

UFRRJ
INSTITUTO MULTIDISCIPLINAR
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PATRIMÔNIO,
CULTURA E SOCIEDADE/PPGPACS

DISSERTAÇÃO

Matriz xilográfica: bem simbólico detentor de saberes

Jefferson Pereira Nepomuceno

2021



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO MULTIDISCIPLINAR
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PATRIMÔNIO, CULTURA E
SOCIEDADE/PPGPACS**

**MATRIZ XILOGRÁFICA: BEM SIMBÓLICO DETENTOR DE
SABERES**

JEFFERSON PEREIRA NEPOMUCENO

Sob a Orientação do Professor:
Fábio Pereira Cerdera

Dissertação submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de **Mestre em Patrimônio, Cultura e Sociedade**, no Curso de Pós-Graduação em Patrimônio, Cultura e Sociedade, Área de Concentração em Patrimônio Cultural: Memória, Identidades e Sociedade.

Nova Iguaçu, RJ
Fevereiro de 2021

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) Finance Code 001.

369.61
N441m
T

Nepomuceno, Jefferson Pereira, 1980-
Matriz xilográfica : bem simbólico detentor de
saberes / Jefferson Pereira Nepomuceno. - 2021.
111 f. : il.

Orientador: Fábio Pereira Cerdera.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal
Rural do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação
em Patrimônio, Cultura e Sociedade.
Bibliografia: f. 82-86.

1. Patrimônio cultural - Teses. 2. Xilogravura -
Teses. 3. Simbologia - Teses. I. Cerdera, Fábio
Pereira, 1972-. II. Universidade Federal Rural do
Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em
Patrimônio, Cultura e Sociedade. III. Título.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PATRIMÔNIO, CULTURA E
SOCIEDADE



ATA Nº 431/2021 - PPGPACS (12.28.01.00.00.00.22)

Nº do Protocolo: 23083.013887/2021-61

Seropédica-RJ, 01 de março de 2021.

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO MULTIDISCIPLINAR
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PATRIMÔNIO CULTURA E SOCIEDADE

Jefferson Pereira Nepomuceno

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Patrimônio, Cultura e Sociedade (PPGPACS), no Instituto Multidisciplinar da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - UFRRJ, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Patrimônio, Cultura e Sociedade. Área de concentração Patrimônio Cultural: Memória, Identidades e Sociedade.

Dissertação defendida e aprovada pela Comissão Examinadora em 26/02/2021.

Conforme deliberação número 001/2020 da PROPPG, de 30/06/2020, tendo em vista a implementação de trabalho remoto e durante a vigência do período de suspensão das atividades acadêmicas presenciais, em virtude das medidas adotadas para reduzir a propagação da pandemia de Covid-19, nas versões finais das teses e dissertações as assinaturas originais dos membros da banca examinadora poderão ser substituídas por documento(s) com assinaturas eletrônicas.

Nova Iguaçu - RJ, fevereiro de 2021.

(Assinado digitalmente em 01/03/2021 08:35)
ELIS REGINA BARBOSA ANGELO
COORDENADOR CURSOS-POS-GRADUACAO - TITULAR
CHEFE DE UNIDADE
CoordGT (12.28.01.00.00.00.08)
Matricula: 1744846

(Assinado digitalmente em 01/03/2021 16:02)
FABÍO PEREIRA CERDERA
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
DeptAR (12.28.01.00.00.00.81)
Matricula: 1357817

(Assinado digitalmente em 01/03/2021 12:28)
UHELINTON FONSECA VIANA
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 084.597.777-66

(Assinado digitalmente em 01/03/2021 09:57)
AMANDIO MIGUEL DOS SANTOS
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 671.964.207-30

Para verificar a autenticidade deste documento entre em <https://sipac.ufrrj.br/public/documentos/index.jsp> informando seu número:

Dedico aos meus mestres e mentores:

Minha mãe, Sonia; Adir Botelho; Kazuo Iha; Marcos Varela; e, Antônio Grosso.

AGRADECIMENTOS

Caminhada dura e solitária, a pesquisa é falsamente autoral.

Agradeço a Deus, que para mim, está e é além de algo intangível, muito palpável em cada passo que permite-me estar e seguir.

À minha mãe, Sonia, presente em cada lágrima, doce ou amarga, que tive no percurso, sempre partilhada e acolhida. Às minhas irmãs Irma e Izaura, que são dois terços de mim, e cuja minha presença é maior com elas. Aos meus cunhados, Fábio e Afonso, junto com meus sobrinhos, Ághata, Felipe, Arthur, cujas carnes são minhas carnes, sorrisos são meus sorrisos. Ao Cesar, meu pai, que sempre me incentivou em cada coisa que me dispus, cuja cada lágrima sua justifica, mais, o meu suor em tentar merecê-la. À Susana, meu bem, meu ombro, confiança, cumplicidade. Ao Carlito, meu mestre que me acendeu a chama de ser professor e lutar por isso.

À Daniele, minha amiga, minha alma extracorpórea. À Nay, meu espelho em caminhada de jornadas emocional e acadêmica. À Amanda, amiga surgida de espanto em acolhimento e zelo por mim, que sempre acreditou e acredita.

À professora Elis, minha madrinha e entusiasta de vistas indutivas. À professora Isabela, minha amiga feita no mestrado, a autora de minha volta à labuta. Ao professor Fábio, meu amigo e paciente orientador. Aos colegas Antonio, Thalles, Bruno, amigos da docência na UFRRJ que colaboraram em cada fé.

À Yasmin, Cassiano e Guilherme, minha família feita em Seropédica onde encontro abrigo emocional. À Joane, minha maior amiga e anjo, encontrado na Rural, aquela que me permitiu voltar olhar para o espelho. A todos meus alunxs, que sempre me alimentaram e alimentam, justificando meu foco.

Ao Flavio, meu irmão e cerne desse debate, noites não dormidas ponderando a gravura fazem a gênese desta Dissertação. Ao Daniel, amigo de museu, participe em ver potencial na minha inquietação. À Laura e Nancy, minhas madrinhas e patroas no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), que me permitiram participação sempre inquieta e investigativa. À Valéria, minha amiga de restauração, pela qual crescemos juntos. A Amândio Miguel, o primeiro reconhecimento de meu intento investigativo.

Ao Paulo, Pedro e Luciane, meus amigos do mestrado que levo para a vida. Debates quentes alimentaram a criatividade em nossas premissas.

À Marília, Haendel, meusaios, psicóloga e psiquiatra, que muito além da visão profissional, são amigos nesta jornada.

Obrigado, façamo-nos sempre o caminho de mão dupla. Amém.

“Nunca sacrifiquei a qualquer modismo o meu
próprio eu. Caminhada dura, mas a única que vale
todos os sacrifícios.”

Oswaldo Goeldi

RESUMO

NEPOMUCENO, Jefferson Pereira. **Matriz xilográfica: bem simbólico detentor de saberes.** 2021. 111p. Dissertação (Mestrado em Patrimônio, Cultura e Sociedade). Instituto Multidisciplinar, Programa de Pós-graduação em Patrimônio, Cultura e Sociedade/ PPGPACS. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Nova Iguaçu, RJ, 2021.

Esta dissertação debate a possibilidade de entendimento da matriz xilográfica como elemento depoente de saberes do autor. Objetiva discutir como a matriz é potencialmente descritiva do sujeito e se constitui como patrimônio cultural. Para isso, a partir de abordagem metodológica qualitativa, verificamos a pertinência da pesquisa a respeito da matriz como patrimônio imaterial. Abordamos a cultura material como relativa e confirmadora deste presumido, observando, neste objeto material, marcas dos saberes que o criaram. A dissertação, também, faz ponderações a respeito da prática da gravura em madeira, sua história, definições, contexto e construção, seja esta material ou sintática, considerando o papel da matriz na construção do sujeito e da malha cultural. Esse entendimento qualifica a reflexão acerca da matriz xilográfica como elemento que guarda em si, fisicamente, e como linguagem, traços capazes de projetarem o conhecimento nela contido, e de configurá-la como bem imaterial.

Palavras-chave: Bem simbólico. Xilogravura. Matriz xilográfica. Patrimônio Cultural.

ABSTRACT

NEPOMUCENO, Jefferson Pereira. **Woodcut matrix: symbolic good of knowledge**. 2021. 111p. Dissertation (Master in Heritage, Culture and Society). Multidisciplinary Institute, Postgraduate Program in Heritage, Culture and Society / PPGPACS. Federal Rural of Rio de Janeiro University, Nova Iguaçu, RJ, 2021.

This dissertation discusses the possibility of understanding the woodcut matrix as a deponent element of the author's knowledge. It aims to discuss how the matrix is potentially descriptive of the subject and constitutes itself as cultural heritage. For this, using a qualitative methodological approach, we verified the relevance of the research regarding the matrix as immaterial heritage. We approach material culture as relative and confirming this presumed, observing in this material object the marks of the knowledge that created it. The dissertation also considers the practice of wood engraving, its history, definitions, context, and construction, be it material or syntactic, considering the role of the matrix in the construction of the subject and of the cultural fabric. This understanding qualifies the reflection about the woodcut matrix as an element that keeps, in itself, physically and as language, traits capable of projecting the knowledge contained therein, and of configuring it as an immaterial good.

Key words: Symbolic well. Woodcut. Woodcut matrix. Cultural Heritage.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: A gravura (à direita) e sua matriz.....	39
Figura 2: Processo de entintagem.....	40
Figura 3: goivas variadas para construção de incisões.....	51
Figura 4: Vista de cortes de madeira.	51
Figura 5: foco em ponteiros e goivas distintas.	52
Figura 6: ilustração de pontas de incisores distintas e seus efeitos na incisão.	53
Figura 7: Paisagem Noturna. Oswaldo Goeldi. 1951. Xilogravura.....	55
Figura 8: armário Compactador para matrizes.	64
Figura 9: Matriz para a confecção da gravura <i>Banhistas</i> , de O. Goeldi.....	65
Figura 10: Gravura <i>Banhistas</i> , de O. Goeldi.	65
Figura 11: Matriz e impressão autoral de Paisagem Noturna, de O. Goeldi.	66
Figura 12: Matriz e impressão autoral de Paisagem Noturna, de O. Goeldi.	66
Figura 13: procedimento de higienização da matriz para gravura “Noite” de O. Goeldi.....	67
Figura 14: procedimento de higienização da matriz para gravura “Noite” de O. Goeldi.....	67
Figura 15: procedimento de higienização da matriz para gravura “Noite” de O. Goeldi.....	68

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I PATRIMÔNIO CULTURAL	17
1.1. Patrimônio como elemento cognitivo e antropológico	18
1.2. Materialidade e cultura material	22
1.3. Identidade, valor simbólico, sociedade	25
1.4. Cartas, legislação, conceitos, ponderações	27
CAPÍTULO II GRAVURA: MEIOS E MODOS	37
2.1. Histórico do meio e autoria	38
2.2. Modernidade e gravura	43
2.3. A gravura e o social	47
2.4. Sintaxe da gravura	50
2.5. Análise de <i>Paisagem noturna</i> , de Oswaldo Goeldi	54
CAPÍTULO III MATRIZ XILOGRÁFICA, BEM SIMBÓLICO	58
3.1. Distensões simbólicas	58
3.2. Obra ou objeto – porque importa	60
3.3. O espírito dos objetos	70
3.4. Gravura e a materialidade	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS	78
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	82
ANEXOS	87
A: Carta de Burra	87
B: Carta de Nara	92
C: Decreto n°- 5.753, de 12 de abril de 2006 (Carta de Paris)	95

INTRODUÇÃO

Esta dissertação objetiva debater a matriz xilográfica como elemento depoente dos saberes do autor. Seja de forma intrinsecamente física, seja de forma simbólica, buscamos mostrar que ela é um potente sujeito descritivo de patrimônio cultural.

A partir de uma abordagem indutiva e qualitativa, verificamos a pertinência da matriz xilográfica como patrimônio, bem como seu entendimento cognitivo e interrelacional à compreensão dos elementos na construção de sujeito. Abordamos a cultura material como relativa e confirmadora deste pressuposto, definindo o objeto material como potente locutor. Averiguamos ponderações a respeito da gravura, sua história, definições, contexto e construção, seja no âmbito material, seja no âmbito sintático, relacionados ao sujeito construtor e à construção da malha cultural.

A consideração desse entendimento qualifica a ponderação acerca da matriz xilográfica, que verificamos como elemento que guarda em si, aspectos capazes de construir narrativa social e cultural dos saberes envolvidos.

A gravura é um meio de expressão cuja sintaxe não se concentra, somente, nas possibilidades materiais, nem nas possibilidades intangíveis de um único objeto. Sua confecção depende da ação do autor, na matriz, qual e como utiliza o papel, o modo como aplica a tinta, a pressão desta no papel e como é a composição desta tinta. Tantos são os aspectos necessários para reconstituir o ambiente no qual a gravura foi confeccionada, que se torna improvável recriá-lo com o autor morto, já que os momentos em que ele tem participação decisiva para a confecção da gravura são inúmeros, e no meio deste fazer criativo há circunstâncias que não deixam legado físico.

Desta forma, entendemos que a remoção da tinta residual se constitui higiene do objeto, não violando um fazer criativo. Assim, entendemos a matriz como objeto e não como obra, o que atrela a percepção do tratamento da peça, também, como meio de pesquisa do *modus operandi* do saber do artista. Uma vez limpa e bem conservada, a matriz se constitui memorial descritivo do autor. Pode-se, através da peça, chegar a algum nível da construção autoral.

Como um caminho direto de pesquisa, a matriz, dessa forma, é um relato físico da ação criativa. Por tantos elementos, a matriz se constitui um documento direto, capaz e aberto à pesquisa. Perde-se, de fato, com a higiene, por vezes, o último registro de tinta na peça, mas compreendido ser esse objeto um veículo para a gravura, entende-se que a obra é a gravura, em que o resultado gráfico acontece. Sendo objeto, pressupomos como elemento depoente de Patrimônio intangível.

O presente trabalho apresenta a matriz de xilogravura num ambiente cuja sua citação é ausente quanto à sua significação epistêmica. A partir de nossa experiência com restauração e conservação do acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (MNBA), onde tivemos acesso a toda coleção de matrizes xilográfica e pudemos desenvolver um trabalho de restauração de coleções. Apurando, na ocasião, senso crítico de restauração e conservação ao elemento epistêmico ausente, o que possibilitou nosso trabalho prático de restauração e conservação de todo acervo de matrizes.

De certo, a matriz xilográfica é reconhecida e debatida, mas o caráter da presente dissertação é realizar análise que permita pressupô-la como estrutura que carrega as marcas criativas e pessoais do autor, e, até certo ponto, passível de reconstrução ambiental em que a obra fora criada, dependendo do caráter da análise e da avaliação de pertinência do autor.

Desde nossa graduação em Gravura, percebemos uma dicotomia, no reconhecimento do universo poético criativo, ambiente de fecunda produção social direta e fala popular, entretanto, o mesmo empenho e vista não fora observada em abordagens, sejam históricas, mesmo estética, se comparada a outras formas de expressão artística, seus modos e meios de confecção. A gravura, mesmo na academia, sempre pareceu mais empírica que processual.

Nas ações de restauração do acervo vimos, peça a peça, circunstâncias não descritas em nenhum manual progresso de feitura para além do elemento xilográfico, que nos levou às inquietações: O que de fato é a matriz? Seu espaço epistêmico e processual dentro da gravura? Sê-la gravura? Parte da gravura? Legado histórico, somente? O que nos diz essa matéria que não é muda se possibilitada sua fala.

Assim, nos parece potente narrativa a fala do elemento físico dentro do campo patrimonial em suas diretivas, assim como em Lascaux e Altamira¹, cujas incursões humanas remontam nossa ancestralidade e narrativa histórica, muito anterior ao letramento.

Há potência em Altamira pela posse de entendimento de nossos primórdios. A saber, na pintura rupestre, a presença do bisão, figuração humana e outros elementos descritivos, tanto pelo *que* quanto pelo *como*, da inscrição feita com gordura animal e terra, diz dos modos viventes e criativos circunstanciais. Podemos supor que qualquer documento histórico seja coercivo e descritivo de uma memória afetiva, descrito em primeira pessoa. Logo, a natureza própria do material é autônoma e potente. E a imagem – e aqui podemos perceber não só como alegoria, depoente de seu tempo, muito além de seu produtor – depõe coisas correspondentes à potência de seu leitor. Melhor ainda é, se fora desse tempo para efeito de leitura, entendemos que qualquer leitura é coerciva, tanto a proposta quanto a absorvida. Logo, a construção de malha social cultural é, de qualquer modo, tencionalidade e construções de multiplicidade de discursos.

Desse modo, no capítulo primeiro tratamos das definições e ponderações no campo do patrimônio cultural, sua pertença, significações e disputas narrativas. Para isso, nos amparamos em Gonçalves (1988; 2003; 2007) e Villaschi (2014) para o debate epistêmico necessário à captação e entendimento cognitivo do patrimônio, seja por quem produz, seja por quem presume narração. Essa captação define troca de valoração simbólica após entendimento de pertença, por isso, ponderamos as definições de malha tensional de Landowski (2002) e a pertinente abordagem da construção múltipla dos sujeitos narrativos em Hall (2006).

Sendo nosso objeto o bem material, faz-se necessária a apuração da cultura material e sua possível contribuição na captação plena do entendimento do objeto. Para tanto, Boëda (2013) nos diz da importância não circunstancial da arqueologia a serviço dessa cultura (material), para fim de ter no objeto maior leitura potente.

Findamos o capítulo com consideração a respeito das Cartas Patrimoniais e da Legislação em vigor, numa tentativa de composição de um estado da arte. Procuramos ver de que forma nosso pressuposto poderia ser amparado. Percebemos que as abordagens de potencialidade de leitura do objeto encontram pouco amparo. Algum inciso da Carta de Burra

¹ *Lascaux*, na França e Altamira, na Espanha são reconhecidas como dos mais importantes conjuntos de registros pictóricos pré-históricos em cavernas. Suas pinturas rupestres remontam entre 10.0000 e 17.000 a.c

(Anexo A), outras ponderações na Carta de Nara (1994) (Anexo B), mas ambas, de forma ideal, sem que haja correlação legal, mesmo em visita à Lei 3551 (contando a revisão de 2016), de definição do Plano Nacional de Patrimônio Imaterial - PNPI.

No segundo capítulo, nosso foco se faz, especificamente, na gravura, em como a mesma pode ser vista em sua sintaxe, fruto de um ambiente de vários saberes. Nesse intento, trazemos Costa Ferreira (1994), importante teórico xilógrafo que constrói em seu livro “Imagem e Letra”, uma significativa descrição física e técnica da gravura, e da construção dessa sintaxe. Ainda em Anico Herskovits (1986) e Antônio Costella (1984) o histórico, significação e outras pertinências a fim de tornarmos evidentes elementos próprios da gravura. Trazemos ao texto, o social e a arte, a partir de Aracy Amaral (1984) e suas considerações sobre a gravura, sua pertença nessa malha tensional, e como podemos visualizar e qualificar a gravura e seu ambiente dentro de um prisma para além de sua confecção. Concluimos esse capítulo com uma abordagem mais descritiva possível do que possa ser essa sintaxe de construção. A gravura e suas variantes de saberes na sua construção, e como esses saberes na proposição do patrimônio podem ser visualizados, sob a vista da cultura material, como possibilidade de investigação que seja pertinente, um objeto mais pleno em leituras.

O bem simbólico materializado na gravura é a abordagem do terceiro capítulo. Nele, expomos a partir da descrição de nossa experiência de restauração e conservação no MNBA, como uma investigação, no caso, a ação de higiene, possibilita uma leitura ampla do objeto, para além da descrição de guarda histórica. Assim, visualizamos a partir dessa investigação, a potência do entendimento da cultura material. Na captação mais ampla do bem, maior possibilidade de locução deste para construção da cultura de pertencimento. Para tanto, fez-se necessário o entendimento da função dos centros de fomento cultural, museus, diante dos sujeitos-cidadãos que compõem a sociedade, e por meio destes centros, a validação e valoração da capacidade cognitiva diante dessa malha tensional social.

Os objetos são elementos descritíveis – Focillon (2001) nos diz que muito além da funcionalidade, os objetos são aquilo que dizem deles. Naturalmente, as sociedades fazem dos objetos, elementos de emanção de sentido, de pertencimento espiritual. Assim, entendemos que dita essa emanção, estamos diante de disputas narrativas. O entendimento e amplitude de leitura são visualizadas nesse entendimento.

Para o Huberman (2017, p.214), que visualiza o objeto para além de pertencimentos de capital de fala hegemônica, cabe, citando Benjamin, “escovar a história a contra pelo”. Tão perceptível seja a partir da elaboração da produção gráfica, a unidade de espécime perde sentido de verdade, de modo equidistante, por ser fruto de manufatura manual, por ser único, mas pertencente a uma totalidade maior. Para a história, o documento está nas duas percepções da produção. Na gravura, o entendimento da sintaxe faz da matriz a mais potente descritora de um fazer cuja ação criativa já está concluída, mas também a tiragem e cada elemento componente dessa sintaxe está presente nessa construção possível de ambiente capaz de pesquisa.

Assim, buscamos no campo teórico, autores que não versem somente por uma área, mas antes, a inter e a multidisciplinaridade, a partir das quais o espírito indutivo investigativo se faça possível. Entendemos que o método que usamos, indutivo e qualitativo, qualifica essa dissertação em seus pressupostos. Entendemos que, diante da malha narrativa e discursiva que engendra o social, todo documento seja aberto.

Apresentamos este trabalho esclarecendo que em função da pandemia não foi possível realizar trabalhos de campo confirmativos ao MNBA para maior aprofundamento em leituras dos objetos. Nesse sentido, apresentamos as limitações, tanto com relação ao *corpus* de análise, quanto à quantidade e representatividade do material analisado, contudo, pretendemos desenvolver estes pontos em nossas pesquisas futuras.

CAPÍTULO I PATRIMÔNIO CULTURAL

Neste primeiro capítulo, procuramos produzir um panorama do campo do patrimônio cultural, no intuito de entendermos as variantes da pertença de sua significação – seu entendimento cognitivo, suas possíveis leituras – dentro de uma malha social tensional, seja por uma busca de maior entendimento da cultura material nesse escopo, seja pela disputa narrativa existente.

Para tanto, campos sensíveis ao patrimônio cultural se fazem pertinentes para compreendermos o quanto um objeto, um bem físico/bem material, pode ser contemplado em possíveis leituras.

Mesmo seguindo premissa já histórica do entendimento do patrimônio – desde debates em ambiente circunstancial, na Carta de Veneza, de 1964, da qual trataremos mais adiante – que não objetivavam um sentido fixo lexical, mas um movimento de disputas narrativas, procuramos visualizar a pertinência de abordagem cognitiva e antropológica, diante da multiplicidade de abordagens. Possibilidade que narra, ainda que não de forma inédita, mas, qualitativamente, alguns sentidos do bem físico, material.

Entre documentos patrimoniais, verificamos alguns apontamentos. Um caminho semântico de busca pela multiplicidade, ao mesmo tempo, unidade de sentido, sempre que possível, a fim de ser contemplada a diversidade cultural existente em cada sociedade. Mas fazer desta multiplicidade uma certa coesão para que o sentido seja múltiplo, não esvaziado a cada caso, demanda manter parâmetros e diretrizes gerais; pertinências na flexibilização do caminho do material/imaterial, para um amálgama dos dois; e, sobretudo, a abertura da captação das vozes das comunidades detentoras de suas culturas, tanto na formulação acadêmica quanto em escopo legislativo.

Decerto temos diretrizes, seja na academia, seja na legislatura, muito mais plural hoje, não negando, aqui, as pertinências de lutas de classe pelo poder simbólico, cultural e econômico. A este efeito, nosso intento nesta dissertação não é contemplá-lo, ao menos não como foco.

A sociedade em seus múltiplos agentes legitima o bem cultural – e aqui, dizemos sociedade entendendo a fala do produtor deste bem, dito detentor do saber, a academia com seu arcabouço científico (à qual somamos as premissas dos órgãos internacionais dentro do campo patrimonial cultural), e, por último, o efeito legislativo nacional e internacional –, mas atentamos à necessidade de entendimento que nenhum dos três: academia, produtor, legislatura, se apropria da narrativa, antes a torna múltipla.

Aqui se encontra o entendimento de que patrimônio não deva ser um lugar, mas uma membrana, um inter-lugar, um espaço de fala não estanque a nenhum detentor narrativo. A apropriação cultural, enquanto narrativa, deve ser subsidiada pelo não-lugar, mas atentemos que esse não-lugar deva ser aberto e não apropriado por nenhuma locução, sob risco de emudecer outra pertinência.

Ao procurarmos o debate entre esses três principais agentes percebemos que existem ainda pontos de relevância a serem contemplados. Patrimônio deve ser a posse da não posse. Assim, a narrativa dessa não posse vem do pertencimento cognitivo do sujeito, para construção de um câmbio de sensibilidades e pertenças. O entendimento de posse de coisa tem mais efeito na presunção da posse narrativa, antes do sujeito, pelo sujeito.

1.1. Patrimônio como elemento cognitivo e antropológico

A consideração sobre o que é ou venha a ser patrimônio num entendimento além das diretrizes legislativas, pode nos permitir uma provocação de percepção da geração de sentido e pertencimento, antes, necessariamente, de uma análise legal. De acordo com Gonçalves:²

Patrimônio está entre as palavras que usamos com mais frequência no cotidiano. Falamos dos patrimônios econômicos e financeiros, dos patrimônios imobiliários; referimo-nos ao patrimônio econômico e financeiro de uma empresa, de um país, de uma família, de um indivíduo; usamos também a noção de patrimônios culturais, arquitetônicos, históricos, artísticos, etnográficos, ecológicos, genéticos; sem falar nos chamados patrimônios intangíveis, de recente e oportuna formulação no Brasil. Parece não haver limite para o processo de qualificação dessa palavra (GONÇALVES, 2003, p. 22).

² José Reginaldo Santos Gonçalves – professor de Antropologia Cultural do PPGSA – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS) Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e doutor pelo Departamento de Antropologia da Universidade da Virgínia (Estados Unidos)

Este notado desgaste epistemológico, pode trazer um esvaziamento do termo no sentido, que patrimônio parece estar sempre ligado à posse. De fato, quando nos deparamos com a possibilidade de posse, logo nos vem o capital, o social, os termos de critério que definem ou poderiam definir ser pertencimento, que parece razoável sinônimo para patrimônio. Mas posse ou pertencimento de que? Em que esfera argumentativa?

Gonçalves nos chama atenção a uma posse cognitiva, sensível à própria noção daquilo que o indivíduo se diz ser. “O que estamos falando aqui é de uma capacidade cognitiva, relacionado à existência humana, mais que pensamentos de posse devemos nos manter conectados ao espírito humano” (GONÇALVES, 2003, p. 25).

Esta retórica nos parece ser fundamental para os três elementos de debate da epistemologia patrimonial. Ao detentor de saberes - ele sabe de si e de sua cultura quando este tem plena capacidade cognitiva de entendimento de seu tato social, seus saberes, afetos que o determinam. À academia – a responsabilidade de se manter conectada a este sujeito, sem o qual a cultura, para qualquer efeito, não existirá. À legislatura – cabe o serviço de guarda de valores e pertencimentos. O foco no debate de posse capital, pode, de algum modo, abrumar um elemento educativo que propicie a plena posse de si por parte do indivíduo, uma vez que, segundo, ainda, Gonçalves, em “O espírito e a matéria”:

muito mais eloquente que a prisão de uma legislatura, é mantermo-nos abertos a elementos que nos conectem com o espírito humano (...) O que estou argumentando é que estamos diante de uma categoria de pensamento extremamente importante para a vida social e mental de qualquer coletividade humana (...) essa noção expressa a moderna concepção antropológica de Cultura. Segundo ela, a **ênfase está nas relações simbólicas** [grifo nosso]. (GONÇALVES, 2007, p. 22-27)

Além de parecer evocar a presença do diálogo necessário, quase como exortação, coloca patrimônio como forma de pensamento. Logo, percebemos a presença de necessidade do estudo/ entendimento do sujeito. O que subsidia posse, pertença. Patrimônio, é, portanto, o entendimento cognitivo e as relações simbólicas. Ou seja, o entendimento conceitual de si e do outro e a partir desse entendimento, o câmbio simbólico.

A presença da troca obrigatória se faz presente no texto de Gonçalves. Mas teremos o mesmo capital simbólico para tal troca? Diante de tais relações simbólicas, quem valora o que se valora? Podemos presumir que, em alguma esfera, somos limitados no entendimento de valor e símbolo.

Juca Villaschi,³ trazendo essa inquietação sobre o fato, também trata da noção de patrimônio como algo próprio da captação de sentido do indivíduo. Portanto, relacionado a um entendimento cognitivo, sobretudo, interpretativo. Patrimônio deve se subsidiar a partir da plena posse cognitiva⁴ dos sentidos do indivíduo, tendo em vista que “o sujeito que compreende pela reflexão, passa a ocupar lugar diferenciado no seu fazer histórico” (VILLASCHI, 2014, p. 4). Assim, percebemos que aquele que compreende pela via simbólica tem maior condução narrativa.

O autor afirma, especificamente, nesse caso do patrimônio, que a “abordagem crítica do patrimônio inaugura perspectivas críticas de protagonismo pelo cidadão” (VILLASCHI, 2014, p.6). Estamos falando de narrativas e posse de entendimento, num engajamento simbólico, entre as partes de agência social.

Certamente, outros vetores se somam numa disputa de prerrogativa de capital não só narrativo, mas subserviente. Mas do que tratamos nessa reflexão é das partes e Villaschi (2014, p.6) aponta a necessidade desse trânsito para uma saúde social. Nesse sentido, o patrimônio parte de pertença, troca e vetores de composição conjunta, “investigando possibilidades comunicacionais, tanto da linguagem cotidiana, quanto do discurso científico monológico e da comunicação distorcida revelada em patologias individuais e sociais”.

Nesse engajamento, em que o patrimônio cultural parte, necessariamente, da plena cognição e entendimento das trocas, de fato, simbólicas, deveremos compreender o espaço de fala cabíveis aos produtores culturais populares e academia, para que aconteça o que Gonçalves chama de espírito do lugar. Ou então, continuaremos numa academia fria e um povo sem saber de si.

Gonçalves e Villaschi denunciam uma responsabilidade que pode partir de embates mais sutis. O alfabeto patrimonial⁵, nessa perspectiva, se dá na voz da percepção. Ainda que a sedução simbólica esteja como vetor contrário, o capital simbólico, pode sim, ser fundamentado a partir do pleno poder de um novo espectro de desenvolvimento narrativo. A vista liberal

³ Juca Villaschi Professor do Departamento de Turismo da Escola de Direito, Turismo e Museologia- Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) – MG.

⁴ Villaschi elabora patrimônio a partir das pertenças e entendimentos individuais, o que faz presumir posse cognitiva, mesmo termo utilizado por Gonçalves. Algo como posse de seus sentidos plenos e entendimentos.

⁵ Villaschi aborda o termo “alfabeto patrimonial” num sentido lato. Diante de uma abordagem pela Hermenêutica segundo Gadamer, busca compreensão do termo por uma apropriação e geração individual de afetos e pertencimentos, tanto pela própria noção quanto pelo câmbio simbólico a construir tal alfabeto.

(termo *stricto*) não é de fato, a única. Essa construção de pertencimento, posse, sentidos plenos, é mais adiante a base para a disputa de um capital cultural e a partir deste todo, o capital de disputa social, enfim chegando na posse e poder, como veremos mais adiante.

As implicações do debate aqui posto, dentro do campo da percepção e cognição, justifica-se, por entendermos que o produtor, o criador primaz desse bem cultural a ser disputado, deve, a todo tempo, ser senhor do seu fazer, não só de posse, mas de entendimento de si. Assim, nesta seção, não pretendemos debater elementos profundos da identidade, mas o pleno entendimento de sua manufatura e de seu bem, logo, de seu valor, capital-social ou de subsistência para autoconhecimento.

A presunção de manter uma estrutura social e de bens ou renunciar a ela, é, em tempo, muito mais eloquente na proporção do entendimento de tudo que compõe e confecciona esse pertencimento do saber. O fazer não pertence, talvez, em entendimento cognitivo, plenamente ao produtor. A menos que este seja consciente pleno dentro da sua manufatura e significações possíveis, ou nem assim, nem sensível, nem cognitivo.

O fazer sempre remete a uma práxis, anterior e estocada como memória. Dentro desse fazer está subsidiado cada elemento que possa ser decomposto ao entendimento: a sintaxe de produção.

A materialidade tem fala própria, e isso pode ser entendido como investigação da matéria física e deve ser considerado. Aqui se diz de esfera produtiva de bem cultural que entregue uma materialidade a disputar eloquência de evocação de imaterialidade, seja pelo poder simbólico, seja pela descrição do passado, meio de produção criativa ou tempo outro que some numa construção consciente de uma malha cultural em simbolismos para um novo alfabeto cultural:

a cegueira universal tratada por Milton Santos e o analfabetismo patrimonial se relacionam a constrangimentos decorrentes da separação dos indivíduos dos significados produzidos por sua própria cultura ou de outrem que os antecederam. Este exercício intelectual acena para a necessidade de relativizar e extrapolar o entendimento de analfabetismo, relacionado à falta de instrução formal, para associá-lo ao fraco domínio sobre os sentidos, simbologias e significados da produção cultural (...) Trata-se, efetivamente, do sentido mais perceptivo e interpretativo que possa se atribuir ao termo alfabetização (...) também o analfabetismo patrimonial assola qualquer indivíduo sem recursos interpretativos ou motivação para compreender o léxico do domínio dos elementos simbólicos (VILLASCHI,2014,p. 8).

A retenção de capital de posse, não nos diz nada diante do bem cultural. Mas o elemento da investigação está, da mesma forma, eloquente. Cabe a todas as esferas a plena atitude de intermeio, interrelação e investigação, assumindo cada qual seu interesse e voz. Certamente, a fala está na dialética *intercampi*, e o patrimônio necessita do entendimento do espírito. Gonçalves assim chama por compreender que a pertença seja imaterial, sempre. Uma vez que, ainda que físico, o bem é transcendente em sua esfera simbólica e descritiva.

Assim, a investigação do bem cultural, por primeiras e terceiras pessoas, deve subsidiar debates para conciliações, assumir-se a partir daí, o patrimônio como posse da pluralidade e não negação. O objeto não tem posse narrativa. O espírito está exatamente na premissa da não posse. O mesmo objeto deve, em todo tempo, para construção da malha social patrimonial, estar aberto e acessível a leitores e locutores. Com a possibilidade de construção de uma cultura com alfabeto mais sápiete.

Nesse sentido, na próxima seção, aprofundamos a discussão do objeto. Esse elemento central da cultura, por vezes, negligenciada sua completude. Veremos a necessidade que se faz pertinente darmos atenção, mais ao elemento que ao produtor.

1.2. Materialidade e cultura material

Para fundamentar nossa discussão, iniciamos com o seguinte questionamento: Por que a narrativa de um bem (aqui, físico) não pode ou não deve ser compreendida por seu produtor, mesmo entendendo que a este sujeito de narrativa caiba uma prerrogativa de pertença da criação, logo, de detentor de voz descritiva em parte prioritária?

Respondendo de uma forma breve, defendemos: Porque a matéria “fala”.

Em suas pertinências simbólicas, esses sujeitos, o produtor e a matéria – a partir de concretização de afetos e construções pessoais neste, de seu tempo, sua sociedade, sendo esse depoimento afetivo, e não devendo ser também único na voz do sujeito construtor – o quanto ele, construtor, sabe de si, a fim de uma construção de saberes não viciados em memórias, mas constructos de trocas simbólicas, essas a partir, ainda, de um campo intrapessoal, não como produto somente de autodeclaração? No caso de um elemento físico, o bem fala por si. Livre de discursos diretos do efeito do ato criativo. A matéria carrega, em si, traços possíveis de serem vistas e, correlatamente, analisadas.

Costa e Viana⁶ (2019, p. 5) nos dizem, diante de ponderação do bem material, que “a Materialidade integra um sentido mais universal, de não necessariamente ligação com algum efeito cultural”, ou seja, nem toda fisicalidade é dita documento histórico. Importa entendermos que, sobretudo no efeito de casos em que o construtor já não tenha voz, seja morto, nem todo elemento material relativo deva ser contemplado com voz pertinente. Já a Cultura Material é, sim, construída por símbolos com potencial para agenciar o modo pelo qual grupos humanos, ao longo dos tempos, organizam e evocam a própria vida social, demandado, assim, uma abordagem arqueológica, que deva ser vista para além de uma abordagem tecnicista, forma ilustrativa de uma investigação. Pois como afirmam Costa e Viana (2019), muito maior é a potência da matéria em ser, em projetar o sujeito, em sê-la própria sujeito depoente no constructo histórico social.

A arqueologia por sua vez, representa o acesso a um tempo remoto ou despercebido que não é possível por outro tipo de “documento”, tem acesso às materialidades totalmente desvinculadas das memórias vivas. A arqueologia, possibilita, igualmente, o alcance a particularidades da alteridade humana independente do contexto temporal em que seu objeto de estudo está vinculado. (COSTA; VIANA 2019, p. 6)

A matéria tem potência em duas formas investigativas. A primeira referente à sua existência qualitativa, entendida como entidade de argumento narrativo, ou seja, que diz respeito a costumes e fatos, vinculações. Sua socialização pertinente, como elemento autônomo descritivo, mas não desvinculado. A segunda, de outra forma, esse elemento físico diz de si. Tratamos de *o que* e *o como*. A matéria potencializa o discurso do sujeito, sendo discurso sobre modos e fazeres. Discurso este, de igual forma, potente e autônomo desvinculado da descrição memorial do autor criativo dessa matéria, engendrando uma possibilidade perene de discursos plurais investigativos da sintaxe social.

Por cultura material poderíamos entender aquele segmento do meio físico que é socialmente apropriado pelo homem. Por apropriação social convém pressupor que o homem intervém, modela, dá forma a elementos do meio físico, segundo propósitos e normas culturais. Essa ação, portanto, não é aleatória, casual, individual, mas se alinha conforme padrões, entre os quais se incluem os objetivos e projetos. Assim, o conceito pode tanto abranger artefatos, estruturas, modificações da paisagem, como coisas animadas (uma sebe, um animal doméstico), e, também, o próprio corpo, na medida em que ele é passível desse tipo de manipulação (deformações, mutilações,

⁶ Diogo Menezes Costa, Professor do Programa de Pós-Graduação em Antropologia na Universidade Federal do Pará – PPGA/UFPA, líder do Grupo de Pesquisa em Arqueologia Histórica Amazônica – GAHiA e bolsista de produtividade do CNPq; Sibeli A. Viana, Professora do Programa de Pós-Graduação em História e de Graduação em Arqueologia da Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Líder do Grupo de Pesquisa em Patrimônio Cultural. Coord. do Núcleo de Arqueologia da PUC Goiás/IGPA. Vice-presidente da Comissão Povoamento Americano/UISPP.

sinalizações) ou, ainda, os seus arranjos espaciais (um desfile militar, uma cerimônia litúrgica) (MENESES, 1983, p. 112).

Entendendo a potência existente na investigação material, é plausível linear, ponderarmos que, naturalmente, essa matéria diz tanto de sua existência quanto de uma emanção, ajustando assim a não dicotomia entre material e imaterial. Ao contrário, fundindo-as numa expressão cultural mais ampla.

Sentir a pedra é sentir o seu toque nas minhas mãos. Existe uma relação reflexiva entre os dois. Eu e a pedra estamos em contato um com o outro através do meu corpo, mas esse processo não é exatamente o mesmo que tocar meu próprio corpo porque a pedra é externa ao meu corpo e não faz parte dele. Tocar na pedra é possível porque tanto o meu corpo como a pedra fazem parte do mesmo mundo. Existe nesse sentido uma relação de identidade e continuidade entre os dois. No entanto, há também assimetria e diferença a pedra não é senciente e, embora eu seja tocado pela pedra, ao tocá-la, não há a mesma relação de reversibilidade que no caso de minha mão esquerda tocar minha mão direita, uma ação que poderia ser revertido com a mão direita tocando minha mão esquerda. No entanto, podemos afirmar, como Gell (1998), que coisas, como pessoas, possuem agência porque nos afetam fisicamente, ajudam a estruturar nossa consciência. (TILLEY, 2004, p. 17, *apud* COSTA; VIANA, 2019, p. 8)

Ainda entregando o tema a outros teóricos, percebemos o risco, de não compreendermos a matéria como depoente plena. Gell (1998) e Tilley (2008) (*apud* COSTA; VIANA, 2019) discutem a relação indivíduos/sociedade e objeto, dentro de uma leitura em que materialidade não estabelece correlação possível com memórias do produtor.

O fato de decretar o objeto morto faz com que não nos interroguemos de nenhuma forma sobre o modo de analisá-lo. Apenas alguns objetos que se dão a “ver” como as pontas de flecha ou os bifaces vão receber uma atenção particular, diferentemente da análise tipológica que leva em consideração o conjunto dos objetos. Essa situação de exclusão às expensas de uma única categoria de peças características e conhecidas em nosso mundo mostra que a análise técnica exaustiva de todo objeto não existe. Isso conduz, evidentemente, a situações paradoxais nas quais aquilo que não é reconhecido não é considerado. A exclusão pode, ainda, ir mais longe, chegando à negação do caráter antrópico (...). Nosso trabalho consiste em compreender os mecanismos intrínsecos a essas mudanças os quais nos permitem entender os objetos tal como eles nos aparecem e, além disso, entender de onde eles são provenientes e qual é seu potencial de evolução. Trata-se de uma percepção do objeto através de seu potencial evolutivo (BOËDA, 2013, p. 233 e 234).

Tornar a matéria “fala vocativa” eleva a possibilidade de vê-la além da perspectiva de produção. Tornando-a meio e modo, tem-se a capacidade de ampliação de prisma investigativo em pleno constructo de depoimentos possíveis. Negar ou negligenciar a fala material, pode limitar as possibilidades de leituras sintáticas sociais e corroborar para uma construção que, de algum modo, pode tornar insuficiente a leitura sócio temporal de uma sintaxe que esteja a serviço da manutenção da possibilidade de leituras múltiplas. Atentando, ainda, para o risco de que a não observância deste prisma pode levar a guarda ou retenção conservativa equivocada,

acarretando o apagamento de parte da história, e tornando incerto ou impreciso o depoimento de um sujeito que seja a matéria (COSTA; VIANA, 2019).

1.3. Identidade, valor simbólico, sociedade

Compreendendo a possibilidade de entendimento do bem material como sujeito locutor, contudo sendo um sujeito passivo, importa ponderar, a quem cabe a leitura e como essa pode ser feita para a construção de uma narrativa.

Esse campo simbólico há de ser de disputa de narrativas para construção da simbologia e, em certo aspecto, hierarquia simbólica. Quem produz. Quem guarda. Quem legitima. Quem valoriza. Quem somos nesse campo de disputas e (re)significações? A disputa simbólica fala diretamente de uma disputa narrativa, e a consequência pode ser uma disputa de exclusão e não construção plural.

Não haverá, necessariamente, fronteira entre nós e outros, o que se definirá será o pressuposto de ponto de vista (...) será a presença do outro que definirá o “nós” [Esse sujeito coletivo] será construído referencialmente por aquilo que não será pertencente a ninguém, pois se aloca na vista de escolha, da mesma forma estará presente ou será presente em cada sujeito. O “outro”, sim, obrigatoriamente parte de uma pertinência de exclusão (LANDOWSKI, 2002, p. 15)⁷

As identidades sociais não são excludentes, tampouco estéreis ou inflexivas, num campo sintático de formação e fomentação de sentidos. Em sendo um, seremos vários. Não haverá posse individual da narrativa. As relações intersubjetivas têm de ser, constantemente, redefinidas, na medida em que o estatuto do sujeito está sempre em movimento. A identidade só se constrói a partir de uma série aberta de transformações. Reconhecer em si, uma parcela de alteridade, descobrir que, em parte, sua própria identidade vem do outro (HALL, 2006).

O sentido é estabelecido a partir de sistemas de relações (simbólicas). A sociedade é o espaço em que se encontram e se chocam relações de forças geradas pelas significações e simbolizações (LANDOWSKI, 2002). As mesmas relações não precisam ser excludentes, mas somativas na malha que se entende por cultura. Uma vez que, cultura é uma lente que torna sensível o que nos cerca, a noção dessa, enfim, é dialética pela noção da diferença (HALL, 2006).

⁷ Eric Landowski, codiretor do Centro de Pesquisas Sociosemióticas (PUC-SP), professor convidado na PUC-SP e Universidade de Vilnius – Lituania.

Das disputas narrativas, presentes no campo patrimônio-cultural, é histórico o embate de aparente não-conjunção da morfologia à sintaxe. Diz-se aqui semanticamente morfológico, aquilo que é próprio em si, cujos aspectos fazem elementos numa realidade única, ou de unicidade. Sintático, aquilo que se constrói de forma relacional. E, para efeito de pertinência ao nosso escopo de pesquisa, centralizamos a discussão no bem material móvel, mais adiante explicitado no elemento matriz xilográfica, foco de nossa investigação.

Como vimos na seção anterior, o debate proposto por Costa e Viana (2019), visualizado nos argumentos de Charles Tilley, presume a matéria física depoente, e não torna excludente suas naturezas material e imaterial. Antes, consubstanciam-se em algo mais amplo, na captação da expressão cultural. Tal entendimento, funde a matéria enquanto instância narradora. Não precisa uma matéria ter fala de excludência semântica. Entre material ou imaterial podemos assumir o bem simbólico como essa conjunção de valores intrínsecos e aplicáveis.

Ainda que orgânica, a análise não deve ser conduzida por elementos temporais de disputas. Porque delas resulta uma narrativa de dominação cognitiva, não, necessariamente, de construção semântica. Nesse entendimento, Malinowski (2018) nos diz que a análise deve se dar de forma sincrônica, descoberta ou livre de tensões de poder. As visões contemporâneas não devem ser desconsideradas, mas somadas como mais um elemento neste campo, para que o fim da análise seja tensionado pelo argumento, e não integralmente pelas perspectivas de poder.

Das narrativas, dentro de uma lógica marxista, a construção social para entendimento do capital cultural, faz-se através da apropriação de hierarquia narrativa (BOURDIEU, 2011). À esfera sintática do bem material, somar-se-á a esfera cognitiva de posse da narrativa para condução de hierarquia. No âmbito da cultura, o bem simbólico é preenchido de sedução não intrínseco a uma natureza própria, mas conjugada a uma lógica de sedução cognitiva como capital de cooptação para fim de poder. Por ora, esse capital é tão mais eficaz quanto o capital monetário ou de posse. Por se tratar de imposição narrativa, logo, imposição cultural numa lógica, necessariamente, para tanto, excludente. A presunção de hierarquia narrativa, necessariamente excludente, subsidia uma imposição de *status quo* e subsequente subserviência ao detentor da fala hegemônica (BOURDIEU, 1989).

Dispostos tais argumentos, qualifica-se a importância dos fóruns de debates, em que detentores de saberes, além de assumirem um papel ativo dentro da malha construtiva social,

entregam, a tal malha, a sapiência ausente em outros agentes culturais: o saber fazer em seu grau de pertencimento – a posse de seu vetor de pertencimento. Que não se porte como excludente, mas congruente numa narrativa plural. Ao preço de serem submetidos/julgados em cumplicidade por esvaziamento de fala, em prol de quem se detém como propositor de fala hegemônica subserviente a um capital de poder excludente (BOURDIEU, 1989).

Assim, investigamos as ponderações que se fazem em lugares dialéticos. Na próxima seção veremos qual espaço podemos encontrar de contemplação.

1.4. Cartas, legislação, conceitos, ponderações

Lugar de debate semântico, no campo do patrimônio cultural, as Cartas e Recomendações patrimoniais são instrumentos diretivos e conceituados acerca do tema. Encontros sistemáticos definem pactos que servem para poderes legislativos nacionais terem subsidiados suas decisões. As Cartas não têm presunção de lei, fora os acordos internacionais, cuja formulação está vinculada, em caso de pertencimento ao documento e à veiculação Estatal, a subsídios ou sanções legislativas internacionais, as cartas e pareceres internacionais, servem de instrumentação potente em argumentação, sendo reunião das ideias e diretrizes do campo.

A Organização das Nações Unidas – ONU, é fomentadora, através de seus conselhos ligados a seu braço sociocultural, Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – ONU-UNESCO. Na sua instrumentação, temos o Conselho Internacional de Monumentos e Sítios / *International Council of Monuments and Sites*- ICOMOS, e o Centro Internacional de Estudos para a Conservação e Restauro de Bens Culturais - ICCRON, o vértice na ponderação sistêmica. Na esfera nacional, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN é o órgão diretivo estatal para diretrizes legislativas. Os órgãos por ele geridos, em autarquia, devem ser subsidiados por tais diretivas.

Nosso objeto de pertinência, o elemento discursivo/debate conceitual, mais que o legislativo, ainda que por vezes abordamos pela leitura legal, é o entendimento cognitivo conceitual, posto que o entendimento legal, de fato, elementos políticos de diversos vetores que aqui não seria possível contemplar.

Desde que a área de patrimônio se organizou em um processo de reflexão de seu arcabouço conceitual, a partir dos anos de 1960, e da Carta de Veneza⁸, temos a convicção, a cada carta patrimonial, da confirmação do valor sintático de cada um dos elementos ligados aos processos de patrimonialização. Choay, em a Alegoria do Patrimônio (2001), trata desse caminho, de como o conceito de patrimonialização se transformou, partindo de um estatuto mais físico e objetivo, e com passar do tempo, relativizando tal materialidade física dos bens. Não mais os valores culturais são fixos, mas, cada vez mais, relacionais. A sintaxe fala mais que a semântica vocativa anterior do monumento monofônico.

Assim, a matriz xilográfica, como possibilidade de objeto material depoente, abre-se à possibilidade de pesquisa de bem intangível (ou imaterial no sentido universal do termo), como descrito pela UNESCO na – Convenção da Unesco para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial— (Paris, 2003).

Entende-se por **patrimônio cultural imaterial** as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas, junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados, que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. (UNESCO, 2003) [Grifo nosso]

Ratificada pelo Brasil, em março de 2006 (Anexo C), os modos de fazer e saberes, também individuais⁹ passam a legados culturais, logo, os saberes do autor são descritíveis como atributos de uma determinada materialidade aberta à ponderação. Não necessariamente, como descrito em decreto referente ao Patrimônio Imaterial (2000)¹⁰, que instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI), cuja definição se faz um pouco mais formal e dependente de outros elementos sociais de construção de saberes. Como vemos em atualização de 2016, no sítio do IPHAN:

São seis as diretrizes do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial – PNPI, expressas na Portaria N° 200 de 18 de maio de 2016. São elas:
Promover e difundir a Política de Salvaguarda do patrimônio Imaterial para todos os grupos, coletividades e segmentos que compõem a sociedade brasileira;
Fortalecer e difundir as bases institucionais, conceituais e técnicas do reconhecimento e valorização da dimensão imaterial do patrimônio cultural;
Contemplar, na sua execução, a diversidade e heterogeneidade dos contextos

⁸ A Carta de Veneza, ou *Carta Internacional para a Conservação e Restauo de Monumentos*, II Congresso Internacional de Arquitetos e de Técnicos de Monumentos Históricos, realizado em Veneza de 25 a 31 de maio de 1964. É considerado o primeiro documento em unidade de profissionais que definiu os princípios elementares para o fomento do debate do Patrimônio Cultural.

⁹ Le Goff define o conceito de Memória como algo capaz de conservar informações que podem, em tempo, deixarem de ser individual para se tornarem algo coletivo (LE GOFF, Jaques. **História e Memória**. Campinas: UNICAMP, 1990).

¹⁰ Patrimônio Imaterial – Decreto n°. 3.551, de 4 de agosto de 2000.

socioculturais existentes, priorizando, sempre que possível, grupos, segmentos e regiões menos atendidas pela ação institucional;

Promover a salvaguarda dos bens culturais por meio do apoio às condições materiais que propiciam sua existência, aos processos de transmissão de saberes e práticas constituintes da sua dinâmica e do fortalecimento dos seus detentores enquanto coletividades;

Promover a gestão compartilhada do patrimônio cultural imaterial, articulando sociedade civil e instituições governamentais, respeitando as diferentes possibilidades de atuação e responsabilização dos atores envolvidos;

Apoiar por meio de mediação junto às instancias competentes, o reconhecimento e a defesa de direitos difusos, coletivos, autorais e conexos e de propriedade intelectual no que se refere ao patrimônio cultural imaterial e seus detentores. (IPHAN, 2016 [grifo nosso])

Assim, Le Goff (1990) define o conceito de Memória como algo capaz de conservar informações que podem, em tempo, deixar de ser individual para se tornarem algo coletivo. Essa leitura traz diferença semântica do que se lê na carta de Paris e dos atributos descritos pelo IPHAN no decreto de 2000. Vejamos, quando reconhecemos “conhecimentos e técnicas”, “objetos” e, em alguns casos, “indivíduos”, visualizamos na carta de 2003 de Paris e do Brasil 2006 (Anexo C), que (tornando a fala de Le Goff pertinente), primeiro, dá-se ao indivíduo, e não a um conselho de ordem ou causa, uma notoriedade.

Nos outros dois grifos, conhecimentos e técnicas e objetos, também se abre a leitura investigativa, e não sequestrada, pelos detentores de saberes. Risco já tratado aqui, de vincular a narração a uma locução corruptiva diante de memória, sim, pertinente, mas não de posse sequestrável.

No texto do IPHAN, dentro do PNPI, diz-se:

1. da promoção da política, citada em lei, para todos os grupos e coletividades,
2. fortalecer bases institucionais,
3. contemplar contextos socioculturais,
4. promover a salvaguarda dos bens (...) fortalecendo dos detentores enquanto coletividade.
5. promover gestão compartilhada,
6. apoiar nas instâncias, reconhecimento e defesa dos direitos difusos (...) propriedade intelectual no que se refere ao patrimônio cultural imaterial e seus detentores. (Decreto nº. 3.551, de 4 de agosto de 2000)

Assim, os pontos 1, 2 e 3 falam da malha social. No ponto 4 diz da promoção e salvaguarda (poderíamos especular aqui a abertura de léxico), mas completa-se texto com “fortalecendo detentores enquanto coletividade”, o que leva a notar uma legítima salvaguarda da possibilidade de voz dos detentores. Mas o texto, presume um entendimento de sequestro narrativo. No ponto 5, novamente da malha social. No ponto 6, diz dos direitos difusos, não expressos, abertos à especulação, propriedade intelectual de seus detentores. Portanto,

expressamente, diz que quem fez, tem a posse intelectual defendida. Percebemos que a Carta de Paris guarda a possibilidade de leitura individual enquanto sujeito, e, em caso de distinção, o elemento individual sujeito possa ser memória de guarda coletiva. Elementos não presumidos pela lei de 2000.

Ainda sobre a abordagem por parte do IPHAN, Fonseca (2000), também citado em sítio do IPHAN, diz da contemplação do sentido flexível e simbólico, de valor atribuído por sujeitos particulares:

Quando se fala em referências culturais, se pressupõem sujeitos para os quais essas referências façam sentido (referências para quem?). Essa perspectiva veio deslocar o foco dos bens - que em geral se impõem por sua monumentalidade, por sua riqueza, por seu peso material e simbólico - para a dinâmica de atribuição de sentidos e valores. Ou seja, para o fato de que os bens culturais não valem por si mesmos, não têm um valor intrínseco. O valor lhes é sempre atribuído por sujeitos particulares e em função de determinados critérios e interesses historicamente condicionados. (FONSECA, 1997, p. 112 [grifo nosso])

A pesquisa dessa nomenclatura que seja referência cultural, entrega uma lógica investigativa, retirada do sítio do IPHAN:

O Inventário Nacional de Referências Culturais, observa três modos de abordagem para o processo de registro dos bens: 1) São realizadas pesquisas em fontes secundárias e em documentos oficiais, entrevistas com a população e contatos com instituições, proporcionando um mapeamento dos bens; 2) São aplicados formulários do inventário que descrevem e tipificam os bens selecionados, mapeiam as relações entre os itens identificados, identificam-se os aspectos básicos dos processos de configuração da manifestação, seus executantes, mestres, aprendizes e público e suas condições materiais de produção; 3) Por fim é feita uma documentação por meio de um registro audiovisual. O registro corresponde a um trabalho técnico, detalhado e após os passos citados acima é inserido em um dos Livros criados pelo Decreto 3.551/2000. São quatro livros: 1) Livro de Registro dos Saberes - para o registro de conhecimentos e modos de fazer; 2) Livro das Celebrações - para as festas, os rituais e os folguedos; 3) Livro das Formas de Expressão - para a inscrição de manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas; 4) Livro dos Lugares - destinado à inscrição de espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas (IPHAN, 2016)

Considerando a análise da normativa supracitada, podemos descrevê-la dentro da lei de 2000: Pesquisa ambiental de sentidos possíveis, tipificação de bem, voz dos detentores e por fim, registro em documentação dentre os livros previstos, quais sejam: 1- saberes; 2- celebrações; 3- formas de expressão; 4- lugares. Entendemos que as referências culturais são elementos que apesar de o IPHAN corroborar Fonseca (1997, 112), parece que “os sentidos simbólicos, flexivos, cujo valor histórico esteja condicionado”, encontram sentido menos flexível na leitura.

No caminho semântico, faz-se uma captação de fonte, captação dos saberes (esses saberes, se condicionados aos descritores, estarão novamente vinculados à memória de possibilidade de veiculação de depoimento sensível a um pertencimento); e por fim, inventariado. Dessa forma o registro é funcional pleno na esfera cultural, enquanto malha social, tocante a acontecimentos factuais cuja posse narrativa vocativa dos detentores de saber fazem-se plenos.

Assim, o registro capta a imaterialidade e o elemento físico é elemento insuficiente desse veículo, como visto em Costa e Viana (2019). Antes possa concretizar e tornar possível o intangível, e sem ele o imaterial, simplesmente, não exista, por pensamentos serem limitada substância, neste efeito. Mas para além dos do sensível de ordem declarante, o registro se coloca insuficiente.

Corroborando com o conceito de imaterialidade, Gonçalves (2007) defende que pertencimentos de ênfase em aspectos ideais, valorativos, de maneira que lugares, festas, religiões, música, dança, culinária, são descritos patrimônios imateriais ou intangíveis. Que por sua intangibilidade, não há como serem conservados ou restaurados (no sentido estrito dos termos), por não serem tocáveis. Por isso, a forma do Registro – Registro esse acompanhado de respeito aos declarantes, com efeito direto de pertença. Mas nesse caso, como dissemos antes, a materialidade é a visualidade de tais valorações sensíveis. Ainda que ponderemos, em pressuposto, que, se em caso de se dar voz a elementos físicos, certamente tão mais valiosa é a captação de narrativa plural e evocação de sujeitos progressos, como vimos em Costa e Viana (2019). Mas essa investigação física e material, com intento arqueológico, não é contemplada em nenhum texto de argumento no IPHAN. Logo, para nosso pressuposto, o Registro também se entende insuficiente.

Ainda com vista conceitual de abordagem de salvaguarda, outra forma de defesa do bem cultural, é a vista consagrada do tombamento. Que, de uma forma já muito mais sedimentada em tempo histórico, reconhece-se valor a um bem tangível, seja ele de diversas ordens – ainda a vermos – e, entendendo este bem em sua natureza, faz-se o tombo.

Como a história da patrimonialização parte da posse, a primeira ideia de guarda e valor, foi exatamente de valoração física. Ainda nesse prisma, há reconhecidamente uma ampliação no sentido desse entendimento. Antes monumento e bem móvel, de estimado valor artístico,

arquitetônico ou cultural, ao caminho de entendimento da flexibilização desse bem físico, enquanto malha social, depois malha relacional (CHOAY, 2000).

Ainda esse instrumento, tomo, é, de fato, elemento de fácil entendimento semântico, se há valor, há guarda. O debate é feito discutindo-se esse valor e essa guarda e, mais uma vez, estaremos diante de disputas narrativas. E a saber, o elemento de negação narrativa de outros sujeitos na presunção de hierarquia simbólica sempre estará presente – em concordância com Bordieu – no tensionamento desses vetores que constituem todo o processo político de tombamento. Mas como elaboração discursiva de nosso objeto, o elemento descritivo do tomo que nos interessa em análise, é o entendimento da natureza do bem.

Arquitetura, Arte, História são os campos consagrados na malha discursiva em que se debruçam os debates semânticos. Veremos que esse tensionamento fez e faz do patrimônio um campo, obrigatoriamente, interdisciplinar. A ser visualizado, de fato, esse ponto, não multidisciplinar, mas interdisciplinar, porque dentro desses espaços consagrados há premissas que dialogam com suas próprias morfologias. Enquanto, no exercício da operosidade de interlocução entre elementos, essas premissas são reconstruídas e reformuladas. O bem tem muitos valores entendidos de ponto de vista múltiplo, se não compreendido isso, é sempre uma disputa cujo argumento vencedor possa vir a presumir certeza, partindo de seu próprio campo, enfraquecendo, severamente, qualquer argumento de guarda que seja potente e plural.

Há, de fato, concordância que o debate é amplo e há carência legislativa, discursiva e cognitiva. Que se entenda as ponderações como abertas e de fruição de sentidos, plenamente em debate, desde 1937, pré Sociedade das Nações¹¹ até o encontro do ICOMOS em 2019. As ponderações seguem um curso, por vezes, entendido, certamente, até sincrônico, e não diacrônico. Interessante visualizar que as articulações inéditas e originais estejam abertas mesmo com tantos somatórios em debates. A ponderação, ou entendimento das questões, faz-se imperiosamente cognitiva e não diacrônica. Vista clara disso é a proposição do Japão, em plena década de 1990, com a Carta de Nara, 1994, que traz, em linhas gerais, nada de novo, mas, substancialmente, original na inquietação.

A carta de Nara (Anexo B) traz a descrição, ou mais, a percepção do que seja diversidade cultural e patrimonial e ampara argumentações do que pode ser visto como autenticidade, numa

¹¹ Unidade Internacional progressa a Organização da Nações Unidas - ONU.

aparente, simples, visita a Carta de Veneza. Mas essa ponderação é original nesse instante, pois visualiza o bem, que não seja material ou imaterial, mas amálgama de ambos. O imaterial necessita do físico para depor-se, e o material depende de um tanto de imanência para que gere significância. O Japão expõe em Carta que seus modos e fazeres sejam prerrogativa do que seja significativo, mais que monumentos ou instalações. A manutenção viva de pertencimento traz em si uma noção de cultura viva. E não um simulacro de memória estéril. Entendendo que também lugares de memória tangíveis, por meio dos ritos, ressignificam a crença e a memória.

A carta de Nara, considera a diversidade cultural e de patrimônio. E, amparada na Carta de Veneza, agrega substancialmente nosso pressuposto. Chama à necessidade de termos conhecimento de valores culturais flexivos, relacionais, responsáveis:

9. A conservação do patrimônio cultural, sob todas as suas formas e em todos os seus períodos históricos, está enraizada nos valores atribuídos ao próprio patrimônio. A nossa capacidade para compreendermos estes valores depende, em parte, do grau a que podem ser reconhecidas as fontes de informação sobre esses valores, como sendo credíveis ou verdadeiras. O conhecimento e a compreensão destas fontes de informação, relativamente às características originais e subsequentes do patrimônio cultural e do seu significado, são requisitos básicos para a avaliação de todos os aspectos da autenticidade (...)

11. Todos os julgamentos acerca de valores atribuídos às propriedades culturais, bem como a credibilidade das correspondentes fontes de informação, podem diferir de cultura para cultura, e mesmo dentro de cada cultura. Não é, por isso, possível basearem-se os julgamentos de valores e de autenticidade de acordo com critérios fixos. Pelo contrário, o respeito devido a todas as culturas exige que as propriedades de patrimônio sejam consideradas e julgadas dentro dos contextos culturais a que pertencem. (IPHAN, 1994 [grifo nosso])

O sentido autêntico é relativizado diante de valores distintos. E nesse entendimento sintático decorre toda a responsabilidade em ter conhecido, de fato, a natureza cultural, ter vista potente científica de forma qualificada.

10. A autenticidade, considerada por esta forma e afirmada na Carta de Veneza, aparece como o factor essencial de qualificação respeitante aos valores. A compreensão da autenticidade desempenha um papel essencial em todos os estudos científicos sobre o patrimônio cultural, no planeamento da conservação e do restauro, bem como no âmbito dos procedimentos de inscrição usados pela Convenção do Patrimônio Mundial e de outros inventários do patrimônio cultural (IPHAN, 1994 [grifo nosso])

Seu inciso 13º discorre sobre a potência da construção da malha discursiva cultural, sem que seja, em tempo, necessidade de fechá-la ou fixá-la, mas antes, ter responsabilidade com a pluralidade, não se fazendo sem contorno, mas em abertura semântica.

13. Dependendo da natureza do património cultural, do seu contexto cultural, e da sua evolução através do tempo, os julgamentos de autenticidade podem estar ligados ao valor de uma grande variedade de fontes de informação. Entre os aspectos destas fontes, podem estar incluídos a forma e o desenho, os materiais e a substância, o uso e a função, as tradições e as técnicas, a localização e o enquadramento, o espírito e o sentimento, bem como outros factores internos e externos. O uso destas fontes permite a elaboração das específicas dimensões artística, histórica, social e científica do património cultural que está a ser examinado. (IPHAN, 1997 [grifo nosso])

Se a carta de Nara se coloca num discurso a partir do debate social, circunstancializando o imaterial, a carta de Burra (Anexo A), revista no transcorrer de todos os anos de 1980 (1980, 1984, 1988) –, faz um caminho complementar. A partir de uma abordagem pericial, possibilita a regência de depoimento imaterial, o quanto seja possível: a Carta de Burra, torna o bem físico, pericial, aberto à pesquisa de depoimento:

Art. 14. A restauração deve servir para mostrar novos aspectos em relação A SIGNIFICAÇÃO CULTURAL DO BEM. Ela se baseia NO PRINCÍPIO DO RESPEITO AO CONJUNTO DE TESTEMUNHOS DISPONÍVEIS, sejam materiais, documentais ou outros, e deve parar onde começa a hipótese (IPHAN, 1980) [grifo nosso]

Somando Burra à Nara, temos uma sintaxe não paralela, mas uma amplitude de debates circunstanciais que não se esgotam. O que seja autêntico, relativo, pertencente efetivo de uma vivência social. Faz-se imperioso, em nosso objeto, trazer o debate patrimonial ao significativo de pertencimento e voz dos objetos, questões levantadas nas cartas citadas, somadas aos debates contemporâneos do que seja valor, depoimento, pertencimento. Numa construção entre material ou imaterial, em que talvez importe não ser estéril, mas relacional na construção do Bem Cultural.

O Brasil tem seu campo legal distinto em conceito. A Constituição de 1988, elogiada por colocar partícipe em construção semântica, campos sociais em lugar de fala primária. Em termos formais, o Brasil tem a construção de seu escopo conceitual contemporâneo, histórico em Mário de Andrade, que ainda nos anos de 1930, no pregresso Serviço do Patrimônio Artístico Nacional – SPHAN, contribuiu com aspectos pertencentes ao grupo modernista de 1922, e que resultou no manifesto “Pau Brasil”,¹² cujo maior depoimento tenha sido a tentativa de vivenciar o Brasil em sua totalidade. Esse pensamento de cultura posiciona o país como

¹² Publicado em 1924 no jornal “O Correio da Manhã”, enfatizava a necessidade de criar uma arte baseada nas características do povo brasileiro, com absorção crítica da modernidade europeia. Além de ter provocado discussões sobre o surgimento da consciência nacional, o *Manifesto Pau-Brasil* conseguiu atualizá-la, rediscutindo a realidade com uma linguagem novíssima. O *Manifesto Pau-Brasil* reivindicava uma linguagem natural, avessa ao bacharelismo e pedantismo, conclamava a originalidade nativa. O primitivismo como imaginação, a liberdade de espírito, a junção do moderno e do arcaico brasileiro culminando com uma revolução artística nacionalista, tendo por base suas raízes primitivas.

expoente conceitual.

Ainda que derrotado mais adiante, Andrade pontuou assertivamente a posição que o Brasil sempre postulou, a alma das coisas (VELOSO, 2018), ponderações subsequentes no curso dos debates históricos. Exemplo foi o decreto lei de 1937, que se faz mais pleno até nossa Magna de 1988: decreto lei 25 de 30 de novembro de 1937:

Art. 1º Constitui o patrimônio histórico e artístico nacional o conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.

Art. 17. As coisas tombadas não poderão, em caso nenhum ser destruídas, demolidas ou mutiladas, nem, sem prévia autorização especial do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ser reparadas, pintadas ou restauradas, sob pena de multa de cinquenta por cento do dano causado (BRASIL. PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA – CASA CIVIL, 1937)(sic)

A Constituição 1988, guarda em si descrição, mas, em tempo, abrangente demais, carente de revisões mais frequentes ou mais imersivas:

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira (BRASIL. PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA – CASA CIVIL, 1988)

Nos anos de 1990, afirmando a vocação brasileira de busca narrativa pelo espírito, a carta de Fortaleza 1997 descreve, quanto aos bens imateriais, a necessidade de entendimento constante dos mesmos, cuja conservação é fruto desse entendimento, a imaterialidade se constrói na materialidade (CURY, 2000).

A narrativa parece, por vezes, tenta caminhar para o espírito das coisas, mas os elementos de análise são ou foram sendo descortinados às evidências. Ainda assim podemos dizer que esses elementos não se dizem, necessariamente, de novos acontecimentos, mas de novas vistas. Com efeito, se alguns elementos podem ser vistos diacronicamente, as análises são sincrônicas (MALINOWSKI, 2018).

Patrimônio histórico. A expressão designa um bem destinado ao usufruto da comunidade que se ampliou a dimensões planetárias, constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objetos que se congregam por seu passado comum: obras e obras-primas das belas-artes e das artes aplicadas, trabalhos e produtos de todos os saberes seres humanos. Em nossa sociedade errante, constantemente transformada pela mobilidade e ubiquidade de seu presente, “patrimônio histórico” tornou-se uma das palavras-chave da tribo midiática. Ela remete a uma instituição e a uma mentalidade. (CHOAY, 2001, p.11)

A fala sobre o bem, ainda que aberta à voz do sujeito detentor de saberes e sua pertença simbólica, não é plena se não for aberta à fala do sujeito na sua materialidade, como visto antes em Tilley (apud COSTA e VIANA, 2019). Em que pese o fato do não entendimento dessa locução ser considerada, em algum tempo, decerto é perdida por má ou não conservação de marcas tangíveis, como vimos na carta de Burra.

A plena intenção de guarda histórica, para construção social, não deve se fazer ausente, nestas considerações, sobretudo, se já fora sugerida em carta, mas não, substancialmente, levada a cabo em seus conceitos, em porte e possibilitadores dessa construção. A arqueologia antropológica, para fim social, não deve, em tempo algum, ser marginal ao debate do patrimônio, sob pena, de fato, nesse caso, de perda de reflexão pertinente. O autêntico é, também, a inclusão plena de sujeitos. O decreto de 2000, se soma ao debate dos detentores de saber, instrumentaliza e agrega, mas percebemos o conceito de leitura ainda insuficiente.

Por fim, visualizamos uma ponderação contemporânea quando no Simpósio Científico do ICOMOS-BRASIL, em 2019, de 8 a 10 de maio em que a temática contemplava “25 anos do Documento de Nara– Autenticidade em risco”, é apresentado um panorama das discussões sobre o patrimônio no Brasil. Em debate entre a professora Beatriz Mugayar Kühl (USP) e o Professor Júlio Sampaio (UFRRJ), com o título “Autenticidade em Risco”, citamos a fala de Kurl que afirma que “(...) de Veneza a hoje, todos defendemos a manutenção da autenticidade. Mas talvez devamos parar para entendê-la (...). A epistemologia do que seja autêntico está saturada, talvez devamos nos afastar um pouco dela para podermos entender o que queiramos, de fato dizer.”¹³

Nesse sentido, assim como o debate no campo patrimônio cultural se faz plural em cognição e pertencas de narrativas, no próximo capítulo abordaremos a gravura. Sua natureza, suas premissas dentro de um campo de construção necessariamente de saberes múltiplos.

¹³Comunicação oral na mesa Autenticidade em risco, realizada em 9 de maio de 2019, no 3º ICOMOS BRASIL 2019, pela professora Beatriz Mugayar Kurl, Professora de Arquitetura da USP.

CAPÍTULO II GRAVURA: MEIOS E MODOS

Gravura é a arte de transformar a superfície plana de um material duro, por vezes dotado de alguma plasticidade, num condutor de imagem, isto é, na matriz de uma forma criada para ser reproduzida certo número de vezes. Deve para isso a placa ou prancha desse material ser trabalhada de modo a transmitir ao papel (que é o suporte de reprodução mais geralmente empregado), por meio da tinta (o elemento revelador), e numa operação de transferências efetuada mediante pressão, parte das linhas e/ou zonas que estruturam a forma desejada. Deixa-se então o branco do papel realizar ativamente a sua contraparte na ordenação e surgimento da imagem integral e autônoma que se chama estampa.

Ferreira, 1994.

O gravador e teórico, Orlando da Costa Ferreira define em seu livro “Imagem e letra” a gravura como ambiente circunstancial. Percebemos que sua definição não parte para a descrição de espécie, mas de um processo. Confirma ser a gravura uma ação. Assim, a gravura está para Ferreira conjugada ao sentido pleno. A gravura é o ambiente, a soma das circunstâncias intrínsecas competentes ao fazer, e como consequência, ao ser. Tem, para isso, a necessidade de entendimento e reconhecimento pleno de cada fase e relação desses elementos compositivos. Conhecer gravura é ter posse argumentativa das variantes não só intrínsecas da feição, mas, substancialmente, de sua existência, a respeito de seus sujeitos.

Assim, o gravador é um engenheiro de muitas falas e potências variadas. Reconhecendo, em cada variável deste ato criativo, a existência da gravura. De acordo com Ferreira (1994, p. 30),

gravura também é a prancha gravada e a estampa impressa. Em determinadas situações, costuma-se juntar à palavra alguns adjetivos. Em primeiro lugar, por injustificado temor de incorrer em confusão com ‘gravura industrial’, com ‘gravura artística’, “gravura artesanal”, “gravura autográfica”, ou “gravura manual”. (FERREIRA, 1994, p. 30).

Essa epistemologia imprecisa, ou ainda insegura, pode ser vista como um certo afastamento da pesquisa quanto ao fazer da gravura, por ser esta confecção de manufatura, diferente da pintura ou escultura. Ainda que ambas também sejam fruto de manufatura, essas não estariam em choque de leitura com o fato do pensamento serial (FERREIRA, 1994).

A ponderação, por vezes exagerada de autoria, está diretamente ligada à ideia de posse. Todavia, essa afirmação talvez esteja muito mais relacionada a outra esfera de ponderação. Seja

processual de publicidade, seja processual de confecção, de fim estético, entre criador plástico e gravador, ambas são ditas gravuras. A qualificação desta entre “artística” ou “comercial”, é de ordem de outra esfera, com outros aspectos de interferência. Porque não sendo vista como proponente artística, outros elementos sociais culturais podem qualificar as mesmas como elemento potente cultural. Entretanto, nesse instante importa atentarmos à real matéria da gravura. A descrição técnica do autor é precisa.

Há nessa arte única da gravura, quatro processos básicos de consecução da transferência da imagem, do condutor, macho, para o suporte, fêmea do sistema - não seria exagero falar-se mesmo de quatro atitudes básicas de inseminação. No primeiro, o mais-antigo, que surgiu, tudo aquilo que vai tornar denotativo o branco do papel, tudo o que nele vai gerar um conjunto de sinais inteligíveis em bloco, ou seja, uma imagem, é deixado como relevo, é “poupado” pelos instrumentos, ao talhar-se a prancha de madeira (...). A parte da imagem que incumbe ao papel criar na estampa é, portanto, a parte escavada, o vazio deixado pela ação da faca, goiva, formão ou buril, de modo que o revelador, passado a tampão ou a rolo, somente adere às partes que na superfície original permaneceram intactas. Uma gravura em relevo é, pois, quanto ao seu modo operativo de transferência, nada mais que uma espécie de carimbo (FERREIRA, 1994, p. 33).

Assim, após contextualizar, nos aplicamos em visualizar o meio e a ponderação da autoria. Uma certa disfunção dentro da semântica comumente usada e entendida de invólucro intelectual/criativo.

2.1. Histórico do meio e autoria

De acordo com Anico Herskovits (1986), apenas no século XIX o debate sobre autoria da gravura começou a se estabelecer. Até esse momento, reproduções escalares em equipe, de certificação histórica eram apreciadas como autoria do compositor da imagem.

arte coletiva, feita para satisfazer e informar as camadas baixas da população, era produzida em equipe: o artista criava a imagem enquanto um artífice a gravava e um impressor se carregava da impressão. Nessa primeira fase, não era considerada importante a identificação do autor (HERSKOVITS, 1986, p. 63).

Herskovits (1986) pontua que, dentro do critério atual, autor de gravura é aquele que compõe a imagem, a imprimir, que no processo, ao menos, esteja, imediatamente, ligado à confecção para legitimação.

(...) deve haver por parte do artista, a intenção da gravura enquanto sua criação, e não apenas a busca da multiplicação da sua obra (...). A necessidade de conceituar a originalidade quanto a edição é consequência do progresso alcançado nos últimos anos pela produção mecânica e maciça de imagens (HERSKOVITS, 1986, p. 85-86).

Atribuindo definição delimitada, segundo o autor, em Viena, no ano de 1960, artistas, museus e colecionadores fizeram um encontro para estabelecer diretrizes de autoria, para que fossem salvos direito de posse autoral dos gravadores e evitar manobras especulativas de mercado. Foi definido:

1. que o artista tenha criado a imagem sobre pedra, metal ou madeira ou qualquer outra base, com o propósito de criar a gravura;
2. que o artista tenha feito pessoalmente a matriz;
3. que a impressão seja feita pelo artista ou seguindo suas indicações, devendo haver contato direto da matriz com o papel, ficando excluído o processo fotomecânico;
4. que cada exemplar da edição seja assinado pelo artista, trazendo a indicação do número total da tiragem e do número de série daquele exemplar;
5. que concluída a edição, a matriz seja cancelada por ranhuras ou qualquer outra marca (HERSKOVITS, 1986, p. 85-86)

As imagens a seguir (Figura 1 e 2) mostram o quão de ordem prática e sensível da matéria é a confecção e produção da gravura.

Figura 1: A gravura (à direita) e sua matriz.



Fonte: O Estado MS

Figura 2: Processo de entintagem



Fonte: Artetizando.tumblr.com

Num meio cultural em que a distinção de posse significa *status quo*, um elemento cuja natureza original venha da multiplicidade processual, certamente, causa ruído, desconforto no produtor de narrativa hegemônica excludente. A gravura tem na sua origem a publicidade. E a possibilidade de fazer de um, muitos, torna-se uma realidade prática para difusão.

Em princípio, baralhos, logo, letras e codex, formato de livro consagrado, até hoje, e sequente a imprensa. A xilogravura nasce de uma subversão da ideia de posse. Naturalmente não seria vista, por muito tempo, como autoral, ao menos no ocidente. Desde o século II, já existia registro, a partir de entintagem em matriz de madeira e couro, para impressão, majoritariamente, em papel. Desse modo, a China tem a primeira datação-imagética para difusão (HERSKOVITS, 1986).

De acordo com Costella (2006), a xilogravura tem participação direta no pleno crescimento das cidades, na época moderna, com o aumento das cidades e necessidade do

surgimento de uma classe intermediária, surge a necessidade de elemento técnico que proporcionasse a divulgação escalar de imagens e texto.

A xilogravura nasce na construção da comunicação impressa. Por ser vil, como espécime física, é relegada ao entendimento de arte menor, utilitária, por não haver distinção em posse. Mesmo para artistas que passaram a ter grandes estúdios de xilogravura como possibilidade de publicar suas obras feitas em pintura, e que foram consagradas. A gravura torna a arte acessível, ainda que por sê-la por publicidade, não seja valorada por muito tempo (HERSKOVITS, 1986).

A história e arte da gravura, certamente, guardam em si, elementos muito próprios de sua natureza: sua história, formas de confecção, sua elaboração e seu pertencimento ou não de uma fala prioritária dentro das artes, muitas vezes, contestada se arte menor ou maior; se difusora ou vocativa. A gravura surgiu de um caminho avesso. Enquanto outras formas de expressão credenciam seu detentor à uma aura de distinção, a gravura nasce com a proposição de difusão (BOTELHO, 1997).

Não há muita contenda quanto à origem da gravura, mas por ser uma técnica muito prática, é temerário assegurar uma única origem. O ato de gravação numa prancha, seja madeira ou outro suporte, entintagem da mesma e aplicação sobre um papel para impressão, encontrou em diversas culturas uma razão de condução de seus saberes e, principalmente, difusão imagética (COSTELLA, 2006). A gravura tem em seu pensamento - a reprodutibilidade em tiragem e a possibilidade de se multiplicar.

A técnica inicialmente oriental, encontra na sua vocação de reprodução, uma razão de sua utilização para propagação. Assim, o ato de difusão da imagem, e mais tarde, o texto, fez da gravura elemento prioritário no surgimento da imprensa ou dispersão de imagens. Além de criar a necessidade de entendimento criterioso de sua manufatura (HERSKOVITS, 1986).

Por se tratar de uma produção escalar, a razão mais qualificada está no entendimento da sintaxe processual de sua confecção, pois para se manter a produção da gravura, há a necessidade de se ter controle de cada elemento que construa o fazer de toda a tiragem. Assim, na gravura, deve se entender muito mais o ambiente, substancialmente, que apenas a morfologia particular de uma prova de impressão.

Walter Benjamin (1987), em “A obra de arte na era da reprodutibilidade”, nos diz que a obra não pode mais ser aurática, por entendermos que um espécime não define sua presença. A definição individual perde sentido por entender que a produção de sentido é gerada do contexto.

Esse entendimento de não aura na significação, certamente pode ser compreendido como determinante para algumas compreensões acerca da gravura. A gravura talvez possa ser entendida como, muito mais sintática que presencial, ou morfológica. A gravura é, de certo, a maior responsável pela popularização de obras, como também o desenvolvimento gráfico, e com isso, a maior responsável pela propagação de informação. Seja ela verbal ou imagética (COSTELLA, 2006).

Nesse sentido, vemos a gravura não podendo, ou não devendo, ou ainda, não cabendo, supor um valor mercadológico alto, pois da gravura não teremos a unidade. Assim, a gravura, muito antes da Revolução Industrial, já se apresentaria muito mais ligada a procedimentos publicitários que veiculados a proposições vocativas. Isso imprime à gravura uma identidade própria, em que se atribui a ela um pensamento plástico que serviria apenas de instrumento para uma arte propositiva. Cabe à gravura conviver com a relação de manufatura técnica e identidade plástica. Esse sentido híbrido a diferencia e torna, talvez, a forma de expressão plástica mais confusa de valoração mercadológica/estética (COSTELLA, 2006).

Por sua natureza escalar, a gravura tem duas premissas. A primeira a partir da constatação de que podemos ter muitas provas de uma mesma matriz, logo sua existência deve ser conjuntural, de muitas práticas paralelas, presumindo algo que esteja ideário; algo que seja presente em todas ou muitas provas, para que tenha sua identidade ponderada. Em segundo lugar, porém, sendo múltipla e produzida de forma manual, toda a tiragem pode ser vista, uma a uma, única. Porque, de fato, sendo processo de manufatura, é, mecanicamente, irregular, ainda que minimamente, há em cada prova uma identidade única.

O único elemento de construção sintática da gravura presente em ambas as premissas, a fim de ser depoente construtivo de todo o processo, é a matriz. Neste está o depoimento presente na constância das provas. Sendo de alguma forma imprecisa, em algum grau, a manufatura, projeta na matriz o relato da variância e da constante, ao menos em parte.

A falsa dicotomia entre manufatura e arte se torna evidente ao analisarmos elementos pertencentes à gravura, sua elaboração e construção física, como também seu espaço e relacionamento social. Por ter origem na publicidade em produção, o primeiro uso da gravura é de difusão. Assim, na sua compreensão, entenderemos a mesma como, necessariamente, espiritual. A gravura como espécime, exibe um modo de existência, mas o entendimento da tiragem traz os elementos presentes em todas as provas e a definição do modo de experiência delas.

(...) o mais ampla [compreensão] possível do mundo da impressão gráfica, o que torna indispensável abordar aspectos históricos usualmente sonegados, ou mesmo desconhecidos, pelos cultores dos temas artísticos. Essa sonegação tem produzido enormes prejuízos para o adequado entendimento do assunto e dificulta a compreensão de como evoluiu a troca de informações ao longo do tempo. (COSTELLA, 2008, p. 66)

Costella (2006) fala sobre essa importância de uma técnica não presumir adjetivação, e como a supressão da produção, por parte da pesquisa qualificada, amputa o pleno entendimento dela. E, por conseguinte, torna a narrativa desqualificada. A produção gráfica e seu entendimento, deve, decerto, compor *corpus* de pesquisa fundamental para entendimento de produto proveniente. Para tanto, seja xilogravura, apenas em efeito publicitário, seja gravura, de cunho autoral estético, a saber, da pertinência e interesse de pesquisa, “uma gravura pode integrar-se ao mundo artístico, apesar de seu escopo primariamente utilitário, quando consegue sustentar por si mesma, independente do assunto, o interesse estético do autor” (COSTELLA, 2006, p. 125).

Entendidas algumas especificidades da gravura, importa trazermos a ponderação do fluxo que exista efetivo no debate do objeto, aqui circunstancialização no objeto artístico. Para isso, tratamos de críticas pertinentes ao nosso foco de pesquisa.

2.2. Modernidade e gravura

A partir da modernidade, a relação humana com suas expressões muda. É interessante atentar para alguns teóricos que se debruçam nesse tempo de transição. Esse trânsito de sentidos e semânticas flexivas vai ao encontro a um entendimento geral, tanto na gravura, quanto, a ver, no patrimônio, de uma necessidade fundamental de se elevar a importância do entendimento sintático e relacional maior que uma fenomenologia ou aura de acontecimentos.

Em *Modernidade e Modernismo*, Briony Fer (2000) nos apresenta aspectos que, certamente, nos auxiliam a compreender melhor os discursos comumente utilizados. Uma série de fatores compõem o complexo sistema em que nos torna possível não só o entendimento histórico, mas, sobretudo, a estrutura em que um autor se encontra. Claro que elementos em si depõem e descrevem um fato ou um caso, mas são as relações, a sintaxe que norteia uma compreensão mais abrangente (FER, 2000, p. 8).

Para Briony Fer, a própria dualidade ou pluralidade de sentidos definem esse período. “Aprender arte é aprender a estabelecer quais os pontos de referência” (FER, 2000, p. 9). Tudo gira em torno de um contexto, o ponto de vista torna toda leitura aberta.

Há em Baudelaire, citado por Fer (2000), a personificação desse tempo. Do homem transitório, fugidio, contingente, “a metade da arte é instante e tensão, a outra é o eterno e imutável” (FER, 2000, p. 9). Para Baudelaire, o homem moderno é em parte a tensão do cotidiano, em muito correspondente com as tensões que encontramos nas relações de cadeias de produção, mas, em parte, esse mesmo homem que corre pelo ponteiro do relógio para dar conta de seu honorário, é *flâneur*, é observador de algo que não transita, que é e sempre é o eterno. Modernidade, em parte é esse conflito entre o transitório e o eterno. O moderno, o produto desse conflito.

Nas artes, elementos novos de análise ganham espaço de debate, os meios e os modos de confecção. Além da planaridade assumida na pintura, segundo Greenberg (*apud* FER, 2000, p. 27)¹⁴, a qualidade da obra depende de seu reconhecimento no veículo. Além de “o que”, torna-se fundamental o “quem”, “como”, “para quem”, muito mais que “o que” se representa, entra em debate o “por que” de se fazê-lo e como fazê-lo. Assenta-se o debate da ambiguidade posta em discurso técnica/assunto, os meios, os modos, de que forma, são pontuações necessárias para compreensão da obra.

Émile Zola (*apud* FER, 2000) diz que a arte moderna necessita de um observador moderno. Ciente dessa ambiguidade, entre transitório/eterno, que, efetivamente as cadeias produtivas decretam ao homem desse tempo, Zola ainda chama atenção para a capacidade abstrativa do artista, para o fato de que diante de uma representação plástica, para além do

¹⁴ Clement Greenberg, crítico de arte americano modernista, defensor da planaridade da pintura. Elegia os elementos formais como autônomos da proposição pictórica, desvinculando, para ele, a pintura de qualquer referência natural.

representado, a obra deva argumentar em torno dos elementos abstratos, para o fato de que, diante de uma representação plástica, para além do representado, a obra deve argumentar em torno dos elementos abstratos, tanto imagéticos – cor, plano, linha – quanto metafóricos, condições de representação e o porquê das mesmas. O artista passa, efetivamente, ao papel de gerar emoção. Corroborado por Malevich (*apud* FER, 2000, p. 38), que sentencia “o artista não representa, mas apresenta”.

Interessa saber que nesse tempo de virada de século XIX para XX, mesmo na Europa, branca propositora da retórica artística/histórica, há movimentos que entendem a xilogravura como fala vocativa. Na Alemanha surgiu um movimento que não se definiu como plástico, ou estético, mas filosófico, a encontrar em formas artísticas variadas, falas de expressão desse tempo de transição. O expressionismo alemão se distinguiu do discurso francês e italiano não somente na sua estética, mas na condução narrativa. Enquanto a fala litúrgica francesa e italiana estão voltadas a um diálogo com tudo que fora feito em suas próprias histórias da arte, seja em concordância ou dissonância. A Alemanha prima por um discurso filosófico, sem antíteses, negações ou convergências (VARELA, 1997), mas há uma revisão, quase analítica, do fazer.

De certo, que Cézanne e Manet, na França, são motivo de enorme confirmação de um novo tempo (FER, 2000), e, em muito, corroboram com o que se diz aqui quanto à fala dos grupos alemães. Entretanto, é o expressionismo alemão o responsável, especificamente, em trazer a xilogravura como elemento próprio em si, no século XX, como fala propositiva. E é esse grupo o responsável por influenciar a produção da gravura moderna brasileira como fala artística (VARELA, 1997).

Não é a produção alemã a única a ponderar o fazer artístico. Na virada do século, uma série de questionamentos fizeram-se vigentes no fazer e propagação da arte. Mas quando Wassily Kandinsky escreve “Do espiritual na Arte”, em 1913, ele verbaliza não a socialização do fazer ou eco social de uma interação, ou ainda a circunstância do artista na sociedade, pontos estes, tratados em literatura contemporânea francesa, mas ratifica, em sua produção plástica, uma retórica sensível. O simbólico, o referente como verdade e não mais como alusão ao real. Afirma a relação entre as expressões de arte, as sinestésias entre as formas de expressão. A música, o olfato e o visual, para ele fazem sentido, e aqui se distingue, o faz em texto verbal e visualiza em seus trabalhos práticos (KANDINSKY, 2015; 2016).

Quando escreve sobre a presença do artista, objetifica o autor como proponente criativo, fazendo do autor mais que um buscador da *mimesis*. De fato, outros autores fizeram de forma similar, mas os demais o fizeram em retórica terceira ou em prática. Kandinsky visualiza e escreve. Seu segundo livro, Ponto e linha sobre o plano, em 1917, trata da outra ponta da percepção humana, o pragmático. Se “Espiritual” diz do subjetivo, “Ponto e linha” traz um entendimento de como forças visuais: ponto, linha, plano, são capazes de dizer mais da significação simbólica. Elementos visuais seriam, segundo ele, autônomos diante da experiência humana, a somar-se ao reconhecimento simbólico, mas reconhecem-se duas vias distintas e até independentes.

Assim, Kandinsky, russo, radicado em Berlim, funda “Os Cavaleiros Azuis”, um grupo de pensadores que fundaram, junto com outro grupo também alemão, “A Ponte”, este mais político, um moderno entendimento do fazer, visto por quem está a produzir. O artista não é, nestes grupos, objeto de estudo, somente, mas também verbo propositivo. A retórica faz-se parte de um pensamento que também é visual. Não ao acaso, talvez, o expressionismo alemão foi responsável pela maior e mais reconhecida escola de arte e design do século XX, a Bauhaus (GOMBRICH, 2015).

A escola alemã se distingue das demais, nesse instante, por, além de questionar o tempo e as transições que a revolução técnica havia trazido, ter o autor, verbo e visualidade, naquele momento. Na implicação deste pensamento há congruência de ideias que não transitaram em valoração mercadológica, mas na difusão de ideias, tanto assim, que o produto desses debates é uma escola de design. O pensamento visual analítico e filosófico não está estéril na presença de unidade de valoração, mas na difusão do que se propõe (VARELA, 1997).

Parece natural que essa distinção de pensamento ao francês tem um casamento muito natural com a proposição vocativa da gravura. Não obstante, tanto os Cavaleiros Azuis, quanto A Ponte tiveram a xilogravura como uma de suas maiores condutoras semânticas. Enquanto isso, nesse mesmo instante, o ambiente francês, italiano ou outro europeu, que veio a subsidiar parte do pensamento moderno brasileiro, de uma forma ou de outra, teve, sempre na pauta, uma disputa de espaço (AMARAL, 1984). Disputa de espaços consagrados que, talvez, justifique-se porque tanto a cultura hegemônica quanto a contracultura da época, pouco deram atenção à xilogravura.

Segundo Amaral (1984), é exatamente o cunho social da arte que traz a gravura para o centro cultural. Enquanto outras formas de expressão disputam retóricas distintas do nacional, mas todas consentidas em espaços culturais consagrados, a gravura e os meios gráficos, ganham espaço ao levar o debate estético e meios de difusão a meios menos consagrados, como as feiras de gravuras espontâneas de Liceus de Artes e Ofícios.

Assim, efetivamente a gravura como sujeito e as tensionalidades próprias dos sujeitos sociais, é do que tratamos na seção seguinte.

2.3. A gravura e o social

Aracy Amaral (1984) nos coloca uma distinção da qual não devemos nos ausentar. Em *Arte para Que?*, indaga, diversas vezes, “para quem?”, “meio ou mercado?”, “artista ou artífice?” Mas fato é, que além da prerrogativa do contraditório, alçar questionamentos novos e continuar a indagar falas, mesmo consagradas, nos trazem fôlego ao debate. O elemento sintático, existente na formulação de um entendimento mais amplo do que seja a prática da gravura, é uma resposta fundamental não só para a compreensão da gravura como prática sensível, mas como figuração do simbólico.

Por não disputar o *status quo*, a gravura nunca venceu ou perdeu, sempre teve seu próprio espaço. Nesse entendimento circunstancial, a gravura há de ser sempre arte e artesã, o que torna a gravura um meio de expressão, obrigatoriamente, popular. Talvez, por isso, sua fala seja sempre marginal, porque sua vocação não seja ter, mas partilhar em ser.

Dessa forma, fazer ou ensinar gravura, não está ligado a uma disputa de *status quo*. A diferença da gravura é que esta não disputa espaço nem de mercado, nem de posse, segundo Aracy Amaral (1984), a presença da gravura é, necessariamente, a presença do social na arte, em que a interlocução entre o propositor e o observador seja, de fato, direto, sem intervenção direta de uma elite dominante que determine discursos de exclusão.

A gravura, segundo Amaral, é, de fato, a arte popular em sua essência. E isso, justifica que tantos grupos de gravura existam, mas os mesmos, por muito tempo, tenham sido relegados a um entendimento de proposição secundária (AMARAL, 1984).

Na verdade, não é incomum ainda hoje, revisando a história da arte, que a gravura seja reconhecida com diversas ressalvas. A saber, segundo Adir Botelho (1987, p. 7), em Canudos, diante da história da gravura no Brasil, não veio na Missão Artística Francesa, em 1812, qualquer gravador. Segundo Botelho (1987, p. 9), o ensino da gravura na Escola Nacional de Belas Artes só se concretizou em 1951. Mesmo que saibamos ter vindo com a corte, gravadores que atuavam na imprensa e periódicos, utilizando-se da técnica, mas na época, não houve interesse em tê-la como meio estético, de forma autoral.

Interessa-nos perceber, que mesmo quando em 1922, um grupo paulista, propõe uma revisão do nacional, a partir de uma visão externa à academia carioca, do que se fazia ou se pensava contemporaneamente no mundo, mesmo nesta revisão a ser datada e reconhecida, não há xilógrafos. Mesmo considerando a existência de algumas gravuras de Di Cavalcanti, o nacional, mesmo depois de revisado pelo grupo, não é visto com a presença xilográfica (AMARAL, 1984).

No transcorrer do tempo, com a articulação das ponderações sobre a arte, sobretudo, no tempo contemporâneo, a ideia de fisicalidade se esvazia diante do debate sobre o conceito imaterial. Também nas artes, tão mais potente se torna a gravura, justamente por seu poder difusor e marginal de não possuir uma existência circunscrita a um único objeto. Artistas procuraram a gravura, ironicamente com propósito de se contrapor à hegemonia de outros meios e, nesse campo, a gravura se orienta como valor difusor não aurático, tornando-se voz marginal no mercado das artes (AMARAL, 1984).

A natureza específica da gravura, encontra eco nos argumentos que trazemos a debate, em especial, sobre a natureza do bem simbólico e outras definições centrais no âmbito do patrimônio. O bem cultural é fruto da amálgama do físico e do intangível – em Tilley. E a valoração, qualificação desse bem depende de uma escolha narrativa, que, necessariamente, é uma escolha de significação e de efeito de sentido – em Hall.

A gravura, diferente de uma pintura, não está ligada a uma presença como objeto particular, mas a um ambiente. Qualquer que seja a ponderação quanto à pintura, fato é, que ela se encontra ali, única, envolvida em sua realidade aurática ou de exibição individual. O ateliê pode sugerir, a biografia do pintor pode legitimar, mas todo e qualquer argumento está presente diante da materialidade existencial de um espécime.

Mas e quanto à gravura? Sim. Apenas um espécime diz uma verdade, mas a distinção da gravura em relação a outras formas de expressão plástica, é que ela nasceu de uma ideia de reprodutibilidade (BENJAMIN, 1987). Uma tiragem de gravuras de uma mesma matriz não é dita cópia, mas prova. Então se um artista quiser imprimir um sem-número de uma mesma matriz, sim, todas são originais.

No que diz respeito aos objetos de arte, a ideia de autenticidade está ligada às modernas técnicas de reprodução. O autêntico é identificado com o original, e o inautêntico com cópia ou reprodução (...). No entanto, essa oposição, nascida com a modernidade, é desafiada por algumas das modernas formas de arte (...) onde é possível fazer um sem número de “cópias”, não faz sentido perguntar pela autêntica. (BENJAMIN, 1988, p. 265)

Dessa forma, o sentido de gravura está diretamente ligado a uma fluidez de sentido e a um modo não aurático de sacralização da unidade. Entender a gravura é, necessariamente, buscar se aprofundar em seu processo de construção, justamente porque sua confecção é um somatório de fazeres e construção de um ambiente, necessariamente.

No tocante à autenticidade, ou não das cópias em processos reprodutivos, implicados diretamente à gravura, Benjamin complementa, concluindo que, nesses casos “a aura tende a desaparecer (...) a própria oposição autêntica vs. inautêntico, tende a desaparecer” (BENJAMIN, 1987, p. 272).

Há situações paradoxais nas quais aquilo que não é reconhecido não é considerado. A exclusão pode, ainda, ir mais longe, chegando à negação do caráter antrópico. Nosso trabalho consiste em compreender os mecanismos intrínsecos. Trata-se de uma percepção do objeto através de seu potencial (BOËDA, 2013, p. 233).

No que se refere às reflexões convergentes à busca da articulação dos âmbitos da gravura e do patrimônio como cognição, observamos que ambas as dimensões necessitam de captações materiais para a construção de sentido, mas além desse traço comum, chamamos a atenção para a realidade dinâmica que subsiste, tanto ao universo material de seus objetos, quanto de suas ações e formulações intelectuais, os quais não se fecham em suas materialidades específicas, mas antes, consubstanciam-se nas relações que os estruturam, numa sintaxe existencial. “Nosso trabalho consiste em compreender os mecanismos intrínsecos. Trata-se de uma percepção do objeto através de seu potencial” (BOËDA, 2013, p. 233).

Entendendo a peculiaridade que ganha no tecido temporal a natureza de gravura, entramos em sua sintaxe de forma necessária de modos de efeito prático.

2.4. Sintaxe da gravura

Na gravura, com o decorrer do tempo, encontramos textura e estética próprias. Seu corpus exhibe linguagem própria, ausente em qualquer outra forma-ou técnica. A xilogravura em algum momento deixa de ter premissa apenas difusora, mas tem, também, premissa estética de linguagem única, o que nos leva ao questionamento: Mesmo como linguagem própria e autoral, é ela arte por ser múltipla?

Essa ponderação distingue a natureza da gravura de qualquer outra forma de expressão plástica, por se constituir como uma produção em escala, há a possibilidade de publicizar ideias. E se o texto for imagem (não verbal). Se a imagem contém ideias, estas encontram um meio sensível de difusão. Sendo múltipla de forma projecional e manual, em certa medida, podemos entender, também, todo espécime, único, e, ao mesmo tempo, a tiragem diz do conjunto, não do exemplar. Assim sendo, o único elemento presente em ambos os caminhos, com vasta possibilidade de análises, é a matriz usada.

Na matriz está a tinta residual, que pode dizer de sua solubilidade, corpo, composição, de sua formulação química e forma de aplicação e variantes. Ainda na matriz, da formulação e aplicação das incisões presentes nessa prancha, que não estejam tão pronunciadas na impressão, posto que pela variante da tinta, pode ela estar mais aparente ou não na prancha.

Quanto aos incisores, goivas, buris, outros (Figura 3), são os instrumentos que, de alguma forma, ajudam o autor a fecundar a cava, processo manual direto ao ato criativo, fio de corte potente em gesto pessoal, em escolhas do como fazer. Possíveis renúncias dessas incisões, presentes depoentes como marcas abrasivas de lixamento, com ferramental próprio do fazer ou inadequados no âmbito de um ateliê de manufatura de xilogravura.

Do papel, como é o mesmo em natureza e sua escolha, está a pressão da tinta e o nível coercitivo da retenção da tinta

Matriz, tinta, incisores, papel. Suas formas, formulações criativas e seus diálogos coercitivos no ato, personalíssimo, da ação autoral, descrevem um potente relato pericial de assinatura criativa. Todas as variantes possíveis e suas correlações atuam em conjunto como descritivos de fala autônoma, declarante que visualizam o autor.

Figura 3: goivas variadas para construção de incisões.



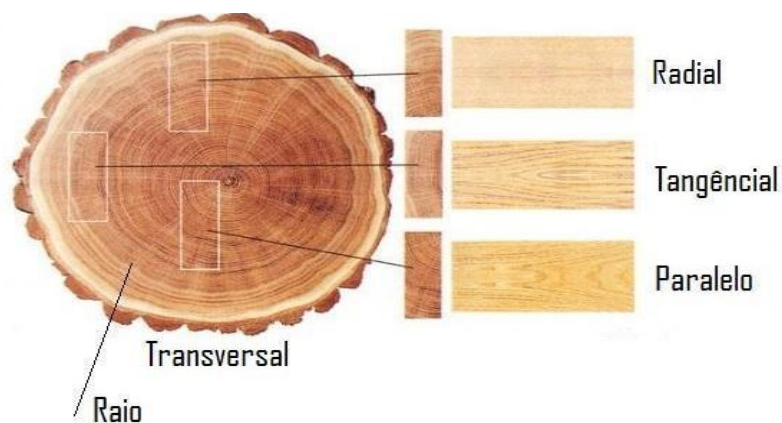
Fonte: arquivo pessoal.

Assim, quanto mais se tem consciência dos elementos que compõem a linguagem da gravura, mais qualificada é a pertinência de discurso cultural e material, porém imanente.

Ao se somar, aos elementos de ordem física presentes no construto direto da gravura, que descrevemos aqui em cada elemento morfológico a compor-se, podemos qualificar cada elemento de forma indireta para apuração de sujeito pleno.

Há na gravura a madeira, essa pode ser feita em corte de topo ou de linha (Figura 4). Essa variante está intimamente relacionada às projeções que permitem a descrição da presença do autor.

Figura 4: Vista de cortes de madeira.



Fonte: Instituto de Pesquisas Tecnológicas (IPT).

A madeira de topo é aquela de corte transversal, a de linha, de corte radial, tangencial ou paralelo à sessão dos veios. Essa informação a somar elementos de análise do modo do autor, pode dizer de sua geografia, estrato social e origem física. Porque a madeira é, antes de ser prancha, descritora de um lugar, geográfico e, igualmente, de memória. Seu corte, de possibilidade de meio e forma (maneira). Verificação desses efeitos congregados, está presente de forma pressuposta e em estreita ligação com as estratégias de discurso. Tanto da feição da gravura quanto de seu produtor, a saber de sua importância social.

A tinta, tão mais, é descritiva de sua solubilidade, composição, sua pertinência a uma pertença de fecundação artesanal ou industrial, o modo de aplicabilidade. Seus resíduos relatam o tempo de incursão. E sua composição, nível de potência de sujidade na matriz. A saber, a tinta de uso corrente em xilogravura no Brasil com solubilidade em óleo, se feita em escala tem presença industrial de chumbo. Em longo prazo, diante da realidade fibrosa vegetal da matriz, pode causar degradação sem retorno de uso. Tais descrições, também, amparam o discurso geográfico e de constructo social.

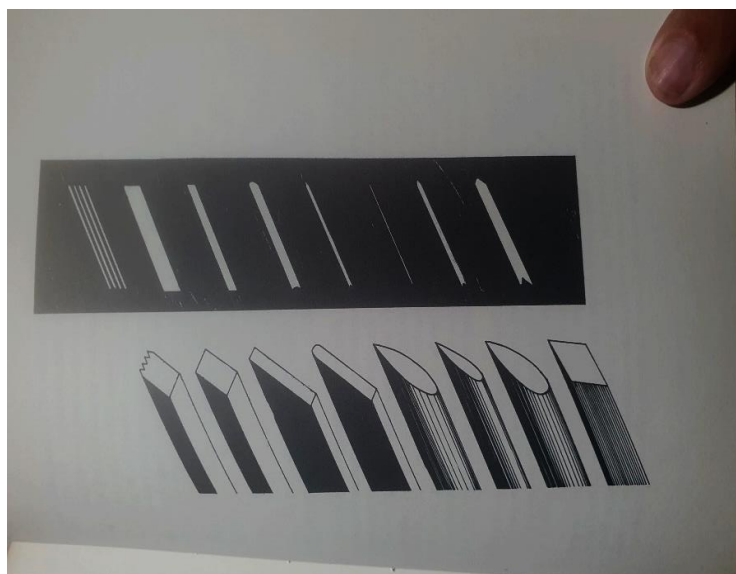
Dos incisores, as marcas das madeiras precisas para abertura de sulcos são de confecção extremamente prática, variada de possibilidades. Porém, em muito há possibilidade, uma vez desvelada, a matriz, da análise de percepção de uso de instrumental com afiação específica ou efeito seco (ponteira) não corrente, além de goivas e buris. Essa presença de uso, de igual forma, denuncia um modo criativo do autor e descritivo uma realidade geossocial, ao menos em potência. Ainda sobre os aspectos de corte de incisão, são muitas as possibilidades. Além de registros distintos em forma (Figuras 5 e 6), há o afiamento a se relacionar com a ferramenta na marca conclusiva na prancha. Essas correlações servem, se presente a possibilidade, mais elementos de construção ambiental de pressuposto.

Figura 5: foco em ponteiras e goivas distintas.



Fonte: arquivo Pessoal.

Figura 6: ilustração de pontas de incisores distintos e seus efeitos na incisão.



Fonte: Antônio Costella. *Introdução à Xilogravura*. 1984, p. 34.

No caso de acesso ao papel das estampas, tais elementos descrevem uma realidade potente de origem fibrosa, se vil em construção estrutural, em que quimicamente estrutura-se com mais sais e presença de ácidos, ou, se define por uma composição estável, cuja estrutura seja de fibra longa e presença de alcalinidade. Tais elementos, em igual potência, denunciam um constructo social, descritor tanto da gravura (ambiente), quanto de seu autor.¹⁵

Tais elementos e variáveis são necessários para a composição de discurso do autor. Fazendo potente o discurso material que Boëda (2013) nos apresenta. Quão mais eloquente e potente puder ser vista a técnica, sobretudo potente é a composição discursiva de descrição aquém da visualidade desta matéria. O objeto se potencializa em autonomia.

Já vimos que uma série de fatores compõem a sintaxe da gravura e, no Capítulo III, veremos uma reflexão sobre a materialidade da matriz enquanto elemento do bem simbólico. Assim, antes, propomos uma análise de discurso da estampa da gravura. Para isso, propomos a análise do discurso de uma obra de Oswaldo Goeldi, em gravura, composta em 1951.

¹⁵ Estes parâmetros de ordem física, não subjetiva, podem ser confirmados em HIMMELSTEIN, P.; APPLEBAUM, B. The Process of Compromise: a team approach to conservation environments. APT Bulletin XXVII, 1996. In: *Museums, Libraries and Archives Concil. Museologia Roteiros Práticos*. Conservação de Acervos. São Paulo: EDUSP, 2005. E em NASCIMENTO, S., TOLENTINO, A., CHAGAS, M. (Org.). Caderno de diretrizes museológicas. Cecor – Minas Gerais: UFMG, 2006.

A obra pertencente ao Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), que mais adiante trataremos em nossa discussão.

O propósito dessa análise é demonstrar a possibilidade de riqueza de discurso se mantida a pluralidade vocativa da obra.

2.5. Análise de *Paisagem noturna*, de Oswaldo Goeldi

Antes de irmos à análise direta da gravura, importa trazer sentido ao debate até aqui realizado, justamente, por acreditarmos ser o todo relacional, mais importante que as partes.

Diante do discurso figurativo exibido na gravura, nos colocamos nesta seção de modo a inserir, devidamente, quem seja o produtor do discurso, e do texto que o gerou. Importou sabermos, minimamente, sobre o conceito de moderno, ou de modernidade, espaço, tempo e significação em que, certamente, se insere o personagem, os quais se relacionam intimamente à gravura que Goeldi, confecciona em 1951.

Quando trazemos Baudelaire para depor sobre sua inquietação diante da ambiguidade transitório/eterno, e tudo o mais que evoca esse ruído, certamente convidamos Oswaldo Goeldi à mesa. Assim como quando nos chama atenção a fala de Zola (*apud* FER, 2000), importando que o autor seja sensível ao abstrato, também trazemos Goeldi à fala. Zola, inclusive, embasa, ou, ao menos figurativiza, a influência de Alfred Kubin¹⁶ em Oswaldo Goeldi. E o tempo descrito por Fer Briony (2000), e depoimentos de Greenberg (*apud* FER, 2000) amparam uma escolha prévia de suporte e técnica.

Assim, quando vemos uma gravura de Goeldi, materializamos um tempo, uma proposição, uma razão de ligação de sentidos prévios ao fazer, ou, se melhor dito, pertencentes a um discurso maior qual seja: o ato de fazer da xilogravura, que em Goeldi, encontra amparo estilístico e técnico entre alguns de seus pares temporais.

¹⁶ Alfred Kubin foi artista pertencente aos Cavaleiros Azuis. Goeldi em sua trajetória na Europa, ainda estudante foi tutelado por Kubin, tendo deste, enorme, influência plástica em sua obra. Os dois mantiveram contato e participações conjuntas em exposições até o fim de suas vidas.

Propomos fazer uma análise da gravura “Paisagem Noturna”, de Oswaldo Goeldi, de 1951, figura 7, com base na semiótica francesa¹⁷.

Figura 7: Paisagem Noturna. Oswaldo Goeldi. 1951. Xilogravura.



Fonte: acervo MNBA.

Assim, fez-se o desafio por se tratar o objeto de um discurso não verbal, mas visual, sendo os instantes de percepção nos três níveis do processo gerativo de sentido sincrônicos. No plano mais fundamental de conteúdo, em que contraposições universais se apresentam, podemos observar valores semânticos presentes na gravura, como Presença *vs.* Ausência, Luz *versus* Escuridão, ou o Natural *vs.* Cultural.

Essas oposições, simples e abstratas, sugeridas, de certa forma, conduzem a sequência analítica, caminhando para um outro nível de sentido, caracterizado pelas mudanças de estado, o narrativo, em que a figura feminina representa a solidão, a ausência e as janelas abertas, ou

¹⁷ No campo da linguística (sistema e competência), a semiótica francesa será analítica no exame dos procedimentos estruturais, entendendo o texto como estrutura composta, com ênfase na significação, nos mecanismos que constituem a totalidade de sentido. O texto se definirá no plano de conteúdo e de expressão. Este segundo plano será definido pela análise pertinente a qual tipo de texto se trata, visual, verbal, entre outros. Do plano de conteúdo, estarão presentes três níveis: Fundamental, Narrativo e Discursivo. O fundamental será onde as categorias semânticas estruturam-se como elementos de ordenação de contrariedade, elementos em oposição se transformam em valores. O narrativo será onde ocorre a transformação de estado, o sujeito em conjunção ou disjunção com objeto. Estará diante do nível narrativo as ações de manipulação, competência, performance, sanção. As fases terão implicação recíproca. No terceiro nível, o Discursivo, as concretizações são visualizadas em temas abstratos, da ordem da tematização, e em figuras, que são mais superficiais. É neste nível que ocorre a figurativização. Esse percurso gerativo existe em níveis de invariância crescente (FIORIN, 2000).

com luzes acesas, a presença. De outra forma, a luz e a escuridão se materializam, coercitivamente, pelo próprio meio de expressão, a xilogravura em preto e branco.

Essa relação Luz/Escuridão pode se somar à Ausência *versus* Presença e a narrativa formada pelas linhas brancas (tão singelas que representam, exatamente, a luz, não uma linha invertida) pode ser entendida, também, como a realização no segundo plano, de sentido, da narrativa.

No terceiro nível de sentido discursivo, nesse momento, a escolha da xilogravura se faz bem peculiar. A figura que transita como uma mulher é, porque se encontra num contexto xilográfico. A figuração proposta é quase simplória ou arcaica, mas denota o propósito do caminho narrativo na exata dimensão de uma solidão, ou de uma imersão, que não seria possível se a figuração fosse demasiadamente descritiva.

A xilogravura, por sua natureza física, permite ao autor criar sugestões que se completam no contexto ou no entendimento do espectador. Ainda nesse plano, materializa-se a delicadeza da linha branca, como aplicada em dizer apenas alguns fios de luz, feitas com extrema destreza. Ainda se acrescenta, que o preto empregado não é contínuo, a afirmação de um preto intenso se faz presente em instantes em que, topograficamente, interessa, como a relação diminuta da figura feminina em relação ao casario, ou a mesma diante da árvore, seca, está também elemento narrativo e figurativo de um percurso de solidão natural.

No plano de expressão, necessitaríamos de elementos de análise morfológica específicos à xilogravura. Elenca-se alguns elementos de construção e alguns de matéria. Para tanto, argumentamos, por meio de Rudolf Arnheim, em “Arte e Percepção Visual” (1994), para subsidiar o que se descreve a partir daqui.

Quanto aos elementos materiais visuais que se prestam, evidentemente, à narrativa, está, obviamente, de início, a própria escolha da xilogravura, cujo meio físico, por ser, de certa forma, limitado, faz-se por uma linguagem sintética e aberta à narração. A vocação de Goeldi, para o preto e sua supremacia diante da modelagem com branco, estrutura a noite e uma narrativa bem embasada em argumentos visuais.

Dentro de aspectos construtivos compositivos, a mulher por sua postura de costas à leitura esquerda-direita, entrega ao esquema uma condução de volta ou renúncia, mas,

certamente, não há pressa, confirmada pela diminuição do plano expositivo com a presença da árvore em toda a lateral direita, freando, fortemente, qualquer dinâmica para dentro da prancha.

A relação, já dita, de tamanho da figura feminina com quaisquer elementos presentes, mostra a intenção de Goeldi de torná-la depoente central na composição, de extrema solidão. A estrada que se tem é para trás.

Goeldi marca a centralidade da importância narrativa pondo dois pontos de atenção logo acima da mulher, as duas janelas acesas, não em branco, para que não confronte a presença física da figura, mas em ocre.

No canto extremo direito vê-se massa vermelha, afirmando a importância de manter o espectador atento em voltar-se a olhar continuamente para o início da prancha, destino da caminhada solitária da figura.

Fundamental percebermos a destreza com que o autor modula as presenças do preto e da espessura do branco, sendo de uma delicadeza extrema quase mesmo em sua ausência. Goeldi grava a luz e compõe assertivamente dentro de uma lógica topográfica e narrativa comoventes.

Debatemos a sintaxe da xilogravura como obra autônoma num ambiente carente desse debate. Decerto, ela é reconhecida. Mas o caráter do presente trabalho é presumir um depoimento que permita um entendimento criativo e possível de reconstrução ambiental em que a obra fora criada, dependendo do caráter da análise e da avaliação de pertinência do autor.

O debate não se esgota numa dualidade fria entre obra ou objeto, percebendo nela uma aura imaterial dessa construção material que é a gravura, muito mais que uma guarda histórica, e estéril, a epistemologia individual e estudo sintático traz consigo uma abertura significativa de pesquisa. Seja no campo técnico, seja no campo de uma significação que possa vir a ser uma maior percepção do autor ou expressão para a fomentação de um constructo social projetado no bem cultural.

No próximo capítulo, ponderamos a matriz xilográfica, depoente dessa sintaxe, como possível bem simbólico, segundo o que discutimos até aqui.

CAPÍTULO III MATRIZ XILOGRÁFICA, BEM SIMBÓLICO

3.1. Distensões simbólicas

Se a prática da gravura pode ser vista como sintática, assim, na descrição de Costa Ferreira, talvez caiba descrever a mesma como Registro Cultural, uma vez que, ao interpretarmos segundo o IPHAN, percebendo nela a própria emanção da materialidade, evocação de dizeres. Entretanto, o registro pode vir a ser impotente a partir do entendimento de que o acontecimento ocorrido já tenha findado sua ação criativa. O único descrito será a junção das provas – tiragens e a leitura da matriz. Estes potentes descritores do ocorrido.

Por outro lado, se verificarmos a ordem de tombamento, é de igual modo ineficaz, se não for levada em conta a premissa de compreensão real da natureza do bem – com eficaz verificação pericial de ordem natural e social. Sob o risco de, mesmo tombado, ter sua locução plural apagada de forma não revogável.

Um bem tombado, em guarda e posse, é tombado contra sua inexistência, diante da história. Mas não haverá pertencimento e justa tomada de dimensão dele, necessariamente.

Seguindo os preceitos da museologia social com fundamentação na Carta de Santiago¹⁸, um bem físico é aberto ao pertencimento de valoração no entendimento de natureza por parte do indivíduo – cidadão construtor e partícipe daquela malha social cujo bem está inserido. Um objeto, “ouvido” e considerado em sua plenitude, este não está numa guarda estéril, mas segura para aprofundamento do léxico de sua potencialidade narrativa.

Portanto, não deve haver subtração da plenitude narrativa no entendimento do bem por parte do produtor deste (ou qualquer outro sujeito). Diferente de um referendo de registro, cujas ações são, organicamente, mutáveis e diacrônicas, o elemento físico guarda em si o depoimento, qual seja sua natureza criativa.

Aberta, de fato, suas leituras e investigações, as quais devam ser liberais – no sentido estrito do termo. Aquele que conhecer o ofício poderá supor, presumir, o modo de feitura, logo,

¹⁸ A Carta de Santiago (1972), fundamenta as bases ideárias da Museologia Social, dentre as quais, a funcionalidade social do museu, cujo pertencimento de significação física se caracteriza pela apropriação dos sujeitos. A comunidade dirá que, em tendo posse do saber, dos seus valores, seus sentidos próprios de pertencimento, o museu para ser vivo, deverá em todo tempo servir ao fim educativo e pertença social

uma retórica criativa do ato. Possibilitando, assim, uma leitura remanescente do autor, com seu tempo, seu modo e outras construções pertinentes à construção e pesquisa da cultura social.

O imaterial, possibilitado a partir da investigação técnica e arqueológica do bem, é um caminho inverso ao comumente adotado na busca do entendimento do patrimônio.

O que ponderamos é a evocação dos preceitos da Carta de Santiago. A ignorância em relação à fala imaterial do objeto, de fato, pode apagar, ou calar a autoria, entendendo que ela não se encontra num invólucro, numa guarda muda, mas em potência aberta se respeitada e entendida sua natureza. O falar autoral dos bens para constructo social pode ser perene –, mesmo que sob guarda, incapaz de plenitude, amputados em discurso (caso de guarda estéril).

Muito mais que uma ponderação de discurso impreciso de uma morfologia museal, referimo-nos aqui a um desamparo cognitivo de ordem construtiva. Ao museu, enquanto instrumento, presumimos que seja importante ter amparo cognitivo do coletivo para então potencializá-lo dentro de um campo de vivência social. Tal plenitude museal serve de força de instrumento de capacitação do sujeito perante embate de ordem capital. É no mínimo descuidado o desamparo ao entendimento da guarda viva que se espera de um ente cultural (MENESES, 1983).

O capital, aqui tratado, majoritariamente, pelo caráter cognitivo, especifica-se a partir da necessidade de amparar a discussão das manifestações imagéticas da cultura, a fim de compreender os mecanismos de produção de sentido. Sendo este, dialógico, socialmente mutável, apropriável por uma série de sujeitos de malha trans e intercultural (LANDOWSKI, 2002).

Percebido nosso objeto, a arte como patrimônio, pode ser espécime ou objeto, em sua natureza individual, própria. Por outro lado, em suas relações subjetivas e de seu entorno mais ou menos imediato, elemento de processo não estéril à presença de unidade. Esse processo ultrapassa o de confecção elementar da criação própria do instante, para a relação desse processo como malha de constructo social em todos seus vértices tensionais.

Cada etapa desse processo forma um percurso, para além de seu produtor/protagonista. E, por ser a arte, ou qualquer objeto, autônomo em relação a de seu mentor original, tem, igualmente, fala subjetiva capaz de efeito de sentido em nada ligado ao seu fecundador. Não

tendo discurso, necessariamente coercitivo à memória pessoal autoral, mas ao mesmo tempo, não lhe sendo negada a possibilidade dela, também é sempre pertinente o jogo do impulso orientador do artista, qual seja sua habilidade que encontra expressão através de meios culturais de seu tempo. Logo, além de fala pessoalíssima, é sempre produto de um tempo, espaço e estrato social (HERSKOVITS, 1973).

Muitas camadas de discurso, evidentemente são pertinentes. A tencionalidade da posse dessas valências, presentes nas relações de discurso de apropriação, está diretamente ligada a embates de ordem capital de *status* de estrato social. Em todas as valências possíveis, certamente, o capital maior é intangivelmente simbólico e relativo. A natureza do objeto está ligada a diversas naturezas ambivalentes relacionais (HERSKOVITS, 1973).

Para tanto, na seção seguinte visualizamos, em nossa experiência no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (MNBA), a partir da higiene, restauração e acondicionamento de todo acervo de matrizes xilográficas, que se presume cerca de quatrocentas obras, uma parte de nosso pressuposto, uma imagem ilustrativa do que é a potencialidade de abertura para leitura do objeto.

Tais feições, em época, tiveram efeito institucional de guarda. Assim, vimos possibilidade de amplitude de discurso percebido em bem já catalogado, como veremos a seguir.

3.2. Obra ou objeto – porque importa

Em 2009, quando trabalhava como conservador/restaurador no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), do Rio de Janeiro, ocorreu uma proposta de restauração e recondicionamento das matrizes xilográficas pertencentes ao Museu.

Nos deparamos com uma problemática específica – a matriz de xilogravura, e interessou-nos sabermos qual espaço epistemológico ela ocupava – obra ou objeto. Tal indagação foi aberta ao debate interno, entre pares do museu e outros profissionais que pudessem trazer luz à questão.

Até então, a Instituição não havia ponderado amplamente a respeito. Se documento histórico ou objeto artístico. Tal ambivalência não é, presumidamente, negada, porém o

entendimento de hierarquização semântica denota seu curso em guarda museal, tendo natural tratamento de tombamento institucional de guarda.

Assim, houve negativa inicial de proposta de higiene mais profunda, por dúvida da relevância ou não da manutenção da tinta residual, se legado ou não, direto ou indireto, autoral ou não. Paradoxalmente, lidava-se com as matrizes como objeto, chegando inclusive a fazer e comercializar impressões póstumas – o que se poderia considerar intervenção criativa no discurso da peça, ao menos como hipótese. Diante da possibilidade da retirada da tinta residual das matrizes, por entendimento que a massa residual de tinta se apresentava como sujidade, chegou-se à questão – obra ou objeto.

Em bibliografias pesquisadas, fontes museológicas, apresentavam parâmetros técnicos, de guarda de madeira (NASCIMENTO, 2006) – terminologias e planilhas completas de como se relacionar com peças em madeira, mas nenhum texto que abordasse, diretamente, o assunto – a matriz de gravura como meio ou fim, sua natureza em si e, por assim dizer, sua definição epistemológica como bem cultural – foi encontrado. Mesmo em Cartas Patrimoniais do IPHAN, recomendações de Associação Brasileira de Conservação e Restauração - ABRACOR, Centro de Conservação e Restauração – Universidade Federal de Minas Gerais (CECOR – UFMG) e em Relatórios do próprio museu MNBA não apresentavam discussão sobre a problemática específica.

Levando a questão para o debate aberto, achamos teóricos do meio gráfico/xilográfico que definiam a matriz como meio de um processo de feitura plástica, e não obra final de processo.

Ponderado todo debate, consideramos abordar a higiene e possível restauração estrutural das matrizes – ainda a saber – de forma a manter a saúde das peças, segundo parâmetros universais de conservação (HIMMELSTEIN, 2005).

Em “Introdução à gravura e História da xilogravura” (1984), Antônio Costella (1984, p. 68) define que “são tantos os elementos característicos pertencentes ao fazer, que pode-se considerar improvável a recriação do instante (...) de produção, de enunciação de uma xilogravura, visto que alguns elementos sequer deixam legado físico e se constituem prerrogativa de ação autoral, (...)” sendo a matriz parte da construção gráfica. Entende-se que a

gravura esteja no papel como resultado de processo, sendo a tinta residual um provável elemento participativo neste processo, sendo legado, apenas, da última prova.

O produto do fazer artístico de um gravador, pode ser entendido como a sintaxe plena que envolve todo o processo da gravura, cuja construção depende de uma série de fatores, e torna a matriz um objeto pertencente a essa totalidade, liberando-a para análises e percebendo nesta a parcela imaterial da construção material que resulta na estampa.

Neste meio prático da confecção de uma xilogravura, o ambiente criativo se mostra impossibilitado de recriação com autor morto, posto que a autoria está na ambiência, ainda que o fruto dela subsista na estampa da gravura e na matriz, ambas potencialmente descritivas das possibilidades investigativas das marcas do saber contidas no percurso processual. Não se viola ou se perde o fazer criativo inscrito na matriz, desde que salvaguardada – pois já está realizada. Antes, desnuda-se as suas marcas enunciativas.

O entendimento da matriz como um objeto que descreve mais do que apenas a presença das incisões do fazer da gravura, mas, também, o discurso como objeto depoente do fazer do autor – tornando-a eventual documento aberto à pesquisa da construção do fazer do *modus operandi* autoral, sendo parte de um processo, cuja criação, por natureza, é indireto e somatório em diversas etapas (HERSKOVITS, 1986) –, é elemento central neste trabalho. Este fato atrela à percepção do tratamento da peça, não só a pesquisa do *modus operandi* do artista presente nas provas, mas igualmente as hesitações, as escolhas, e mesmo as renúncias e os arrependimentos, enfim, os caminhos e desvios responsáveis pelo nascimento de uma xilogravura.

Uma vez limpa e bem conservada, podemos afirmar que a matriz se constitui como um memorial descritivo do autor. Pode-se através da peça chegar a algum nível da construção autoral. Dessa forma, como um caminho direto de pesquisa, a matriz se torna um relato físico da ação criativa.

Por tantos elementos, a matriz se coloca como um documento direto aberto à pesquisa. Perde-se, de fato, com a higiene, por vezes, como já mencionado, o último registro de tinta na peça, mas compreendido na ocasião ser esse objeto um veículo para a gravura, entendemos naquele momento que a obra é a gravura em que o resultado gráfico acontece. Como resultado desse debate, publicamos artigo na Abracor (2010), pelo qual descrevemos, na ocasião, as circunstâncias.

A matriz, livre da camada da tinta residual, revela sua face, como as incisões foram feitas, recuos, renúncias, todas as variações de que o artista se valeu para o resultado gráfico.

Na própria ação de higiene, percebemos circunstâncias específicas ao ato criativo. Desvendou-se renúncias e recuos, anotações, esboços preparatórios e até registros de como deveria ser o ato de entintagem. Ainda, o uso da tinta, se mais densa ou mais fina – por vezes numa mesma peça, com eventual mistura de pigmentação sépia ou azul, sendo o resultado correspondente na gravura um preto mais quente –, o uso de sépia, ou preto “aveludado”, o uso de tinta azul, a rigor, elementos de ordem física presentes na matriz, que não necessariamente estariam abertos à pesquisa sem a higiene.

Não encontramos bibliografia antagonista quanto à higiene da matriz, ponderada em seu sentido singular, tampouco, observação – dentro de ambiente museal – da matriz como elemento de análise conceitual.

Em metodologia adotada por ocasião do trabalho de conservação das matrizes, utilizamos os procedimentos descritos e publicados no artigo para a Abracor:

Quanto à conservação formal de guarda das matrizes, percebeu-se em pesquisa que nenhum critério leva em conta a natureza do objeto. A questão física do artefato é fundamental para se estabelecer o acondicionamento. Higiene com Água Destilada, de Ph alcalino em soma Amilase e Solvente orgânico, guardado cada especificidade de casos. Por tratar-se de peças de madeira, algumas questões específicas foram abordadas: prevenção de pragas através do meio ambiente com umidade controlada em cerca de 65% com baixa variação, controle também do micro clima, bem como o zelo pela integridade estrutural, evitando os empenos livres de pressões físicas. A solução adotada foi o envolvimento das matrizes condicionadas com Etafoan, na direção do veio da madeira, fixado com cinta de papel tipo Filicoat de pH neutro, com as laterais abertas para a ventilação. Uma vez feito isso foram guardadas com a direção do veio pra cima, como se fossem todas em topo, numa estante compactadora, protegendo-as da incidência luminosa, onde foram acondicionadas por proximidade de dimensão e não mais por ordem de tombo, entendendo que a prioridade seja a saúde da peça, é possível guarda de legado autoral. (NEPOMUCENO, 2010, p. 15 [Grifo nosso])

A figura 8 traz a imagem de uma estante compactadora, como as usadas no MNBA para acomodar e proteger as obras após a higienização.

Figura 8: armário Compactador para matrizes.



Fonte: acervo MNBA.

Em procedimento de higiene para a matriz da gravura “Banhistas” (Figura 9), de Oswaldo Goeldi, de 1945, percebeu-se de forma organoléptica, um tom de tinta preta densa nas figuras retratadas, e outro tom, homogêneo, no restante da peça. Indicando, *a priori*, uso de tinta com densidades distintas.

Concluído o procedimento de retirada da tinta, constatou-se que o autor havia arranhado o interior das figurações a fim de, possivelmente, reter mais tinta, o que revelou no resultado de densidade da gravura, maior quantidade de preto.

Esse exemplo ilustra uma ação não prevista sem a higiene e, nota-se uma ação autoral mais comumente usada na gravura em côncavo¹⁹, que o autor fez uso para um fim de resultado estético-plástico com fim na gravura em relevo, no papel (figura 10).

¹⁹ Na gravura em côncavo, comumente se faz a incisão para receber a tinta, num processo inverso da gravura em relevo. A ferida de ponteira a fim de criação de textura na madeira ao invés de criação de sulco para que a tinta não seja retida, causa texturização dos veios vegetais possibilitando aveludamento da prancha e sequente retenção maior de tinta. Este modo é o inverso, de início, ao menos, do entendimento de criação de sulcos para a abertura de luz na gravura em relevo, a xilogravura.

Figura 9: Matriz para a confecção da gravura *Banhistas*, de O. Goeldi



Fonte: acervo MNBA.

Figura 10: Gravura *Banhistas*, de O. Goeldi.



Fonte: acervo MNBA.

Segundo exemplo do mesmo autor, que ilustra nosso pressuposto, a matriz para a gravura “Paisagem noturna”, (Figura 11), de 1942, apresenta veios bem abertos e a impressão correspondente do autor resulta um preto denso fechado a respiro da madeira, prova física da ação autoral de Goeldi na preparação da tinta.

Figura 11: Matriz e impressão autoral de Paisagem Noturna, de O. Goeldi.



Fonte: acervo MNBA

Ainda sobre esta peça, a higiene revelou (Figura 12) toda sorte de variações de gravações, texturas diferentes e renúncias, além de desníveis na madeira próximo às incisões. Tais situações físicas que a impressão da gravura responde graficamente, não denunciam exatamente como fora gerido o seu processo (NEPOMUCENO, 2009).

Figura 12: Matriz e impressão autoral de Paisagem Noturna, de O. Goeldi.



Fonte: acervo MNBA.

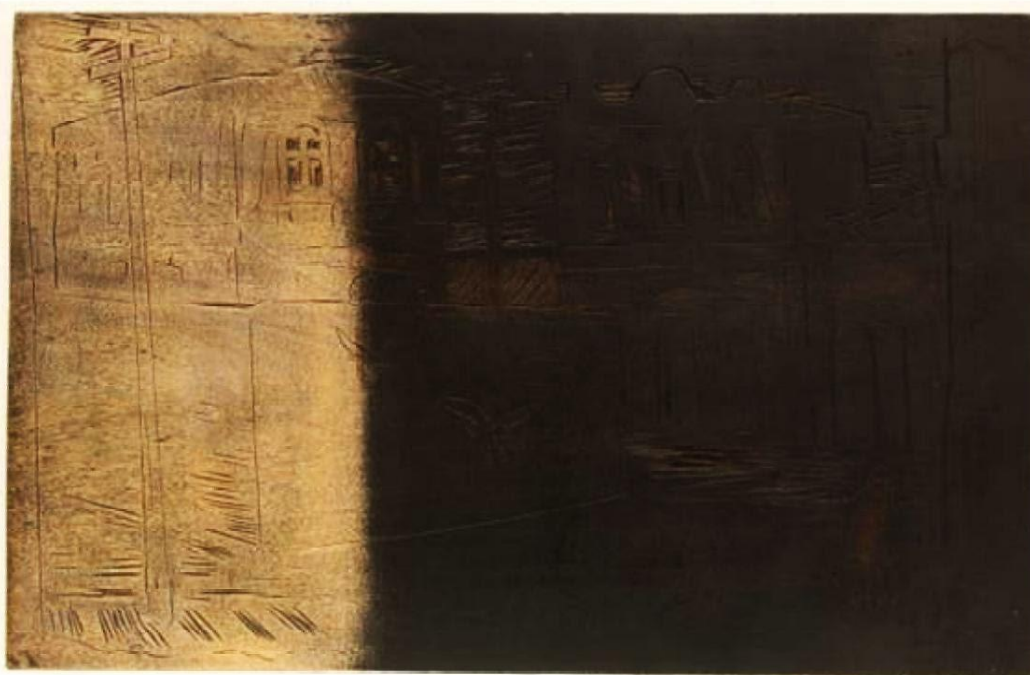
Durante procedimento de higiene da matriz para a gravura “Noite”, que se observa nas Figura 13,14, 15, percebemos, como comum, a muitas outras peças, a presença de tinta a óleo com chumbo e sal, razão pela qual a tinta adquire ainda mais sujidade.

Figura 13: procedimento de higienização da matriz para gravura “Noite” de O. Goeldi.



Fonte: acervo MNBA.

Figura 14: procedimento de higienização da matriz para gravura “Noite” de O. Goeldi.



Fonte: acervo MNBA.

Figura 15: procedimento de higienização da matriz para gravura “Noite” de O. Goeldi.



Fonte: acervo MNBA.

Realizada a limpeza por completo, percebemos a riqueza de variação topográfica na peça. Ou seja, notamos a presença de lixamentos e aplainamentos recorridos por renúncia de gesto (ato comum quando o gravador muda o curso de gravação e aplaina a prancha).

Essa riqueza topológica, mais uma vez, enriquece a pesquisa e o entendimento do ato criativo diante da fecundação de elementos a gerar a estampa.

A análise feita durante o procedimento de higiene, conservação, visualizou o ambiente criativo de cada autor em diversos potentes pressupostos de criação. Percebendo no enunciado, presente na matriz, legado não descritivo sem a higiene, nem presente na impressão estampada. O desvelar das peças entregou novos enunciados antes emudecidos à guarda. Vista a matriz, capacita a própria impressão para ser muito além de decalque alusivo da matriz, uma vez que muitos enunciados são fatores de ordem criativa e não gêmeo imediato à incisão.

Percebe-se, potencialmente, ação autoral em cada variante na construção da sintaxe da gravura. Da forma de confecção da tinta, da topografia desvelada, das incisões renunciadas. E a somar isso, a mesma potência de anúncio presente nas provas, a poder fazer um

enfrentamento de discursos. Faz-se do ato de higiene e restauração a atuação da presença da autoria, segundo o próprio enunciado prático em matéria.

Entendemos (fora do prisma de valor), que a potência cognitiva na justa referência do entendimento de potência enunciativa, é elucidação na construção de sujeito narrativo.

A ação prática de higiene que fizemos e que resultou em relatório formal da Instituição e parte do Boletim da Abracor n°1, de 2010, subsidia nosso argumento. Metonimicamente, o autor é a peça, mas quantos outros discursos a mais contendo as marcas do autor poderiam ser apresentados, estar presentes, e serem articulados a partir do estabelecimento de relações intertextuais em diferentes prismas de abordagens.

A própria conservação, se entendida como natureza de efeito, ampara nossa hipótese. A natureza da gravura vai ao encontro dos argumentos que se têm debatido sobre a natureza do bem simbólico e do patrimônio como sentido cognitivo, de entendimento de valoração. A qualificação desse bem depende de uma escolha narrativa do conjunto de suas práticas significantes, que, necessariamente, é uma escolha por determinado ponto de vista e valores (HALL, 2006).

Como já discutido, uma tiragem de gravuras de uma mesma matriz não é dita *cópia*, mas *prova*. Então se um autor quiser imprimir um sem-número de uma mesma matriz, sim, todas serão originais. O sentido de gravura está diretamente ligado a uma fluidez, a um curso de ação e um modo não aurático da unidade, cujo valor reside não em um objeto, mas no saber e no fazer que constroem os valores de uso da totalidade.

Entender a gravura, é, necessariamente, buscar entender seu processo. Justamente porque sua confecção é um somatório de fazeres e construção de ambiente. Ponderações da sintaxe da gravura e do patrimônio como cognição – ambas as questões necessitam de captações materiais para construção de sentido, mas o mesmo não se limita numa materialidade não qualificada, mas numa sintaxe da experiência.

Chamamos a atenção para a realidade dinâmica que subsiste tanto ao universo material de seus objetos, quanto de suas ações e formulações intelectuais, os quais não se fecham em suas materialidades específicas, mas antes, consubstanciam-se nas relações que os estruturam.

No instante em que supomos a matriz como pertencente a uma sintaxe cuja ambiência, de fato pode ser gerativa de um entendimento mais pleno, caminhamos para uma compreensão mais flexível e não aurática de patrimonialização. Assim, a matriz xilográfica, como possibilidade de objeto tangível depoente, abre-se à possibilidade de pesquisa do patrimônio intangível (ou imaterial no sentido universal do termo), como descrito pela UNESCO na Convenção da Unesco para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, em 2003.

Como ponderado anteriormente, em Herkovits, na Antropologia Cultural, nos amparamos para defender que, exatamente, no ato de higienização existe defesa de autoria, existindo assim a possibilidade de fala. Antes muda, a construtiva se faz presente de maneira autônoma, projetando, concretizando as marcas de pessoas, temporalidades e espacialidades na materialidade do objeto, podendo a mesma descrever de igual modo elementos antes inalcançáveis à pesquisa do plano intangível do objeto. Toda análise se desloca de um ponto de vista temporal e espacial diacrônico, para uma abordagem sincrônica, não refém de recorte histórico (MALINOVSKI, 2018).

3.3. O espírito dos objetos

A forma é apenas uma visão do espírito, uma especulação sobre a extensão reduzida à intangibilidade geométrica, a tal ponto que nem vive na matéria. Como acontece com o espaço da vida, o espaço da arte não é sua própria figura esquematizada, a sua sùmula corretamente calculada. Embora seja uma ilusão bastante comum e difundida, a arte não é somente uma geometria (...) A arte mais ascética, aquela que visa alcançar, através de meios despojados e puros, as regiões mais desinteressadas do pensamento e do sentimento, não apenas é suportada pela matéria, à qual jurou escapar, como dela também se alimenta (...) As velhas antinomias espírito-matéria, matéria-forma, continuam a obcecar-nos de modo tão imperioso (...) Qualquer ciência de observação, sobretudo aquelas que se prendem com os movimentos e criações do espírito humano, é essencialmente uma fenomenologia, no sentido estrito do termo (...) Assim, a forma não funciona como um princípio superior que modela uma massa passiva, dado podemos verificar que a matéria impõe a sua própria forma à forma (...) materiais no plural, mutáveis, com uma aparência proveniente da natureza, mas não naturais.

Focillon, 2001, p. 55 e 56.

Existe uma potente discussão sobre o léxico do campo do patrimônio. O debate se dá entre sujeitos, na sua potência de serem lidos, tornam-se sujeitos móveis de sentido. Existe uma lógica dialógica e dialética entre o sujeito e o objeto.

Ao se verificar numa esfera narrativa, o sujeito deve estar de posse de entendimento possível sobre o objeto. Porque o objeto, efetivamente, é aquele a ser descrito pelo sujeito. Muito mais que a esfera de funcionalidade, entra a dinâmica da evocação narrativa. Assim, percebe-se a sua capacidade dentro de disputas semânticas.

A compreensão aprofundada pela experiência multissensorial produz equivalências de significação entre cenas originais e vida cotidiana, (...) retorno imaginário no tempo com revisão de referências históricas e culturais. As interpretações produzidas coletivamente colaboram para ressimbolizar a cultura e reintroduzir conteúdos semânticos rompidos (...) renovação de sentidos inacessíveis na vida cotidiana e o esclarecimento (VILLASCHI, 2014, p. 9).

Villaschi (2014) nos coloca diante de condução, necessariamente, educativa, a emanção pode ser o maior narrador – o poder coletivo de ressignificação e reconstrução de sentido. Para tanto, deve existir, como prerrogativa o senso de sujeito plural. O que cada sujeito diz da matéria é uma interface. É muito mais que um diálogo entre produtor e consumidor, mas multiplicidades lexicais de abordagem, esta construção ambígua de constructo de sujeito (HALL, 2000). A malha social é uma impossibilidade de distinção de narrativa sugestiva individual no discurso, porque cada sujeito tem intervenção ou interferência de outro. Assim, a cultura está plena no entendimento de que cada sujeito cultural é a somatória de várias inter-relações. Mesmo presumida a autoralidade, é debate posto com identidade disforme em ser forma subjetivamente múltipla. Segundo Baudrillard (2015, p.13 e 14)

(...) essa espécie de epopeia do objeto técnico, assinala as mudanças de estruturas sociais ligadas a essa evolução técnica, mas pouco diz sobre a questão de saber como os objetos são vividos (...) sobre que sistema cultural, infra ou transcultural, é fundada a sua cotidianidade vivida (...) A rigor, o que acontece ao objeto no domínio tecnológico é *essencial*, o que lhe acontece no domínio psicológico ou sociológico das necessidades e das práticas é *inessencial*. Somos continuamente remetidos, por meio do discurso psicológico sobre o objeto, a um nível mais coerente, sem relação com o discurso individual ou coletivo, e que seria aquele de uma língua tecnológica. É a partir dessa língua, dessa coerência do modelo técnico, que se pode compreender o que ocorre com os objetos pelo fato de serem produzidos e consumidos, possuídos e personalizados (...) Cada um de nossos objetos práticos se associa a um ou vários elementos estruturais, mas por outro lado escapam continuamente da estruturalidade técnica para as significações segundas, do sistema tecnológico dentro de um sistema cultural (...)

O objeto, seja tão somente um objeto posto à não significação, assim também é o objeto direto de evocação. O processo técnico construtivo de sentido nesse objeto faz do produtor,

evocador. O caminho processual torna sua ação cultural e seu fazer no caminho da *mimesis/estesis*, um elaborador fecundo, distinto em posse de entendimento subjetivo, detentor de saber fazer.

A esse sujeito, dada distinção, é, também, de símbolo (HERSKOVITS,1973). Logo, o produto ganha autonomia, por, seguramente além de tornar a autoria metonímia, ser sujeito passivo aberto a outras leituras plurais.

A antropologia cultural é libertadora da face de falas individuais. As malhas são de tal modo entrelaçadas que, de algum modo, a cultura não tem paredes. Num caminho inverso de pesquisa, compreender a manufatura, o tempo, o espaço e estrato social em descrição arqueológica, pressupõe sujeito construtor (HERSKOVITS,1973).

3.4. Gravura e a materialidade

Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava.

Benjamin, 2017.

A possibilidade de entendimento da matriz como objeto que ultrapassa a presença das incisões do fazer da gravura e revela o depoimento do fazer do autor, de fato, traz ao debate a significação da matriz xilográfica dentro do ambiente do patrimônio cultural.

Quando visitamos o processo de restauração das matrizes xilográficas, nos encontramos com uma ação de ordem fundamentalmente empírica. Ordem prática, com fundamento no meio xilográfico. O que dificultou encontrar diálogos teórico-metodológicos, que nos amparasse, justamente por estarmos num campo prático.

O museu sempre teve em seus tombos, as matrizes. As mesmas, já visitadas e ponderadas em tempo, tiveram parecer institucional. Mas quantos depoimentos são necessários diante de um Bem Cultural(?).

Em “Quando as imagens tocam o real”, de Huberman (2012), encontramos inquietação diante de objetos históricos já visitados e, por vezes, consagrados, mas o autor se inquieta em ver o mesmo já visto, de forma distinta. Numa ponderação crítica, diz:

“Então, o historiador renuncia a contar ‘uma história’, mas, ao fazê-lo, consegue mostrar que a história não é senão todas as complexidades do tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino” (HUBERMAN, 2012, p. 212). E, para ele, o historiador da imagem, deve ser agente ativo, propositivo em depor algo crítico diante de objetos não novos.

Portanto, tratamos aqui, de novo, não só da necessidade de nos mantermos críticos diante do objeto histórico, mas a repensarmos como fazemos essa crítica. Em chamada a Walter Benjamin, em sua sétima tese, Huberman (2012) lembra que ao investigativo historiador cabe fugir de um historicismo materialista, saber que todo documento de cultura é, necessariamente, documento de barbárie “Um documento [de imagem] é feito tanto de lacunas quanto de coisas observáveis” (HUBERMAN, 2012, p. 215).

Se nos permitirmos precisar em Huberman a possibilidade de ter na imagem, um texto depoente, faremos novo texto e ampliação de sentido de suas falas. Segundo ele, as imagens não são imediatas, nem fáceis de entender. Na atividade de restauração das matrizes, defrontamo-nos com a necessidade de ampliar um campo investigativo, mesmo já amparado em várias vozes. Manter um documento sem visita, talvez ampute a possibilidade de não só novas abordagens, mas, sobretudo, diante do tempo corrente, averiguar, qual seja, em tempo, a possibilidade de nova abordagem, novo ponto de vista sobre a matriz xilográfica como bem intangível.

O objeto deve ser visto como anacrônico, não estando preso a algum tempo. O que se diz temporal, certamente deve ser sua análise, esta comprometida com uma crítica a ser contemporânea em inquietação.

Voltados à ação restaurativa das matrizes, verificamos que, sendo feita a higiene e desnudadas, deparamo-nos com o meio, com um processo, a gravura. Muito mais que a guarda histórica da matriz, em parte, estéril, a mesma, depoente de saber múltiplo, é importante para uma construção dialética de saberes deste meio.

As matrizes, nuas, expõem os traços enunciativos em meio à materialidade da própria placa. Além de seu pertencimento autoral e vocação histórica, testemunham um percurso de ação, ambiente maior, descrevem, além da gravura impressa, o seu processo de confecção. Numa ação investigativa às peças, descamam-se sentidos, desvela-se um texto

maior. Cabe uma temporalidade à impressão, cuja existência se faz em muitos momentos distintos. Mas cabe, ainda referente à mesma gravura física, uma existência anacrônica, que diz de seu ambiente construído, cujas possibilidades são rememoradas no presente e se mostram diferentes, pois evocam distintas marcas, para além do que é enunciado na prova.

Seguindo esse desvelar, vemos na peça matriz a mesma fluidez existencial, temporal, anacrônica, um hipertexto. Há na gravura e na matriz, produto e meio, a temporalidade do eterno, uma relação maior que simples causa/efeito, pois cada uma delas, documenta e rememora a outra.

Em “Casca”, Huberman (2017, p. 132) nos diz sobre uma correlação que interessa no ambiente de pesquisa: “A casca não é menos verdadeira que o tronco. É inclusive pela casca que a árvore, se me atrevo a dizer, se exprime”. Há na peça-gravura um *locus*, produto final, e na matriz, um *locus* processual.

Não obstante, se a gravura, por seu regime de interpretação prático, pode ser considerada como fonte aberta, para um historiador, como Benjamin, a matriz, seria o ponto de encontro dos diversos percursos práticos que se estruturam em torno dela. Ambas podem ser descritas, respectivamente, como casca e árvore a um só tempo.

O que a casca me diz a respeito da árvore. O que a árvore me diz a respeito do bosque. O que o bosque (...) me diz a respeito de Birkenau. (...) Sempre tudo na superfície e por superfícies entremeadas. Superfícies técnicas para testemunhar apenas a superfície das coisas. O que isso me diz a respeito do fundo, o que isso atinge no fundo? (...) Mas nem todas as imagens permanecem inócuas e não são partilhadas. Há imagens (...) que são atos coletivos, e não simples troféus ou bibelôs privados. Há superfícies que transformam o fundo das coisas ao redor. Os filósofos da ideia pura, os místicos do tabernáculo não pensam a superfície senão como uma maquiagem, uma mentira: o que esconde a essência verdadeira das coisas. Aparência contra essência ou semelhança contra substância, em suma. Podemos pensar, ao contrário, que a substância decretada para além das superfícies não passa de um embuste metafísico. Podemos pensar que a superfície é o que cai das coisas: que advém diretamente delas, o que se separa delas, delas procedendo, portanto. E que delas se separa para vir rastejando até nós, até a nossa vista, como retalhos de uma casca de árvore. Por menos que aceitemos nos abaixar para recolher alguns pedaços. (HUBERMAN, 2017, p. 131 e 132)

Cabe à percepção da matriz, como testemunha e parte construtiva da elaboração da gravura, projetar os elementos que compõem a sintaxe do ambiente que a obra fora gerada. Por outro lado, à gravura é reservado o papel como peça não aurática, aberta à percepção da matriz, esta, como uma espécie de síntese existencial maior de sentido, que

se afirma, antes como bem cultural do que como uma obra de arte. Não há, talvez, uma cultura investigativa a contrapelo, salvo saber-se de sua consciência.

Em “Imagens apesar de tudo”, abordando as imagens, Huberman (2012), atenta às nossas demandas indagativas. Aqui nesta dissertação, importa o entendimento da imagem como texto. Nesse sentido, seja a imagem como expressão, seja como conteúdo. Substancialmente, a atividade investigativa deve ser posta em questão.

O autor afirma que questionamos, equivocadamente, uma imagem. Ou queremos muito da mesma, numa descrição plena de sentido, como se possível fosse que a presença do tempo estivesse ignorada nesse depoimento. Ou a exigimos quase um nada, relegando a ela apenas um instante de fragmento. Ambas as abordagens seriam limitantes. Interessamos, que a imagem seja, afinal, ambígua, anacrônica, sabedora de uma perenidade existencial, concretizadas a partir das possibilidades enunciativas daquele que a produziu.

Devemos levar em conta que o próprio arquivo, objeto, tem tanta substância quanto as lacunas presentes na percepção, bem como não é, em nenhuma circunstância, uma fala monofônica, tampouco, covarde.

Em “Quando as imagens tocam o real”, Huberman (2012) diz:

Saber olhar uma imagem seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir o lugar onde arde, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um “sinal secreto”, uma crise não apaziguada, um sintoma. O lugar onde a cinza não esfriou. (HUBERMAN, 2012, p. 145)

Portadores de memórias ou investigadores delas, devemos analisar as imagens como andar sobre ruínas do tempo. Criar a história com os próprios detritos da história – Benjamim, em sua tese VII. O historiador, aqui apresentado como agente de cultura e de inquietação, deve ser provocador em relação a uma fala estabelecida. Considerando que o campo de saber aqui tratado seja a arte e o patrimônio, essa ambivalência explica, *grosso modo*, por que a imagem, que podemos ler como texto aberto, deva ser entendida ao mesmo tempo como documento e como objeto de sonho, como obra e objeto de passagem, como monumento e objeto de montagem, como não saber e objeto de ciência.

Muito mais importante que ser o elemento de uma guarda histórica, interessa-nos que a matriz possa contribuir para a investigação da construção de saber inscrito nos mais

variados suportes materiais, saber que encerra, seja o modo de agir, seja o modo de pensar o fazer de um autor.

A partir disso, podemos, a respeito das construções dos discursos presentes na matriz, de acordo com Gonçalves (2007), em “O espírito e a matéria – o patrimônio enquanto categoria de pensamento”, afirmar que a elaboração do constructo social está nas relações simbólicas, pois como nos apresenta Adorno (2003),

A obra de arte é ela mesma e ao mesmo tempo, um outro diverso de si. Semelhante alteridade desorienta porque o elemento meta-estético constitutivo se evapora, logo que se imagina arrancá-lo ao estético e mantê-lo isolado (...) o destino social da arte não só lhe advém do exterior, mas constitui igualmente o desdobramento de seu conceito (...) A arte não é indiferente de seu caráter ambíguo. A sua pura imanência torna-se para ela um fardo imanente. A autarcia, que lhe é exigida, ameaça-a com a esterilidade (ADORNO, 2003 p. 45 e 89)

Exigimos, muitas vezes, de um objeto uma segura e definida maneira de ser. Mas ele é suficiente em discurso apenas a partir da locução narrativa. Logo, não há elemento existente que não tenha sempre em um nível de narratividade, aberto e capaz.

O objeto é mais objeto à medida que seu discurso coincida com seu atributo físico natural. Por esse prisma, a definição do objeto depende da coerção de seu discurso, o qual pertence à memória da coletividade, assim, não há objeto sem sociedade, sem sujeito especulativo.

A crítica de Benjamin (1987) sobre o surgimento de processos reprodutivos os quais modificaram a unidade de valor semântico de muitas práticas, elaborada à realidade de processos gráficos, descreve o fato, não tanto o qualifica. Aquilo que antes era um objeto invólucro e perene num único efeito, será, a partir da realidade serial, pulverizado pelo aumento da extensão de difusão, e pela observação de que a ideia de autenticidade deva ser flexiva.

Diante de uma série de tiragem gráfica da gravura ou serial de impressão fotográfica, em que não encontramos o objeto puro, invólucro, a real ideia de autêntico/inautêntico tende a desaparecer. A partir desse instante a compreensão da autenticidade é verificada na relação construída simbolicamente: “E, na medida em que a reprodução permite que o receptor tenha acesso a obra, em qualquer circunstância, ele a atualiza” (BENJAMIN, 1987, p. 57).

Em “O Narrador” (1987), Benjamin pondera a respeito do que significa essa afirmação. Não havendo objeto natural, é necessário considerar toda leitura como coerciva, seja de qualquer ordem narrativa. A construção da narrativa é a consideração de ambiente flexivo na realidade do objeto, sempre coercitivo e proveniente da estruturação de sujeito que convoque a intangibilidade imanente do objeto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou abordar a possibilidade de pertencimento, pelo desvelamento da dimensão cognitiva contida na matriz xilográfica. A observação do texto planar da xilogravura nos permitiu, diante de objetos artísticos consagrados, já instituídos, presumir nossa hipótese de trabalho a saber: a da possibilidade de leitura própria a partir de saberes e fazeres inscritos nesse objeto.

A apreciação da análise sincrônica, sempre coerciva e coercitiva, tira de nós a presunção de certeza. A busca pelo entendimento, tanto para próprio pertencimento, quanto para troca de valoração simbólica, atua num campo de ação – não há valor se não houver quem o confere.

Sempre será uma disputa de narrativa, a busca do entendimento da matéria física, seja intrínseca a sua natureza, seja ponderada por sua relação com o meio ou modo de feição.

Os fluxos são, necessariamente, inter-relacionais e a exata dimensão de presunção de posse, narrativa morfológica, amputa o sentido narrativo. Assim, patrimônio, e tão mais, patrimônio cultural é movimento.

Da Carta de Veneza à Carta de Nara, transcorreram-se trinta anos de profundas inquietações. Ainda assim, o Japão pondera no mesmo caminho da carta veneziana, acolhendo nova cognição ou captação de sentido. Ainda hoje, pouco se apropria da antropologia, de efeito da cultura material, para pôr fim na inquietação patrimonial. Porque, em pressuposto, talvez importe a guarda, mas há que se qualificar está guarda.

Os efeitos legislativos avançam na justa medida dos confrontos narrativos entre os entes cognitivos construtores da malha social. Tanto assim, que os direitos das comunidades, antes não ouvidas, soaram na constituição de 1988. Todavia, o debate não presume esgotamento, por prever, justamente, a sobreposição e multiplicidade narrativa. E o tempo diacrônico é só mais um elemento nesse embate. O plano, dito por Malinovsky, ganha sentido, a cada instante que se articulam novas abordagens diante de sentidos e objetos já consagrados – o tempo é um, não o elemento.

A gravura e sua sintaxe representam muito mais que sua morfologia. A plena posse de seu entendimento diz exatamente o que é, na proporção da sapiência do investigador, ou ainda, da capacidade de posse de entendimento sensível daquele que produz. Assim, o bem simbólico, exemplificado na gravura, é, necessariamente, relacional, em sua natureza e, na sua relação com os locutores. A saber que o objeto é muito mais o que se diz dele, que sua presença prática funcional. Tão assim, sempre é tensional a narrativa.

A gravura abordada em sua dimensão sintática é patrimônio, considerado como malha discursiva, de fato. Pertencimento cognitivo por parte de sujeitos nesse debate. A legislação corroborando com a guarda de potencialidade dos valores (individuais nas suas pertenças e contemplando a pertença múltipla e coletiva existente na malha cultural) será, entendendo valores múltiplos no entendimento do objeto, atravessado por muitas interrelações subjetivas, o verbo do estado, ainda faltante na pluralidade narrativa.

A busca por referências anteriores para a fundamentação, e a constatação de ausência de literatura relacionada, fez-nos qualificar esta proposta como original, justificando em grande medida a necessidade de investigação.

Verificamos silêncio sobre o assunto diante de Cartas patrimoniais consagradas, com exceção, em parte, a de Burra. Assim, a partir de nossa pesquisa, constatamos que o bem simbólico não é uma fenomenologia casual, mas um fato. Um elemento físico depoente é uma possibilidade discursiva e abre-se possibilidade, antes, de algum modo, calados, em guarda estéril.

A possibilidade da arqueologia e o entendimento da cultura material possibilita maior potencialidade de elementos já antes visitados.

Dando maior amplitude de leitura às cartas patrimoniais, ponderadas no transcurso discursivo quanto às premissas patrimoniais em “Diante do tempo”, de Huberman (2017) que diz que tentar se apropriar equivocadamente de uma fenomenologia e ideia abstrata é, substancialmente, como perceber o voo de uma borboleta e prendê-la, esse debate, circunstancial abstrato, faz-se complexo por dever ser de tal forma, tão multidisciplinar quanto interdisciplinar dentro de nosso tema.

Discutida como necessidade imperiosa em relação à pertença cognitiva, a cultura em seu campo tensional educativo, amputada em seus vetores de bens simbólicos e capitais, precisa ter potencializada a sua fala. O espaço cultural é sempre a potência do espaço de constructo cognitivo. Espaço de apropriação social agregado pela malha plena. Na presente dissertação sobre gravura, refletimos somente sobre parte dessas tensões.

A mediação dos mestres de um ateliê, colocada sempre sob uma relação horizontal, faz-se presente na confecção de cada estampa. Não há gravura por completa autoral, porque se completa no olhar do observador, ainda que o trabalho do gravador seja extremamente próprio e singular, interno. Rubem Grilo (2013) define o gravador como aquele que transforma matéria em expressão. Um pedaço de madeira, em poesia. Entretanto, a coletividade se faz na publicidade do efeito na matriz.

Na tradição da gravura em razão deste meio, até certo ponto, sem concorrência de *status* enquanto obra, justamente por ser múltipla, não disputa espaço no mercado. É espiritual de fato, o ensino e a premissa da gravura. Assim, mantendo-nos dentro das premissas do ensino da gravura, sustentamo-nos confirmados nesse intento. O coletivo é subjetivo. E incorpore-se a isso, o instante tão individual da composição, que nada tem a ver com a coletividade para publicidade.

O gravador encontra na rudeza da técnica possibilidades limitadas, em algum limite material. Por isso, a completude da leitura é, obrigatoriamente, a pertença do leitor. Aquele que vê a gravura será, de fato, também, autor. Não pertence ao gravador a plenitude da gravura. A gravura conviverá com a multiplicidade do único, mas, ao mesmo tempo, diante do impresso, a alma da madeira, a alma da incisão, a alma da quietude singela do gravador no canto de ateliê se fará presente em íntima conversa com quem a vê, criando nova subjetividade.

Pluralidade de ideário, mas partilha de intimidade intrínseca de confecção. O depoimento íntimo do papel subjetivo ao rolo, tinta, madeira. Momento de extrema solitude. A gravura é potente em discurso, a gravura tem possibilidade de tornar seu discurso, pleno, cultural, possível.

Com a presente dissertação procuramos contribuir para a compreensão da matriz como bem, em seu plano imaterial. A experiência aqui exposta em parte, no MNBA, pretendeu ser

uma descrição da potencialidade da matriz de xilografia, que se pode vincular à abertura semântica investigativa.

Visualizamos um percurso de entendimento do patrimônio enquanto posse narrativa e, antes, cognitiva. A necessidade da investigação material de seu modo intrínseco, seu modo relacional social.

Buscamos apresentar o Estado da Arte do nosso objeto, seja nas ponderações técnicas, seja na legislação. Apresentamos a gravura, sua sintaxe e sua possibilidade em ser não um espécime, mas um somatório de saberes, plena na medida do entendimento de seu ambiente. Percebendo-a simbólica e espiritual. Como tal, potente como qualquer confecção aberta à enunciação para leitura. A matriz é depoente do ambiente criativo já fechado, por isso sua enunciação é tão importante para a construção de matéria intangível.

Que este trabalho seja a possibilidade de contribuição num constructo social e científico e uma contribuição para a compreensão da matriz como bem, em seu plano imaterial e educacional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. **Experiência e criação artística**. Col. Arte e comunicação, Lisboa: Edições 70. 2003.

AMARAL, Aracy. **A. Arte para quê?** São Paulo: Nobel, 1984.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1994.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. Col. Debates, São Paulo: Perspectiva, 2015.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da reprodutibilidade**. São Paulo: LP & M, 2017.

BENJAMIN, Walter. **Textos escolhidos**. São Paulo: Brasiliense, 1987

BENJAMIN, Walter. **Textos escolhidos – Tese VII**. São Paulo: Brasiliense, 2017.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Bertrand Brasil, 1989.

BOËDA, Eric. **Technologique & Technologie: Une Paléohistoire des objets lithiques tranchants**. Prigonrieux: @rchéo-éditions, 2013.

BOTELHO, Adir. **Canudos para exposição homônima**. Rio de Janeiro: Sesc, 1997.

BRASIL. [Constituição de 1988]. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Brasília, DF: Sítio da Câmara dos Deputados. Poder Legislativo do Brasil. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/consti/1988/constituicao-1988-5-outubro-1988-322142-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2021.

BRASIL. **Constituição de 1937**. Sítio do Governo Federal do Brasil.

Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao37.htm. Acesso em 18 de fevereiro de 2021

BRASIL. **Decreto nº. 3.551, de 4 de agosto de 2000.** Sítio do Governo Federal do Brasil. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm. Acesso em: 18 de fevereiro de 2021.

CAMPOFIORITO, Quirino. **A Missão Artística Francesa e seus discípulos, 1816-1840.** 2 vol. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.

CHOAY, Françoise. **Alegoria do Patrimônio.** São Paulo: UNESP, 2001.

COSTA, Diogo Menezes; VIANA, Sibeli. Materializando a História: o passado humano através da cultura material. **Revista Mosaico**, v. 12, pp. 3-13, 2019.

COSTELLA, Antônio. **Introdução à gravura e história da xilogravura.** Campos do Jordão: Mantiqueira, 1984.

CURY, Isabelle. **Cartas patrimoniais.** Rio de Janeiro: IPHAN, 2000.

IPHAN. **Carta de Burra.** Sítio do IPHAN. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Burra%201980.pdf>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2021.

IPHAN. **Carta de Nara.** Sítio do IPHAN. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Conferencia%20de%20Nara%201994.pdf>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2021.

IPHAN. **Carta de Veneza.** Sítio do IPHAN. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Veneza%201964.pdf>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2021.

ENNES, Marcelo Alario; MARCON, Frank. **Revista Sociologias**, Porto Alegre, ano 16, nº 35, jan/abril 2014, pp. 274-305.

FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagem e Letra: Introdução à bibliografia brasileira a imagem gravada.** São Paulo: Edusp, 1994, ano 16, no 35, jan/abril 2014, pp. 274-305.

FER, Briony. Introdução. In: **Modernidade e Modernismo: a pintura francesa no século XIX.** São Paulo: Cosac & Naify, 1998, pp. 3-49.

- FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2000.
- FONSECA, Maria Cecília. Referências Culturais: base para nova política de patrimônio. In: **Políticas Sociais: acompanhamento e análise**. 2010, IPEA.
- FOCILLON, Henri **A vida das formas**. Col. Arte e comunicação. Lisboa: Edições 70. 2001.
- GRILO, Rubem. **Do vazio à expressão**. Entrevista a Reifschneider, O.D. B. REIFSCHNEIDER, O. D. B. *ARS* (São Paulo), 11(21), 118-147, 2013
- GOMBRICH, E. H. **A história da Arte**. Rio de Janeiro, LTC, 2015.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Autenticidade, memória e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais. **Estudos Históricos**, v. 2, nº 1, pp. 264-276, 1988.
- GONÇALVES, Jose. R. S. In: **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônio**. Col. Museu, Memória e Cidadania, Rio de Janeiro: IPHAN/DEMU, 2007, pp. 107-116.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O Patrimônio como Categoria do Pensamento. In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mário. **Memória e Patrimônio: Ensaios Contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós modernidade**. São Paulo: DP&A, 2006.
- HERSKOVITS, Anico. **Xilogravura: arte e técnica**. Porto Alegre: Tchê, 1986.
- HERSKOVITS, Melville. **Antropologia Cultural**. Man and his works. V.1. São Paulo: Mestre Jou, 1973.
- HIMMELSTEIN, P. APPLEBAUM, B. The Process of Compromise: a team approach to conservation environments. *APT Bulletin* XXVII, 1996. In: Museums, **Libraries and Archives Council. Museologia Roteiros Práticos. Conservação de Acervos**. São Paulo: EDUSP, 2005.
- HUBERMAM, Didi Georges. **Quando as imagens tocam o real**. Minas Gerais: UFMG, 2017.
- HUBERMAM, Didi Georges. **CASCAS**. Minas Gerais: UFMG, 2017.

- HUBERMAM, Didi Georges. **Imagens, apesar de tudo**. Minas Gerais: UFMG, 2017.
- KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte e na pintura em particular**. São Paulo: Martins Fontes. 2015.
- KANDINSKY, Wassily. **Ponto e linha sobre plano**. Col. Mundo da arte. São Paulo: Martins Fontes. 2016.
- KURL, Beatriz Mugaya. In: comunicação oral na mesa: **Autenticidade em risco**. 3º ICOMOS-BRASIL. Belo Horizonte, 2019
- LANDOWSKI, Eric. **A presença do outro**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- LE GOFF, Jaques. **História e Memória**. Campinas: UNICAMP, 1990.
- MALINOWISKY, Bronislaw. **Man and Culture: An Evaluation of the Work of Bronislaw Malinowski**, Firth Raymond, Franklin Classics Trade Press, 2018.
- MENESES, Ulpiano, Beserra. **A cultura material no estudo das sociedades antigas**. Revista de História, nº 115, pp. 103-117, 1983.
- MIRABILIE, A., CALZA, C., SOARES, E., BOJANOSKI, S., SELLANES, V. (Org.) Boletim ABRACOR. **ABRACOR**, nº 1, Rio de Janeiro, p. 15, 2010.
- NASCIMENTO, S., TOLENTINO, A., CHAGAS, M. (Org.). **Caderno de diretrizes museológicas**. Cecor - Minas Gerais: UFMG, 2006.
- NAVES, Rodrigo. Espaço da arte brasileira. In: **Goeldi**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 20.
- NEPOMUCENO, Jefferson Pereira. Observações de um gravador quanto à conservação da matriz. In. **Boletim da Abracor**, nº1, p. 11 a 15, 2010.
- NUNES, Nancy de Castro. (Org.). **Relatórios internos de procedimentos de conservação e restauração**. Rio de Janeiro: MNBA-IPHAN, 2009.
- NUNES, Nancy de Castro. (Org.). **Relatórios internos de procedimentos de conservação e restauração**. Rio de Janeiro: MNBA-IPHAN, 2010.

OLIVEN, Ruben George. Patrimônio Intangível: Considerações Iniciais. In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mário. **Memória e Patrimônio: Ensaio Contemporâneo**. DP&A. Rio de Janeiro: RJ, 2003.

UNESCO. **Convenção da Unesco para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial Paris, 2003**. Sítio Revista Museu. Disponível em: <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/legislacao/patrimonio/4881-unesco-2003-recomendacao-paris.html>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2021.

ICOM. **Carta de Santiago 1972**. Sítio Revista Museu. Disponível em: <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/legislacao/museologia/3-1972-icom-mesa-redonda-de-santiago-do-chile.html>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2021.

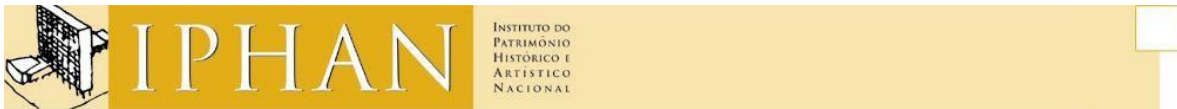
VILLASCHI, Juca. Hermenêutica dialógica. In: **Paisagem Cultural, patrimônio, projeto**. Minas Gerais: UFOP, 2014.

VARELA, Marcos. **A xilogravura expressionista brasileira**. Dissertação - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 1997

VELOSO, Mariza. O tecido do tempo: o patrimônio cultural no Brasil e a Academia Sphan – A relação entre modernismo e barroco. UnB, Brasília. 2018.

ANEXOS

A: Carta de Burra



Carta de Burra

DE 1980

Conselho Internacional de Monumentos e Sítios - ICOMOS

1. Definições

Artigo 1º - Para os fins das presentes orientações:

- o termo bem designará um local, uma zona, um edifício ou outra obra construída, ou um conjunto de edificações ou outras obras que possuam uma significação cultural, compreendidos, em cada caso, o conteúdo e o entorno a que pertence.
- o termo significação cultural designará o valor estético, histórico, científico ou social de um bem para as gerações passadas, presentes ou futuras.
- a substância será o conjunto de materiais que fisicamente constituem o bem.
- o termo conservação designará os cuidados a serem dispensados a um bem para ~~preservar-lhe~~ as características que apresentem uma significação cultural. De acordo com as circunstâncias, a conservação implicará ou não a preservação ou a restauração, além da manutenção; ela poderá, igualmente, compreender obras mínimas de reconstrução ou adaptação que atendam às necessidades e exigências práticas.
- o termo manutenção designará a proteção contínua da substância, do conteúdo e do ~~entorno~~ de um bem e não deve ser confundido com o termo reparação. A reparação implica a restauração e a reconstrução, e assim será considerada.
- a preservação será a manutenção no estado da substância de um bem e a desaceleração do processo pelo qual ele se degrada.
- a restauração será o restabelecimento da substância de um bem em um estado ~~anterior~~ conhecido.
- a reconstrução será o restabelecimento, com o máximo de exatidão, de um estado ~~anterior~~ conhecido; ela se distingue pela introdução na substância existente de materiais diferentes,

sejam novos ou antigos. A reconstrução não deve ser confundida, nem com a recriação, nem com a reconstituição hipotética, ambas excluídas do domínio regulamentado pelas presentes orientações.

- a adaptação será o agenciamento de um bem a uma nova destinação sem a destruição de sua significação cultural.
- o uso compatível designará uma utilização que não implique mudança na significação cultural da substância, modificações que sejam substancialmente reversíveis ou que requeiram um impacto mínimo.

2. Conservação

Artigo 2º - O objetivo da conservação é preservar a significação cultural de um bem; ela deve implicar medidas de segurança e manutenção, assim como disposições que prevejam sua futura destinação.

Artigo 3º - A conservação se baseia no respeito à substância existente e não deve deturpar o testemunho nela presente.

Artigo 4º - A conservação deve se valer do conjunto de disciplinas capazes de contribuir para o estudo e a salvaguarda de um bem. As técnicas empregadas devem, em princípio, ser de caráter tradicional, mas pode-se, em determinadas circunstâncias, utilizar técnicas modernas, desde que se assentem em bases científicas e que sua eficácia seja garantida por uma certa experiência acumulada.

Artigo 5º - Na conservação de qualquer bem deve ser levado em consideração o conjunto de indicadores de sua significação cultural; nenhum deles deve ser revestido de uma importância injustificada em detrimento dos demais.

Artigo 6º - As opções a serem feitas na conservação total ou parcial de um bem deverão ser previamente definidas com base na compreensão de sua significação cultural e de sua condição material.

Artigo 7º - As opções assim efetuadas determinarão as futuras destinações consideradas compatíveis para o bem. As destinações compatíveis são as que implicam a ausência de qualquer modificação, modificações reversíveis em seu conjunto ou, ainda, modificações cujo impacto sobre as partes da substância que apresentam uma significação cultural seja o menor possível.

Artigo 8º - A conservação de um bem exige a manutenção de um entorno visual apropriado, no plano das formas, da escala, das cores, da textura, dos materiais, etc. Não deverão ser permitidas qualquer nova construção, nem qualquer demolição ou modificação susceptíveis de

causar prejuízo ao entorno. A introdução de elementos estranhos ao meio circundante, que prejudiquem a apreciação ou fruição do bem, deve ser proibida.

Artigo 9º - Todo edifício ou qualquer outra obra devem ser mantidos em sua localização histórica. O deslocamento de uma edificação ou de qualquer outra obra, integralmente ou em parte, não pode ser admitido, a não ser que essa solução constitua o único meio de assegurar sua sobrevivência.

Artigo 10º - A retirada de um conteúdo ao qual o bem deve uma parte de sua significação cultural não pode ser admitida, a menos que represente o único meio de assegurar a salvaguarda e a segurança desse conteúdo. Nesse caso, ele deverá ser restituído na medida em que novas circunstâncias o permitirem.

3. Preservação

Artigo 11º - A preservação se impõe nos casos em que a própria substância do bem, no estado em que se encontra, oferece testemunho de uma significação cultural específica, assim como nos casos em que há insuficiência de dados que permitam realizar a conservação sob outra forma.

Artigo 12º - A preservação se limita à proteção, à manutenção e à eventual estabilização da substância existente. Não poderão ser admitidas técnicas de estabilização que destruam a significação cultural do bem.

4. Restauração

Artigo 13º - A restauração só pode ser efetivada se existirem dados suficientes que testemunhem um estado anterior da substância do bem e se o restabelecimento desse estado conduzir a uma valorização da significação cultural do referido bem. Nenhuma empreitada de restauração deve ser empreendida sem a certeza de existirem recursos necessários para isso.

Artigo 14º - A restauração deve servir para mostrar novos aspectos em relação à significação cultural do bem. Ela se baseia no princípio do respeito ao conjunto de testemunhos disponíveis, sejam materiais, documentais ou outros, e deve parar onde começa a hipótese.

Artigo 15º - A restauração pode implicar a reposição de elementos desmembrados ou a retirada de acréscimos, nas condições previstas no artigo 16.

Artigo 16º - As contribuições de todas as épocas deverão ser respeitadas. Quando a substância do bem pertencer a várias épocas diferentes, o resgate de elementos datados de

determinada época em detrimento dos de outra só se justifica se a significação cultural do que é retirado for de pouquíssima importância em relação ao elemento a ser valorizado.

5. Reconstrução

Artigo 17º - A reconstrução deve ser efetivada quando constituir condição sine qua non de sobrevivência de um bem cuja integridade tenha sido comprometida por desgastes ou modificações, ou quando possibilite restabelecer ao conjunto de um bem uma significação cultural perdida.

Artigo 18º - A reconstrução deve se limitar à colocação de elementos destinados a completar uma entidade desfalcada e não deve significar a construção da maior parte da substância de um bem.

Artigo 19º - A reconstrução deve se limitar à reprodução de substâncias cujas características são conhecidas graças aos testemunhos materiais e/ou documentais. As partes reconstruídas devem poder ser distinguidas quando examinadas de perto.

Artigo 20º - A adaptação só pode ser tolerada na medida em que represente o único meio de conservar o bem e não acarrete prejuízo sério a sua significação cultural.

Artigo 21º - As obras de adaptação devem se limitar ao mínimo indispensável à destinação do bem a uma utilização definida de acordo com os termos dos artigos 6 e 7.

Artigo 22º - Os elementos dotados de uma significação cultural que não se possa evitar desmontar durante os trabalhos de adaptação deverão ser conservados em lugar seguro, na previsão de posterior restauração do bem.

6. Procedimentos

Artigo 23º - Qualquer intervenção prevista em um bem deve ser precedida de um estudo dos dados disponíveis, sejam eles materiais, documentais ou outros. Qualquer transformação do aspecto de um bem deve ser precedida da elaboração, por profissionais, de documentos que perpetuem esse aspecto com exatidão.

Artigo 24º - Os estudos que implicam qualquer remoção de elementos existentes ou escavações arqueológicas só devem ser efetivados quando forem necessários para a obtenção de dados indispensáveis à tomada de decisões relativas à conservação, do bem e/ou à obtenção de testemunhos materiais fadados a desaparecimento próximo ou a se tomarem inacessíveis por causa dos trabalhos obrigatórios de conservação ou de qualquer outra intervenção inevitável.

Artigo 25º - Qualquer ação de conservação a ser considerada deve ser objeto de uma proposta escrita acompanhada de uma exposição de motivos que justifique as decisões tomadas, com provas documentais de apoio (fotos, desenhos, amostras, etc.)

Artigo 26º - As decisões de orientação geral devem proceder de organismos cujos nomes serão devidamente comunicados, bem como o de seus dirigentes responsáveis, devendo a cada decisão corresponder uma responsabilidade específica.

Artigo 27º - Os trabalhos contratados devem ter acompanhamento apropriado, exercido por profissionais, e deve ser mantido um diário no qual serão consignadas as novidades surgidas, bem como as decisões tomadas, conforme o disposto no artigo 25 acima.

Artigo 28º - Os documentos consignados nos artigos 23, 25, 26 e 27 acima serão guardados nos arquivos de um órgão público e mantidos à disposição do público.

Artigo 29º - Os objetos a que se refere o artigo 10 acima serão catalogados e protegidos de acordo com normas profissionais.

B: Carta de Nara



Conferência de Nara

De 6 de novembro de 1994

Conferência sobre autenticidade em relação a convenção do Patrimônio Mundial
UNESCO, ICCROM E ICOMOS

Preâmbulo

1. Nós, especialistas reunidos em Nara (Japão), desejamos reconhecer o espírito generoso e a coragem intelectual das autoridades japonesas em promover oportunamente este fórum, no qual podemos desafiar o pensamento tradicional a respeito da conservação, bem como debater caminhos e meios para ampliarmos nossos horizontes, no sentido de promover um maior respeito à diversidades do patrimônio cultural na prática da conservação.
2. Queremos também reconhecer o valor da estratégia de organizar discussões, promovidas pelos Comitês do Patrimônio Mundial, no sentido de colocar em prática o teste de autenticidade, através de caminhos que demonstrem a concordância com o pleno respeito aos valores sociais e culturais de todas as sociedades, examinando o valor extrínseco universal atribuído aos bens culturais listados pelo Patrimônio Mundial.
3. O documento de Nara sobre autenticidade foi concebido no espírito da Carta de Veneza, 1964, desenvolvendo e ampliando esse documento em resposta ao alargamento dos conceitos referentes ao escopo do que é patrimônio cultural e seus interesses em nosso mundo contemporâneo.
4. Num mundo que se encontra cada dia mais submetido às forças da globalização e da homogeneização, e onde a busca de uma identidade cultural é, algumas vezes, perseguida através da afirmação de um nacionalismo agressivo e da supressão da cultura das minorias, a principal contribuição fornecida pela consideração do valor de autenticidade na prática da conservação é clarificar e iluminar a memória coletiva da humanidade.
5. Diversidade cultural e de patrimônios
6. A diversidade de culturas e patrimônios no nosso mundo é uma insubstituível fonte de informações a respeito da riqueza espiritual e intelectual da humanidade. A proteção

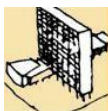
valorização da diversidade cultural e patrimonial no nosso mundo deveria ser ativamente promovida como um aspecto essencial do desenvolvimento humano.

7. A diversidade das tradições culturais é uma realidade no tempo e no espaço, e exige o respeito, por parte de outras culturas e de todos os aspectos inerentes a seus sistemas de pensamento. Nos casos em que os valores culturais pareçam estar em conflito, o respeito à diversidade cultural impõem o reconhecimento da legitimidade dos valores culturais de cada uma das partes.
8. Todas as culturas e sociedades estão arraigadas em formas e significados particulares de expressões tangíveis e intangíveis, as quais constituem seu patrimônio e que devem ser respeitadas.
9. É importante sublinhar um princípio fundamental da UNESCO, que considera que o patrimônio cultural de cada um é o patrimônio cultural de todos. A responsabilidade por este patrimônio e seu gerenciamento pertence, em primeiro lugar, à comunidade cultural que o gerou, e secundariamente àquela que cuida dele. Entretanto, além destas responsabilidades, a adesão às cartas internacionais e convenções desenvolvidas para a conservação do patrimônio cultural, obriga a considerar os princípios e responsabilidades por estas preconizados. Equilibrar suas próprias necessidades com aquelas de outras culturas é, para cada sociedade, algo extremamente desejável, desde que, ao alcançar este equilíbrio, não abra mão de seus próprios valores culturais.
10. Valores e autenticidade
11. A conservação do patrimônio cultural em suas diversas formas e períodos históricos é fundamentada nos valores atribuídos a esse patrimônio. Nossa capacidade de aceitar estes valores depende, em parte, do grau de confiabilidade conferido ao trabalho de levantamento de fontes e informações a respeito destes bens. O conhecimento e a compreensão dos levantamentos de dados a respeito da originalidade dos bens, assim como de suas transformações ao longo do tempo, tanto em termos de patrimônio cultural quanto de seu significado, constituem requisitos básicos para que se tenha acesso a todos os aspectos da autenticidade.
12. Autenticidade, considerada desta forma e afirmada na Carta de Veneza, aparece como o principal fator de atribuição de valores. O entendimento da autenticidade é papel fundamental dos estudos científicos do patrimônio cultural, nos planos de conservação e

restauração, tanto quanto nos procedimentos de inscrição utilizados pela Convenção do Patrimônio Mundial e outros inventários de patrimônio cultural.

13. Todos os julgamentos sobre atribuição de valores conferidos às características culturais de um bem, assim como a credibilidade das pesquisas realizadas, podem diferir de cultura para a cultura, e mesmo dentro de uma mesma cultura, não sendo, portanto, possível basear os julgamentos de valor e autenticidade em critérios fixos. Ao contrário, o respeito devido a todas as culturas exige que as características de um determinado patrimônio sejam consideradas e julgadas nos contextos culturais aos quais pertençam.
14. É da mais alta importância e urgência, portanto, que no interior de cada cultura, o reconhecimento esteja em acordo com a natureza específica de seus valores patrimoniais e a credibilidade e veracidade das pesquisas relacionadas.
15. Dependendo da natureza do patrimônio cultural, seu contexto cultural e sua evolução através do tempo, os julgamentos quanto a autenticidade devem estar relacionados à valorização de uma grande variedade de pesquisas e fontes de informação. Estas pesquisas e levantamentos devem estar relacionados à valorização de uma grande variedade de pesquisas e fontes de informação. Estas pesquisas e levantamentos devem incluir aspectos de forma e desenho, materiais e substância, uso e função, tradições e técnicas, localização e espaço, espírito e sentimento, e outros fatores internos e externos. O emprego destas fontes de pesquisa permite delinear as dimensões específicas do bem cultural que está sendo examinado, como as artísticas, históricas, sociais e científicas.

C: Decreto nº - 5.753, de 12 de abril de 2006 (Carta de Paris)



IPHAN

INSTITUTO DO
PATRIMÔNIO
HISTÓRICO E
ARTÍSTICO
NACIONAL

Decreto nº - 5.753, de 12 de abril de 2006

Promulga a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, adotada em Paris, em 17 de outubro de 2003, e assinada em 3 de novembro de 2003. O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, no uso da atribuição que lhe confere o art. 84, inciso IV, da Constituição, e Considerando que o Congresso Nacional aprovou o texto da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, por meio do Decreto Legislativo no 22, de 1º de fevereiro de 2006;

Considerando que o Governo brasileiro ratificou a citada Convenção em 15 de fevereiro de 2006;

Considerando que a Convenção entrará em vigor internacional em 20 de abril de 2006 e, para o Brasil, em 1º de junho de 2006;

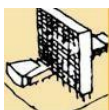
DECRETA:

Art. 1º A Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, adotada em Paris, em 17 de outubro de 2003, e assinada em 3 de novembro de 2003, apensa por cópia ao presente Decreto, será executada e cumprida tão inteiramente como nela se contém.

Art. 2º São sujeitos à aprovação do Congresso Nacional quaisquer atos que possam resultar em revisão da referida Convenção ou que acarretem encargos ou compromissos gravosos ao patrimônio nacional, nos termos do art. 49, inciso I, da Constituição.

Art. 3º Este Decreto entra em vigor na data de sua publicação.

Brasília, 12 de abril de 2006; 185º da Independência e 118º da República.
LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA
Celso Luiz Nunes Amorim



IPHAN

INSTITUTO DO
PATRIMÔNIO
HISTÓRICO E
ARTÍSTICO
NACIONAL

CONVENÇÃO PARA A SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL

Paris, 17 de outubro de 2003

MISC/2003/CLT/CH/14

CONVENÇÃO PARA A SALVAGUARDA DO PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL

A Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, doravante denominada "UNESCO", em sua 32ª sessão, realizada em Paris do dia 29 de setembro ao dia 17 de outubro de 2003,

Referindo-se aos instrumentos internacionais existentes em matéria de direitos humanos, em particular à Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948, ao Pacto Internacional dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais, de 1966, e ao Pacto Internacional dos Direitos Civis e Políticos, de 1966,

Considerando a importância do patrimônio cultural imaterial como fonte de diversidade cultural e garantia de desenvolvimento sustentável, conforme destacado na Recomendação da UNESCO sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular, de 1989, bem como na Declaração Universal da UNESCO sobre a Diversidade Cultural, de 2001, e na Declaração de Istambul, de 2002, aprovada pela Terceira Mesa Redonda de Ministros da Cultura, Considerando a profunda interdependência que existe entre o patrimônio cultural imaterial e o patrimônio material cultural e natural,

Reconhecendo que os processos de globalização e de transformação social, ao mesmo tempo em que criam condições propícias para um diálogo renovado entre as comunidades, geram também, da mesma forma que o fenômeno da intolerância, graves riscos de deterioração, desaparecimento e destruição do patrimônio cultural imaterial, devido em particular à falta de meios para sua

salvaguarda,

Consciente da vontade universal e da preocupação comum de salvaguardar o patrimônio cultural imaterial da humanidade,

Reconhecendo que as comunidades, em especial as indígenas, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos desempenham um importante papel na produção, salvaguarda, manutenção e recriação do patrimônio cultural imaterial, assim contribuindo para enriquecer a diversidade cultural e a criatividade humana,

Observando o grande alcance das atividades da UNESCO na elaboração de instrumentos normativos para a proteção do patrimônio cultural, em particular a Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural de 1972,

Observando também que não existe ainda um instrumento multilateral de caráter vinculante destinado a salvaguardar o patrimônio cultural imaterial,

Considerando que os acordos, recomendações e resoluções internacionais existentes em matéria de patrimônio cultural e natural deveriam ser enriquecidos e complementados mediante novas disposições relativas ao patrimônio cultural imaterial,

Considerando a necessidade de conscientização, especialmente entre as novas gerações, da importância do patrimônio cultural imaterial e de sua salvaguarda,

Considerando que a comunidade internacional deveria contribuir, junto com os Estados Partes na presente Convenção, para a salvaguarda desse patrimônio, com um espírito de cooperação e ajuda mútua,

Recordando os programas da UNESCO relativos ao patrimônio cultural imaterial, em particular a Proclamação de Obras Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade,

Considerando a inestimável função que cumpre o patrimônio cultural imaterial como fator de aproximação, intercâmbio e entendimento entre os seres humanos,

Aprova neste dia dezessete de outubro de 2003 a presente Convenção.

I. Disposições gerais

Artigo 1: Finalidades da Convenção

A presente Convenção tem as seguintes finalidades:

- a) a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial;
- b) o respeito ao patrimônio cultural imaterial das comunidades, grupos e indivíduos envolvidos;
- c) a conscientização no plano local, nacional e internacional da importância do patrimônio cultural imaterial e de seu reconhecimento recíproco;
- d) a cooperação e a assistência internacionais.

Artigo 2: Definições

Para os fins da presente Convenção,

1. Entende-se por "patrimônio cultural imaterial" as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural.

Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. Para os fins da presente Convenção, será levado em conta apenas o patrimônio cultural imaterial que seja compatível com os instrumentos internacionais de direitos humanos existentes e com os imperativos de respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos, e do desenvolvimento sustentável.

2. O "patrimônio cultural imaterial", conforme definido no parágrafo 1 acima, se manifesta em particular nos seguintes campos:

- a) tradições e expressões orais, incluindo o idioma como veículo do patrimônio cultural imaterial;
- b) expressões artísticas;
- c) práticas sociais, rituais e atos festivos;

d) conhecimentos e práticas relacionados à natureza e ao universo;

e) técnicas artesanais tradicionais.

3. Entende-se por "salvaguarda" as medidas que visam garantir a viabilidade do patrimônio cultural imaterial, tais como a identificação, a documentação, a investigação, a preservação, a proteção, a promoção, a valorização, a transmissão - essencialmente por meio da educação formal e não-formal - e revitalização deste patrimônio em seus diversos aspectos.

4. A expressão "Estados Partes" designa os Estados vinculados pela presente Convenção e entre os quais a presente Convenção esteja em vigor.

5. Esta Convenção se aplicará mutatis mutandis aos territórios mencionados no Artigo 33 que se tornarem Partes na presente Convenção, conforme as condições especificadas no referido Artigo. A expressão "Estados Partes" se refere igualmente a esses territórios.

Artigo 3: Relação com outros instrumentos internacionais

Nenhuma disposição da presente Convenção poderá ser interpretada de tal maneira que:

a) modifique o estatuto ou reduza o nível de proteção dos bens declarados patrimônio mundial pela Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural de 1972, as quais esteja diretamente associado um elemento do patrimônio cultural imaterial; ou

b) afete os direitos e obrigações dos Estados Partes em virtude de outros instrumentos internacionais relativos aos direitos de propriedade intelectual ou à utilização de recursos biológicos e ecológicos dos quais sejam partes.

II. Órgãos da Convenção

Artigo 4: Assembléia Geral dos Estados Partes 1. Fica estabelecida uma Assembléia Geral dos Estados Partes, doravante denominada "Assembléia Geral", que será o órgão soberano da presente Convenção.

2. A Assembléia Geral realizará uma sessão ordinária a cada dois anos. Poderá reunir-se em caráter extraordinário quando assim o decidir, ou quando receber uma petição em tal sentido do Comitê Intergovernamental para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial ou de, no mínimo, um terço dos Estados Partes.

3. A Assembléia Geral aprovará seu próprio Regulamento Interno.

Artigo 5: Comitê Intergovernamental para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial

1. Fica estabelecido junto à UNESCO um Comitê Intergovernamental para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, doravante denominado "o Comitê". O Comitê será integrado por representantes de 18 Estados Partes, a serem eleitos pelos Estados Partes constituídos

em Assembléia Geral, tão logo a presente Convenção entrar em vigor, conforme o disposto no Artigo 34.

2. O número de Estados membros do Comitê aumentará para 24, tão logo o número de Estados Partes na Convenção chegar a 50.

Artigo 6: Eleição e mandato dos Estados membros do Comitê

1. A eleição dos Estados membros do Comitê deverá obedecer aos princípios de distribuição geográfica e rotação eqüitativas.

2. Os Estados Partes na Convenção, reunidos em Assembléia Geral, elegerão os Estados membros do Comitê para um mandato de quatro anos.

3. Contudo, o mandato da metade dos Estados membros do Comitê eleitos na primeira eleição será somente de dois anos. Os referidos Estados serão designados por sorteio no curso da primeira eleição.

4. A cada dois anos, a Assembléia Geral renovará a metade dos Estados membros do Comitê.

5. A Assembléia Geral elegerá também quantos Estados membros do Comitê sejam necessários para preencher vagas existentes.

6. Um Estado membro do Comitê não poderá ser eleito por dois mandatos consecutivos.

7. Os Estados membros do Comitê designarão, para seus representantes no Comitê, pessoas qualificadas nos diversos campos do patrimônio cultural imaterial.

Artigo 7: Funções do Comitê

Sem prejuízo das demais atribuições conferidas pela presente Convenção, as funções do Comitê serão as seguintes:

- a) promover os objetivos da Convenção, fomentar e acompanhar sua aplicação;
- b) oferecer assessoria sobre as melhores práticas e formular recomendações sobre medidas que visem a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial;
- c) preparar e submeter à aprovação da Assembléia Geral um projeto de utilização dos recursos do Fundo, em conformidade com o Artigo 25;
- d) buscar meios de incrementar seus recursos e adotar as medidas necessárias para tanto, em conformidade com o Artigo 25;
- e) preparar e submeter à aprovação da Assembléia Geral diretrizes operacionais para a aplicação da Convenção;
- f) em conformidade com o Artigo 29, examinar os relatórios dos Estados Partes e elaborar um resumo destes relatórios, destinado à Assembléia Geral;

g) examinar as solicitações apresentadas pelos Estados Partes e decidir, de acordo com critérios objetivos de seleção estabelecidos pelo próprio Comitê e aprovados pela Assembléia Geral, sobre:

i) inscrições nas listas e propostas mencionadas nos Artigos 16, 17 e 18;

ii) prestação de assistência internacional, em conformidade com o Artigo 22.

Artigo 8: Métodos de trabalho do Comitê

1. O Comitê será responsável perante a Assembléia Geral, diante da qual prestará contas de todas as suas atividades e decisões.

2. O Comitê aprovará seu Regulamento Interno por uma maioria de dois terços de seus membros.

3. O Comitê poderá criar, em caráter temporário, os órgãos consultivos ad hoc que julgue necessários para o desempenho de suas funções.

4. O Comitê poderá convidar para suas reuniões qualquer organismo público ou privado, ou qualquer pessoa física de comprovada competência nos diversos campos do patrimônio cultural imaterial, para consultá-los sobre questões específicas.

Artigo 9: Certificação das organizações de caráter consultivo

1. O Comitê proporá à Assembléia Geral a certificação de organizações não-governamentais de comprovada competência no campo do patrimônio cultural imaterial. As referidas organizações exercerão funções consultivas perante o Comitê.

2. O Comitê também proporá à Assembléia Geral os critérios e modalidades pelos quais essa certificação será regida.

Artigo 10: Secretariado

1. O Comitê será assessorado pelo Secretariado da UNESCO.

2. O Secretariado preparará a documentação da Assembléia Geral e do Comitê, bem como o projeto da ordem do dia de suas respectivas reuniões, e assegurará o cumprimento das decisões de ambos os órgãos.

III. Salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no plano nacional

Artigo 11: Funções dos Estados Partes

Caberá a cada Estado Parte:

a) adotar as medidas necessárias para garantir a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial presente em seu território;

b) entre as medidas de salvaguarda mencionadas no parágrafo 3 do Artigo 2, identificar e definir os diversos elementos do patrimônio cultural imaterial presentes em seu território, com a participação das comunidades, grupos e organizações não-governamentais pertinentes.

Artigo 12: Inventários

1. Para assegurar a identificação, com fins de salvaguarda, cada Estado Parte estabelecerá um ou mais inventários do patrimônio cultural imaterial presente em seu território, em conformidade com seu próprio sistema de salvaguarda do patrimônio. Os referidos inventários serão atualizados regularmente.

2. Ao apresentar seu relatório periódico ao Comitê, em conformidade com o Artigo 29, cada Estado Parte prestará informações pertinentes em relação a esses inventários.

Artigo 13: Outras medidas de salvaguarda

Para assegurar a salvaguarda, o desenvolvimento e a valorização do patrimônio cultural imaterial presente em seu território, cada Estado Parte empreenderá esforços para:

a) adotar uma política geral visando promover a função do patrimônio cultural imaterial na sociedade e integrar sua salvaguarda em programas de planejamento;

b) designar ou criar um ou vários organismos competentes para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial presente em seu território;

c) fomentar estudos científicos, técnicos e artísticos, bem como metodologias de pesquisa, para a salvaguarda eficaz do patrimônio cultural imaterial, e em particular do patrimônio cultural imaterial que se encontre em perigo;

d) adotar as medidas de ordem jurídica, técnica, administrativa e financeira adequadas para:

i) favorecer a criação ou o fortalecimento de instituições de formação em gestão do patrimônio cultural imaterial, bem como a transmissão desse patrimônio nos foros e lugares destinados à sua manifestação e expressão;

ii) garantir o acesso ao patrimônio cultural imaterial, respeitando ao mesmo tempo os costumes que regem o acesso a determinados aspectos do referido patrimônio;

iii) criar instituições de documentação sobre o patrimônio cultural imaterial e facilitar o acesso a elas.

Artigo 14: Educação, conscientização e fortalecimento de capacidades

Cada Estado Parte se empenhará, por todos os meios oportunos, no sentido de:

a) assegurar o reconhecimento, o respeito e a valorização do patrimônio cultural imaterial na sociedade, em particular mediante:

- i) programas educativos, de conscientização e de disseminação de informações voltadas para o público, em especial para os jovens;
 - ii) programas educativos e de capacitação específicos no interior das comunidades e dos grupos envolvidos;
 - iii) atividades de fortalecimento de capacidades em matéria de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, e especialmente de gestão e de pesquisa científica; e
 - iv) meios não-formais de transmissão de conhecimento;
- b) manter o público informado das ameaças que pesam sobre esse patrimônio e das atividades realizadas em cumprimento da presente Convenção;
- c) promover a educação para a proteção dos espaços naturais e lugares de memória, cuja existência é indispensável para que o patrimônio cultural imaterial possa se expressar.

Artigo 15: Participação das comunidades, grupos e indivíduos

No quadro de suas atividades de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, cada Estado Parte deverá assegurar a participação mais ampla possível das comunidades, dos grupos e, quando cabível, dos indivíduos que criam, mantêm e transmitem esse patrimônio e associá-los ativamente à gestão do mesmo.

IV. Salvaguarda do patrimônio cultural imaterial no plano internacional

Artigo 16: Lista representativa do patrimônio cultural imaterial da humanidade

1. Para assegurar maior visibilidade do patrimônio cultural imaterial, aumentar o grau de conscientização de sua importância, e propiciar formas de diálogo que respeitem a diversidade cultural, o Comitê, por proposta dos Estados Partes interessados, criará, manterá atualizada e publicará uma Lista representativa do patrimônio cultural imaterial da humanidade.
2. O Comitê elaborará e submeterá à aprovação da Assembléia Geral os critérios que regerão o estabelecimento, a atualização e a publicação da referida Lista representativa.

Artigo 17: Lista do patrimônio cultural imaterial que requer medidas urgentes de salvaguarda

1. Com vistas a adotar as medidas adequadas de salvaguarda, o Comitê criará, manterá atualizada e publicará uma Lista do patrimônio cultural imaterial que necessite medidas urgentes de salvaguarda, e inscreverá esse patrimônio na Lista por solicitação do Estado Parte interessado.
2. O Comitê elaborará e submeterá à aprovação da Assembléia Geral os critérios que regerão o estabelecimento, a atualização e a publicação dessa Lista.
3. Em casos de extrema urgência, assim considerados de acordo com critérios objetivos aprovados pela Assembléia Geral, por proposta do Comitê, este último, em consulta com o Estado

Parte interessada, poderá inscrever um elemento do patrimônio em questão na lista mencionada no parágrafo 1.

Artigo 18: Programas, projetos e atividades de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial

1. Com base nas propostas apresentadas pelos Estados Partes, e em conformidade com os critérios definidos pelo Comitê e aprovados pela Assembléia Geral, o Comitê selecionará periodicamente e promoverá os programas, projetos e atividades de âmbito nacional, subregional ou regional para a salvaguarda do patrimônio que, no seu entender, reflitam de modo mais adequado os princípios e objetivos da presente Convenção, levando em conta as necessidades especiais dos países em desenvolvimento.
2. Para tanto, o Comitê receberá, examinará e aprovará as solicitações de assistência internacional formuladas pelos Estados Partes para a elaboração das referidas propostas.
3. O Comitê acompanhará a execução dos referidos programas, projetos e atividades por meio da disseminação das melhores práticas, segundo modalidades por ele definidas.

V. Cooperação e assistência internacionais

Artigo 19: Cooperação

1. Para os fins da presente Convenção, a cooperação internacional compreende em particular o intercâmbio de informações e de experiências, iniciativas comuns, e a criação de um mecanismo para apoiar os Estados Partes em seus esforços para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial.
2. Sem prejuízo para o disposto em sua legislação nacional nem para seus direitos e práticas consuetudinárias, os Estados Partes reconhecem que a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial é uma questão de interesse geral para a humanidade e neste sentido se comprometem a cooperar no plano bilateral, sub-regional, regional e internacional.

Artigo 20: Objetivos da assistência internacional

A assistência internacional poderá ser concedida com os seguintes objetivos:

- a) salvaguardar o patrimônio que figure na lista de elementos do patrimônio cultural imaterial que necessite medidas urgentes de salvaguarda;
- b) realizar inventários, em conformidade com os Artigos 11 e 12;
- c) apoiar programas, projetos e atividades de âmbito nacional, subregional e regional destinados à salvaguarda do patrimônio cultural imaterial;
- d) qualquer outro objetivo que o Comitê julgue necessário.

Artigo 21: Formas de assistência internacional

A assistência concedida pelo Comitê a um Estado Parte será regulamentada pelas diretrizes operacionais previstas no Artigo 7 e pelo acordo mencionado no Artigo 24, e poderá assumir as seguintes formas:

- a) estudos relativos aos diferentes aspectos da salvaguarda;
- b) serviços de especialistas e outras pessoas com experiência prática em patrimônio cultural imaterial;
- c) capacitação de todo o pessoal necessário;
- d) elaboração de medidas normativas ou de outra natureza;
- e) criação e utilização de infraestruturas;
- f) aporte de material e de conhecimentos especializados;
- g) outras formas de ajuda financeira e técnica, podendo incluir, quando cabível, a concessão de empréstimos com baixas taxas de juros e doações.

Artigo 22: Requisitos para a prestação de assistência internacional

1. O Comitê definirá o procedimento para examinar as solicitações de assistência internacional e determinará os elementos que deverão constar das solicitações, tais como medidas previstas, intervenções necessárias e avaliação de custos.
2. Em situações de urgência, a solicitação de assistência será examinada em caráter de prioridade pelo Comitê.
3. Para tomar uma decisão, o Comitê realizará os estudos e as consultas que julgar necessários.

Artigo 23: Solicitações de assistência internacional

1. Cada Estado Parte poderá apresentar ao Comitê uma solicitação de assistência internacional para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial presente em seu território.
2. Uma solicitação no mesmo sentido poderá também ser apresentada conjuntamente por dois ou mais Estados Partes.
3. Na solicitação, deverão constar as informações mencionados no parágrafo 1 do Artigo 22, bem como a documentação necessária.

Artigo 24: Papel dos Estados Partes beneficiários

1. Em conformidade com as disposições da presente Convenção, a assistência internacional concedida será regida por um acordo entre o Estado Parte beneficiário e o Comitê.
2. Como regra geral, o Estado Parte beneficiário deverá, na medida de suas possibilidades, compartilhar os custos das medidas de salvaguarda para as quais a assistência internacional foi concedida.

3. O Estado Parte beneficiário apresentará ao Comitê um relatório sobre a utilização da assistência concedida com a finalidade de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial.

VI. Fundo do patrimônio cultural imaterial

Artigo 25: Natureza e recursos do Fundo

1. Fica estabelecido um "Fundo para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial", doravante denominado "o Fundo".
2. O Fundo será constituído como fundo fiduciário, em conformidade com as disposições do Regulamento Financeiro da UNESCO.
3. Os recursos do Fundo serão constituídos por:
 - a) contribuições dos Estados Partes;
 - b) recursos que a Conferência Geral da UNESCO alocar para esta finalidade;
 - c) aportes, doações ou legados realizados por:
 - i) outros Estados;
 - ii) organismos e programas do sistema das Nações Unidas, em especial o Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento, ou outras organizações internacionais;
 - iii) organismos públicos ou privados ou pessoas físicas;
 - d) quaisquer juros devidos aos recursos do Fundo;
 - e) produto de coletas e receitas aferidas em eventos organizados em benefício do Fundo;
 - f) todos os demais recursos autorizados pelo Regulamento do Fundo, que o Comitê elaborará.
4. A utilização dos recursos por parte do Comitê será decidida com base nas orientações formuladas pela Assembléia Geral.
5. O Comitê poderá aceitar contribuições ou assistência de outra natureza oferecidos com fins gerais ou específicos, vinculados a projetos concretos, desde que os referidos projetos tenham sido por ele aprovados.
6. As contribuições ao Fundo não poderão ser condicionadas a nenhuma exigência política, econômica ou de qualquer outro tipo que seja incompatível com os objetivos da presente Convenção.

Artigo 26: Contribuições dos Estados Partes ao Fundo

1. Sem prejuízo de outra contribuição complementar de caráter voluntário, os Estados Partes na presente Convenção se obrigam a depositar no Fundo, no mínimo a cada dois anos, uma

contribuição cuja quantia, calculada a partir de uma porcentagem uniforme aplicável a todos os Estados, será determinada pela Assembléia Geral.

Esta decisão da Assembléia Geral será tomada por maioria dos Estados Partes presentes e votantes, que não tenham feito a declaração mencionada no parágrafo 2 do presente Artigo. A contribuição de um Estado Parte não poderá, em nenhum caso, exceder 1% da contribuição desse Estado ao Orçamento Ordinário da UNESCO.

2. Contudo, qualquer dos Estados a que se referem o Artigo 32 ou o Artigo 33 da presente Convenção poderá declarar, no momento em que depositar seu instrumento de ratificação, aceitação, aprovação ou adesão, que não se considera obrigado pelas disposições do parágrafo 1 do presente Artigo.

3. Qualquer Estado Parte na presente Convenção que tenha formulado a declaração mencionada no parágrafo 2 do presente Artigo se esforçará para retirar tal declaração mediante uma notificação ao Diretor Geral da UNESCO. Contudo, a retirada da declaração só terá efeito sobre a contribuição devida pelo Estado a partir da data da abertura da sessão subsequente da Assembléia Geral.

4. Para que o Comitê possa planejar com eficiência suas atividades, as contribuições dos Estados Partes nesta Convenção que tenham feito a declaração mencionada no parágrafo 2 do presente Artigo deverão ser efetuadas regularmente, no mínimo a cada dois anos, e deverão ser de um valor o mais próximo possível do valor das contribuições que esses Estados deveriam se estivessem obrigados pelas disposições do parágrafo 1 do presente Artigo.

5. Nenhum Estado Parte na presente Convenção, que esteja com pagamento de sua contribuição obrigatória ou voluntária para o ano em curso e o ano civil imediatamente anterior em atraso, poderá ser eleito membro do Comitê. Essa disposição não se aplica à primeira eleição do Comitê. O mandato de um Estado Parte que se encontre em tal situação e que já seja membro do Comitê será encerrado quando forem realizadas quaisquer das eleições previstas no Artigo 6 da presente Convenção.

Artigo 27: Contribuições voluntárias suplementares ao Fundo Os Estados Partes que desejarem efetuar contribuições voluntárias, além das contribuições previstas no Artigo 26, deverão informar o Comitê tão logo seja possível, para que este possa planejar suas atividades de acordo.

Artigo 28: Campanhas internacionais para arrecadação de recursos Na medida do possível, os Estados Partes apoiarão as campanhas internacionais para arrecadação de recursos organizadas em benefício do Fundo sob os auspícios da UNESCO.

VII. Relatórios

Artigo 29: Relatórios dos Estados Partes

Os Estados Partes apresentarão ao Comitê, na forma e com periodicidade a serem definidas pelo Comitê, relatórios sobre as disposições legislativas, regulamentares ou de outra natureza que tenham adotado para implementar a presente Convenção.

Artigo 30: Relatórios do Comitê

1. Com base em suas atividades e nos relatórios dos Estados Partes mencionados no Artigo 29, o Comitê apresentará um relatório em cada sessão da Assembléia Geral.
2. O referido relatório será levado ao conhecimento da Conferência Geral da UNESCO.

VIII. Cláusula transitória

Artigo 31: Relação com a Proclamação das Obras Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade

1. O Comitê incorporará à Lista representativa do patrimônio cultural imaterial da humanidade os elementos que, anteriormente à entrada em vigor desta Convenção, tenham sido proclamados "Obras Primas do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade".
2. A inclusão dos referidos elementos na Lista representativa do patrimônio cultural imaterial da humanidade será efetuada sem prejuízo dos critérios estabelecidos para as inscrições subseqüentes, segundo o disposto no parágrafo 2 do Artigo 16.
3. Após a entrada em vigor da presente Convenção, não será feita mais nenhuma outra Proclamação.

IX. Disposições finais

Artigo 32: Ratificação, aceitação ou aprovação

1. A presente Convenção estará sujeita à ratificação, aceitação ou aprovação dos Estados Membros da UNESCO, em conformidade com seus respectivos dispositivos constitucionais.
2. Os instrumentos de ratificação, aceitação ou aprovação serão depositados junto ao Diretor Geral da UNESCO.

Artigo 33: Adesão

1. A presente Convenção estará aberta à adesão de todos os Estados que não sejam membros da UNESCO e que tenham sido convidados a aderir pela Conferência Geral da Organização.
2. A presente Convenção também estará aberta à adesão dos territórios que gozem de plena autonomia interna, reconhecida como tal pelas Nações Unidas, mas que não tenham alcançado a

plena independência, em conformidade com a Resolução 1514 (XV) da Assembléia Geral, e que tenham competência sobre as matérias regidas por esta Convenção, inclusive a competência reconhecida para subscrever tratados relacionados a essas matérias.

3. O instrumento de adesão será depositado junto ao Diretor Geral da UNESCO.

Artigo 34: Entrada em vigor

A presente Convenção entrará em vigor três meses após a data do depósito do trigésimo instrumento de ratificação, aceitação, aprovação ou adesão, mas unicamente para os Estados que tenham depositado seus respectivos instrumentos de ratificação, aceitação, aprovação ou adesão naquela data ou anteriormente. Para os demais Estados Partes, entrará em vigor três meses depois de efetuado o depósito de seu instrumento de ratificação, aceitação, aprovação ou adesão.

Artigo 35: Regimes constitucionais federais ou não-unitários

Aos Estados Partes que tenham um regime constitucional federal ou não-unitário aplicar-se-ão as seguintes disposições:

- a) com relação às disposições desta Convenção cuja aplicação esteja sob a competência do poder legislativo federal ou central, as obrigações do governo federal ou central serão idênticas às dos Estados Partes que não constituem Estados federais;
- b) com relação às disposições da presente Convenção cuja aplicação esteja sob a competência de cada um dos Estados, países, províncias ou cantões constituintes, que em virtude do regime constitucional da federação não estejam obrigados a tomar medidas legislativas, o governo federal as comunicará, com parecer favorável, às autoridades competentes dos Estados, países, províncias ou cantões, com sua recomendação para que estes as aprovelem.

Artigo 36: Denúncia

1. Todos os Estados Partes poderão denunciar a presente Convenção.
2. A denúncia será notificada por meio de um instrumento escrito, que será depositado junto ao Diretor Geral da UNESCO.
3. A denúncia surtirá efeito doze meses após a recepção do instrumento de denuncia. A denúncia não modificará em nada as obrigações financeiras assumidas pelo Estado denunciante até a data em que a retirada se efetive.

Artigo 37: Funções do depositário

O Diretor Geral da UNESCO, como depositário da presente Convenção, informará aos Estados Membros da Organização e aos Estados não-membros aos quais se refere o Artigo 33, bem como

às Nações Unidas, acerca do depósito de todos os instrumentos de ratificação, aceitação, aprovação ou adesão mencionados nos Artigos 32 e 33 e das denúncias previstas no Artigo 36.

Artigo 38: Emendas

1. Qualquer Estado Parte poderá propor emendas a esta Convenção, mediante comunicação dirigida por escrito ao Diretor Geral. Este transmitirá a comunicação a todos os Estados Partes. Se, nos seis meses subseqüentes à data de envio da comunicação, pelo menos a metade dos Estados Partes responder favoravelmente a essa petição, o Diretor Geral submeterá a referida proposta ao exame e eventual aprovação da sessão subseqüente da Assembléia Geral.
2. As emendas serão aprovadas por uma maioria de dois terços dos Estados Partes presentes e votantes.
3. Uma vez aprovadas, as emendas a esta Convenção deverão ser objeto de ratificação, aceitação, aprovação ou adesão dos Estados Partes.
4. As emendas à presente Convenção, para os Estados Partes que as tenham ratificado, aceito, aprovado ou aderido a elas, entrarão em vigor três meses depois que dois terços dos Estados Partes tenham depositado os instrumentos mencionados no parágrafo 3 do presente Artigo. A partir desse momento a emenda correspondente entrará em vigor para cada Estado Parte ou território que a ratifique, aceite, aprove ou adira a ela três meses após a data do depósito do instrumento de ratificação, aceitação, aprovação ou adesão do Estado Parte.
5. O procedimento previsto nos parágrafos 3 e 4 não se aplicará às emendas que modifiquem o Artigo 5, relativo ao número de Estados membros do Comitê. As referidas emendas entrarão em vigor no momento de sua aprovação.
6. Um Estado que passe a ser Parte nesta Convenção após a entrada em vigor de emendas conforme o parágrafo 4 do presente Artigo e que não manifeste uma intenção em sentido contrario será considerado:
 - a) parte na presente Convenção assim emendada; e
 - b) parte na presente Convenção não emendada com relação a todo Estado Parte que não esteja obrigado pelas emendas em questão.

Artigo 39: Textos autênticos

A presente Convenção está redigida em árabe, chinês, espanhol, francês, inglês e russo, sendo os seis textos igualmente autênticos.

Artigo 40: Registro

Em conformidade com o disposto no Artigo 102 da Carta das Nações Unidas, a presente Convenção será registrada na Secretaria das Nações Unidas por solicitação do Diretor Geral da UNESCO.

Feito em Paris neste dia três de novembro de 2003, em duas cópias autênticas que levam a assinatura do Presidente da 32a sessão da Conferência Geral e do Diretor Geral da UNESCO. Estas duas cópias serão depositadas nos arquivos da UNESCO. Cópias autenticadas serão remetidas a todos os Estados a que se referem os Artigos 32 e 33, bem como às Nações Unidas.