobre herança cultural brasileira teve início na importação da perspectiva européia. Assim, nossos primeiros museus e iniciativas conservativas imitavam tal e qual os correspondentes europeus. A mesma mentalidade modernizante que destruiu, e desta vez não sob a ótica da religião, mas ao contrário, sob o viés do conhecimento, bens no Continente Europeu, o fez também no Brasil. E persistiu por décadas a reforma de fachadas para torná-las “modernas”, a derrubada de edificações antigas para vagar lugar às construções mais atualizadas com o modo de vida dos séculos XIX e XX. As conquistas ocorridas durante o século XIX, com a arqueologia e o restauro que se estabelece como ciência, assim como em outras áreas (de ciência), afirma um patamar de conhecimentos que não retrocederia. A partir disso, de uma organização moderna da ação sobre os bens da história, que inicia a mentalidade que desencadeou em toda a legislação pró-herança cultural desenvolvida no século XX.

Seja pela Igreja, pelo Estado laico, ou mecenas (o que é raro), o processo de construção do patrimônio cultural passa pelo poder. Muitas vezes, como observamos na história, uma obra nova, mesmo que apresente avanços em relação às idéias e contribuição para a cultura, não sobrevive ao seu autor. Parece ridículo, mas não são todas as pessoas que têm interesse em manter a riqueza cultural e propor a substituição de uma idéia que se tornou ultrapassada por uma evidentemente melhor esclarecida. Este é o fato. Quando algo está em voga, poucas pessoas aceitam e fazem uso daquilo que deveria “derrubar” o equívoco, por pura

conveniência – na voga; não se importam, não são pessoas cultas e muitas vezes estão no poder. Temos o exemplo fácil das fachadas desfiguradas. Muitos governantes não têm compromisso com a razão e o conhecimento. Da mesma maneira, se um criador desenvolve por anos uma obra relevante para promover o conhecimento, e conquista pertinência intelectual, não quer dizer que terá sucesso e que sua obra tornar-se-á perene, pois quem estiver no poder durante o tempo a seguir, tem o potencial de desejar agradar exclusivamente a massa ignorante, e por causa disso promover aquilo tradicional, podendo se perder para sempre a obra “genial”. Exemplos disso são comuns na história, o debate de idéias pode se perder com um “ingênuo” no poder – basta observar a história e a geopolítica atual. Este “poder” do qual falamos, é todo meio de legitimação de alguma coisa no meio social.

Apesar dos entraves entre diferentes mentalidades, o século XX estabeleceu as diretrizes éticas para com o trato sobre a herança material. Vimos que o ideário preservativo ocorreu praticamente ao mesmo tempo com a arte e arquitetura. E nas últimas décadas também para a herança cultural imaterial. A diferença desta ação quando a comparamos com a perspectiva de séculos anteriores é enorme. Merece ser lembrada mais uma vez a herança iluminista. Os países da Europa procuram se unir para discorrer sobre sua história comum. Criam diretrizes e legislação que pretendem usar para proteger os bens criados por povos e modos de pensar muito diferentes longínquos no passado, que por apenas isso representam uma herança importante. O legado do século XX foi o de perceber que nada pode retroceder o tempo, que cada momento e cada detalhe implicam como fragmento da complexa cultura que temos. Pela primeira vez na história existe uma civilização que comemora seu passado. E os fatos mais tristes, de guerras e destruição de vidas, são também muito úteis para a reflexão e o conhecimento.

O patrimônio cultural é erigido a partir do trabalho comum, na ação transformadora do ente humano sobre a natureza e as obras da cultura, para as quais se afiguram significados, valores e funções que lhe são atribuídas. Isto é feito na dinâmica social, política e econômica. Por isso ocorre num espaço de disputa dos mais diversos interesses. O processo de eleição do bem é sempre seletivo e ligado ao exercício do poder. Os marcos patrimoniais com seus modelos e estilos de moda que marcam épocas, corporificados em todos os lugares e transmitidos de geração em geração são exemplos do exercício do poder. Mas as memórias não podem ser totalmente manipuladas pelo esquecimento planejado a fim de erigir o novo, a nova



memória. Fator muito estudado pela museologia a partir dos anos de 1950. Se é pouco criativo sem ter no repertório as tentativas do passado, pois não se cria algo do nada. De uma importação de idéias, e aceitação sobre os modo de agir com a herança cultural, iniciou-se uma ação museológica (de pretensões revolucionárias sociais) que apresentava o bem ao público, sem (em teoria) a prerrogativa da história oficial. A partir do século XX, o bem cultural também é entendido como uma referência de memória de determinados segmentos sociais. Procura-se apresentar os fatos em forma de debate, para que cada um tire suas próprias conclusões, de ser recurso para a educação, de conhecimento e lazer. E que a democratização do bem cultural passa necessariamente pelo acesso. A problemática do acesso à herança cultural é o fato de que apenas uma minoria das pessoas tem meios de decodificar as informações, e por isso, quando se fala em acesso, devemos ter em mente o papel determinante da educação.

Nós tivemos a oportunidade de entender que a partir do século XX presta-se mais atenção para evitar cometer os equívocos do passado, isso abre espaço para que, com a atenção direcionada ao contexto histórico e presente, a humanidade crie os melhores meios para a preservação de suas atividades. Naturalmente que oferecerá sua atenção mais envergada às áreas de conhecimento que lhe sejam inatas, para saciar-se. Que não são e nunca foram restritas às artes. Mas apenas ao cultivar uma história realista, criticando e documentando nossas obras, é que saberemos como civilização os melhores modos de agir diante de fatos novos. Como civilização, pela apreensão histórica, nós utilizamos o conhecimento dos fatos passados para capacitarmo-nos à antecipação dos acontecimentos. De modo que possamos estabelecer as atividades presentes de acordo com essa antecipação, visando uma base para a solução de problemas. Ao fazermos deduções partindo do passado, formamos uma história concisa dos fatos; e a forma que damos é tal que os saldos da projeção são muitas vezes próximos das imagens conseqüentes dos fatos reais. Se pode prever a decadência de um bem antigo, quando este determina um modo de uso não mais usual, e se encontra em contexto de dinâmica econômica. A legislação e a educação também emergem como herança cultural, e são os meios mais seguros para que as gerações do futuro recebam e tenham a oportunidade de vivenciar as mesmas experiências que podemos ter hoje com os bens mais significativos de nossa civilização e daquelas que nos antecederam.

#### 4. Referências

**Anais do VIII congresso da ABRACOR** (Associação Brasileira Conservadores Restauradores Bens Culturais), de 03 a 08 de novembro de 1996, Ouro Preto-MG.

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. **Filosofando: introdução à filosofia**. São Paulo: Moderna, 1993.

ARGAN, Giulio Carlo. **A História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

\_\_\_\_\_. **Arte e Crítica de Arte**. Lisboa: Editora Estampa, 1995.

ARNHEIN, Rudolf. **Intuição e intelecto na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BACHETTINI, Andréia Lacerda. **Conservação Preventiva de Objetos Museológicos**. Porto Alegre-RS: (polígrafo), "2005".

BALZAC. **Beatriz, Cenas da vida privada, A comédia humana**. Volume III. Tradução de Casimiro Fernandes. Porto Alegre: Editora Globo, 1989.

BARBERO, Jesus Martín. **Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

BARBOSA, Ana Mae. **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. São Paulo : Cortez, 2002.

BARROSO, Véra Lucia Maciel. A função dos museus históricos. Porto Alegre, **Revista de Ciências e Letras**, n. 27, p 143-150, Janeiro/Junho. 2000.

BATISTA, Marta Rosseti; LIMA, Yone Soares de. **Coleção Mário de Andrade: artes plásticas**. São Paulo: EdUSP, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política - Obras Escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERENSON, Bernard. **Estética e História**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

BOITO, Camillo. **Os Restauradores**. Cotia-SP: Artes & Ofícios, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. Cotia-SP: Editora Ateliê Editorial, 2004.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. A museologia como uma pedagogia para o patrimônio. Porto Alegre, **Revista de Ciências e Letras**, n. 31, p. 87-97, Janeiro/Junho. 2002.

\_\_\_\_\_. Museus e pedagogia museológica: os caminhos para a administração dos indicadores da memória. Santa Maria: Pallotti, **As Várias Faces do Patrimônio**, p. 119-140. 2006.

CANCLINI, Néstor. García. O Patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. **Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional**, n. 23, p 94-115, 1994.

\_\_\_\_\_. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1995.

CANONGIA, Lígia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2005.

CASSIRER, Ernst. **Antropologia filosófica**. Tradução: Vicente Felix de Queirós. 2ª ed. São Paulo: Mestre Jou, 1977.

\_\_\_\_\_. **Linguagem e Mito**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

CHAGAS, Mário de Souza. Cultura patrimônio e memória. Porto Alegre, **Revista de Ciências e Letras**, n. 31, p 15-29, Janeiro/Junho. 2002.

\_\_\_\_\_. **Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade**. Chapecó: Argos Editora Universitária, 2006.

CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

CLARK, Grahame. **Pré-História**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1962.

COMPAGNON, Antoine. **Os Cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

DESVALLÉES, André. A museologia e os museus: mudanças de conceitos. **Cadernos Museológicos, 1º**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/SPHAN – Pró-Memória, 1989.

DEWEY, John. Individuality and experience. **later works of John Dewey**. Carbondale, IL, Southern Illinois: University Press, vol. 2, p. 55-61. 1984.

DUARTE, Paulo. **Mário de Andrade por ele mesmo**. São Paulo: EdART, 1971.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. Editora Perspectiva: São Paulo, 1991.

FIDELIS, Gaudêncio. **Dilemas da Matéria**. Porto Alegre: Edição do Museu de Arte Contemporânea-RS, 2002.

- FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2007.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro : UFRJ : IPHAN, 1997.
- FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.
- FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas. **Materiais de Arte no Brasil; Análise das Tintas a Óleo**. Rio de Janeiro, 1985.
- OURIQUES, Evandro Vieira; CINNERMAN, Ana; LANARI, Roberto (org.). **Manuseio e embalagem de obras de arte: manual**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1989. 101p.
- GIOVANAZ, Marlise. Mário de Andrade: ativista da preservação do Patrimônio Cultural no Brasil. Porto Alegre, **Revista de Ciências e Letras**, n. 31, p 209-217, Janeiro/Junho. 2002.
- GIRAUDY, Danièle. BOUILHET, Henri. **O Museu e a Vida**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-memória; Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro-RS; Belo Horizonte: UFMG, 1990.
- GENETTE, Gerard. **A Obra de Arte - vol. 1. Imanência e Transcendência**. Editora Littera Mundi, 2001.
- GREENBERG, Clement. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Funarte, Jorge Zahar, 1997.
- GUARNIERI, Waldisa R. C. Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e preservação. Rio de Janeiro, **Cadernos Museológicos**, n. 3, p. 7-12. 1990.
- GUYAU, Jean-Marie. **A arte do ponto de vista sociológico**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- HORTA, Maria de Lurdes Parreiras. Teatro da memória. Rio de Janeiro, SPHAN; Fundação Pró-Memória. N°22, **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. 50 anos. P 158-162. 1987.
- \_\_\_\_\_. Fundamentos da educação patrimonial. Porto Alegre, **Revista de Ciências e Letras**, n. 27, p 25-35, Janeiro/Junho. 2000.
- \_\_\_\_\_. A gestão dos museus e do patrimônio cultural. Porto Alegre, **Revista de Ciências e Letras**, n. 31, p 33-52, Janeiro/Junho. 2002.
- KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- KUHL, Beatriz Mugayar. **Viollet-le-Duc e o Verbete Restauração**. In: VIOLLET-LE-DUC. Eugène Emmanuel. Restauração. Cotia-SP: Artes & Ofícios, 2000.
- \_\_\_\_\_. *História e Ética na Conservação e na Restauração de Monumentos Históricos*. São Paulo, **Revista CPC**, v.1, n.1, p. 16-40, nov. 2005/ abr. 2006.
- LEMONS, Carlos A. C. **O que é patrimônio Histórico**. São Paulo: Editora brasiliense, 1987.

- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 3. Ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.
- MENSCH, P. V. El Objeto como Portador de Dados. Lima: Museu de Arte Popular, **Cuadernos de Museologia**. p53-62, 1989.
- MICELI, Sérgio. **SPHAN: refrigério da cultura oficial**. Rio de Janeiro, **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n ° 22. 1987.
- MOTTA, Edson. SALGADO, Maria Luiza Guimarães. **Restauração de Pinturas**. IPHAN. Rio de Janeiro, 1973.
- MUSEUMS, Libraries and Archives Council. **Museologia, Roteiros Práticos; Conservação de Coleções 9**. São Paulo: Editora da USP: Fundação Vitae, 2005.
- POMIAN, K. Musée National: Le débat\_ Paris, **Musée archeologique: art, nature, histoire**, n.49. 1990.
- POSSAMAI, Zita Rosane. O patrimônio em construção e o conhecimento histórico. Porto Alegre, **Revista de Ciências e Letras**, n. 27, p 13-24, Janeiro/Junho. 2000.
- \_\_\_\_\_.A pesquisa no museu. Porto Alegre, **Revista de Ciências e Letras**, n. 31, p 77-86, Janeiro/Junho. 2002.
- READ, Herbert. **Uma história da pintura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- RHODEN, Fernando. O patrimônio imaterial: algumas reflexões sobre o registro. Porto Alegre, **Revista de Ciências e Letras**, n. 31, p 253-260, Janeiro/Junho. 2002.
- RUSSIO, W. **Museologia e museu**. São Paulo: OESP, Suplemento Cultural n.139, 1979.
- SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.
- SANDRONI, Carlos. **Mário contra Macunaíma: cultura e política em Mario de Andrade**. São Paulo: Vértice; Ed. Revista dos Tribunais, 1988.
- SANTOS, João Carlos Lopes dos. **Manual do Mercado de Arte**. Julio Louzada Publicações, São Paulo-SP, 1999.
- SCHWARZ, Roberto. **Ao Vencedor as Batatas**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1988.
- \_\_\_\_\_.**Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SHANKS, M. TILLEY, C. Presenting the past: towards e redemptive aesthetic for the museum. In: **Reconstructing archaeology: theory and practice**. Cambridge: Cambridge University, 1987.
- SHUSTERMEN, Richard. **Vivendo a arte**. São Paulo-SP: Editora 34, 1998.
- TAMANINI, Elizabete. Descobrir, coletar, preservar: Aspectos da História dos Museus. Chapecó, **Cadernos do CEOM**, n. 12, p 118-131, junho. 2000.

VARINE, Hugues de. O Ecomuseu. Porto Alegre, **Revista de Ciências e Letras**, n° 27, p 61-90, Janeiro/Junho. 2000.

VIOLLET-LE-DUC. Eugène Emmanuel. **Restauração**. Cotia-SP: Artes & Ofícios, 2000.

VOLTAIRE. **Dictionnaire Philosophique**; *Nouvelle édition plus complète que toutes les précédentes*. Amsterdam, Chez Marc Michel Rey, 1789.

WILDE, Oscar. **A Alma do Homem**. Porto Alegre: L&PM, 2007.

ZULAR, Roberto. (org.). **Criação em processo – Ensaio de crítica genética**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

### Referências na internet

BANDA CALYPSO. **Banda**. Disponível em: <<http://site.bandacalypso.com.br/#/banda>>. Acesso em: 15/3/2009 22:32:44.

BBC - **British Broadcasting Corporation**. **Pelados**. Disponível em: <[http://images.google.com.br/imgres?imgurl=http://www.bbc.co.uk/portuguese/especial/images/817\\_pelados/19504\\_010805kolig300.jpg&imgrefurl=http://www.bbc.co.uk/portuguese/especial/817\\_pelados/page5.shtml&usg=\\_\\_kSl6NKDvgdXrTNasQW1HQm8mMNI=&h=300&w=300&sz=23&hl=pt-BR&start=1&um=1&itbs=1&tbnid=D08zqQhupcqQQM:&tbnh=116&tbnw=116&prev=images%3Fq%3DKOLIG,%2BAnton%26um%3D1%26hl%3Dpt-BR%26tbs%3Disch:1](http://images.google.com.br/imgres?imgurl=http://www.bbc.co.uk/portuguese/especial/images/817_pelados/19504_010805kolig300.jpg&imgrefurl=http://www.bbc.co.uk/portuguese/especial/817_pelados/page5.shtml&usg=__kSl6NKDvgdXrTNasQW1HQm8mMNI=&h=300&w=300&sz=23&hl=pt-BR&start=1&um=1&itbs=1&tbnid=D08zqQhupcqQQM:&tbnh=116&tbnw=116&prev=images%3Fq%3DKOLIG,%2BAnton%26um%3D1%26hl%3Dpt-BR%26tbs%3Disch:1)>. Acesso em: 2/12/2009 23:57:31.

BELVEDERE. Museum. **Gustav Klimt und die Kunstschau 1908**. Disponível em: <<http://www.belvedere.at/jart/prj3/belvedere/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1173990963641&gid=1211556441853&imgid=1211556441986>>. Acesso em: 05/3/2009 17:39:45.

BRASIL CULTURA, O PORTAL DA CULTURA BRASILEIRA. **Profetas de Aleijadinho**. Disponível em: <<http://www.brasilcultura.com.br/artes-plasticas/profetas-de-aleijadinho/>>. Acesso em: 4/1/2010 23:08:20.

Carta de Atenas (outubro de 1931). Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/documento/patrimonio/patrimonio01.asp>>. Acesso em: 8/1/2010 10:35:23.

Carta de Veneza (maio de 1964). Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/documento/patrimonio/patrimonio05.asp>>. Acesso em: 8/1/2010 20:33:19.

CECRE - Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Monumentos e Conjuntos Históricos. **Página inicial.** Disponível em: <<http://www.cecre.ufba.br/>>. Acesso em: 8/3/2010 23:29:30.

CENTRE POMPIDOU. **Centre Georges Pompidou.** Disponível em: <<http://www.centrepompidou.fr/informations/pratique/architecture/archi02.html>>. Acesso em: 2/1/2010 19:19:30.

FILHO, José Marianno. **O 'Aleijadinho' Não era Arquiteto.** Disponível em: <[http://www.vivercidades.org.br/publique\\_222/web/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inoid=1236&sid=21](http://www.vivercidades.org.br/publique_222/web/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inoid=1236&sid=21)>. Acesso em: 28/01/2010 13:16:02.

FUMDHAM – Fundação do Homem Americano. **Pinturas Rupestres.** Disponível em: <<http://www.fumdham.org.br/pinturas.asp>>. Acesso em: 08-09-2009 18:32:22.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO. **Acervo.** Disponível em: <<http://www.iberecamargo.org.br/content/acervo/cielistas.asp>>. Acesso em: 17/06/2009 22:21:07.

FUNDATION LE CORBUSIER. **Plan Voisin.** Disponível em: <<http://www.fondationlecorbusier.asso.fr/fondationlc.htm>>. Acesso em: 3/1/2010 16:57:38.

GALERIA LEME. **Artistas. Mariana Manhães, “Liquescer”, 2007.** Disponível em: <[http://www.galerialeme.com/artistas\\_textos.php?lang=por&id=40&text\\_id=127](http://www.galerialeme.com/artistas_textos.php?lang=por&id=40&text_id=127)>. Acesso em: 21/11/2009. 01:51:52.

GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. **Marcel Duchamp e arte nossa de cada dia.** Disponível em: <<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/cultura/artes/0026.html>>. Acesso em: 3/1/2010 17:59:23.

GOVERNO FEDERAL. **Art. 216.** Disponível em: <[http://www.senado.gov.br/sf/legislacao/const/con1988/CON1988\\_05.10.1988/art\\_216\\_.htm](http://www.senado.gov.br/sf/legislacao/const/con1988/CON1988_05.10.1988/art_216_.htm)>. Acesso em: 8/1/2010 20:00:45.

MARGS – Museu de Arte do Rio grande do Sul. **Loja do MARGS.** Disponível em: <[http://www.margs.rs.gov.br/pag\\_loja.php](http://www.margs.rs.gov.br/pag_loja.php)>. Acesso em: 2/3/2010 20:44:09.

MARTINS, PAULO, **Letras e Artes: Ensaios, resenhas, notas e traduções.** Disponível em: [http://bp1.blogger.com/\\_0b9FGKGF0Zw/SIHW4xJ3M-I/AAAAAAAAAW8/\\_oYB1B-7IrE/s1600-h/hb\\_50\\_11\\_4.jpg](http://bp1.blogger.com/_0b9FGKGF0Zw/SIHW4xJ3M-I/AAAAAAAAAW8/_oYB1B-7IrE/s1600-h/hb_50_11_4.jpg). Acesso em: 7/1/2010 14:56:49.

MASP – Museu de Arte de São Paulo. **Edifício do MASP.** Disponível em: <[http://www.masp.art.br/masp2010/sobre\\_masp\\_galeria.php](http://www.masp.art.br/masp2010/sobre_masp_galeria.php)>. Acesso em: 1/3/2010 01:22:28.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.** Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2009/03/12/comemoracao-2/>>. Acesso em: 2/1/2010 20:28:16.

MOMA, The Museum of Modern Art. **Donald Judd. (American, 1928-1994).** Disponível em: [http://www.moma.org/collection/browse\\_results.php?artistFilterInitial=D&criteria=O%3AAD%3AE%3A2948&page\\_number=15&template\\_id=1&sort\\_order=1](http://www.moma.org/collection/browse_results.php?artistFilterInitial=D&criteria=O%3AAD%3AE%3A2948&page_number=15&template_id=1&sort_order=1). Acesso em: 4/1/2010 16:24:47.

\_\_\_\_\_. **The Collection. Search Results: Marcel Duchamp.** Disponível em: [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=78990](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78990). Acesso em: 3/10/2009 00:45:37.

\_\_\_\_\_. **The Collection. Search Results: Pablo Picasso.** Disponível em: [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=66132](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=66132). Acesso em: 23/7/2009 01:43:11.

MUSÉE DU LOUVRE. **DELACROIX, Eugène. "La liberte guidant Le peuple".** Disponível em: [http://www.louvre.fr/llv/commun/detail\\_image.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt\\_id=10134198673224024&CURRENT\\_LLVOEUVRE%3C%3Ecnt\\_id=10134198673224024&FOLDER%3C%3Efolder\\_id=9852723696500798&&newWidth==868&&newHeight==778](http://www.louvre.fr/llv/commun/detail_image.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673224024&CURRENT_LLVOEUVRE%3C%3Ecnt_id=10134198673224024&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500798&&newWidth==868&&newHeight==778). Acesso em: 27/2/2010 16:12:29.

\_\_\_\_\_. **Robert, Hubert. Développement du projet proposé pour la galerie en 1796.** Disponível em: [http://www.louvre.fr/llv/commun/detail\\_image.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt\\_id=10134198673327980&CURRENT\\_LLVILLUSTRATION%3C%3Ecnt\\_id=10134198673327980&FOLDER%3C%3Efolder\\_id=9852723696500839&&newWidth==466&&newHeight==460](http://www.louvre.fr/llv/commun/detail_image.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673327980&CURRENT_LLVILLUSTRATION%3C%3Ecnt_id=10134198673327980&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500839&&newWidth==466&&newHeight==460). Acesso em: 27/2/2010 16:12:29.

NATIONAL GALLERY. **Collection history.** Disponível em: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/history/collection-history/collection-history>. Acesso em: 3/3/2010 16:46:24.

**Normas de Quito** (novembro/dezembro de 1967). Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/documento/patrimonio/patrimonio07.asp>. Acesso em: 8/1/2010 00:31:21.

PASSOS, Carlos Sena. **Alunos da FAV – UFG investigam as vanguardas artísticas do Sec. XX.** Disponível em: [http://artemodernafavufg.blogspot.com/2009/05/expressionismo\\_16.html](http://artemodernafavufg.blogspot.com/2009/05/expressionismo_16.html). Acesso em: 3/1/2010 17:44:40.

PEREIRA, Sérgio, **Notícias arqueológicas.** Disponível em: <http://sergivs.blogs.sapo.pt/146452.htm>. Acesso em: 3/1/2010 15:24:04.

PREFEITURA MUNICIPAL DE NITERÓI – RJ. **Matisse e Picasso: conflito e diálogo.** Disponível em: [http://www.niteroiartes.com.br/cursos/la\\_e\\_ca/modulos1.html](http://www.niteroiartes.com.br/cursos/la_e_ca/modulos1.html). Acesso em: 3/09/2009 01:35:59.

PREFEITURA MUNICIPAL DE NITERÓI - RJ. **Trecho do livro "DADA: Arte e Antiarte" de Hans Richter.** Disponível em:



<[http://www.niteroiartes.com.br/cursos/la\\_e\\_ca/dada2.html](http://www.niteroiartes.com.br/cursos/la_e_ca/dada2.html)>. Acesso em: 3/1/2010 17:48:36.

PROGRAMA MONUMENTA. **Urbanização do Largo do Mercado Público de Pelotas – RS.** Disponível em: <<http://www.monumenta.gov.br/site/wp-content/uploads/2009/03/urbanizacao-largo-do-mercado.jpg>>. Acesso em: 28/2/2010 21:33:28.

\_\_\_\_\_. **Restauração em imóvel privado. Pelotas – RS.** Disponível em: <[http://www.monumenta.gov.br/site/wp-content/uploads/2008/11/2dario-miguel-lorenzi\\_durante.jpg](http://www.monumenta.gov.br/site/wp-content/uploads/2008/11/2dario-miguel-lorenzi_durante.jpg)>. Acesso em: 28/2/2010 21:34:07.

ROMERO BRITTO. **Originais.** Disponível em: <<http://www.britto.com/>>. Acesso em: 09/01/2009 12:54:14.

SAINT CLAIRE CEMMIN. **“Supercuia” 2003.** Disponível em: <<http://www.saintclaircemin.com/assets/monuments/2003SUPERCUIA1.html>>. Acesso em: 2/12/2009 21:52:00.

SCHAAN, Denise Pahl. **A arte da cerâmica marajoara: Encontros entre o passado e o presente.** Disponível em: <<http://seer.ucg.br/index.php/habitus/article/viewFile/380/316>>. Acesso em: 19/11/2006. 11:49:56.

Sem autor identificado. **Arte indígena.** Disponível em: <<http://www.historiadaarte.com.br/imagens/ceramicatapajonica.jpg>>. Acesso em: 26/12/2009 16:24:44.

\_\_\_\_\_. **Joseph Beuys, The Pack, Stockholm 1971.** Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/wolleh/3179676480/>>. Acesso em: 19/10/2006 20:00:39.

\_\_\_\_\_. **RAMOS, Nuno. “Vaso Ruim”, 1999.** Disponível em: <<http://regjohas.blog.uol.com.br/>>. Acesso em: 3/2/2010 14:23:32.

\_\_\_\_\_. **Trajan Column.** Disponível em: <[http://crowds.stanford.edu/basement/trajan\\_column.jpg](http://crowds.stanford.edu/basement/trajan_column.jpg)> Acesso em: 4/1/2010 01:21:15.

SFMOMA – San Francisco **Museum of Modern Art. About the Artwork, Marcel Duchamp, Fountain.** Disponível em: <<http://www.sfmoma.org/artwork/25853>>. Acesso em: 16/3/2009 01:11:28.

SHAFE – Short History of art for everyone. **Naum Gabo “Column”.** Disponível em: <[http://www.shafe.co.uk/art/Naum\\_Gabo-\\_Column\\_\(conc-\\_1921-\\_cx-\\_1929-\\_rebuilt-\\_1937\)-.asp](http://www.shafe.co.uk/art/Naum_Gabo-_Column_(conc-_1921-_cx-_1929-_rebuilt-_1937)-.asp)>. Acesso em: 5/3/2010 01:49:37.

SMITHSONIAN ARCHIVES OF AMERICAN ART. **"Jackson Pollock and Lee Krasner papers".** Disponível em: <[http://www.aaa.si.edu/collections/searchimages/images.cfm/filter\\_type/Collection/filter\\_key/8943/sort/DATE/image\\_layout/gallery/start\\_record/41](http://www.aaa.si.edu/collections/searchimages/images.cfm/filter_type/Collection/filter_key/8943/sort/DATE/image_layout/gallery/start_record/41)>. Acesso em: 3/10/2009 00:27:53.

TARSILA DO AMARAL. **Galeria.** Disponível em:  
<[http://www.tarsiladoamaral.com.br/index\\_frame.htm](http://www.tarsiladoamaral.com.br/index_frame.htm)>. Acesso em: 16/06/2009  
14:32:49.

TATE: British and International Modern and Contemporary Art. **Image of Jackson Pollock dripping paint.** Disponível em:  
<<http://www.tate.org.uk/liverpool/ima/rm4/resources/>>. Acesso em: 25/11/2009  
00:34:15.

UNISINOS - Universidade do Vale do Rio dos Sinos. **A Última Ceia. 1495-1497.** Disponível em: <<http://unisinoblog.com.br/blog/ihu/2009/04/09/a-ultima-ceia/>>. Acesso em:  
5/1/2010 01:33:56.

WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. **Blake, Willian. "Isaac Newton".** Disponível em:  
<<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Newton-WilliamBlake.jpg>>. Acesso em: 2/1/2010  
23:47:40.

\_\_\_\_\_. **Capa da "Encyclopédie".** Disponível em:  
<[http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:ENC\\_1-NA5\\_600px.jpeg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:ENC_1-NA5_600px.jpeg)>. Acesso em: 04-01-  
2010 2:21:38.

\_\_\_\_\_. **Michelangelos David.** Disponível em:  
<[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Michelangelos\\_David.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Michelangelos_David.jpg)>. Acesso em: 14/3/2009  
02:04:05.

\_\_\_\_\_. SCHIELE, Egon. **"Mulher sentada nua". 1914.** Disponível em:  
<[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Egon\\_Schiele\\_085.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Egon_Schiele_085.jpg)>. Acesso em: 3/12/2009  
16:44:21.