



## O DILEMA DO TÉCNICO

### Alguns aspectos da obra de arte e a tarefa de seu reconhecimento

#### *THE SPECIALIST'S DILEMMA*

*Some features of the work of art and the task of its recognition*

#### *EL DILEMA DEL ESPECIALISTA*

*Algunos aspectos de la obra de arte y la tarea de su reconocimiento*

### 5. Novos conceitos e “novos” patrimônios

#### **Daniel Juracy Mellado Paz**

Mestre em Arquitetura e Urbanismo pelo PPGAU-UFBA, Professor Assistente na Faculdade de Arquitetura Federal da Bahia.

#### **Resumo:**

O texto pretende uma pequena contribuição à área de Preservação Patrimonial ao estudar o dilema do reconhecimento da obra de arte, isto é, do valor artístico de um dado ente. Ao abordar o conhecimento em geral, salientamos o seu aspecto aprendido, que inclui mesmo os sentidos e o reconhecimento de padrões, e ainda uma crítica à antinomia objetivo/ subjetivo. Ademais, consideramos sua condição sociológica no multi-elitismo da sociedade moderna e articulamos do mero clichê à obra de arte, considerando-se esta em sua complexidade e síntese, em um modelo que chamamos *pirâmide da informação*. Ao vermos o conhecimento e reconhecimento da obra de arte, defendemos que sua compreensão depende de uma mescla de conhecimento histórico – pois a cultura é um debate intergeracional em constante rearranjo, fornecendo os elementos para uma linguagem - e de juízo sensível – já que a obra de arte possui um conteúdo vivencial, expresso naquela linguagem. Essa plataforma conceitual considera, ainda, as heteronomias expressas nas revoluções culturais, e esboça um modelo de sua sucessão, considerando certos indivíduos como fundamentais para o reconhecimento coletivo da inovação e mudança de sensibilidade. O reconhecimento institucional da obra de arte – o *dilema do técnico* - aparece como problemático por essa exigência simultânea de conhecimento e sensibilidade e pelo caráter minoritário das revoluções culturais, que tornam o reconhecimento do *unicum* algo que foge irremediavelmente à mera formação técnica.

**Palavras-chave:** obra de arte; valor artístico; reconhecimento da obra de arte.

#### **Abstract:**

The text presents a small contribution to the Cultural Heritage through the study of the dilemma in recognizing the work of art, ie the artistic value of a certain thing. About the knowledge in general, we emphasize their learned nature, including the senses and pattern recognition, and even a critique of objective/ subjective antinomy. Moreover, we consider its sociological condition of the modern society's multi-elitism and articulate the cliché to the work of art, in its complexity and synthesis, in a schemata we call the *information pyramid*. We argue that the understanding of the work of art depends mix of historical knowledge - because culture is an intergenerational debate in constant changing, providing the elements for a language - and sensitive judgment - since the work art has an experiential substance, expressed in that language. This conceptual platform also considers the heteronomies expressed in cultural revolutions, and outlines a schemata of its succession, considering certain individuals as fundamental to the collective recognition of innovation and change in collective taste and sensitivity. The institutional recognition of the work of art - the *specialist's dilemma* - appears as problematic by the simultaneous requirement of knowledge and sensitivity and the minority character of the cultural revolutions in its origins that make the singular's recognition slides irretrievably to mere technical training.



**Keywords:** *work of art; artistic value; recognizing of the work of art.*

**Resumen:**

El texto intenta una pequeña contribución al área de la Preservación Patrimonial al estudiar el dilema del reconocimiento de la obra de arte, o sea, del valor artístico de un cierto ente. Al abordar el conocimiento en general, enfatizamos su aspecto aprendido, que incluye mismo los sentidos y el reconocimiento de patrones, y aún una crítica a la antinomia objetivo/ subjetivo. Además, consideramos su condición sociológica en el multitelitismo de la sociedad moderna y articulamos del simple cliché a la obra de arte, considerándola en su complejidad y síntesis, en un modelo a que llamamos *pirámide de la información*. Al tratamos del conocimiento y reconocimiento de la obra de arte, defendemos que su comprensión depende una mezcla de conocimiento histórico – pues la cultura es un debate intergeracional en constante cambio, planteando los elementos para un lenguaje – y de del juicio sensible – ya que la obra de arte posee un contenido vivencial, manifiesto en aquél lenguaje. Esa plataforma conceptual considera, aún, las heteronomías expresas en las revoluciones culturales, y esboza un modelo para su sucesión, considerando ciertos individuos como fundamentales para el reconocimiento colectivo de la innovación y el cambio de sensibilidad. El reconocimiento institucional de la obra de arte – el *dilema del especialista* – aparece como problemática por esa exigencia simultánea de conocimiento y sensibilidad y por el carácter minoritario de las revoluciones culturales que hacen con que el reconocimiento del *unicum* huya irremediamente de la simple formación técnica.

**Palabras-clave:** *obra de arte; valor artístico; reconocimiento de la obra de arte*



## O DILEMA DO TÉCNICO

### Alguns aspectos da obra de arte e a tarefa de seu reconhecimento

#### 1. INTRODUÇÃO

O que pretendemos aqui é uma pequena contribuição possível, a partir de nossas pesquisas no campo da Estética – isto é, da obra de arte, sua realização e reconhecimento crítico – para os profissionais e pesquisadores da área de Preservação Patrimonial, na medida em que procura iluminar alguns de seus dilemas intrínsecos.

A obra de arte e seu juízo estético são faces da mesma moeda, inseparáveis como fenômeno sociológico, anterior mesmo à idéia e constituição de um saber autônomo - a Estética<sup>1</sup> –, do reconhecimento de uma classe exclusiva de objetos – as obras de arte – e de uma classe igualmente exclusiva de indivíduos – os artistas e, em outro momento, também os críticos de arte<sup>2</sup>. O juízo estético, e a manufatura feita levando-o em consideração, parece ser uma constante, ainda que imbricada em outras considerações, como as simbólicas e religiosas. A procura do Belo, aqui entendido como *símbolo de esteticidade*, que congrega os conceitos empíricos vigentes, é recorrente, apesar da enorme variação formal do que se entende como tal.

Assim, em torno do *belo* (em quanto símbolo da *esteticidade* ou do *valor estético*) e do *feio* (que representa sua negação), ou então, em lugar deles [...] entram em jogo: ora um ora o outro, ora mais de um, os seguintes *conceitos empíricos*: o *belo-em-sentido-clássico*; o *bonito*; o *apolíneo* ou o *olímpico*, o *harmonioso*, o *prazenteiro*, o *elegante*, o *gentil*, o *gracioso*, o *imponente*, o *encantador*, o *maravilhoso*, o *lírico*, o *nostálgico*, o *poético*, o *talentoso*, o *cômico*, o *jocoso*, o *humorístico*, o *grotesco*, o *monstruoso*, o *dionisíaco*, o *dramático*, o *hórrido*, o *selvagem*, o *patético*, o *simpatético*, o *romanesco*, o *aventuroso*, o *trágico*, o *tragicômico*, o *conceituoso*, o *ingênuo*, o *engenhoso*, o *sofisticado*, o *requerido*, o *afetado* e até o *sublime* – para não falar de inúmeros adjetivos e de seus respectivos contrários, entre os que foram utilizados através dos séculos para designar as diversas modalidades de realização ou a presença em ato do valor estético, ou então, para indicar o afastamento deste valor ideal. (GALEFFI, 1981, p. 30).

No entanto, o Brasil não é um país onde o debate crítico sobre a arte tenha encontrado solo fértil.

<sup>1</sup> Termo que tem o sentido atual de investigação filosófica sobre o Belo, a partir da obra de Alexander Gottlieb Baumgarten, **Aesthetica**, de 1750.

<sup>2</sup> “(...) seja-nos lícito sublinhar que as atividades ou disposições concernentes ao comportamento estético em geral, ou artístico em particular, são prerrogativas do homem considerado na sua universalidade, isto é, do homem *normal* (no sentido kantiano desta expressão).

Esta disposição imprescindível do homem vivo e vital (...) pode ser considerada:

a) como sensibilidade estética (capacidade contempladora ou perceptiva do *belo* ou do *feio* em todas as suas possíveis realizações);

b) como capacidade criadora ou re-criadora de sempre novas e imprevisíveis formas de beleza e de harmonia.” (GALEFFI, 1981, p. 31)



No que diz respeito à Preservação Patrimonial, essa debilidade se reforça com a chegada tardia, e compreensão truncada pela dita debilidade, da Teoria da Restauração de Cesare Brandi<sup>3</sup>. Atualmente, assistimos ao desvio de tais debates para a esfera política, já que o patrimônio torna-se parte de definições culturais que, no Brasil, passam por dentro dos processos estatais. Assim, o debate estético eclipsou, tornando-se desimportante.

No entanto, se for verdade a constância do fenômeno estético, teremos sempre o problema do reconhecimento da obra de arte ou do valor artístico num dado objeto. O declínio de sua importância explícita não o elimina. Ao contrário, tende a retirá-lo do seu campo de visão. Mas o fenômeno sociológico da arte não desaparece, assim como seu mistério.

Os contornos dos dilemas inerentes à obra de arte como patrimônio é o que tentaremos explorar de agora em diante.

## 2. O CONHECIMENTO NO SER HUMANO

Recuaremos um tanto, para sustentarmos afirmações que, de outra maneira, pareceriam descabidas. E para isso recuaremos ao conhecimento no ser humano, para avançarmos *more geometrico*.

Um aspecto central do conhecimento humano, que lhe é ontológico, é que ele é *aprendido*. O conhecimento não é inato. E, por conseguinte, também o *re-conhecimento* é aprendido. Assim, aprender um determinado tema – uma habilidade, uma maneira de perceber, etc. – ajuda a entender o mesmo assunto, similares e outros por transposição analógica. Um caso evidente é o do poliglota: cada novo idioma lhe auxilia a aprender mais idiomas. Esse caso ainda nos serve como ponto de partida para uma afirmação mais ousada: os próprios sentidos são educados. Hoje existe historiografia consolidada que tenta rastrear como variável culturalmente o próprio uso dos sentidos e a importância que cada um recebe no quadro geral<sup>4</sup>.

Mas o ensino de idiomas pode nos servir como exemplo mais à mão: um idioma desconhecido parece uma algaravia. À medida que o idioma se torna conhecido, palavras são identificadas, a ponto de serem reconhecidas mesmo truncadas ou por meio de uma dicção deficiente, que é a situação usual. Os sentidos são educados para reconhecer os padrões que captam e extrair deles algum significado. Seja aquele originário, de um *designer* ou emissor consciente – como alguém usando um idioma qualquer – seja as relações causais que lhe deram origem.

O geólogo, por exemplo, é educado para interpretar as camadas estratigráficas, como o meteorologista o faz com as nuvens, a partir da sua observação sistemática e catalogação por Luke Howard, no início do séc. XIX. Da mesma maneira, quando os jangadeiros reconhecem

---

<sup>3</sup> Como observa Isadora Padilha (2012), ao descrever a maneira pela qual a obra de Brandi entra nas discussões patrimoniais, a tradução brasileira de sua obra mais conhecida, de 1963, ocorre somente em 2004, quase quarenta anos depois.

<sup>4</sup> A exemplo da obra de Georges Vigarello, *O Limpo e o Sujo* (São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1996), ou das obras de Alain Corbin, tais quais *El Perfume o el Miasma* (Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1987), estudando a hiperestesia olfativa coletiva na França do final do séc. XVIII, ou quando diz que “assinalar os mecanismos da emoção nova, a gênese dos desejos, a maneira como, em um tempo dado, se experimentam os sofrimentos e os prazeres (...) eis o indispensável” (CORBIN, 1989, p. 7).



manchas permanentes da areia (os *argaços*)<sup>5</sup> e sombras diáfanas de rochas submersas no azul do mar para localizar pescadores (na Paraíba chamadas de *pedras marcadas*)<sup>6</sup>.

A crítica de Norbert Elias (1994) ao *homo clausus*, que existe nas teorias políticas como um ser isolado, pronto e acabado, é também aqui verdadeira, no tocante à relação sujeito/ objeto. Cada objeto, como dito, permite ao sujeito entender melhor outro objeto, ou a ele mesmo, em sucessivos contatos.

Dessa maneira, o aprendizado geral de um dado conhecimento está invariavelmente associado a uma mudança na própria cognição, na maneira como se percebem as coisas. Num exemplo autobiográfico, Mark Twain apresentava o contraste radical entre a apreensão lírica do passageiro dos navios do Mississippi, e a atenção aos perigos do rio dedicada pelo piloto experiente<sup>7</sup>; essa diferença se dera com ele mesmo, à medida que ganhava intimidade com o rio e compreendia os desafios de sua navegação. Modificou-se não somente com que intenção olhava o Mississippi, mas a própria condição de interpretar os nuances visuais, e os riscos que belos detalhes anunciavam.

Com isto estabelecemos um primeiro fundamento para nosso raciocínio. Agora partamos para características sociológicas do conhecimento humano. É necessário fazer um contraponto importante entre o conhecimento coletivo e individual – que, a nosso ver, é feito raríssimas vezes.

É certo que a sociedade atual possui um *quantum* de conhecimento em expansão vertiginosa. Porém este conhecimento atual é uma entidade abstrata, uma soma que se dá apenas em teoria.

Nenhum indivíduo, hoje, sabe o total do conhecimento da sociedade atual. Mesmo supondo que esta seja um *quantum* coerente, sem os seus dissensos – que seja, portanto, uma formulação unitária. Mesmo assim ele não conhece. Ao contrário, quando mais a sociedade como um todo “sabe”, ou seja, quanto mais campos do conhecimento existem mapeados, *menos* o indivíduo sabe. Ou seja, a participação do indivíduo nesse conhecimento é percentualmente menor. Mais ele se torna ignorante em relação ao montante de conhecimento disponível. O cidadão moderno é mais ignorante que um indivíduo do Mundo Antigo, ou de uma tribo do Paleolítico. O *quantum* de conhecimento que aquele tinha era proporcionalmente maior, albergando com melhor desempenho um número maior de ofícios.

Isso é agravado por um dado das sociedades industriais: a tremenda complexidade de cada artefato seu. A divisão do trabalho e a concatenação mundial da produção de cada item tornam material e intelectualmente impossível a apenas um indivíduo saber e mesmo fazer algo por inteiro. Na Arquitetura, a tecnologia vernacular de uma choça caiapó é acessível a um indivíduo<sup>8</sup>. Uma residência moderna é impossível de ser conhecida quanto mais construída por um homem só. Para cada componente mínimo de uma residência – um prego, um acabamento em poliestireno expandido, uma lâmpada – se faz necessário uma cadeia de maquinário e insumos que retrocedem, *ad infinitum*, a cada parte da produção social e a gerações acumuladas de

<sup>5</sup> LOPES, Licídio. **O Rio Vermelho e Suas Tradições – memórias de Licídio Lopes**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1984, 112p.

<sup>6</sup> CASCUDO, Luiz da Câmara. **Jangadas – uma pesquisa etnográfica**. Rio de Janeiro: Ed. Letras e Artes, 1964.

<sup>7</sup> No livro **Old Times on the Mississippi** (1876), depois incorporado no livro **Life on the Mississippi** (1883). Essa diferença de percepção é explorada por Leo Marx (1976).

<sup>8</sup> “Entre alguns povos muito, se não todo seu conhecimento, é acessível virtualmente a todos os seus membros (...). Este processo construtivo é facilmente aprendido, utilize recursos disponíveis, produz uma morada tecnologicamente não-sofisticada que serve aos seus propósitos, e é prontamente abandonada quando não é mais desejada.” (OLIVER, 2006, p. 112 – tradução nossa).



material e conhecimento. O saber acumulado em uma residência é inabarcável a um indivíduo, ainda que pudesse ser reunido.

Se a moderna Antropologia considera que as sociedades ditas “primitivas” não estão num estado bruto de natureza, mas, sim, apresentam elaboradas construções simbólicas, ainda assim a civilização ocidental, como demonstrado para o menor dos artefatos industriais, apresenta uma complexidade tremendamente maior. Podemos dizer não somente que esse conhecimento é *extenso*, mas é também *profundo*, já que ele não pode ser recriado, hipoteticamente, de uma só vez. Depende, em praticamente todas as suas ramificações, de um passivo gnoseológico e instrumental das gerações anteriores, e estas, das anteriores, sucessivamente.

Aqui chegamos ao segundo ponto: o conhecimento coletivo, distribuído por toda a população vivente, está em *potência* em cada indivíduo, na medida em que pode aceder a partes do mesmo. Porque ele existe, seja na mente de outras pessoas, seja em registros vários que precisam ser lidos e interpretados. Bastando, para tanto, ter o interesse, a disposição e a condição. Essa situação é importante: dita soma ideal do conhecimento disperso em uma coletividade está, em alguma medida, disponível a cada indivíduo. Não completamente, por motivos diversos.

Assim, sociedades mais simples em seus temas e atividades permitem concentrar atribuições e proficiências no mesmo indivíduo. Não falamos apenas de sociedades primitivas onde o sacerdote era também médico e legislador, por exemplo – isto é, onde funções hoje distintas ainda não eram diferenciadas. Na Antigüidade Clássica, podemos ter Aristóteles, que hoje é tido como ancestral de áreas do saber tão distintas como a Lógica, a Política, a Zoologia e a Física. Quase 2.000 anos depois, ainda se era possível a desenvoltura em áreas abrangentes do conhecimento humano, como demonstrado por Leonardo da Vinci, Filippo Brunelleschi, Athanasius Kircher ou Christopher Wren (arquiteto mas também proficiente geômetra, matemático e astrônomo). Ainda no séc. XVIII, tão próximo, podíamos ter alguém como Goethe – que, além de versátil e profundo escritor, fizera tratados em botânica, anatomia e teoria da cor. Um mesmo indivíduo poderia, com o devido talento e posição, demonstrar talento e marcar espaço em várias áreas do conhecimento – ser um polímata era uma possibilidade franqueada. Hoje em dia, não. Não é que o homem deixou de ser um gigante, mas é que o mundo a percorrer foi se tornando maior. Nos apequenamos porque nosso limite ainda é o mesmo.

Nossa situação é distinta. Cada área possui seu *corpus* de estudiosos. Sua literatura própria. Seus espaços sociais de formação e intercâmbio. Sua produção especializada e, ao mesmo tempo, sua difusão de forma simplificada. Isso vale para Filosofia, como para o Cinema, ou o Futebol, ou a Medicina, e assim sucessivamente.

Diante desse quadro, temos ainda outra faceta que não deve ser negligenciada. O papel crescente do *conhecimento mediado* na vida de cada indivíduo. Como dito antes, as sociedades antigas não apenas “sabiam” menos, no sentido global, mas tinham estruturas sociais mais simples. O conjunto das atividades disponíveis a um indivíduo era menor, como um todo: os lugares aonde podiam viajar eram mais limitados, os idiomas que poderiam conhecer no decurso de uma vida, igualmente limitados, e assim por diante.

Nossa sociedade, ao contrário, apresenta especializações para o que nos parece como cada atividade elementar. Os simples atos de higiene pessoal foram todos ensinados, ao longo de décadas, pelos médicos que ainda hoje instruem qual a melhor forma de realizar cada ato, qual o melhor produto e artefato a se usar. Em certos lugares, isso é acentuado, como no *howtoism*



narrado por Dwight Macdonald (1962), a profusão de literatura pretensamente técnica que dá recomendações verborrágicas, ano após ano, sobre praticamente todos os aspectos da vida<sup>9</sup>.

Como se não bastasse, novas descobertas, novos problemas, novas soluções, modificam continuamente as instruções da melhor maneira de se realizar cada coisa. Isto sem levar em consideração a polêmica inerente a cada aspecto da vida – a exemplo dos regimes alimentares e os seus resultados, alvo de interminável disputa e atenção.

O importante para nós é que o *quantum* individual de conhecimento extraído da experiência é pequeno. Em sua quase totalidade o adquirimos por mediações: livros, manuais, apostilas, guias, TV, rádio, internet, quando não o difuso “senso comum”. Temos conjuntos de atividades que, por mais que influenciem de maneira decisiva a vida de todos, são aprofundadas por poucos indivíduos por vez. Para entender essa situação, usaremos um modelo que chamamos de *pirâmide da informação*, inspirado em observação de Norbert Wiener<sup>10</sup>.

A Teoria da Informação, tenhamos cuidado, não é uma teoria sobre conteúdos, mas sobre os sinais que podem portar esses conteúdos. Sobre sua transmissão das letras em um dado canal, e seu grau de improbabilidade e redundância, sem importar-se se as letras formam palavras, se estas formam frases, e se as frases possuem algum sentido<sup>11</sup>. Mas, ainda assim, alude a uma idéia importante: à da “perda” da informação na propagação das idéias e formas artísticas. Isto é, a relação entre uma obra-prima e o *clichê*<sup>12</sup>.

A obra de arte possui uma ossatura. Essa ossatura está eivada de outras camadas de significado, que podem até mesmo lhe conferir a aparência de algo distinto daquela ossatura inicial. Forma e conteúdo, por assim dizer, estão inextricavelmente relacionados; ou melhor, a forma, na obra de arte, é também seu conteúdo. Podemos despir a obra daquilo que a recobre, porém a ossatura desnudada pouco vale. *Romeu e Julieta* narra o amor entre dois jovens de famílias rivais; a peça teatral é muito mais do que isso, porém sua trama básica é a acima descrita, que pode servir como fio condutor de novelas de baixo calibre. *Moby Dick* narra a obsessão de um caçador, porém é muito mais do que isso. Analogamente, seria como reduzir a obra de Louis Kahn - por exemplo, a Assembléia Nacional em Dacca - a uma distribuição simétrica de cilindros e cubos monumentais. Esse é o seu alicerce, porém ela é mais do que isso. Uma obra de arte é, assim, como uma onda de rádio portadora AM e a informação que contém, transmitida na variação de sua amplitude; despida de tal variação, perde todas as suas nuances. O contrário também ocorreria; se apenas a aparência geral fosse repetida, sem as variações menores, a obra de arte também perderia. O clichê pode ser tanto a repetição de um esquema interno – namorados de famílias rivais – ou das camadas superficiais – a prosa, hoje arcaica, de Shakespeare. Em ambos os casos, a sobreposição de camadas que estão sedimentadas em uma obra de arte desaparece.

---

<sup>9</sup> E não negligenciemos sua importância. Os primeiros estudos mais sistemáticos sobre a cozinha, por exemplo, vieram de pessoas que tinham como intenção justamente ensinar às suas companheiras donas-de-casa como lidar com as novas dificuldades domiciliares da vida moderna: Catherine Beecher, com seu **New Housekeeper's Manual** (1873) e Christine Frederick, com seu **The New Housekeeping: Efficiency Studies in Home Management** (1913). Nessa literatura, há desde o farsante até o observador sagaz.

<sup>10</sup> “Repito que a predominância de chavões não é acidental, mas inerente à natureza da informação.” (WIENER, 1968, p. 118.)

<sup>11</sup> Ernest Gombrich (1999), fazendo ressalvas similares, aproveita a idéia de *probabilidade*. A medida da probabilidade de um dado sinal está relacionada com seu *contexto*. De maneira simplificada, mesmo esta explicaria a importância da tradição cultural dentro da interpretação da obra de arte; sem o conjunto de outras obras, não se pode avaliar o grau de probabilidade – do ineditismo ao plágio – de uma dada obra.

<sup>12</sup> Mesmo Norbert Wiener fez um salto arriscado, tornando equivalente a relação entre informação e entropia (ATLAN, 2008).



Aqui está um ponto-chave em nossa argumentação, e vamos precisar de um certo cuidado com o sentido dado a cada termo. Nos tópicos seguintes, refinaremos no modelo geral, a fim de abarcar com mais acurácia o fenômeno da obra de arte e seu reconhecimento<sup>13</sup>.

Entendemos que todo conhecimento refinado e matizado – literário, científico, técnico – está limitado a um pequeno número de indivíduos, espalhando-se para um número maior na medida em que perde detalhamento. Em que se torna mais “degradado”, isto é, bidimensional, simplório e sem matizes. Dessa maneira ele é de fácil propagação, apreensão e memorização, e pode ser manuseado por mais pessoas. Seria uma pirâmide onde o grau de complexidade do conhecimento se relaciona ao número de portadores do mesmo em razão inversa.

Uma das conseqüências desse modelo é que toda área da atividade humana possuiria uma *elite* própria, seu rol de especialistas. Atualmente, existem profissionais que vivem de simplificar e sintetizar a informação para fácil propagação - guias turísticos, jornalistas, comunicadores, agitadores políticos – com fins os mais diversos. Seria da natureza, por assim dizer, da comunicação para grandes contingentes, característica da sociedade de massas atual.

Podemos operar pelo raciocínio da verossimilhança do contrário, que de agora em diante adotaremos. Isto é, pensar se o reverso da hipótese apresentada seria possível. Seria absurdo, por exemplo, pensar que qualquer um teria conhecimento profundo de História, de sua filosofia, dos métodos historiográficos e de seus clássicos.

Chamemos, por enquanto, a esse topo de pirâmide, esse pequeno contingente de entendidos, de elite. Gostaríamos de ressaltar que a noção de elite empregada aqui não tem nenhuma implicação com a de mando político, à maneira da teoria de Vilfredo Pareto. Ao contrário, de que, sendo o conhecimento atual bastante expandido e fragmentário, a probabilidade é que maior número de pessoas detenha um conhecimento refinado de um aspecto pontual do total da atividade humana.

Uma das manifestações dessa elite, diante do nosso postulado inicial do aprendizado cognitivo, se verá agora num ataque frontal à antinomia entre *objetivo/ subjetivo*, que julgamos incorreta. Usualmente se entende o “objetivo” como algo intrínseco ao objeto, e o “subjetivo” como algo atribuído pelo sujeito, e de sua inteira responsabilidade.

Um dos inúmeros problemas na antinomia é que o conhecimento só pode fundar-se em indivíduos. O conhecimento é uma atualização na consciência individual.

Mesmo para as Ciências Naturais, não é possível eliminar a capacidade individual. A leitura de um osciloscópio ou um multímetro só pode ser realizada por quem foi treinado para interpretá-los. Do contrário, o que poderia ser informação é apenas ruído. Um caso extremo é o da formalização matemática, recurso empregado para eliminar a ambigüidade de um enunciado, no entanto legível apenas para os poucos que estão iniciados em tal código. Isto é, o máximo de objetividade é acessível a pouquíssimos sujeitos. Em um outro nível, para além da mera interpretação de dados brutos, somente especialistas conseguem reconhecer uma pesquisa digna de um Nobel. A

---

<sup>13</sup> A concepção de estratos da produção cultural tem sua versão mais conhecida na concepção de Dwight Macdonald (1962) de uma produção alto-cultural (*high cult*) e de uma produção de massas (*masscult*). Reconhece, ainda, em uma produção médio-cultural (*mid cult*) que, feita para multidões, emula aspectos exteriores da alta cultura. Teríamos, assim, uma composição que, à medida que se rarefaz, vai do *lowbrow*, passa pelo *middlebrow*, até o *highbrow*. MacDonald reconhece que essa estrutura seria intrínseca à sociedade de massas, e o risco estaria no *middlebrow*, ao imitar o *highbrow*, fazer-se passar por ele, e, aos poucos, expulsá-lo da sociedade, como denuncia. A fim de não estender um texto que já é muito longo, não poderemos explicar a composição desta pirâmide, em função dos produtos da cultura de massas (*midcult*), que se confunde com a cultura popular (*folk*) e a alta cultura, e como eles se alimentam reciprocamente, com os devidos exemplos comprobatórios.



capacidade para entender um dado fenômeno como algo relevante, para interpretar os dados dos sentidos diretos e mediados por instrumentos, para apreender o trabalho de outrem e situá-lo no estado-da-arte, é algo aprendido. E, mais importante, é uma capacidade restrita aos poucos indivíduos que se dispuseram, ou conseguiram, aprender. Quanto mais sofisticada for a atividade, menos indivíduos serão aptos a essa interpretação<sup>14</sup>.

Tal raciocínio é fundamental e constante. É preciso equipamento conceitual para entender dada coisa como documento historiográfico, por exemplo. E mesmo aspectos supostamente mais objetivos do metabolismo coletivo, os recursos naturais, são governados pelo mesmo princípio: o petróleo é inútil para quem não possui a tecnologia do refino e uma sociedade ancorada nos petroquímicos, como o lítio perde muito de sua utilidade para uma sociedade que não use baterias elétricas e não saiba como fazê-las. É necessário o aparato interpretativo, que é tanto equipamento físico como *know-how*. No caso de outros objetos, é a utensilagem mental. Esta condição gnoseológica é sempre “subjéctiva”, isto é, ancorada em indivíduos. Mas lembremos: equipamentos sem operadores, mantenedores, projetistas e fabricantes, seriam também inúteis.

Este aparato não é mero repertório. Eis o erro de considerar que o conhecimento é algo adicionado a um ser humano. Não é uma mera estocagem de arquivos em um *hard disk*, mas algo mais próximo de um *software*, que habilita a máquina a realizar operações que antes não conseguia realizar. O conhecimento afeta o próprio modo de ser da pessoa, seu modo de compreender o mundo ao seu redor, como dissemos no começo.

Como dito antes, a antinomia objetivo/ subjéctivo é inteiramente inadequada para entender esse processo crucial do ser humano. As informações geológicas extraídas de uma rocha estão nela própria – seria, portanto, “objetiva”. Mas sua atualização na consciência requer que esta tenha visto outras e saiba como interpretá-la. Todo homem potencialmente tem essa condição, mas não em ato. Somente alguém educado para ler a mensagem das pedras que pode decifrá-las.

Até o momento assentamos a base de nosso raciocínio. Os próximos passos serão decisivos para tocar no ponto central da questão, que é o juízo sobre o valor artístico de uma dada obra.

Como dito antes, considerar o reconhecimento da obra de arte como um processo subjéctivo, e esta decisão como arbitrária, é a postura adotada – e fundamental em vários momentos – por Salvador Muñoz Viñas (2003) em obra muito aclamada.

Portanto, a interpretação de praticamente todos os aspectos da realidade em que um indivíduo se dá assim, com maior ou menor dificuldade. A obra de arte é, talvez, dos objetos de interpretação mais delicada. Nem por isso há uma diferença de gênero, em vez de espécie. Atualizar-se em uma consciência se dá com quase todos os atos de reconhecimento. Apenas os elementos mais corriqueiros são tão simples e imediatos que possam ser averiguados por qualquer um, com razoável convergência de resultados. Todas as demais exigem conhecimento, como o domínio do idioma ou o manejo dos instrumentos. Mesmo atravessar a rua depende do conhecimento prévio das regras, escritas e não-escritas, da sociedade moderna, e de algo tão simples como as características físicas dos veículos motorizados.

---

<sup>14</sup> Mesmo Viñas (2003), mesmo com suas ressalvas diante do valor artístico dos bens, admite que existe algo como tal *aparato interpretativo*. A ironia no seu texto em defesa da eleição do patrimônio como decisão essencialmente política, atacando as bases da pretensa objetividade do saber técnico, é que ele é feito por um homem erudito na área e para uma comunidade de especialistas, em uma linguagem que, embora fluida, está repleta de termos que descrevem situações que só podem ser plenamente compreendidas por essa pequena comunidade de gente que se lê mutuamente e está a dialogar internacionalmente.



O que entra em jogo é a complexidade inerente ao tema. O reconhecimento da qualidade da obra de arte – em verdade, se um dado objeto é um a obra de arte, para começar - não é exaurível em baremas e similares. Ela não pode ser dissociada porque ela é conjunto, como mostraremos. Porém isso também ocorre em disciplinas mais “objetivas”. O reconhecimento da importância de um texto científico como o *The Chemical Basis of Morphogenesis* de Alan M. Turing, de 1952, ou *Fashion* de Georg Simmel (1957) não é intrínseco ao mesmo, nem tampouco é aleatória. Só pode ser apreendida quem conhece a história do assunto e os fenômenos à qual alude.

A interpretação de um objeto ou de uma classe de objetos não se dá apenas por ele mesmo. Ele é dado por sucessivos conjuntos de entes. A interpretação da cosmologia sacra do Mundo Antigo realizada por Fustel de Coulanges (2002) permite ler a *Eneida* virgiliana sob outra luz, entendendo Enéas como sacerdote em vez de um guerreiro; por sua vez, a obra de Coulanges pautou-se no conjunto dos documentos literários e jurídicos greco-romanos, e dos conceitos antropológicos então. Cada objeto condensa uma série de informações possíveis, mas sua extração não nos é dada somente por ele; o algoritmo para sua interpretação é dada pelo conjunto.

## 2. O CONHECIMENTO DA ARTE

Narramos o que entendemos como um fenômeno geral. Desçamos agora para algo mais próximo ao nosso ofício. Usaremos uma interpretação como matéria-prima para desenvolver nosso argumento. Peguemos o conjunto da obra do arquiteto franco-suíço Jean-Edouard Jeanneret, mais conhecido como Le Corbusier. O que podemos extrair de sua obra?

Evocações tecnológicas, visuais e funcionais: aviões, carros e transatlânticos. Assim como a reinterpretação do tanto do tema espacial e tipológico do pátio mediterrâneo, como do *hall* anglo-saxão. Estão ali ainda, por meio da geometria do seu volume, reminiscências tanto da longínqua arquitetura vernacular egípcia, como do racionalismo neoclássico francês. Também comparecem recursos geométricos planos - tanto de cunho clássico tal qual a secção áurea, como o apelo a dispositivos *Beaux-Arts* - E modulações geométricas nas fachadas e *grid* estrutural. Formas curvas prismáticas exploradas nas suas pinturas puristas flutuam nos pés-direitos duplos e atravessam os níveis, sobressaindo nos terraços. Isso convive com a incorporação da sensibilidade pitoresca, em especial nas áreas verdes. Ademais, estratégias surrealistas e lampejos inspirados no construtivismo russo.

Tal análise requer que o intérprete conheça cada um dos termos: o surrealismo, o movimento pitoresco, o racionalismo francês, o construtivismo russo, as táticas *Beaux-Arts*, e assim por diante. Sem isso, não terá a capacidade de extrair tal informação. Isso tudo se funde no crisol singular de uma pessoa, e encontra-se embutido em tal obra. Na síntese que é, sempre, única. Essa síntese se dá pela decomposição e absorção de partes de outras obras conhecidas.

O modo de existência das obras de arte é diferente do das rochas, criação de um homem a partir de sua experiência ambiental e plástica que, ademais, possuía obras de outros gêneros, tais como pinturas, esculturas e literatura (sobre arquitetura). Ou seja, o passado que está compactado na sua obra é algo misterioso, a ser descoberto pelo observador, porque não é uma determinação inexorável, mas algo profundamente pessoal. E a lição aprendida de uma mesma coisa será diferente de um artista a outro. Só para tomar exemplos conhecidos, o mesmo Corbusier aproveita da tradição clássica sua abordagem de volumes puros e algo do ritmo de suas estruturas (a famosa tese de Colin Rowe), muito diferente daquilo que Mies van der Rohe metaboliza através



do neoclássico de Karl Friedrich Schinkel. Há também outros aspectos da linguagem clássica que comparecem na obra de Auguste Perret, como na obra de Aldo Rossi.

Isso nos coloca diante de problemas particulares. Como garantimos que a síntese aqui exposta de fato existe? Que tais informações estão incrustadas nos objetos arquitetônicos e seus projetos? Quanto a Corbusier, apesar de sua farta produção, se algo está dito em seus livros, muito está implícito. Pertence ao ofício do crítico assim como do historiador da arte – e ambas as tarefas se requerem mutuamente, como percebera Giulio Carlo Argan<sup>15</sup> – justamente decifrar esse enigma. As ressonâncias precisam ser atestadas com os recursos disponíveis. O “remeter” do crítico precisa ser verossímil: ou ser do conhecimento do autor, ou uma convergência de condições, desafios ou do espírito que anima a obra. Do contrário, é meramente uma coleção de comparações. Daí que é comum inferências polêmicas em tais interpretações. Características próprias do modo de existência das obras de arte – como o fato de ser o fruto de um indivíduo singular, com suas próprias e particulares decisões – tornam, evidentemente, a interpretação algo mais difícil do que o ofício do geólogo. Nem por isso as correspondências existem “objetivamente”; apenas são de elucidação mais complexa, com asserções de diferentes graus de confiabilidade, já que se trata, ao final, de interpretar o que outro ser humano realizou. A este aspecto volitivo da atuação humana retornaremos em breve.

Toda obra está situado dentro de um gênero, pelo menos, quando não em quadros sucessivos, simultâneos ou sucessivos. A cultura é uma deposição e um debate intergeracional. Somente assim podem ser situados os fundadores e pioneiros, os meros repetidores, os ápices e os epígonos, assim como os anacronismos. Estes termos só fazem sentido como partes de um conjunto, como posições em uma seqüência.

A idéia descrita no conto *Pierre Menard, autor del Quijote*, de Jorge Luís Borges (1984), ao extremar a situação, torna-a visível. O personagem Pierre Menard resolve re-escrever o *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes. E o faz copiando-o literalmente no séc. XX. A diferença, no entanto, seria imensa. Já que, escrito por Cervantes, aparece como linguagem coloquial, o castelhano corrente, enquanto que escrito por Menard, é realizado em castelhano arcaico, entre outras disparidades contextuais.

Voltemos à noção de que o conhecimento é algo aprendido. Suponhamos, por hora, que aquilo a ser aprendido é um conjunto definido. Daqui que surgem os problemas oriundos da *tradição* e da *erudição*. O termo tradição não deixa de ser problemático. Consideraremos, aqui, como esse jogo de influências recíprocas. Não basta a existência material de uma dada obra, se ela não repercute, se ela não perturba ou alimenta outras pessoas, não fará parte da tradição, conforme abordamos aqui. Enfatizamos a metáfora do *debate* como forma de entender a tradição cultural:

Uma cultura não é uma corrente, nem mesmo uma confluência; a forma de sua existência é conflito, ou pelo menos debate – não é outra coisa que não uma dialética. E em toda cultura provavelmente há um certo número de artistas que contém uma grande parte da dialética dentro de si mesmos, seu sentido e poder residindo em suas contradições [...] (TRILLING, 1953, p. 7 – tradução nossa).

Entenderemos a erudição como o conhecimento de um vasto debate intergeracional sobre determinado assunto. Esta nos foi apresentada como a Alta Cultura ocidental, mas o raciocínio

<sup>15</sup> Se, por um lado, a crítica da obra de arte é um “juízo sobre a sua *actualidade*, sobre o seu descolamento do passado e sobre as premissas que estabeleceram para os desenvolvimentos futuros da pesquisa artística” (ARGAN, 1994, p. 16), por outro “uma obra é vista como obra de arte quando tem importância na história da arte e contribuiu para a formação e desenvolvimento de uma cultura artística”, ou seja, “o juízo que reconhece a qualidade artística de uma obra, dela reconhece ao mesmo tempo a historicidade” (ARGAN, 1994, p. 18). Nos parece que, aí, Argan identificou o núcleo mesmo da relação entre o juízo e a história da obra de arte.



vale para toda situação em que décadas, e mesmo séculos, foram sedimentando esse diálogo. Ela existe, por exemplo, no budismo hindu, como na teologia islâmica. Ou na literatura ocidental: o teatro moderno ainda se alimenta, 2.400 anos depois, das tragédias de Sófocles, Ésquilo e Eurípedes, sem, no entanto, negar a contribuição que os séculos seguintes deram. Na cidade de Roma, não deixam de fascinar as sucessivas camadas de interpretações sobre os temas formais da arquitetura clássica – dos restos da Roma Imperial, passando pelas obras renascentistas, barrocas, neoclássicas e do fascismo italiano.

A participação do indivíduo no mundo pode se dar *dentro* do debate, reinterpretando seus termos gerais, ou ignorando por completo o mesmo. Por enquanto, vamos considerar a primeira situação.

A tradição tem sentido, se pensarmos que muito dela se fundamenta em que homens talentosos do passado se debruçaram sobre um dado assunto. Que, assim, se torna um jogo de espelhos e reverberações de pessoas talentosas, indicadores para um percurso individual. O *Dom Quixote* de Cervantes, por exemplo, estimulou um sem número de comentadores de brilho, como Miguel de Unamuno, Ortega y Gasset e Jorge Luís Borges, somente para tomarmos a tradição literária em castelhano. E no terreno das obras literárias, basta citar aquelas obras-primas que mais explicitamente se inspiraram, por exemplo, na *Odisséia* de Homero: a *Eneida* de Virgílio, os *Lusíadas* de Camões, até o moderno *Ulisses* de James Joyce e o contemporâneo *Omeros* de Derek Walcott. A relação sequer precisa ser explícita: a *Ilíada* de Homero está no interior d'Os *Sertões*, de Euclides da Cunha, como analogia e símbolo para compreender a queda de Canudos.

Pensemos no contrário: se é possível uma trajetória que negue por completo a existência de referências. Negando, por conseguinte, a existência de antecessores mais sábios do que o leitor naquele instante – por exemplo, no caso dos filósofos – ou mais talentosa – no caso dos artistas. Negando, portanto, o aprendizado com os demais, e bastar-se por si mesmo.

Assim, entrar na tradição artística é uma enculturação. O contrário extremo seria pensar que a reflexão alheia é irrelevante. Seria, ainda, considerar que o contato de alguém com obras preexistentes não lhe tenha influenciado em rigorosamente nada. A existência da tradição, de uma tradição, é, ao que parece, inexorável. Encontramos, no início do século XX, intentos vanguardistas de recomeçar de um grau zero. Ou, pelo menos, de livrar-se da tradição, entendida como um fardo. É a isso que alude Le Corbusier quando diz que:

É preciso, entretanto, reconhecer que esse retorno aos *elementos* da arte – à simples sensação – na espécie forma pura, cor pura -, era necessário. Havia literatura em excesso na pintura [...] (OZENFANT e JEANNERET, 2005, p. 35).

No entanto, o passado entrava de maneira indireta e não-canônica, sem uma continuidade evidente, e sem aspectos estruturais estáveis. Já o vimos com o exemplo de Le Corbusier. Daí que parte considerável do esforço da historiografia da Arquitetura Moderna se dá em rastrear influências, detectar sua procedência e como foram sintetizados nos projetos e construções<sup>16</sup>.

E, por último, sua própria existência inscrevia-se e produzia outra tradição, pela mera existência e inspiração cumulativa. Existe uma tradição da *tabula rasa*, por exemplo, por contraditório que possa parecer.

<sup>16</sup> O que leva, curiosamente, a abranger períodos cada vez mais distantes. Tais rupturas acabam por ser recombinações sagazes de aspectos díspares de lugares e épocas muito diferentes. Era uma síntese que mesclava elementos heteróclitos, daí sua interpretação ser um quebra-cabeça à parte. Peter Collins (1970) precisa retroceder até 1750 para explicar o Movimento Moderno. John Summerson (1994) encontra em certa vertente dele uma continuidade da ancestral *linguagem clássica*.



Retornamos ao problema do aprendizado e interpretação, agora orientado para a obra de arte. É necessário conhecer algo da tradição em que uma dada obra se situa para poder interpretá-la.

Primeiro, em um nível mais elementar, que exista sensibilidade para aquela forma de arte, educada pelas obras precedentes. Isso acontece em certa medida com a ópera ocidental – da qual o público médio, e mesmo o culto, conhece apenas um punhado de árias, e quase nunca a ópera por inteiro – ou o *jazz*. O teatro *kabuki* japonês possui peças que podem durar até 5 horas, desafiando a paciência do leigo de maneira similar à opera wagneriana. O contrário seria absurdo: considerar que alguém sem a experiência com a ópera como gênero poderia entender toda a expressão que existe numa ópera específica. Como alguns gêneros são mais próximos ao cotidiano de um dado indivíduo, a diferença cognitiva será menor. Intencionalmente escolhemos aqueles mais distantes e exigentes.

Em outro nível, o próprio cumular das obras de determinado gênero, pela mera sedimentação ou por uma eleição explícita, na forma de um *cânone*, acaba estabelecendo o vocabulário das próximas obras e a modalidade de interpretá-las. Assim, a obra de arte possui um certo grau de *codificação*, dado pelo próprio gênero da qual faz parte, composto por uma amálgama indissociável de recursos técnicos e sensíveis e seus conteúdos explícitos e ocultos. Não é somente uma questão de forma e conteúdo, mas a própria condição de poder contemplar a obra.

A diferença entre o hermetismo de uma obra e a clareza daquela outra pode muito bem residir nos códigos que emprega. Algumas só se compreendem como relevantes dentro de uma tradição específica de conhecimento de poucos. Outras se dão em linguagens conhecidas dos leigos. Aqui se situa o fenômeno do *kitsch*, com o exagero de recursos sensíveis para a fácil aceitação.

Repetimos a própria existência e conhecimento das obras anteriores estabelece a situação de referência, tanto para o autor quanto para o fruidor, das próximas obras. Esta natureza codificada da obra de arte requer explicações adicionais.

Nosso raciocínio tem se pautado majoritariamente na literatura. Nela, o fenômeno da codificação é extremado. Isto é, existe um código prévio, altamente estruturado, que é o idioma. Em outra escala, aquilo que é descrito perfazem outros códigos, sucessivamente, como o gênero literário, as figuras de linguagem e os símbolos. Dentro do mesmo idioma – o inglês – e dentro da mesma estrutura narrativa – o romance – Peter Gay (1999) observa aquela que é uma anedota famosa na literatura: o episódio da morte da pequena Nell, personagem do *The Old Curiosity Shop*, de Charles Dickens. Publicado em folhetins entre 1840 e 1841, a morte da personagem levou o público às lágrimas. Na geração seguinte, Oscar Wilde apontava que era impossível ler a cena sem pôr-se a rir. O que era comvente tornara-se melodramático e artificioso.

Podemos extrapolar esse raciocínio para outras formas de arte? Em termos. O importante é que estas não são sistemáticas em sua estrutura nem possuem uma correspondência tão intensa quanto o idioma. Porém sua codificação é a própria condição da inteligibilidade de cada obra. É o maior compartilhamento do código que permite extrair o conteúdo de uma obra. Isto é, tem a objetividade pertinente a um idioma, em linhas gerais.

Nas artes plásticas, historicamente existem as formas de figurativismo, também em vários níveis, da identificação imediata do que trata a figura (a exemplo de um leão) até o significado cultural do mesmo (a coragem que o leão simboliza, ou sua correlação hagiográfica, no caso da arte medieval). Essa situação aparentemente se modifica com o abstracionismo, com o abandono da tradição e a busca particular por uma linguagem universal.



No entanto, gerou-se o seu pleno oposto, em uma busca contraditória. A tentativa de encontrar um grau zero, uma linguagem universal, acabava conduzindo ao arbítrio individual. Somente na Bauhaus, três artistas e pedagogos – Johannes Itten, Wassily Kandinsky e Paul Klee – criaram suas próprias teorias universais das cores e das formas (WICK, 1989). Tais intentos levaram a uma profusão de sistemas simbólicos altamente individuais. Mesmo na literatura algo similar ocorreu, com experimentos lingüísticos de compreensão truncada, alguns elevados a obras-primas – como as obras de Guimarães Rosa, James Joyce -, outros esquecidos, como *O Guesa*, de Sousândrade. Gerou-se, assim, a versão mais desconcertante do subjetivismo: a necessidade de conhecer as idéias do autor, de entrar em seu universo íntimo para poder compreender a obra em seu idioma único, invertendo a relação em uma petição de princípio, com a necessidade de investigar o autor para poder compreender a obra<sup>17</sup>. Como se cada um estivesse a desenvolver o seu Esperanto próprio, e com a pretensão desta não ser apenas a língua universal futura, mas a língua-mãe da qual todas as demais partem.

A arquitetura seria o seu extremo oposto dos idiomas em termos de codificação, já que seria impulsionado pela urgência utilitária.

Em primeiro lugar, o material antropológico sobre o ambiente construído ao redor do planeta, hoje, nos permite descartar o império da utilidade como motor primeiro da construção (RAPOPORT, 1984). E para o que nos interessa, encontramos nela também o fenômeno da codificação e da comunicação. À maneira da linguagem clássica em Roma, que tanto permitia a nobre serenidade do Renascimento e do neoclássico, como a tensão do maneirismo ou a exuberância barroca.

Adotamos a concepção de Amos Rapoport (1983), no seu intento de compreender o ambiente construído como uma comunicação não-verbal. Não é um sistema idêntico ao idioma, sistemático e inteiramente arbitrário, mas tampouco é inteiramente fundado em correspondências constantes – é o que chama de modelo *neuro-cultural*. Haveria elementos pan-culturais, universalmente reconhecidos a exemplo da expressão facial, não-arbitrários e biologicamente baseados, que, por sua vez, podem ser intensificados, minorados, neutralizados, mascarados por aspectos culturais que, estes sim, são variáveis. Concordamos ainda com Gombrich (1999) quando observa que tais elementos pan-culturais podem ser válidos como *expressão*, mas não atingem o nível mais sofisticado da *comunicação*.

Um exemplo simples do que chamarei de metáfora visual é o uso da cor vermelha em determinados contextos culturais. Como o vermelho é a cor das chamas e do sangue, presta-se a ser usado como metáfora de tudo o que é estridente ou violento. Não por acaso, portanto, foi escolhido como signo-código de “pare” em nossas leis de trânsito, ou como emblema de partidos políticos revolucionários. Todavia, ainda que essas duas aplicações estejam ancoradas em fatos biológicos simples, a cor vermelha em si não tem um “significado” fixo. Para um futuro historiador ou antropólogo, por exemplo, que pretendesse interpretar o sentido do emblema “vermelho” na política, de nada lhe serviria seu conhecimento de nosso código de trânsito. A cor que denota “pare” não se aplicaria aos “conservadores” e o verde, aos progressistas ativos? E como ele iria interpretar o significado da mitra vermelha do cardeal ou a Cruz Vermelha? (GOMBRICH, 1999, p. 13).

---

<sup>17</sup> Amos Rapoport já o notara: “É também instrutivo comparar a situação tradicional na arte, com um cânone fixo e significados léxicos (compartilhados) e grande persistência ao longo do tempo, com a situação contemporânea, com significados altamente idiossincráticos e em rápida mudança, reforçando a novidade e sentidos internos. O paralelo com o desenho ambiental é impressionante.” (RAPOPORT, 1983, p. 62 – tradução nossa).



A cor vermelha pode suscitar uma resposta fisiológica, mas não pode gerar mais do que isso<sup>18</sup>. A sensação não confere sentido. Significados mais refinados exigem uma codificação.

Uma mesma experiência, um mesmo ente, pode sugerir sentidos os mais diversos, na medida em que aspectos diferentes seus são considerados. É o que se percebe com o imaginário europeu do mar ao longo dos últimos séculos (CORBIN 1989). Seu aspecto caótico, informe, abissal, foi a base dele ser o símbolo medieval do Caos primevo. Seus aspectos nauseabundos, como o enjôo e os escolhos, fundamentaram a sua interpretação como força putrefaciente. Os poetas barrocos franceses setecentistas atentaram para seu infinito jogo de reflexos e transparências, enquanto a físico-teologia enxergava as suas características utilitárias. Para a pintura paisagística, era a confusão entre oceano e atmosfera que lhe era cara, enquanto do mesmo Mar do Norte, a balneoterapia oceânica, também do séc. XVIII, aproveitavam das águas sua temperatura baixa, violência e salinidade.

Essa codificação implica em que a arte é, de certa maneira, cumulativa. Quando o pintor inglês Joshua Reynolds diz que toda a história da arte italiana está contida no *Retrato do Papa Inocência X*, pintura de Velásquez de 1650, é a esse fenômeno que alude. T. S. Eliot percebe essa situação que descrevemos com a devida profundidade:

Não pode ser herdada [a tradição] e se você quiser poderá obtê-la com grande esforço. Envolve, em primeiro lugar, senso histórico, que podemos considerar praticamente indispensável para qualquer um que queira continuar a ser um poeta após o seu vigésimo quinto ano; e o senso histórico uma percepção, não apenas do caráter passado do passado, mas também de sua presença; o senso histórico complete um homem a escrever não meramente com sua própria geração na alma, mas com um sentimento que o conjunto da literatura européia desde Homero e, dentro deste, o conjunto da literatura de seu próprio país, tem uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea. Este senso histórico, que é um senso do atemporal assim como do temporal e de ambos simultaneamente, é o que torna tradicional um escritor. E é o que o torna, ao mesmo tempo, mais agudamente consciente do seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade.

Nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte, tem seu completo significado isolado. Seu significado, sua apreciação é a apreciação de sua relação com os poetas e artistas mortos. Você não pode avaliá-lo sozinho; você deve colocá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. Eu digo que este é um princípio da crítica estética, e não apenas histórica. A necessidade que ele deve conformar, à qual ele deve coerir, não se dá apenas por um lado; o que acontece quando uma nova obra de arte é criada é algo que ocorre simultaneamente a todas as obras de arte que a precederam. Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, que é modificada pela introdução da nova (da realmente nova) obra de arte entre eles. A ordem existente é completa antes da vinda da nova obra; para tal ordem persistir após a intervenção da novidade, a *totalidade* da ordem existente deve ser, ainda que levemente, alterada; assim como as relações, proporções, valor de cada obra de arte para o conjunto são reajustados; e esta é a conformidade entre o antigo e o novo. Quem quer que tenha aprovado esta idéia da ordem, da forma da literatura européia, da inglesa, não encontrará absurdo que o passado deva ser alterado pelo presente da mesma maneira com que o presente é dirigido pelo passado. (ELIOT, 1982, p. 37 – tradução nossa)

<sup>18</sup> O caso do vermelho tem uma associação dada por uma experiência universal: o sangue. Mas ela não é fisiológica, entranhada na estrutura perceptiva, mas um aprendizado. Como outras experiências chave – o envelhecimento, a doença, a morte -, são comuns a todos os homens.



Concordamos com praticamente todo o raciocínio de T. S. Eliot, com uma digna exceção. Ele entende que a tradição é um conjunto formado por todas as obras preexistentes. Na prática, não encontramos essa situação.

Aqui temos algo realmente importante: a tradição é algo *móvel*. Ela é retroativa, sempre definida a partir das escolhas que o artista fez para realizar sua obra. As obras incluem novas correntes, escolas, tradições, obras, na medida em que as tomam por influência, e incentivam o seu conhecimento e preparam novo olhar sobre, redesenhando a percepção do passado. Por que empreendemos essa jornada na idéia de tradição? Porque ela é o fulcro do problema da interpretação e juízo estético. Por um lado, porque é esse lastro que, alimentando o artista e sua obra, está inscrito na obra – existe ainda outro componente, a que aludiremos em breve.

Porém, e isto é importante, esse lastro não é constante ou estável. Ele é dado pelas escolhas do autor. A tradição é, assim, sempre um conjunto um tanto variável, estabelecido pelo autor, retroativamente. Eis o caráter volitivo, já dito antes, em ação. Vimos que, da tradição, cada autor absorve aquilo que melhor se lhe parece. Porém sequer a tradição a ser aprendida é um corpo definido e encerrado, como supusemos inicialmente, mas está atrelado ao conjunto singular de experiências vividas, com suas próprias inquietações, com as perguntas que, consciente ou inconscientemente, ele lança ao mundo. A influência, portanto, é uma eleição no sentido inverso ao usual; é o autor que escolhe aqueles que lhe precederam e seu impacto sobre eles.

O fluxo, assim, não é meramente cronológico e cumulativo, de uma tradição que desemboca na obra de alguém. Mas a de uma eleição onde o autor escolhe quem o influenciou, criando, retroativamente, os elementos que serão a tradição. É o caso de Le Corbusier, que recombina elementos da arquitetura erudita e vernacular, da Antiguidade e contemporâneas, de edifícios feitos por arquitetos a construtos realizados por outros profissionais, da arquitetura à escultura e pintura. A ausência de Roma dentre os seus modelos – ao contrário, o alerta para os riscos de Roma como modelo – e a escolha do Egeu não deixa de ser, ela mesma, compreensível à luz do precedente. No caso, a tradição francesa *Beaux-Arts* com o seu culto à Roma, em especial com o *Grand Prix*, que Corbusier estava a atacar.

A mobilidade da tradição explica porque certos autores são olvidados, ao passo em que outros são redescobertos ou mesmo descobertos, sem nunca terem sido famosos. Um outro ponto é que o vulto da obra de arte, e a envergadura de seu autor, acabam por forçar a sua inclusão dentro da tradição, da história do ofício. E isso vale para *outsiders* talentosos que, em um início são ignorados pelos profissionais da área, são depois retroativamente incorporados – como Buckminster Fuller – ou incorporados como incômodos incontornáveis na historiografia, tal qual Gaudí<sup>19</sup>. O mesmo raciocínio é o empregado por Irã Dudeque (2001), para falar da situação de Oscar Niemeyer no cenário cultural brasileiro: sua envergadura obriga a cultura a se torcer para abarcá-lo. Sua grandeza, ao inspirar de arquitetos a pedreiros, estabelece uma vertente da cultura construtiva e o estabelece dentro da cultura construtiva geral<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> A exemplo de Nikolaus Pevsner, que com relutância inclui Antoni Gaudí, e mesmo Antonio Sant'Elia, em sua historiografia do Movimento Moderno (JENCKS, 1975a).

<sup>20</sup> “Falava-se muito em Niemeyer, mas os profissionais de Curitiba perceberam que o país ao qual Niemeyer se referia era o Rio de Janeiro e cercanias. Perceberam também que este discurso fora montado *a posteriori*. Niemeyer criara uma arquitetura vigorosíssima, que não se sacrificava a causa alguma. Depois identificaria a causa brasileira com a sua arquitetura (em vez de a arquitetura com a causa). Isso, é claro, não diminuía a expressão de Niemeyer; ao contrario, elevava-a a um ponto jamais alcançado por qualquer outro criador brasileiro, ao ponto que o próprio arquiteto se obrigara a criar um discurso para que sua criatividade fosse aceita. Estava explícito que Niemeyer, o mais exuberante de todos os arquitetos brasileiros, criou uma arquitetura *brasileira* não por ter absorvido a tradição brasileira, mas por ter dobrado esta tradição até encaixá-la na sua própria arquitetura, e isso, em qualquer arte, é um teste quase definitivo para se medir a inventividade de um criador.” (DUDEQUE, 2001, p. 219).



E ainda: a educação cognitiva da obra atual lança nova luz sobre as obras pregressas.

No vocabulário crítico, a palavra *precursor* é indispensável, mas se deveria tentar purificá-la de toda conotação de polêmica ou de rivalidade. O fato é que cada escritor *cria* seus precursores. Seu labor modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro. (BORGES, 1997, p. 166 - tradução nossa)<sup>21</sup>.

Todo grande artista cria seus precursores. Não apenas no sentido imediato de eleger quais serão as fontes de suas indagações. Como lançarão luz plena a aspectos menores das obras anteriores.

Voltemos para a idéia da pirâmide da informação, da gradação do mais complexo ao mais simplório, degradado. A dificuldade está em definir o que é esse “mais complexo”. Não pode ser entendido como mera complexidade do sinal. A Teoria da Informação é uma base, mas não vai ao cerne do fenômeno. Há um aspecto importante, indissociável da obra de arte: a síntese. A complexidade não é um atributo intrínseco à obra. As partes da obra evocam conteúdos, grandes extensões da tradição artística, naquilo que dizem e no que *não* dizem. Suas ausências são parte de seu conteúdo.

É a avaliação da escolha do artista e da habilidade com que leva a cabo suas decisões que constitui uma parte essencial do que compreendemos por entendimento de uma obra. Tomem-se as proverbiais maçãs de Cézanne. Seguramente, aqueles que apenas as comparam em suas mentes com maçãs vistas nos quitandeiros não extrairão disso muito conforto ou edificação. Comparando-as com maçãs-padrão de naturezas-mortas é que encontramos, na concentração sincera do mestre na forma delas, mais do que na sua textura, um sintoma de sua atitude para com a vida, de sua busca obstinada do essencial. Não se pode, evidentemente, expressar essa formulação sem sentir sua precariedade e pobreza. (GOMBRICH, 1999, p. 99).

A síntese, aqui, possui dois sentidos, simultâneos. O primeiro é o da onda portadora AM, metáfora que empregamos inicialmente para explicar as camadas de informações. O segundo é o do próprio gesto – um gesto que significa muitas coisas.

O verso de Blake “O Earth, O Earth, return”, por exemplo, embora contenha cinco palavras e apenas três diferentes entre si, contém sete diferentes alusões à Bíblia. (FRYE, 2004, p. 10).

Essa síntese é o que surpreende no projeto de Lúcio Costa para o plano-piloto de Brasília. Os dois eixos e seu cruzamento que consegue, ao mesmo tempo, com o mesmo ato, evocar a tradição urbanística ancestral do cardo e decúmano, fazer uma metáfora com o ato do desbravador. E apresentar um raciocínio viário às diferentes escalas da cidade, incorporando não somente a antiga via monumental, caracterizando-a como uma *civitas* em vez de uma *urbs* e o igualmente ancestral manuseio de terraplenos monumentais, como, no cruzamento dos eixos, estabelecer a plataforma rodoviária no centro da cidade, como idealizado no projeto corbusiano para *Uma Cidade Contemporânea de 3 Milhões de Habitantes*, de 1922. Cada nova capa de significado se faz com pequenas adaptações, sobre uma matriz unitária, um gesto que permite essa convergência de sentidos. Ao mesmo tempo, sua síntese era percebida por Sir William Holford, membro da Comissão Julgadora do concurso do plano-piloto.

<sup>21</sup> O mesmo Jencks em outro momento aplica essa concepção na crítica à *Unité d’Habitation* de Marselha, de Le Corbusier, demonstrando sua riqueza polivalente, em contraposição, por exemplo, às obras de Mies van der Rohe (JENCK, 1985).



Uma idéia engenhosa para uma cidade – prossegue o urbanista inglês – precisa ter unidade. Não pode ser uma simples soma de pequenos desenhos juntados num mapa do local. Todos os grandes planos são fundamentalmente simples. Podem ser apreciados de uma vez, não apenas por arquitetos, mas por todas as pessoas. Uma vez concebidos, parecem inevitáveis. (BRAGA, 2010, p. 186).

Este segundo tipo de síntese é possível por causa da ambigüidade inerente e necessária à obra de arte. Como no caso do projeto de Brasília, essa síntese não se dá somente nos aspectos sensíveis para a arquitetura e urbanismo. Aspectos utilitários, em seus vários níveis – do mais imediato ao simbólico – precisam ser realizados com atos polivalentes.

No Museu de Arte Contemporânea de Niterói, de Oscar Niemeyer, o que parece ser uma forma gratuita, que é a rampa de entrada, em verdade concentra em seu gesto uma série de solicitações e proezas. Ela parte da entrada, mas sem ocupar e obstruir o eixo visual do lote, liberando a visão para o volume principal. O seu vermelho, dentro do uso de cores primárias caras aos modernistas (em especial o vermelho, na paleta de Niemeyer), condiz com o significado simbólico da entrada, do “tapete vermelho”. O gesto é escultórico, como o arquiteto gostava de realizar, e ao mesmo tempo permite o desenvolvimento da declividade, para vencer a altura, e apoiar-se em um único pilar, fazendo com que o acesso superior sirva de cobertura ao acesso inferior. Esse tipo de síntese, especialmente árdua na Arquitetura como no *design* industrial, é chamada por Charles Jencks de *polivalência*:

Quando nos encontramos frente a uma arquitetura que foi criada com um interesse similar na forma, na função e na técnica, esta ambigüidade ou tensão origina uma experiência polivalente onde se oscila entre significado e significado, buscando-se continuamente ulteriores justificativas e entrando-se cada vez mais fundo. Não é possível separar o método do objetivo já que cresceram juntos e criaram uma série de laços recíprocos através de um contínuo processo de *feedback*. (JENCKS, 1975b, p. 19 - tradução nossa).

O importante é essa *unidade inconsútil*. Ser um ato sintético, e não uma colagem heteróclita. Essa diferença pode ser ilustrada pelo pretensioso poema do personagem Carlos Argentino Daneri, do conto *El Aleph* de Jorge Luís Borges (1996). Neste, cada verso fazia referência a um estilo ou obra antiga, satisfazendo-se o autor com fazer desta uma seqüência interminável. Assim, entenderemos, por enquanto, que a degradação da obra de arte, em sucedâneos mais pobres, é tanto quando sua forma perde conotações como a sua perda de unidade.

Até agora ignoramos o conteúdo específico das formas artísticas. Isto é, tratamos a erudição como a formação histórica de um dado código. No entanto isso não abrange completamente a situação. Códigos não pairam no vazio. Eles precisam referir-se a algo. Começemos com a gênese das tradições. Elas partem de um punhado de obras iniciais que servem como centro em torno do qual orbita o debate intergeracional. Mas o que define tais obras?

O mesmo Jorge Luís Borges, falando sobre a literatura, admite que é uma eleição, cujo motivo lhe escapa inteiramente, embora possa ser reconhecido sociologicamente, quando uma sociedade, uma civilização, escolhe seus próprios clássicos.

Chego, agora, à minha tese. Clássico é aquele livro que uma nação ou um grupo de nações ou o longo tempo decidiram ler como se em suas páginas tudo fosse deliberado, fatal, profundo como o cosmo e capaz de interpretações sem fim. Previsivelmente, essas decisões variam. Para os alemães e austríacos o *Fausto* é uma obra genial; para outros, uma das mais famosas formas do tédico, como o segundo *Paraíso* de Milton ou a obra de Rabelais. Livros como o de *Jó*, a *Divina*

*Comédia, Macbeth* (e, para mim, algumas das sagas nórdicas) prometem uma longa imortalidade, mas nada sabemos do futuro, exceto que diferirá do presente. (BORGES, 1997, p. 90- tradução nossa).

Essa diz respeito a aspirações próprias. O que explicaria o mistério de certos autores serem tão importantes numa época, e depois caírem no total esquecimento. Como aquele em que ainda vive o oitocentista Herbert Spencer, “cuja influência era então maior do que qualquer outro no mundo” (HOBBSAWM, 1977, pag. 262)<sup>22</sup>, ou a tremenda propagação dos quadros *Angelus*, de Jean François Millet e *Toteninsel*, de Arnold Böcklin, no mesmo século (GAY, 1999), que sequer constam nos livros de História das Artes.

A eleição inicial pode ter, assim, seu grau de arbitrariedade, ou de incompreensível. Mas o fato é que se consolidam exsudações sobre a mesma, depósitos, como na exegese bíblica ou talmúdica, ou na importância que o *Ramayana* assume para o subcontinente indiano. Mas não se trata apenas disso. Partamos de outra observação de Muñoz Viñas (2003), quando argumenta que o *microchip* é uma obra tão complexa e refinada quanto as maiores obras de arte. Vejamos. Existe, de fato, uma vertiginosa profundidade do que está inscrito ali, no conhecimento necessário para fazê-lo. Um milagre, quando se entende a escala de operação, a precisão fantástica de cada camada de silício e sua dopagem, para funcionar como o equivalente a um circuito. O conhecimento presente ali remonta desde os primórdios da metalurgia, e antes mesmo. Todas as etapas foram necessárias para culminar com tal proeza técnica. Aqui se demonstra que certas obras requerem, para o seu fazer, uma cadeia de habilidades, descobertas, instrumentos que remontam à origem do homem. Porém, ao que se refere o dito *microchip*? Ele tem como função executar uma miríade de comutações de sinais elétricos, em um átimo de segundos. É um aperfeiçoamento extremo de uma atividade tremendamente específica. Ocorre que esta operação, o cálculo, permite realizar um sem número de outras operações, tais como processar textos, editar, imagens, etc. O poder do computador é ser genérico em sua especificidade, o cálculo rápido e repetitivo. Desvelada a camada das múltiplas aplicações instrumentais, encontramos no seu solo primordial o cálculo. Que por ser uma operação elementar, pode ser automatizado. A operação em vigor é um distrito de uma província de todo um continente da atividade humana. Existe, sim, uma proeza intelectual da ciência e técnica modernas. Mas até que ponto versam sobre algo mais amplo e essencial?

Obras como a *Capela Sistina*, a *Divina Comédia*, o *Bhagavad-Gita*, os *Analectos*, o *Rubayat*, versam sobre o próprio cerne da existência humana. A diferença não é de tempo e inteligência, individual e coletiva, mas de conteúdo. Por isso a Técnica fica obsoleta; a Arte, não. Apenas na medida em que o homem deixar de ser como tal.

Há uma diferença evidente entre obras de cunho espiritual e de cunho técnico. O conteúdo das obras de arte é de fundo existencial. Ou, pelo menos, nela a vida do seu autor transparece com mais evidência. De que fala a obra de arte? Da experiência do homem no mundo, em todos os seus sentidos. Os códigos não são em si, mas formas pela qual essa experiência é comunicada. O potencial espiritual da arte existe somente. Na medida em que esse mergulho é realizado.

Aqui arriscaremos uma hipótese do fundo universal da obra de arte? Esse fundo universal é a própria existência humana. Apesar de conteúdos culturais específicos, o que nos permite reconhecer em Omar Khayam quando escreve o seu *Rubayat*, ou no autor do *Eclesiastes*, um dilema e uma postura que não nos são tão distantes<sup>23</sup>. Do contrário, seu conteúdo seria

<sup>22</sup> HOBBSAWM, Eric J. **A Era do Capital 1848-1875**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

<sup>23</sup> O *Rubayat* ficou famoso no Ocidente na tradução inglesa realizada por Edward Fitzgerald, poeta menor que, ali, realizou verdadeira recriação, estabelecendo uma obra-prima. Esse sucesso desconcertou os eruditos árabes



completamente alienígena a nós, no sentido literal da palavra. A compreensão de qualquer obra de outros tempos e sociedades está ancorada em algo em comum.

Uma refutação possível desse fundo universal está no caráter *histórico* dos fatos sociais. Iniciamos mesmo com essa premissa, que mesmo os sentidos são aprendidos. No entanto, a própria origem da abordagem historicista responde a essa falsa refutação. O que é inaceitável é uma transposição imediata do homem pretérito.

A história não estuda somente os fatos materiais e as instituições; o seu verdadeiro objeto de estudo é a alma humana; a história deve propor-se ao conhecimento daquilo em que esta alma acreditou, pensou e sentiu nas diversas idades da vida do gênero humano. (COULANGES, 2002, p. 102).

Ou ainda:

Não há outro meio de conhecer os homens do passado a não ser tomando emprestado seus olhares, vivendo suas emoções [...] (CORBIN, 1989, p. 7).

O esforço aqui é tornar o homem pretérito verossímil. É a capacidade de nos pormos no lugar de homens do passado que permite que suas decisões nos sejam inteligíveis, que permite a retrodicção das épocas passadas, como formularam Ortega y Gasset (1958) e R.G. Collingwood (1972), este inspirado em Benedetto Croce. E, sobretudo, os aspectos existenciais do homem perpassam as épocas, na medida em que existe um substrato problemático. Como, por exemplo, sua finitude. Ou o confronto com ordem social – tema tanto dos *Analectos* confucianos e do *Bhagavad-Gita*, como é a *Apologia de Sócrates*, de Platão, ou as tragédias gregas.

A obra de arte, nesse aspecto, relaciona-se biunivocamente com a História. As obras servem para reconstituirmos, a duras penas, a *forma mentis* dos anos passados, assim como o conhecimento historiográfico nos permite situar as ações descritas na obra e o seu autor. Essa é a condição mesma da historiografia e da crítica de arte; sem a universalidade potencial do homem, repetimos, tanto a História como as obras passadas seriam completamente incompreensíveis.

Tal fundo elementar – que é a própria condição humana – se manifesta, antes de cristalizar em formas artísticas específicas, como um espelho de condições sociais que tendem a ser mais específicas. Os primeiros livros bíblicos, por exemplo, se ancoram em uma sociedade pastoril, como a *Teogonia*, de Hesíodo, parte de um mundo agrário, enquanto as comédias de Aristófanes já nascem e falam de uma sociedade urbana. São as formas da própria experiência vivida, por assim dizer, da qual nascem os dilemas intrínsecos da vida humana em geral. Isto cria algumas dificuldades. É difícil para um homem metropolitano atual compreender, em plena potência, de que fala uma obra que tem como pano de fundo, como matéria-prima, a vida pastoril. Ainda assim, algo se compreende do contrário, o relato nos seria completamente alienígena, o que não ocorre. Esse reconhecimento de que por trás de uma forma poética dada e de uma situação alheia narrada ou descrita está um ser humano se dá por processos simpáticos. A capacidade simpática de entender os seres humanos é a condição essencial para a vida em sociedade. Muito da comunicação se perde, se vê prejudicada, na medida em que as formas artísticas se tornam obsoletas, que seus elementos dizem respeito a um tipo de vida que há muito se foi. Atlantes nos edifícios, náiades na poesia, nos dizem muito pouco. Da mesma maneira como a mera erudição sem sentimento, sem vivificar aquelas formas antigas. Ambas acabam se tornando formas vazias. Muito da atualização dos símbolos e gêneros é, de fato, uma atualização dos meios e situações

---

(ARCHER, 1996), já que no Islam não lhe é devotada tanta importância. O diferença na repercussão, deve-se dizer, não é inteira responsabilidade do talento poético de Fitzgerald, mas à afinidade ocidental com o existencialismo do eu lírico.



narradas – a exemplo da arte do séc. XIX, na sua tensão entre formas medievais e anteriores, e a nova vida urbana – para falar daquilo que subjaz, que é o homem no mundo.

Por isso tudo, o risco de considerar a Estética um ramo autônomo do conhecimento, em especial das abordagens puro-visibilistas, que ignoram o conteúdo representado pela própria forma da representação, é o de amputar *sobre o quê* fala a obra de arte. Ela versa sempre sobre o próprio artista. E seu poder se funda em que, por trás da competência técnica, ao falar sobre si mesmo, ele está a falar sobre você. A arte se refere a algo, a esse conteúdo vivencial.

Podemos retornar ao personagem do conto *El Aleph*. Um dos motivos de sua fragilidade como poeta não era apenas a colagem heteróclita de referências. É que ao seu poema faltava substância. Parecia um jogo mecânico de fazer referências. Faltava-lhe a coalescência dos recursos poéticos em uma expressão viva

Quando Umberto Eco analisa os *comics* norte-americanos *Peanuts* de Charles Schultz e *Steve Canyon* de Milton Caniff essa diferença fica clara.

Porém há mais: a poesia destas crianças [de *Peanuts*] nasce do fato de que neles reencontramos todos os problemas, todas as angústias dos adultos por trás dos bastidores. [...] Estas crianças nos tocam de perto porque em certo sentido são monstros: as monstruosas reduções infantis de todas as neuroses de um cidadão moderno da civilização industrial. [...]

As crianças de Schultz não são um instrumento malicioso para passar de contrabando problemas dos adultos; estes problemas são vividos neles à maneira de uma psicologia infantil, e precisamente por isso nos parecem comoventes e sem esperança, como se reconhecêssemos de improviso que nossos males mudaram a tudo, até a raiz.

[...] e estas crianças-monstro são capazes subitamente de canduras e ingenuidades que repropõem tudo, filtram todos os detritos e nos restituem um mundo amável e suave, que recende a leite e a limpeza. (ECO, 1968, p.304 – tradução nossa).

Quando Umberto Eco duramente criticava Milton Caniff – com o risco do embotamento pela crítica marxista subjacente, entendendo a vida burguesa como um conteúdo indigno *per si* – apóia-se em algo verdadeiro. Que Caniff move-se em meio a clichês e não consegue transcendê-los. No entanto, a mesma obra, em Caniff, é sofisticada do ponto de vista gráfico, inaugurando e desenvolvendo muitos recursos visuais<sup>24</sup>.

Trata-se, portanto, da mera aplicação de fórmulas, por competente que seja. Se esse é o risco da técnica sem vida, a vida sem a técnica, sem os códigos e os recursos para exprimi-la, não são mais que pura repetição da expressão mais primal e imediata. Falta-lhe a elaboração imaginativa que existe na obra de arte. O quadro *O Grito*, de Edvard Munch, ganha sua força não porque exprime com fidelidade um grito, mas porque os recursos gráficos que emprega apontam um desespero que vai além do próprio indivíduo representando; tudo no quadro grita, em uníssono.

<sup>24</sup> No entanto, vale notar que sintetizar imagens diversas na forma de um novo símbolo que se torna, pela repetição simplificada, um novo clichê, é tento raro. E o mesmo Milton Caniff conseguiu, em tira diária anterior. Em *Terry and the Pirates*, ele cria a personagem Lai Choi San, a *Dragon Lady*, que será repetida indefinidamente até os dias de hoje. Esta qualidade não parece relacionar-se com a profundidade do autor.



### 3. O RECONHECIMENTO DA ARTE

E chegamos ao problema do profissional do Patrimônio. Como reconhecer uma obra de arte?

Como dito antes, em um primeiro momento o reconhecimento é a identificação da situação específica dentro de um pano de fundo geral. Não é uma eleição de popularidade, e nem pode sê-lo. Por mais que desagrade colocar isso de tal forma, é uma questão de especialistas. No sentido de que exige a intimidade com a arte, em geral, e com o gênero e similares, em específico. Exige o aparato cognitivo.

Porém, ainda pior, requer esse misto de conhecimento histórico e juízo crítico. O reconhecimento da obra de arte, daquilo que se destaca dos demais, não é apenas uma tabulação e locação específica. Já que, como dito, a obra de arte é a síntese criativa e recombinação da tradição. Por definição ela não é a simples repetição de um dado cânon, mas sua interpretação e reelaboração expressiva. Ela precisa acrescentar algo. Em especial diante de uma situação cultural – que veremos adiante – em que as obras de arte estão a revolucionar o conjunto da tradição, o seu reconhecimento é o contrário de encontrar mera aplicação de fórmula, mas justo o seu contrário. Ou seja, ontologicamente é impossível a existência de critérios ditos “objetivos”, no sentido usualmente dado, para reconhecer a qualidade artística.

Já não bastasse a dificuldade em reconhecer uma dada obra de arte conhecida, temos que o campo de atuação se expandiu até o inabarcável.

Mesmo aqui a Era Moderna viu o multi-elitismo. O cânon das Belas Artes expandiu-se violentamente em pouco tempo, adicionando as eras antes eclipsadas do medievo, e, depois, a produção das civilizações não-ocidentais e das sociedades primitivas. Mas não apenas as referências se multiplicaram, mas as formas de produção sensível, na medida em que as chamadas Artes Menores foram incorporadas. E que a produção industrial aparece e que a noção de *design*, tanto gráfico quanto de produto, se instala. Ainda mais que a produção de cada meio artístico não cessa de se desdobrar em gêneros e subgêneros. Assim, a produção filmográfica viu o cinema, assim como a produção para a TV, e, dentro do cinema, gêneros em multiplicação como filmes de suspense, de faroeste, de tribunal, de guerra. Cada um com seus pioneiros, clássicos, epígonos, transgressores – isto é, uma escalada de obras que, situadas na série, desbravam novos caminhos estéticos, marcam apogeu, rupturas ou declínios para formas degradadas e corriqueiras. Cada gênero comunica-se ademais com os outros, na medida em que servem de inspiração, assim como mídias distintas se alimentam, em um autêntico *crossover*. Ou melhor, que autores bebem de influências diversas e as recombina em suas próprias obras<sup>25</sup>.

A situação se agrava, por último, pelo caráter *revolucionário* da sucessão das obras de arte. Aqui acrescentamos mais um tópico no modelo que estamos até agora esboçando.

Na Era Moderna, há “revoluções”, que se sucedem com proximidade crescente, tanto nas ciências como nas artes. Essas revoluções só podem existir na medida em que não são consensuais, sequer majoritárias. Por definição, elas começam minoritárias.

Algo dessa mudança pode ser antevista no momento em que falamos sobre a atualização dos símbolos. Isto é, a tradução de antigas correspondências para novas, na medida em que

---

<sup>25</sup> Aqui vale o modelo que Jane Jacobs crê ser um princípio universal: “Desenvolvimento é diferenciação emergindo de generalidades. Uma dada diferenciação é uma nova generalidade da qual outras diferenciações podem potencialmente emergir. Portanto, o processo é aberto e produz diversidade crescente, além de numerosas, múltiplas, intrincadas relações crescentes de co-desenvolvimento.” (JACOBS, 2001, p. 30).



situações ou ambientes passados perdem sua presença cotidiana. Northrop Frye (2004) observa que a Bíblia apresenta camadas sucessivas de símbolos que se referem a uma vida pastoril, a outra etapa agrária e a fases urbanas. A força simbólica do oásis é vigorosa para os beduínos do deserto, mas não para povos citadinos, e inexpressiva para silvícolas.

Ademais, há trânsitos diversos entre símbolos e significados. Novos códigos referem-se a antigas situações, antigos códigos referem-se a novas situações – estes dois processos estudados pela chamada Escola de Warburg -, como novos códigos a novas situações. Cada código refere-se a uma situação por meio de uma convenção tácita, estabelecida e reforçada por meio das obras de arte. A compreensão da situação, que é uma experiência concreta, depende da posse do código, e que a compreensão plena do código se dá com o entendimento daquilo a que ele se refere.

Uma das pretensões de alguns dos estudiosos da Estética está em retirar da área de estudo as *heteronomias* – isto é, injunções que não são de origem sensível, portanto, forasteiras ao campo.

[...] todo ato autenticamente estético [...] nunca poderá caracterizar-se por preocupações prevalentemente lógicas, ou econômicas, ou políticas etc., mesmo se – como é inegável – toda verdadeira criação artística, uma vez realizada, não deixa de revelar um mais ou menos rico substrato de experiências de toda espécie, as mesmas que – transfiguradas pela fantasia criadora do artista – terão cooperado à realização deste algo *sui generis* em que *forma* e *conteúdo* obedecem inteiramente ao imperativo do Belo, este *valor estético* que é imprescindível, porque sem ele a obra não seria mais poética ou artística [...] mas uma obra de prosa. Poderia, em suma, ser uma obra de ciência ou de filosofia, um ato ou um gesto ou um empreendimento econômico, um ato moral, um ato de heroísmo, etc. etc., mas, nunca, uma obra de arte. (GALEFFI, 1977, p. 179).

O problema é que as redefinições na História da Arte, tanto por artistas quanto por pensadores que, por sua vez, influenciam os artistas, se dão, sim, de maneira heterônoma. Tais mudanças nos quadros de associação são reorganizações em larga escala que estimulam ou sustentam a atuação de artistas talentosos.

Não adianta tentar encontrar na obra escrita de Le Corbusier apenas argumentos de ordem técnica. Ao contrário, estes parecem não sustentar-se, desfilando uma série de associações estranhas e espúrias. Como, por exemplo, na sua noção do Purismo como uma abordagem “científica” da pintura, uma vez que encontraria nas formas em verdadeira grandeza, a essência – de cunho platônico – dos entes<sup>26</sup>. Ou na defesa da linha reta; em meio a argumentos de ordem utilitária, aparece como mais importante um predicado moral e simbólico.

O homem caminha em linha reta porque tem um objetivo; sabe aonde vai. Decidiu ir a algum lugar e caminha em linha reta.

A mula ziguezagueia, vagueia um pouco, cabeça oca e distraída, ziguezagueia para evitar os grandes pedregulhos, para se esquivar dos barrancos; empenha-se o menos possível.

O homem rege seu sentimento pela razão; refreia os sentimentos e os instintos em proveito do objetivo que tem. Domina o animal com a inteligência. Sua inteligência constrói regras que são o efeito da experiência. A experiência nasce do labor; o

---

<sup>26</sup> “O que há então de comum entre a arte pura e a ciência pura? De que maneira o espírito de uma pode servir à outra? Apenas o instrumento técnico difere, o objetivo é o mesmo: o objetivo da ciência pura é a expressão das leis naturais pela busca das *constantes*. O objetivo da arte grave é também a busca do *Invariante*.” (JEANNERET e OZENFANT, 2005, p. 57).



homem trabalha para não perecer. Para produzir, é preciso uma linha de conduta; é preciso obedecer às regras da experiência. É preciso pensar antes no resultado.

A mula não pensa em absolutamente nada, senão em ser inteiramente desocupada. (LE CORBUSIER, 1992, p.5)

A operação em curso é a da associação de determinadas formas com a própria idéia de modernidade. Estas associações, o emprego destes símbolos, é a própria condição da tarefa. Não são heteronomias passíveis de expurgo. Podemos ver Le Corbusier em ação quando, viajando de avião a partir de Buenos Aires e sobrevoando o delta do Paraná, ele percebe que, nos meandros dos rios que via do alto, estava uma metáfora que poderia empregar:

É a lei da linha do maior declive e, em seguida, se tudo tornou-se plano, é o teorema comvente do meandro. Digo teorema porque o meandro que resulta da erosão é um fenômeno de desenvolvimento cíclico absolutamente semelhante ao do pensamento criador, da invenção humana. À força de desenhar do alto dos ares os delineamentos do meandro, expliquei a mim mesmo as dificuldades com que as coisas humanas deparam, os impasses que elas enfrentam e as soluções de aparência milagrosa que, subitamente, resolvem situações inextricáveis. Para meu uso, batizei este fenômeno de *lei do meandro* e durante as minhas conferências, em São Paulo e no Rio, aproveitei este símbolo milagroso para apresentar minhas propostas de reformas urbanas ou arquitetônicas, para buscar apoio na natureza, numa conjuntura em que pressentia um público capaz de acusar-me de charlatanismo. (LE CORBUSIER, 2004, p. 18).

Revoluções culturais dessa magnitude, com rotações bruscas de significado, com repactuações súbitas de convenções, tal qual a Arquitetura Moderna, dependem profundamente de textos e exposições que estabeleçam novas associações aos recursos gráficos, formais e espaciais.

Acabei descobrindo um poderoso consolo nesse ofício de conferencista ambulante improvisador, que é o seguinte: vivi momentos agudos de lucidez e cristalização do pensamento. Temos diante de nós um auditório numeroso e *hostil*. Quando uso o termo *hostil*, refiro-me ao fato de que o conferencista encontra-se na situação desagradável de um conviva a quem servem um frango, que ele deve comer sem mastigar. Novidades e mais novidades apresentam-se a ele. Seu aparelho receptor não dá mais conta do recado. Então é preciso oferecer-lhe uma comida que ele consiga engolir, isto é, torna-se necessário expor-lhe sistemas claros, indiscutíveis e até mesmo fulminantes. Quando você está desempenhando suas tarefas cotidianas nada o obriga a essas cristalizações instantâneas. Quando você se encontra diante de um auditório que, pouco a pouco, você atraiu para regiões virtuais que seus desenhos delimitaram, torna-se necessário *exprimir, esclarecer, formular*. (LE CORBUSIER, 2004, p. 52).

Ele sabia que sua batalha não se dava no campo dos argumentos, mas das associações. Seus recursos literários e editoriais, baseados na associação por justaposição, apelavam para um grau pré-discursivo da retórica; a *parataxe* no caso dos textos, e na disposição em paralelo das imagens com que pretendia constituir, imgeticamente, uma contigüidade discursiva<sup>27</sup>. Usamos Le Corbusier como exemplo, mas apelo igual às várias esferas da atividade humana para justificar as novas mudanças estéticas aparece em praticamente todos os artistas das vanguardas.

<sup>27</sup> Reyner Banham notara o recurso associativo, ao nível dos blocos de assuntos, no seu livro mais famoso, "pois *Vers une Architecture* não possui uma argumentação no sentido normal da palavra. Possui, ao invés disso, uma série de ensaios retóricos ou extravagantes sobre um número limitado de assuntos, reunidos lado a lado de modo a dar a impressão de terem alguma conexão necessária." (BANHAM, 1975, p. 357). Assim como maneira que, em uma sucessão de imagens de templos gregos e automóveis contemporâneos, reforça o seu argumento de uma unidade fenomênica, dentro da sua idéia da depuração do Tipo elementar, seja no automóvel, seja nos edifícios.



Adolf Loos, em seu clássico *Ornamento e Crime*, defendia que a ornamentação, ou o impulso ornamental presente nas tatuagens, era atributo de mentes não-desenvolvidas, presente nos povos primitivos e nos infantes e, nos adultos da sociedade européia, nos bandidos e degenerados. Assim, sua conclusão de que a evolução cultura era sinônima da remoção dos ornamentos nos objetos utilitários implicava num imperativo estético que era um imperativo psicológico e moral. Marinetti, igualmente, empregava associações similares. E, antes dele, John Ruskin: as Lâmpadas com que almejava iluminar a Arquitetura não se limitavam a predicados estéticos, mas traduziam uma cosmovisão muito particular. Mesmo Sigfried Giedion (1967) saúda a chegada do Modernismo na Arquitetura por uma urgência de outra ordem: pela cisão interna que existe na civilização ocidental e em cada indivíduo, uma desarmonia profunda que só pode ser recomposta em uma unidade espiritual por meio da arte.

Assim, como mostra Reyner Banham (1975), palavras de ordem como a funcionalidade, o tipo, a matemática, são mais símbolos que conceitos definidos, operando por suas associações. O vão livre, como bem demonstra Alfonso Corona Martínez, acabou sendo uma exigência *a priori* contraproducente para a maioria dos programas, constituindo um imperativo de outra ordem, “imagem de modernidade, de manifestação de novas possibilidades técnicas para obter a transparência ou a continuidade literal” (MARTÍNEZ, 2000, p. 171). Demonstrar a potencialidade da técnica, mesmo que a contragosto das exigências pragmáticas do prédio, e mesmo sua associação com o novo caráter flexível e aberto da vida moderna. Ou as muitas associações que o vidro possuía, fugindo completamente ao sentido mais pragmático, penetrando em conotações políticas, estéticas e mesmo esotéricas. Ou, ainda, o fascínio, igualmente apriorístico, da arquitetura moderna, e mesmo da contemporânea, com a geometria e seus arranjos formais. Daí a importância dos manifestos<sup>28</sup>.

Mais do que orientarem as decisões criativas e o juízo do fruidor, as heteronomias parecem imbuir a análise crítica daquilo que tem de melhor.

Existem provas suficientes para afirmar que quase toda experiência arquitetônica possui um componente moral; certamente, tanto os defensores de um certo estilo, como os principais arquitetos, utilizam termos morais para descobri-la. [...] Além disso vemos que críticos como Pevsner, Ruskin ou Mumford escrevem algumas de suas melhores críticas precisamente porque estas são altamente moralistas. E precisamente porque são moralistas, sua experiência é concreta, e porque é concreta revela (em alguns momentos) uma absoluta fidelidade à obra. No entanto, sua própria moralidade particular é demasiado limitada (seja puritana ou social), já que os leva a condenar a grandes artistas cujas convicções eles não compartilham. (JENCKS, 1975a, p. 278 – tradução nossa).

Tais reconfigurações não são tão comuns, e são o visível esforço de titãs. Podemos nos perguntar: como conseguiram? A resposta pertence ao ainda insondável plano da psique coletiva.

A literatura sociológica com maior tradição no tema acaba por centrar-se na *moda*, e, em especial, no vestuário. Expandindo e considerando que, ali, está *in nuce* o fenômeno de tais variações, e que pode ser tomado como modelo. O que nos interessa como análogo é a propagação coletiva e o ponto inicial uma mudança de simetria na sociedade, e qual a situação do indivíduo nesse epicentro. Destas concepções, devemos destacar os pontos que nos concernem. Em primeiro lugar, há indivíduos que deflagram a transição de fase? Existe o espaço para a ação individual?

<sup>28</sup> A situação chegou, em certos meios, a um tal absurdo, que permite Tom Wolfe iniciar uma obra sua, abordando esse fenômeno, com a seguinte afirmação: “francamente, nos dias que correm, sem uma teoria para endossá-la, é impossível ver uma pintura” (WOLFE, 2009, p. 7)

Para Simmel o processo é estamental, repetindo a formulação primeira de Gabriel de Tarde: os estratos inferiores imitam, em uma versão da emulação do consumo conspícuo das classes ociosas, de Thorstein Veblen. Nesta descrição, no máximo existe aquele que, hipertrofiando a adoção da moda vigente, acaba se individualizando: o janota (*dude*). Gilles Lipovetsky (2009) pouco aborda esse tema: está subentendido no período que chama de “moda de 100 anos”, iniciada no séc. XIX, com o papel criador, e o *status* decorrente, dos costureiros das principais grifes, e modifica-se radicalmente a partir dos anos 1950, quando o epicentro das novas ondas não ocorre mais do estrato superior, como no desejo de emulação anterior; pode vir tanto do *prêt-à-porter* como “da rua”; não é mais, assim, a imitação vertical e sim a horizontal, não mais o que é superior, mas o que está ao redor. É Herbert Blumer (1969) que, olhando com atenção essa mesma indústria da moda, atenta que, por mais institucionalizado que seja, ainda é um processo de tentativa-e-erro. Por um lado, com *designers* interessados em aceitação, tentando capturar e traduzir em seus desenhos o que acreditam ser o espírito da época, por meio da inspiração em povos distantes, nos estilos correntes e nas mais recentes expressões da modernidade. Por outro, processo de seleção de tais prospecções por audições de teste, e que os costureiros tentam formalizar e expressar um *gosto coletivo* desconhecido em seus pormenores; o que lhe obriga, por sua vez, a formular uma teoria a respeito.

Inicialmente, o gosto coletivo é amorfo, inarticulado, vagamente a postos e no aguardo de uma direção específica. Através de modelos e propostas, inovadores da moda esboçam possíveis linhas através das quais o incipiente gosto possa ganhar expressão objetiva e tomar forma definitiva. O gosto coletivo é uma força ativa no subsequente processo de seleção, fixando limites e fornecendo orientação; ainda assim, ao mesmo tempo sofre refinamento e organização através do vínculo, e materialização, em formas sociais específicas. (BLUMER, 1969, p. 284).

Marc Boyer (2003) esboça também um modelo geral para outro tipo de propagação, no caso, das práticas relacionadas ao lazer e turismo. Aqui existem duas escalas, da qual aborda apenas uma. Existe uma estrutura geral, secular, que pode ser vista nas obras de Alain Corbin e de Keith Thomas, de aproximação à natureza e dos espaços limítrofes. A estrutura mais específica, das práticas pontuais, é aquela que merece a atenção de Boyer. Ele reconhece que há alguém que, de fato, *cria* a atividade específica. A sua *pirâmide sociocultural* baseia-se no processo da distinção e emulação da distinção, presente nas primeiras teorias da moda em vestuário. No momento em que essa prática cair nas graças da autoridade, deflagra o processo de emulação pelos estratos abaixo. A autoridade política deu lugar, no séc. XX, à celebridade midiática e, no lugar da imitação por estratos sucessivos, capilar, passou a se dar de modo veloz e não contíguo.

Na origem de tudo está a *invenção do inútil*: uma nova prática, um lugar desconhecido são identificados por alguém original, marginal, na alta sociedade, um *marginal secante*, como dizem certo sociólogos; ele não está no centro das atenções, mas suas invenções são imediatamente conhecidas pois ele é um *gate-keeper*: ele tem as chaves da Cultura. Os grupos de famosos ou *stars* da sociedade hierarquizada garantem a manutenção das práticas: eles as adotam, *consagram* as atrações. A *durável* reputação, por sua vez, nos séculos 18, 19 e até mesmo no início do século 20, provém da vinda dos membros das famílias reais. A guerra de 1914 e em seguida a crise de 1929 modificam a Sociedade que continua a ser uma pirâmide, mas cujos príncipes são substituídos por novas estrelas, as do cinema (Hollywood), do teatro, da arte e da grande literatura, e até mesmo do *show-bizz*. (BOYER, 2003, p. 32).

Essa mecânica se aplica de modo impecável à difusão das práticas litorâneas (PAZ, 2008). Importante é a figura do *gate-keeper*.



Thomas Kuhn (2006) também percebe “revoluções” no desenvolvimento das ciências, que não se dariam de forma linear, mas a partir de rupturas radicais, com novas direções e mesmo redefinições do campo fenomênico de cada ciência, tradicional ou nova. Cada etapa de cada ciência seria orientada por um *paradigma*, que daria as bases conceitual, terminológica, de método e rumos à investigação subsequente, a *ciência normal*, que transcorreria de maneira contínua e sem sobressaltos. Nesse modelo sociológico, qual é o papel do indivíduo? Determinante, na medida em que é o estabelecimento de um novo paradigma é, invariavelmente, a obra de um homem só – Charles Darwin, Louis Pasteur, Isaac Newton, Albert Einstein -, ou pelo menos de um grupo de pessoas, não necessariamente próximas mas em comunicação constante – os físicos da Mecânica Quântica, como Niels Bohr, Max Planck e Werner Heisenberg. O ponto nevrálgico que Kuhn se alude a explicar é porque se dá a sucessão dos paradigmas. O que faz com que uma nova concepção científica se propague e seja aceita pela comunidade científica, e passe a vigorar. Ele aponta que um paradigma novo emerge por inteiro somente quando o anterior está já em crise<sup>29</sup>. Assim, o novo paradigma é inicialmente desenvolvido por um pequeno grupo de pessoas. Reificada como uma dinâmica autônoma, a mecânica das revoluções científicas parece operar, para Kuhn, em um vazio idealista e rotacionando de modo arbitrário. Também é uma teoria da sucessão um tanto restrita: o paradigma e suas revoluções sucessivas valem somente para campos onde há uma concepção dominante; onde existem concepções em concorrência, sem o nítido predomínio de uma sobre as demais, não se constitui em paradigma, e nem se pode empregar tal modelo.

Georg Simmel (1957) argumenta que a moda – isto é, o fenômeno do gosto e suas variações - opera com mais facilidade onde ela é superficial. Herbert Blumer (1969), apesar de afirmar que a moda é, no geral, um mecanismo muito mais ubíquo – algo um tanto arriscado - também percebe que ela se instala se, dentre várias outras condições, a eleição de novos padrões e tipos não for ditada por padrões objetivos. O vestuário parece prestar-se a oscilações mais extremas, onde as extravagâncias não acarretam maiores efeitos. Os estudos sociológicos sobre a moda no vestuário parecem indicar um extremo de volatilidade; daí a necessária precaução para sua transposição a outras esferas. A ciência, cujas revoluções foram estudadas por Kuhn, seriam o seu extremo oposto, uma descrição veraz e funcional de setores da realidade.

O que é o nosso caso? Um pouco de tudo. As artes não são a moda, apesar desta – sob o nome de *gosto*, na tradição estética – lhe perpassar. Possui alguma relação de conteúdo com as mesmas aspirações que insuflam o lazer e o turismo. Também guardam correspondência com correntes filosóficas, como se alimentam das descobertas e paradigmas científicos, à maneira do impacto da Psicanálise, ainda que como analogia e inspiração. O que queremos salientar é o papel fundamental dos indivíduos, ainda que sua ação seja prospectiva, sondando um gosto coletivo informe. E não nos referimos apenas aos artistas, o que seria um truísmo, já que sem eles não haveria sequer a obra de arte. Falamos daqueles que difundem claramente as boas novas.

Não basta a revolução nas artes se dar por uma reconfiguração dos códigos, por um novo acordo, agora explícito, até desaparecer na invisibilidade do tácito. É preciso um forte proselitismo, e é

---

<sup>29</sup> Num dado momento, argumenta que o salto ao novo e incipiente paradigma é um ato de fé (KUHN, 2006, p. 193). Cita casos idiossincráticos como prova de que cada indivíduo aceita um novo paradigma por uma soma de motivos, muitos sem relação direta com a ciência. Comenta que os novos paradigmas eram bem-sucedidos e sua ciência normal era a confirmação repetida de uma promessa de sucesso (KUHN, 2006, p. 44). Fala ainda que o êxito gradual do novo paradigma atrai mais conversos, e que este vigora porque é mais exitoso. O que é esse sucesso ou esse êxito, não é dito. Chega a defender a absurda teoria: de que o novo paradigma, vigorando, aumenta seus argumentos *persuasivos*, na medida em que “estiver destinado a vencer sua luta” (KUHN, 2006, p. 202). Evidente as hipóteses mais evidentes da *utilidade* e *veracidade*, ou pelo menos de sua *eficiência*, e adotando uma variante da teoria lingüístico-cultural de Edward Sapir e Benjamin Lee Whorf, chega a afirmar que cada paradigma é um mundo cognitivo próprio (KUHN, 2006, p. 192), que não aceitaria transições em um mesmo indivíduo.



preciso que esses militantes tenham aceitação por parte dos estratos que serão os comitentes dessa arte. Se no modelo de Marc Boyer, algum membro destacado da aristocracia adotava uma prática que vinha a conhecer e gostar, aqui existe muito do engajamento do criador e de seus discípulos. John Ruskin e Johann Winckelmann tinham esse caráter de apóstolos de suas causas.

Existe, ainda, o papel de *difusores locais*, que se valem de seu prestígio intelectual, inclusive com um certo deslocamento do pioneirismo. Em uma sociedade provinciana, passarão por criadores de idéias que estão apenas difundindo. Ramalho Ortigão, escritor de alto calibre português, repetiu e condensou idéias alheias, como as de Jules Michelet e o estado-da-arte europeu sobre o fascínio marítimo, na compilação compósito de seu *As Praias de Portugal – guia do banhista e do viajante*, de 1876. No Brasil, os manifestos artísticos de Oswald de Andrade perdem muito de seu charme quando se conhece a vanguarda europeia.

De qualquer jeito, são necessários aqueles que mobilizam o reconhecimento real, coletivo, do artista ou de sua própria obra. Em especial quando foge ao cânon, à tradição, ao hábito. É um reconhecimento minoritário. Mas é este indivíduo que, com alguma abertura crítica, e tendo ali a epifania do gozo estético, envida esforços para compartilhar essa predileção. A conquista acaba sendo de muitos, mas os principais gigantes deste proselitismo acabam aparecendo. Foi o caso de John Ruskin, na defesa aberta de J. W. Turner e tutela dos pré-rafaelitas (Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones, etc.); sua obra, *Modern Painters*, foi especialmente feita para defender os pintores que lhe eram contemporâneos, e teve fundamental papel em mudar a receptividade das classes ilustradas. Papel menos intenso, mas igualmente importante, tiveram Émile Zola, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé para os pintores modernos, como Cézanne, Degas, Manet, entre outros. A voz do indivíduo altivo é a que aparece anunciando o talento que, do contrário, passaria despercebido. Indivíduo que conquistara a confiança dos outros, para servir-lhes de voz a ser ouvida. Esse *gate-keeper*, assim, precisa ter a sensibilidade de reconhecer algo, a capacidade intelectual para mobilizar argumentos, a vontade para dedicar-se nessa empreitada, e, mais importante, ter ou obter a atenção de seus contemporâneos.

No que isso nos interessa, afinal? Em que isso influencia a atuação do técnico de Patrimônio?

Observe-se que não eram somente críticos, mas também artistas de brilho próprio. Ruskin, conhecido por sua contribuição escrita e política ao Patrimônio, fez obras literárias de valor; Zola é um dos grandes escritores do séc. XIX e Baudelaire e Mallarmé, poetas igualmente importantes. Também serão artistas e críticos os responsáveis pela defesa do zelo com as obras de arte, e pela institucionalização da salvaguarda estatal dos monumentos.

#### 4. CONCLUSÃO: O DILEMA DO TÉCNICO

Com isto, chegamos à conclusão.

Tentamos aqui apresentar o que compreendemos como a dinâmica da produção artística humana nos pontos em que afetam o ofício e os debates relacionados ao Patrimônio. Que a arte existe e possui sua própria lógica interna, concatenada com outros fenômenos sociais. Como dito antes, vemos o debate sobre a obra de arte em extinção no panorama brasileiro. As causas nos fogem.

De todo modo, fora os conflitos inerentes a diferentes aproximações às coisas, temos que a obra de arte raramente comparece como pura fruição, historicamente. Mesmo no séc. XIX a idéia do patrimônio como obra de arte, mas atrelada a uma idéia de Nação (JOKILEHTO, 1986). Havia, assim, uma função propedêutica, como explícito na obra de Ramalho Ortigão, *O Culto da Arte de*



*Portugal*, de 1896. No entanto, a copresença concreta não impede a distinção analítica, nem elimina a motivação estética, o juízo do Belo, como copresente nas decisões e ontofilias. Isto corresponde ao que chamamos em outra ocasião de *ambivalência radical* do ser humano. Na maioria das vezes, suas ações e obras são síntese de intenções distintas, algumas mesmo inconscientes ou automáticas.

Nessa situação intrinsecamente amalgamada, detectamos certo movimento. Se, por um lado, a crítica de arte não teve solo fértil aqui, por outro, a expansão dos processos participativos tende a espalhar-se para áreas onde sua aplicação é, no mínimo, insatisfatória. Pois a idéia do igualitarismo decisório está a se deslocar do terreno da política para outros, com a pretensão implícita de que todos possuem a mesma condição. Por incômodo que seja dizer isso, é algo à qual não se pode fugir.

Em primeiro lugar, existe a necessidade de adquirir o aparato conceitual e cognitivo. E isto mesmo para cânones bem estabelecidos. Para o reconhecimento da obra excepcional, a situação torna-se ainda mais delicada – requer-se um juízo crítico apurado e sensibilidade. Isso fica nítido ao se atentar para certos pareceres de Lúcio Costa realizados para o IPHAN.

Sobre o Convento da Sagrada Família e seu conjunto em Salvador, afirma em 1949:

Conquanto o monumento seja destituído de valor artístico propriamente dito, pois revela erros elementares quanto à composição e moderação dos pormenores arquitetônicos neoclássicos, e não passa de interpretação *de ouvido* da nobre ordenação das vilas paladianas, poderá ser tombado como *curiosidade artística*, por haver sido concebido com tão louvável intenção e tendo-se em vista o valor das obras complementares aparatosas que o constituem para a bela encenação paisagística desse conjunto verdadeiramente excepcional. (PESSÔA, 1999, p. 83).

Reconhece assim que, apesar da falta de domínio em dado código, existem valores estéticos ali, que a tornam bem-vinda. Sobre a casa da Rua do Russel, do arquiteto Antônio Virzi, em parecer de 1970, afirma:

Concebida *plasticamente*, a construção como que ‘desabrocha’; plantas, cortes, elevações; a escada, a varanda, o torreão; o jogo dos planos, os espaços internos, os volumes tudo se entrosa e integra com graça inventiva e apuro de execução inexecedíveis, constituindo, assim, um todo orgânico e vivo de raro poder de sedução.

Trata-se, portanto, de uma preciosidade arquitetônica, obra de arte sem igual no país ou alhures, cuja preservação importa assegurar. (PESSÔA, 1999, p. 219).

Aqui é fundamental assinalar que esta casa parte de um estilo que não recebia a simpatia de Lúcio Costa e seus seguidores, e menos ainda o espírito desvairado que se apossa daqueles elementos, criando uma obra efusiva e única. Ainda assim, Lúcio Costa assinala que esta possui “*Excepcional valor artístico !!*” (PESSÔA, 199, pag. 130), em itálico e com exclamações.

Não se trata de seguir à risca o código de um estilo. Em sucessivos pareceres, considera que tanto o Teatro Santo Isabel em Recife, o Teatro Pedro II em Sabará e o Teatro da Paz em Belém não são obras de arte; a preservação das mesmas vale para aspectos de história social e urbana, ou como curiosidade, histórica e artística – mas sem o elogio estético que faz ao Convento da Sagrada Família. Em parecer sobre os prédios remanescentes da Av. Rio Branco, é ainda mais severo, explicando que, se foram tombadas unidades menores nas redondezas, foi porque



[...] corresponderam, na sua época, à linha de evolução – ou revolução – arquitetônica verdadeira, ao passo que as imponentes construções a que o relator alude são produtos marginais a essa linha evolutiva autêntica, e como tais – não obstante o seu apuro acadêmico – artificiosas manifestações da falsa arquitetura pejorativamente tachada, pela crítica internacional autorizada, como *beaux arts*. (PESSOA, 1999, p. 274).

Isto é, meramente seguir uma vertente artística pode redundar em obras medíocres, enquanto outras, executadas com certa imperícia, podem extravazar talento expresso em outras facetas da obra. Cabe, portanto, ao juízo crítico de alguém situar cada obra diante de tais armadilhas.

Para aquelas que reinventam a tradição, que a revolucionam, ainda mais delicada se torna a situação, já que essas revoluções só podem existir na medida em que não são consensuais. Pratiquemos, novamente, o ensaio do contrário: com princípios consensuais ou majoritários, teríamos as obras-primas? Dificilmente. Muitas não caíram no gosto do público; ao contrário, sofreram rejeição – como até hoje obras de um século atrás, dos primórdios do Modernismo, não encontram respaldo.

O mesmo vale para outras coisas, alertemos. Teorias fundamentais para a Era Moderna não são sequer entendidas pela maioria das pessoas, incluindo os letrados. Poucos conhecem a Teoria da Relatividade, de fato, para além da famosa equação, ou mesmo de forma grosseiramente adulterada do “tudo é relativo” – que dirá da Mecânica Quântica. Poucos conhecem a Seleção Natural das Espécies, além do punhado de clichês de mais de 150 anos. E estamos falando de teorias basilares. Essa pulverização da cultura, e da produção humana, em geral, é a própria condição da vida moderna.

O dilema situa-se, portanto, na situação da produção artística atual, na própria ontologia da obra de arte. Pois a obra de arte não é a mera continuidade de um esquema, e que sequer pode ser haurida pela mera tradição ou predileção majoritária, mas que inclui obras inovadoras que estão a reconstruir o cânon.

Relembremos o tombamento preventivo da Igreja de São Francisco de Assis em 1947, na Pampulha, obra de Oscar Niemeyer, construída em 1942. Obra que fazia parte de uma vertente construtiva ainda francamente minoritária, em termos numéricos<sup>30</sup>. O tombamento se fez porque os protagonistas dos órgãos de Patrimônio eram homens cultos e, importante, afins àquela expressão, ainda minoritária em termos numéricos. Isso justificou a criação da figura do tombamento preventivo e do pioneirismo na tutela patrimonial para obras recentes modernistas, e destes como projeto, isto é, sequer como obra completa, como ocorreu com o Aterro do Flamengo e a Catedral de Brasília (PESSOA, 2003).

Essa sensibilidade é atributo de homens. A capacidade de resposta estatal tende a desaparecer, na medida em que se institucionaliza. Isto é, que deixa de ser o esforço criativo de pioneiros, e passa a adotar um quadro técnico e uma normatização dos atos e procedimentos.

Como Francis Bacon anteviu no seu *Novum Organum*, a explosão da ciência se deu pela incorporação do mediano. Ou seja, a divisão das tarefas em blocos elementares, onde o labor é algo próximo ao cumprimento de uma norma, incorpora o homem mediano, na forma da ciência normal de Kuhn. Mas não será o pesquisador padrão o responsável por qualquer revolução

---

<sup>30</sup> No entanto, Lúcio Costa afirma no seu parecer, que se devia considerar “o louvor unânime despertado por essa obra nos centros de maior responsabilidade artística e cultural do mundo inteiro, particularmente da Europa e dos Estados Unidos.” (PESSOA, 1999, p. 68).



científica. É preciso ser alguém que conheça os fundamentos de sua área e que tenha uma visão panorâmica para compreender, a cada trabalho, o quadro geral e mesmo incorporar influxos metodológicos ou mesmo analógicos de outras áreas<sup>31</sup>.

Na arte, essa situação se agrava, já que não estamos falando de categorias gerais. Só pode haver ciência do universal. A obra de arte é, por definição, com o singular. O conhecimento do debate, em termos gerais, como também da trajetória do artista, da escola em que se situa, do panorama geral das artes em sua época, e mesmo outras informações e da sensibilidade geral de então, e, sobretudo, a fantasia e a individualidade do artista, coagula-se em uma obra que, para destacar-se, precisa ser única. Não pode ser o resultado mecânico de variáveis.

Daí a angústia constante, e a nosso ver insolúvel, do técnico de órgão de Patrimônio pela aplicação de critérios objetivos para a obra de arte. E, talvez, daí o apelo recorrente a redefinições do patrimônio, que lhe lancem em uma área de conforto e lhe eximam da terrível responsabilidade de fazer o juízo estético.

A institucionalização – no caso, a *estatização* – do reconhecimento da obra de arte sempre se choca nisso. Não por ser Estado, mas pela tentativa infrutífera de catalogar o excepcional. Formas de incorporar dentro de uma racionalidade técnica algo que não é incorporável. Lembremos que a maioria dos profissionais que primeiro estabeleceram a instituição da salvaguarda patrimonial, naqueles países onde esta é estatal, eram, eles mesmos, *gate-keepers*, e mesmo artistas de calibre. Como, na França, Prosper Mérimée e Viollet-le-Duc – o primeiro sagrando-se como escritor e o segundo, como arquiteto -; na Alemanha, Karl Friedrich Schinkel e, no Brasil, Mário de Andrade e Lúcio Costa – respectivamente, escritor e arquiteto de vulto. Foram também proselitistas da causa, exigindo posturas da autoridade pública, como Victor Hugo na França, ou mobilizando outros indivíduos, como Augustus Pugin, John Ruskin e William Morris (JOKILEHTO, 1986).

Porém, a formação de instituições burocráticas, no sentido literal do termo, aumenta o raio de ação do órgão, na medida em que, entre outras coisas, não depende mais do talento idiosincrático. Em troca, lida com indivíduos com menos poder de fogo do que aqueles que primeiro lançaram as práticas de conservação.

A obra de arte não se reconhece por um parecer técnico. Quando a obra é passível disso, é que a tradição na qual se enquadra já foi esquadrihada, e a obra torna-se mera repetição, sendo preservada como amostragem válida, como exemplar padrão. Mas não se pode capturar, assim, o excepcional. O reconhecimento do talento, em todas as áreas, é realizado por indivíduos, não por baremas ou formulários. Estes, no máximo, indicam competência, mas não a excepcionalidade.

Um detalhe das entranhas do tumultuado processo de elaboração de uma obra de arte pode ilustrar o raciocínio final. Durante a famosa intervenção da arquitetura Lina Bo Bardi no Solar do Unhão, houve atritos da equipe do Museu de Arte Moderna da Bahia com o departamento regional do IPHAN, com importantes medidas tomadas sem a sua aprovação e sequer o seu conhecimento. Quando Godofredo Filho – Chefe do Distrito do IPHAN da Bahia - sugere a

---

<sup>31</sup> Stephen Jay Gould observa tal característica em Charles Darwin, em seu último trabalho, *A formação do solo vegetal através da ação das minhocas, com observação sobre seus hábitos*, de 1881. Com um tema bastante prosaico, estaria, ao cabo, tentando delinear como a ação microscópica poderia, ao largo do tempo, ser responsável por grandes transformações, pois “redigiu uma série de livros em dois níveis, assim expressando em detalhes seu amor à natureza e seu ardente desejo de estabelecer tanto a evolução quanto os princípios da ciência” (GOULD, Stephen Jay. **A galinha e seus dentes e outras reflexões sobre história natural**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 129). Portanto, mesmo estudando um assunto que parecia insignificante – e não era -, estava a pensar em níveis mais globais.



Rodrigo Mello Franco de Andrade – Diretor do IPHAN - o embargo das obras, responde este, em ofício de 1963, que consultando o arquiteto Lúcio Costa, obteve como recomendação a

[...] *concessão de carta branca à sua colega encarregada do empreendimento. Esse parecer se funda por certo no reconhecimento das aptidões invulgares da Arquiteta Lina Bardi, assim como na convicção de que o benefício geral resultante das obras para o monumento tornará sem maior importância quaisquer senões ou desacertos verificados em detalhes da respectiva execução.* (ANDRADE JÚNIOR, 2010).

No que, ao fim, tinha razão Lúcio Costa.

O reconhecimento da obra de arte não é igualitário porque, igual ao talento que lhe produziu, está presente em todos somente em potência, como capacidade que pode ser alcançada por uma vida dedicada à mesma. O reconhecimento do talento não é igualitário porque o talento tampouco é. E talvez este seja o núcleo mesmo do dilema que apresentamos.

## REFERÊNCIAS:

- ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de. Embates e visões do restauro nas gêneses do Museu de Arte Sacra da Bahia e do Museu de Arte Moderna da Bahia. In: GUIMARAENS, Ceça. (Org.). **Museografia e Arquitetura de Museus. Identidades e comunicação**. 1.ed. Rio de Janeiro: PROARQ/FAU/UFRJ, 2010, v. 1, p. 152-189.
- ATLAN, Henri. **A Organização Biológica e a Teoria da Informação**. Lisboa: Instituto Piaget, 2008.
- ARCHER, Nelson. Marcas Invisíveis. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 10 mar. 1996. Caderno Mais!
- BANHAM, Reyner. **Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975.
- BLUMER, Herbert. Fashion: from class differentiation to collective selection. **The Sociological Quarterly. Official Journal of the Midwest Sociological Society**. Hoboken, New Jersey: Wiley-Blackwell. V. 10, n.3, jun. 1969.
- BORGES, Jorge Luís. **El Aleph**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1996. 54ed.
- BORGES, Jorge Luís. **Ficciones**. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- BORGES, Jorge Luís. **Otras Inquisiciones**. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- BOYER, Marc. **História do Turismo de Massa**. Bauru: EDUSC/ EDUFBA, 2003.
- BRAGA, Milton. **O Concurso de Brasília: sete projetos para uma capital**. São Paulo: Cosac Naify, Imprensa Oficial do Estado, Museu da Casa Brasileira, 2010.
- COLLINGWOOD, R.G. **A Idéia de História**. São Paulo: Livraria Martins Fontes. Lisboa: Editorial Presença. 1972.
- COLLINS, Peter. **Los Ideales de la Arquitectura Moderna – su evolución (1750-1950)**. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1970.
- CORBIN, Alain. **O Território do Vazio - a praia e o imaginário ocidental**. São Paulo: Ed. Schwarcz, 1989.
- COULANGES, Fustel de. **A Cidade Antiga**. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2002.



DUDEQUE, Irã Taborda. **Espirais de Madeira – uma história da arquitetura de Curitiba**. São Paulo: Studo Nobel/ FAPESP, 2001.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados ante la Cultura de Masas**. Barcelona: Ed. Lumen, 1968.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. 2v.

ELIOT, T. S. Tradition and the Individual Talent. **Perspecta - the Yale Architectural Journal**. New Haven, Connecticut: Yale School of Architecture, v.19, 1982.

FAGIOLO, Maurizio. **Guia de História da Arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.

FRYE, Northrop. **O Código dos Códigos – a Bíblia e a literatura**. São Paulo: Ed. Bontempo, 2004.

GALEFFI, Romano. **Fundamentos da Criação de Arte**. São Paulo: Melhoramentos, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1977.

GALEFFI, Romano. **Fundamentos da Crítica de Arte**. Salvador: Centro de Estudos Estéticos/ Fundação Cultural do Estado, 1981.

GAY, Peter. **O Coração Desvelado. A Experiência Burguesa – Da Rainha Vitória a Freud**. São Paulo: Ed. Schwarcz Ltda, 1999.

GIEDION, Sigfried. **Space, Time and Architecture – the growth of a new tradition**. 5.ed. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1967.

GOMBRICH, Ernest H. **Meditações sobre um Cavalinho de Pau**. São Paulo: EDUSP, 1999.

HALL, Edward. **A Dimensão Oculta**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005, 1ed.

JACOBS, Jane. **A Natureza das Economias**. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

JEANNERET, Charles-Édouard e OZENFANT, Amédée. **Depois do Cubismo**. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

JENCKS, Charles. La Historia como Mito. In: JENCKS, Charles e BAIRD, George. **El Significado en Arquitectura**. 1.ed. Madrid: Hermanm Blume Ediciones, 1975a.

JENCKS, Charles. Semiologia y Arquitectura. In: JENCKS, Charles e BAIRD, George. **El Significado en Arquitectura**. 1.ed. Madrid: Hermanm Blume Ediciones, 1975b.

JENCKS, Charles. **Movimentos Modernos em Arquitetura**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1985.

JOKILEHTO, Jukka. **A History of Architectural Conservation – the contribution of English, French, tgerman and Italian thought towards an international approach to the conservation of cultural property**. Tese (D. Phil) – Institute of Advanced Architectural Studies, the University of York, England. Set 1986.

KUHN, Thomas S. **A Estrutura das Revoluções Científicas**. 9.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LE CORBUSIER, **Urbanismo**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1992.

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero – a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.



MACDONALD, Dwight. **Against the American Grain – essays on the effects of mass culture**. New York: Random House, 1962.

MARTÍNEZ, Alfonso Corona. **Ensaio sobre Projeto**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

MARX, Leo. **A Vida no Campo e a Era Industrial**. São Paulo: Melhoramentos, Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

OLIVER, Paul. **Built to Meet Needs – cultural issues in vernacular architecture**. Jordan Hill, Oxford: Architectural Press, 2006.

ORTEGA Y GASSET, José. **Historia como Sistema**. 3.ed. Madrid: Revista de Occidente, 1958.

PADILHA, Isadora. Restauração na Crise: a teoria de Cesare Brandi. **Cadernos PPG-AU/ FAUFBA/ Universidade Federal da Bahia**. Salvador: PPG-AU/ FAUFBA, 2008. Ano 10, n.1. 2012.

PAZ, Daniel. **Do Jardim ao Farol: uma análise dos usos nas praias de Salvador e sua arquitetura**. 2008. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

PAWLEY, Martin. **Buckminster Fuller**. New York: Taplinger Publishing Company, 1990.

PESSÔA, José. Brasília e o tombamento de uma idéia. In: **5 Seminário DOCOMOMO/Brasil**, 2003, São Carlos/SP. **Arquitetura e Urbanismo Modernos: projeto e preservação**, 2003.

PESSÔA, José (org.). **Lúcio Costa: documentos de trabalho**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1999.

RAPOPORT, Amos. **The Meaning of the Built Environment – a nonverbal communication approach**. London/ New Delhi: Sage Publications. 1983.

RAPOPORT, Amos. Origens Culturais da Arquitetura. In: SNYDER, James C. e CATANESE, Anthony. **Introdução à Arquitetura**. Rio de Janeiro: Ed. Campus Ltda., 1984.

SUMMERSON, John. **A Linguagem Clássica da Arquitetura**. 3.ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1994.

TRILLING, Lionel. **The Liberal Imagination**. Garden City, New York: The Anchor Books, 1953.

SIMMEL, Georg. Fashion. **The American Journal of Sociology**, Chicago: The University of Chicago Press, v.62, n.6, mai 1957.

VIÑAS, Salvador Muñoz. **Teoria Contemporânea de la Restauración**. Madrid: Editorial Síntesis, 2003.

WICK, Rainer. **A Pedagogia da Bauhaus**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1989.

WIENER, Norbert. **Cibernética e Sociedade – o uso humano de seres humanos**. 2. ed. São Paulo: Ed. Cultrix, 1968. 2ed.

WOLFE, Tom. **A Palavra Pintada**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.