

**LUCIANA OLIVEIRA DE BRITO**

# **O PERMANENTE & O EFÊMERO**

**O conceito de patrimônio nas perspectivas do Ocidente e do Oriente**

**Porto Alegre**

**2011**

**LUCIANA OLIVEIRA DE BRITO**

# **O PERMANENTE & O EFÊMERO**

**O conceito de patrimônio nas perspectivas do Ocidente e do Oriente**

Trabalho de Conclusão de Curso realizado como requisito para obtenção do grau de Bacharel em Museologia, na Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Lizete Dias de Oliveira

**Porto Alegre**

**2011**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**

Reitor: Prof. Dr. Carlos Alexandre Netto

Vice-reitor: Prof. Dr. Rui Vicente Oppermann

**FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO**

Diretor: Prof. Ricardo Schneiders da Silva

Vice-diretora: Regina Helena van der Lann

**DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA INFORMAÇÃO**

Chefe: Profa. Dra. Ana Maria Mielniczuk de Moura

Chefe Substituta: Profa. Dra. Sônia Elisa Caregnato

**COMISSÃO DE GRADUAÇÃO DO CURSO DE MUSEOLOGIA**

Coordenadora: Profa. Me. Marlise Giovanaz

Vice-coordenadora: Profa. Me. Jeniffer Alves Cuty

**CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO  
BIBLIOTECA DA FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO DA UNIVERSIDADE  
FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**

---

B862p Brito, Luciana Oliveira de

O permanente & o efêmero : o conceito de patrimônio nas perspectivas do Ocidente e do Oriente / Luciana Oliveira de Brito. 2011.

f. : il.

Orientadora: Lizete Dias de Oliveira.

Trabalho de conclusão (graduação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação. Curso de Museologia. Porto Alegre, 2011.

1. Cartas patrimoniais. 2. Patrimônio. 3. Arte budista I. Oliveira, Lizete Dias de. II. Título.

CDU: 930.85

---

Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação  
Departamento de Ciências da Informação  
Rua Ramiro Barcelos, 2705  
Porto Alegre (RS)  
CEP 90035-007  
Telefone: (51) 3308-5067

Luciana Oliveira de Brito

O PERMANENTE & O EFÊMERO

O conceito de patrimônio nas perspectivas do Ocidente e do Oriente

Trabalho de Conclusão de Curso realizado como requisito para obtenção do grau de Bacharel em Museologia, na Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Lizete Dias de Oliveira

Aprovado em 08 de dezembro de 2011.

Banca Examinadora:

---

Profa. Dra. Lizete Dias de Oliveira  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

Profa. Dra. Ana Maria Dalla Zen  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

Prof. Dr. Valdir Jose Morigi  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço ao Márcio, marido, amigo e conselheiro, que não mediu esforços para que eu pudesse me dedicar aos meus estudos.

Agradeço imensamente à professora Lizete Dias de Oliveira, minha orientadora e “musa inspiradora”! Por acreditar nesse trabalho, pela atenção e disponibilidade de lê-lo tantas vezes, pelos comentários e considerações que me permitiram “refinar” esse texto. Agradeço pelas aulas maravilhosas e por me “apresentar” a Marc Guillaume, autor que fez brotar em mim a ideia de abordar esse tema.

Agradeço também aos professores Ana Maria Dalla Zen, Marlise Giovanaz e Valdir Morigi, cujas aulas foram essenciais na construção do conhecimento que tenho hoje. A convivência com vocês foi um raro privilégio!

Aos professores que sonharam com o curso de Museologia e fizeram com que esse sonho se tornasse uma realidade.

Aos meus queridos colegas de curso, companheiros na alegria e na tristeza, na saúde e na doença... O apoio de vocês foi fundamental nessa trajetória.

Ao Lama Padma Samten e ao Nelson Padma Yeshe, pelos ensinamentos recebidos no Centro de Estudos Budistas Bodisatva.

A todos que, direta ou indiretamente, me ajudaram a cumprir essa “missão”.

*Posso imaginar-me tudo, porque não sou nada.  
Se fosse alguma coisa não poderia imaginar.  
Fernando Pessoa*

## RESUMO

O trabalho demonstra que o conceito de patrimônio é culturalmente construído e historicamente determinado, alterando-se conforme as mudanças dos contextos onde está inserido. Apresenta a trajetória do conceito de patrimônio através do estudo das *Cartas Patrimoniais* da UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) e do ICOMOS (Conselho Internacional de Monumentos e Sítios), documentos de referência para a definição de políticas de preservação e elaboração de leis de proteção do patrimônio. Estabelece uma comparação entre as concepções de patrimônio segundo as visões ocidental e oriental: uma que prioriza principalmente a preservação dos bens materiais e outra que busca preservar o “saber fazer”, respectivamente. Traça um paralelo entre o conceito de “trabalho de luto” das práticas de preservação e o conceito budista de *impermanência* ou transitoriedade de todos os fenômenos. Apresenta o conceito de arte ocidental para uma melhor compreensão da chamada “arte budista”, uma prática de devoção que é ressignificada quando apropriada pelos museus de arte do Ocidente. Verifica as diferenças entre as concepções de patrimônio e de preservação de acordo com as visões ocidental e oriental, a partir do estudo da arte budista presente nos acervos dos museus de arte ocidentais. Estuda como algumas instituições museológicas se apropriam de objetos das tradições religiosas budistas dentro de um conceito ocidental de arte, submetendo-os a práticas de preservação baseadas na permanência material e na autenticidade. Conclui que as estratégias ocidentais precisam ser repensadas na medida em que, priorizando a materialidade e a autenticidade, nos apegamos a algo que por natureza é impermanente. Assim, recursos de todos os tipos são investidos para manter algo que não pode escapar a irreversibilidade do tempo.

**Palavras-chave:** Patrimônio. Cartas Patrimoniais. Impermanência. Arte budista.

## ABSTRACT

The article demonstrates that the concept of heritage is culturally constructed and historically determined, changing according to changes in contexts where it is inserted. It presents the trajectory of the concept of heritage through the study of Charters adopted by the UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization) and ICOMOS (International Council on Monuments and Sites), reference documents for policy development preservation and development of heritage protection laws. It establishes a comparison between the concepts of heritage according to Western and Eastern views: one that focuses mainly the preservation of material and one that seeks to preserve the "savoir faire", respectively. It draws a parallel between the concept of "work of mourning" of conservation practices and the Buddhist concept of impermanence or transience of all phenomena. It introduces the concept of Western art to a better understanding of the so-called "Buddhist art," a practice of devotion that is re-signified when it is appropriated by art museums in the West. It checks the differences between the conceptions of heritage and preservation according to East and West, from the present study of Buddhist art in the collections of art museums. It studies how some institutions take ownership of objects of Buddhist religious traditions within a Western concept of art, submitting them to conservation practices based on material permanence and authenticity. It concludes that Western strategies need to be rethought in so far as prioritizing the materiality and authenticity, we cling to something that is impermanent by nature. Thus, all kinds of resources are invested to maintain something that can't escape to the irreversibility of time.

**Keywords:** Heritage. Heritage Charters. Impermanence. Buddhist Art.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1:</b> Detalhe do Sutra do Diamante .....	38
<b>Figura 2:</b> Iconometria do Buda Sakyamuni.....	42
<b>Figura 3:</b> Iconometria do Buda Sakyamuni (detalhe) .....	43
<b>Figura 4:</b> Thangkas do Templo Caminho do Meio, Viamão (RS) .....	44
<b>Figura 5:</b> Chakrasamvara e Vajravarahi, 1963 .....	44
<b>Figura 6:</b> Chakrasamvara e Vajravarahi, século XIX.....	44
<b>Figura 7:</b> Chakrasamvara e Vajravarahi, séc. XVIII .....	45
<b>Figura 8:</b> Chakrasamvara e Vajravarahi, séc. XV .....	45
<b>Figura 9:</b> Chakrasamvara e Vajravarahi. Pintura mural do Templo Caminho do Meio .....	46
<b>Figura 10:</b> Chakrasamvara e Vajravarahi. Iconografia .....	46
<b>Figura 11:</b> Museu Ashmolean .....	49
<b>Figura 12:</b> Museu Ashmolean .....	49
<b>Figura 13:</b> Museu Metropolitan. Arte Asiática .....	51
<b>Figura 14:</b> Museu Metropolitan. Galeria “Southeast Asia” .....	51
<b>Figura 15:</b> Museu Metropolitan. Galeria “Arts of Tibet and Nepal” .....	53
<b>Figura 16:</b> Museu V & A. Galerias de Escultura Budista .....	54
<b>Figura 17:</b> Museu V & A. Galerias de Escultura Budista .....	55
<b>Figura 18:</b> Museu V & A. Projeto educativo .....	56
<b>Figura 19:</b> Museu V & A. Projeto educativo .....	56
<b>Figura 20:</b> Museu Guimet .....	57
<b>Figura 21:</b> Museu Guimet. Galeria do Panteão Budista.....	57
<b>Figura 22:</b> Museu Guimet. Galerias do Panteão Budista .....	58
<b>Figura 23:</b> Museu Guimet. Galerias do Panteão Budista .....	58
<b>Figura 24:</b> Legendas de obras do Museu Guimet.....	59
<b>Figura 25:</b> Legendas de obras do Museu Guimet.....	59
<b>Figura 26:</b> Museu Guimet.....	60
<b>Figura 27:</b> Museu Guimet.....	61
<b>Figura 28:</b> Museu Rubin. Exposição “Jewels of the Collection” .....	62
<b>Figura 29:</b> Museu Rubin. Exposição “Remember that you will die” .....	63
<b>Figura 30:</b> Museu Rubin. Exposição “Bardo” .....	63
<b>Figura 31:</b> Museu Rubin. Instalação “The Tibetan Shrine Room” .....	64

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2 PATRIMÔNIO E PRESERVAÇÃO: perspectiva Ocidente-Oriente.....</b>	<b>13</b>
<b>2.1 A polissemia do conceito de patrimônio .....</b>	<b>13</b>
<b>2.2 Cartas Patrimoniais.....</b>	<b>17</b>
2.2.1 <i>Carta de Atenas .....</i>	18
2.2.2 <i>Carta de Veneza .....</i>	19
2.2.3 <i>Convenção para a proteção do patrimônio mundial, cultural e natural .....</i>	21
2.2.4 <i>Carta de Burra .....</i>	23
2.2.5 <i>Declaração do México.....</i>	24
2.2.6 <i>Conferência de Nara .....</i>	24
2.2.7 <i>Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial .....</i>	26
<b>2.3 Práticas de preservação: impermanência e trabalho de luto .....</b>	<b>31</b>
<b>3 ARTE BUDISTA E PRESERVAÇÃO .....</b>	<b>35</b>
<b>3.1 A arte nem sempre foi “arte” .....</b>	<b>36</b>
<b>3.2 Compreendendo a arte budista .....</b>	<b>39</b>
<b>3.3 A presença da arte budista nos museus ocidentais.....</b>	<b>47</b>
3.3.1 <i>Ashmolean Museum of Art and Archaeology .....</i>	48
3.3.2 <i>Metropolitan Museum of Art .....</i>	50
3.3.3 <i>Victoria and Albert Museum .....</i>	53
3.3.4 <i>Musée National des Arts Asiatiques Guimet .....</i>	56
3.3.5 <i>Rubin Museum of Art.....</i>	61
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>66</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>69</b>

## 1 INTRODUÇÃO

No ano de 2001, o mundo assistia pela televisão à destruição de duas estátuas gigantes que representavam Buda. Esculpidas na rocha, entre os séculos II e V A.D., e localizadas no Afeganistão, elas eram consideradas obras-primas da arte de Gandhara, um estilo influenciado pela cultura greco-romana e pela espiritualidade hindu. Diversos países e instituições divulgaram notas de repúdio ao ato praticado pelo Talibã. A ONU condenou a destruição, afirmando que os Budas eram patrimônio de toda a humanidade. Dentre as várias vozes que repudiaram essa ação, em artigos publicados nos jornais e revistas da época, cito o texto do jornalista português Miguel Urbano Rodrigues (2011), que critica a destruição dos Budas gigantes, como um “ato de barbárie cultural de uma irracionalidade incomum”. “Horda bárbara”, “seita de inimigos da cultura” e “modernos vândalos” foram expressões utilizadas pelo jornalista para qualificar os adeptos do movimento fundamentalista islâmico Talibã.

Havia um mosteiro no Tibete que era famoso por possuir uma enorme estátua de Buda entalhada na madeira. Os monges, diariamente, realizavam suas práticas meditativas e recitações diante da imagem do Buda e aspiravam a alcançar a iluminação tal qual o Mestre atingira. A imagem era a própria encarnação do Buda e era impossível olhá-la sem lembrar-se das incomensuráveis qualidades do “Iluminado”. O fato é que o inverno daquele ano se mostrava mais rigoroso do que de costume e os monges já haviam consumido toda a lenha que havia no mosteiro. A nevasca os impedia de sair para procurar lenha nos bosques próximos e não tardou para que ela acabasse completamente. Os monges, castigados pelo frio, queimaram a estátua do Buda.

A história dos monges, verdadeira ou não, ilustrava um ensinamento sobre o *Prajnaparamita* – o Sutra do Coração da Perfeita Sabedoria. Esse sutra (registro dos ensinamentos orais do Buda) é um dos textos mais importantes do Budismo e pode ser resumido na frase: “Forma é vazio e vazio é forma”. O “vazio” ao qual o Budismo se refere, significa que a nossa percepção do mundo, e de nós mesmos, não é real. Nossa visão resulta de uma consciência condicionada que surge das sensações e das percepções. Esse ensinamento não afirma que não existe nada, mas sim, que as coisas não têm a concretude que damos a elas. Não existindo uma realidade externa, independente e objetiva, não existiria uma separação entre o observador e objeto observado. Da separação entre sujeito e objeto tem origem as discriminações e os conceitos dualistas, polarizados, como o “eu” e o “outro”,

identidade e alteridade, o gostar e o não gostar. Todas as discriminações são construções e, portanto, não são absolutas. Sendo assim, nossa mente é livre para considerar que um pedaço de madeira seja Buda ou, simplesmente, lenha. Mesmo destruindo a escultura de Buda, os monges não deixaram de ter a consciência de que a madeira era apenas madeira, mas que também pode ser qualquer outra coisa, dependendo de quem a observa.

Tanto a ação do Talibã quanto a história dos monges têm em comum a “destruição” de objetos considerados patrimônios, segundo a visão ocidental, e que “deveriam” ser preservados. No caso dos monges, queimar a estátua de madeira, além de significar a própria sobrevivência, demonstrava o desapego ao suporte físico da representação do Buda, impermanente por natureza. Mesmo destruída a matéria, a essência do Buda teria permanecido intocada, pois a verdadeira natureza búdica está dentro de cada um dos seres.

No que diz respeito à destruição dos Budas do Afeganistão, poderíamos inferir dois pontos de vista distintos. Na perspectiva dos talibãs, adeptos da religião islâmica, tratava-se de destruir objetos de idolatria, algo condenado pela sua crença religiosa. Na perspectiva dos povos não adeptos do Islamismo, os talibãs causaram um dano irreparável à herança cultural não só do Afeganistão, mas cometendo um crime contra o patrimônio de toda a humanidade.

O presente trabalho pretende demonstrar que o conceito de patrimônio é definido a partir de visões de mundo particulares e, sendo algo culturalmente construído e historicamente determinado, também está sujeito à impermanência, alterando-se conforme as mudanças dos contextos onde está inserido. Tal diferença não diz respeito somente às visões ocidentais e orientais, pois o conceito de patrimônio no Ocidente também vem sofrendo alterações ao longo do tempo.

No capítulo “Patrimônio e Preservação” se apresenta o conceito de patrimônio e se estabelece uma comparação entre as perspectivas oriental e ocidental acerca desse conceito. A seguir, são estudadas diversas Cartas Patrimoniais, documentos resultantes de encontros promovidos pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) e pelo Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS), em que se identifica em cada uma delas o significado que o conceito de patrimônio assumiu em diferentes épocas.

O capítulo “Arte budista e preservação” apresenta, de maneira sucinta, o conceito de arte ocidental para uma melhor compreensão da chamada “arte budista”, uma prática de

devoção e evolução espiritual que é ressignificada quando apropriada pelos museus de arte do Ocidente. A partir do estudo da arte budista, procurei verificar as diferenças entre as concepções de patrimônio e de preservação entre o mundo ocidental e oriental. Tendo como perspectiva essas diferenças, procurei entender como algumas instituições museológicas se apropriam de objetos das tradições religiosas budistas dentro de um conceito ocidental de arte, submetendo-os a práticas de preservação baseadas na permanência material e na autenticidade.

A relevância desse trabalho está em apresentar dados e fatos que possibilitem uma reflexão sobre o conceito de patrimônio, partindo-se da perspectiva de que os conceitos, assim como todas as realidades, são construídos por nós mesmos. Somos nós que damos concretude a todos os fenômenos que, em essência, são vazios de qualquer solidez. É na relação sujeito e observador que surgem todos os significados que atribuímos ao mundo que nos rodeia. E esses significados são efêmeros e mutáveis porque dependem da nossa visão, que também está em constante mudança. A partir daí, podemos compreender que não existem verdades ou conceitos absolutos – os significados que atribuímos a todas as coisas são inseparáveis da nossa própria mente.

## **2 PATRIMÔNIO E PRESERVAÇÃO: perspectiva Ocidente-Oriente**

Em primeiro lugar, abordo o conceito de patrimônio no Ocidente e as principais transformações sofridas por esse termo ao longo do tempo. A fim de traçar uma comparação entre as visões ocidental e oriental, julgo necessária uma aproximação com a ideia do que significa o conceito de patrimônio nos países orientais. Entenda-se por “países orientais”, no contexto dessa pesquisa, países do leste e sudeste asiático, como Japão, China, Coreia, Tibete, Camboja, Malásia, Tailândia, Vietnã, Índia, entre outros, onde se desenvolveram as diversas tradições budistas.

A partir da comparação estabelecida entre as distintas concepções de patrimônio, enfoco as práticas de preservação correspondentes a cada uma dessas concepções: uma que prioriza principalmente a preservação dos bens materiais e outra que busca preservar o “saber fazer”. Será, então, traçado um paralelo entre o conceito de “trabalho de luto” das práticas de preservação e o conceito budista de “impermanência”.

### **2.1 A polissemia do conceito de patrimônio**

Apesar da multiplicidade de sentidos que a palavra patrimônio pode apresentar, uma ideia que é sempre recorrente diz respeito a algo que será transmitido às futuras gerações, que possui um valor, seja ele pecuniário ou simbólico e, por isso, um bem que deverá ser preservado. Historicamente, o conceito de patrimônio vem sofrendo transformações profundas, deixando de referir-se apenas às obras de “valor” artístico e histórico, cultuadas como símbolos de uma identidade nacional. Ao longo do tempo o conceito vem expandindo a sua abrangência e incorporando novas categorias: patrimônio imaterial ou intangível, patrimônio mundial, patrimônio da humanidade, patrimônio natural, entre outros. Segundo Françoise Choay, a expressão “patrimônio histórico” designaria:

[...] um fundo destinado ao usufruto de uma comunidade alargada a dimensões planetárias e constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objetos que congregam a sua pertença comum ao passado: obras e obras-primas das belas-artes e das artes aplicadas, trabalhos e produtos de todos os saberes e conhecimentos humanos. (CHOAY, 2008, p. 11).

É o conceito de patrimônio vigente em cada época que determina o conjunto de bens que serão selecionados e as respectivas estratégias de preservação. Como lembra Dominique

Poulot, “[...] determinados tipos de objetos ou de edifícios se tornam patrimoniais, por oposição a um grande número de outros que são negligenciados ou destruídos.” (POULOT, 2009, p. 15). Sendo assim, a constituição de um patrimônio é o “[...] resultado de uma dialética da conservação e da destruição.” (op. cit., p. 13). Determinar o que é e o que não é patrimônio constitui-se em um trabalho de seleção e pressupõe a existência de sujeitos que realizam esse trabalho. Tomando emprestado o conceito budista de “inseparatividade” entre sujeito e objeto, podemos afirmar que os sujeitos que realizam tais escolhas, além de tantas outras razões, também o fazem a partir de suas próprias visões de mundo.

Nos países ocidentais, de modo geral, as práticas de preservação estão voltadas para a permanência das expressões materiais e são privilegiados os objetos autênticos, sobretudo no que diz respeito ao campo das artes. A noção de autenticidade está vinculada à ideia de objeto único, original, ou seja, aquele que não é resultado de uma reprodução, nem sofreu alterações. Segundo Walter Benjamin (1969, p. 14): “O que caracteriza a autenticidade de uma coisa é tudo aquilo que ela contém e é originalmente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico”. Para o autor (op. cit., p. 15), nem mesmo a mais perfeita reprodução possui o *hic et nunc* (aqui e agora) da obra de arte – a sua presença ou “[...] aquilo que existe uma só vez”. O conceito de autenticidade, conforme o entendimento de Benjamin, está de acordo com o que Aloïs Riegl (1984, p. 37) definiu como “valor histórico”, ou seja, “[...] tudo aquilo que foi, e não é mais hoje em dia”, o que não pode ser reproduzido e nem alterado, que representa um “elo insubstituível e intransferível de uma cadeia de desenvolvimento”.

De acordo com Riegl, aos monumentos históricos podemos atribuir os três tipos de valores: de ancianidade (ou antiguidade), de rememoração intencional e o valor histórico. A cada tipo de valor corresponderá um tipo de “culto” ao monumento e as respectivas práticas de conservação do mesmo. Para o autor, o valor de ancianidade está ligado à evocação do passado e é captado imediatamente pela percepção visual mais superficial e toca diretamente a sensibilidade, algo que pode ser percebido não somente pelas classes mais cultas, mas inclusive pelas massas. Através da aparência do objeto antigo podemos perceber a passagem do tempo e a ação das forças destrutivas da natureza. Intervenções com o objetivo de restaurar o aspecto original do objeto seriam incompatíveis com o valor de ancianidade, pois seria como congelá-los no tempo e não permitir que sejam “[...] submetidos ao fluxo incessante da mudança” (op. cit., p. 68). A ação humana deveria limitar-se apenas a evitar o fim prematuro desses monumentos.

Não se deve mudar o que foi alterado ao longo dos anos nem suprimir os acréscimos que alteraram a forma original. [...] Do ponto de vista do valor de ancianidade, a atividade humana não deve precisamente visar a uma conservação eterna dos monumentos criados no passado, mas constantemente colocar em evidência o ciclo da criação e destruição, esse objetivo alcançado mesmo se os monumentos existentes hoje em dia forem substituídos por outros. (op. cit., p. 69-70).

O valor histórico está associado ao reconhecimento de que um determinado monumento representa um estado particular e único no “desenvolvimento de um domínio da criação humana” (op. cit., p.73), ou seja, o monumento passa a ser identificado como um documento histórico que deve ser conservado na sua forma mais autêntica possível, para ser uma fonte de pesquisa dos historiadores. Ainda que a cópia possua certo valor por satisfazer às exigências da pesquisa histórica, o pleno valor documental só pode ser atribuído ao original. O culto ao valor histórico exige, então, que todos os esforços sejam empreendidos para frear os processos naturais de decomposição pelos agentes naturais (op. cit., p. 75).

O terceiro valor definido por Riegl seria o valor de rememoração intencional, aquele que está diretamente ligado à intenção da edificação do monumento. Conforme o autor, o valor de rememoração intencional “[...] não reivindica nada menos para o monumento que a imortalidade, o eterno presente, a perenidade do estado original. O valor de antiguidade é o inimigo mortal do valor de rememoração intencional” (op. cit., p. 85-86). Assim, a ação dos agentes de degradação deve ser combatida e a restauração torna-se o meio fundamental para atingir o propósito de manter o monumento tal qual ele era no momento de sua criação.

Por sua vez, nos países orientais, o foco está na preservação dos conhecimentos e das técnicas que possibilitam a reprodução dos objetos. A “autenticidade oriental” refere-se à continuidade de processos criativos, como a utilização de técnicas de produção tradicionais, artesanais, conhecimentos e habilidades transmitidos de geração em geração. Dessa forma, o “saber fazer” adquire maior importância do que os objetos resultantes desse trabalho e as políticas de preservação são voltadas para a transmissão do conhecimento, garantindo a permanência do saber fazer.

Cabe salientar que, desde a década de 1950, o Japão já havia definido uma política de preservação do patrimônio cultural que não estava voltada para a conservação de edificações ou objetos, mas cuja prioridade era apoiar as pessoas e grupos que mantivessem vivas as tradições artísticas e ritualísticas e as diversas técnicas de produção. Assim, “de acordo com essa concepção, as pessoas que detêm o conhecimento preservam e transmitem as tradições,



tornam-se mais importantes do que as coisas que as corporificam.” (SANT’ANNA, 2009, p.52).

Essa oposição entre as visões ocidental e oriental fica evidente nas diversas recusas, por parte da UNESCO, à concessão de títulos de “Patrimônio Mundial” a monumentos japoneses. Isso devido ao fato de que a conservação das edificações, por exemplo, é feita através da substituição de partes danificadas por cópias fieis das mesmas. A concepção ocidental de “autenticidade”, que norteava as ações da UNESCO até a década de 1980, baseava-se na autenticidade dos materiais e não na das técnicas e processos de criação. Pode ser citado o caso do Templo Ise, construído no ano 478 A.D. e cuja arquitetura tradicional encontra-se preservada até hoje. A cada vinte anos, numa cerimônia conhecida por *Shikinen Sengu*<sup>1</sup>, o Templo é totalmente destruído e reconstruído com a madeira dos bosques do entorno. Esses bosques, por serem considerados sagrados, é que são cuidadosamente preservados (JOKILEHTO, 2011). O ritual, que simboliza a impermanência de todas as coisas e a contínua renovação do universo, assegura que as técnicas tradicionais de construção sejam transmitidas à geração seguinte.

Um marco nas discussões sobre o conceito de autenticidade foi a Convenção de Nara promovida pelo ICOMOS, em 1994, no Japão. O documento que resultou desse encontro afirma que não é possível basear julgamentos de valor e de autenticidade a partir de 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.” (ICOMOS, 2011, p.3).

Dessa forma, foi fundamental a pressão exercida por países como Japão, Coreia, Tailândia, entre outros, para que houvesse uma revisão e uma ampliação do conceito de patrimônio. Tal experiência na preservação do patrimônio intangível serviu de base para que a UNESCO definisse as novas diretrizes das políticas de preservação resultantes da “Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial”, realizada em Paris, no ano de 2003.

---

<sup>1</sup> Página oficial da cerimônia *Shikinen Sengu*: <<http://www.isejingu.or.jp/english/sikinen/sikinen.htm>>. Acesso em: 28 maio 2011.

## 2.2 Cartas Patrimoniais

A trajetória do conceito de patrimônio no mundo ocidental está expressa oficialmente nas chamadas “Cartas Patrimoniais” da UNESCO e do ICOMOS - organização civil internacional ligada à UNESCO. Tais documentos têm como objetivos “o estudo, a análise e a divulgação dos métodos, das técnicas e da política de proteção, conservação, restauração e valorização dos monumentos, conjuntos e sítios naturais ou de valor cultural e seu entorno.” (ICOMOS, 2011). As referidas Cartas são documentos de referência para a definição de políticas de preservação e elaboração de leis de proteção do patrimônio.

Como ressalta Choay (2008, p. 14), o I Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos, realizado em Atenas, em 1931, reuniu apenas países europeus. No II Congresso, realizado em Veneza, no ano de 1964, participaram três países não europeus – Tunísia, México e Peru. Já em 1972, participaram da Conferência Geral da UNESCO oitenta países pertencentes aos cinco continentes, os quais assinaram a Convenção para a proteção do patrimônio mundial, cultural e natural. Através desses números percebemos que o pensamento europeu era dominante e as recomendações definidas nos primeiros encontros refletiam essa hegemonia. A partir da Conferência de 1972 é que se deu uma maior participação de países dos demais continentes, principalmente os latino-americanos e asiáticos, que passaram a reivindicar o reconhecimento e a proteção de suas culturas tradicionais e populares (SANT’ANNA, 2009, p.53).

A ideia do patrimônio que proliferava era aquela instituída pela modernidade europeia universalizante. E dentro dela, os bens dignos de reconhecimento coletivo eram castelos medievais, edifícios religiosos de fé cristã, obras de arte erudita e vestígios de antiguidade clássica. Todos eles datados e ocidentais. (WALCZAK, 2009, p. 4).

Nesse estudo selecionamos as cartas mais relevantes, ou seja, aquelas que apresentam avanços na construção do conceito de patrimônio, a fim de definir políticas de preservação mais eficientes e abrangentes. De acordo com esse critério, foram objetos de análise os seguintes documentos: a Carta de Atenas (1931); a Carta de Veneza (1964); a Convenção para a proteção do patrimônio mundial, cultural e natural (1972); a Carta de Burra (1980 e 1999); a Declaração do México (1985); a Conferência de Nara (1994); e a Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial (2003).

### 2.2.1 Carta de Atenas

O documento, datado de 1931, resultante do I Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos, promovido pelo Escritório Internacional de Museus da Sociedade das Nações<sup>2</sup>, trata principalmente da proteção e da conservação dos monumentos de interesse histórico, artístico e científico. O Congresso acontece em um contexto de reorganização das cidades, de crise econômica e ascensão de regimes totalitários. A grande destruição provocada pela Primeira Guerra Mundial (1914-1918) no território europeu resultou em uma intensa atividade de restauração, sendo muitas dessas intervenções consideradas inadequadas. Daí surge a necessidade de definir critérios mais rígidos de restauração, baseados em “métodos científicos” e princípios, de abrangência internacional, que norteassem a ação de conservadores e restauradores (FRONER, 2001).

A carta é dividida em duas partes: a primeira traz as conclusões gerais do Congresso, que abrangem recomendações sobre preservação, conservação e restauração dos monumentos, valorização dos monumentos através da educação, administração e legislação de proteção ao patrimônio. A segunda parte, mais específica, traz as deliberações sobre os trabalhos de anastilose (reconstituição de ruínas com a recolocação de elementos originais encontrados) dos monumentos da Acrópole.

O termo “patrimônio” não é mencionado no texto da carta, mas conforme Choay (2008, p. 12), no passado, patrimônio e monumento eram sinônimos. Nesse momento, o patrimônio era representado por um conjunto de edificações e monumentos históricos, isto é, era vigente apenas a concepção do patrimônio de “pedra e cal”. Somente após a década de 1960, os monumentos passarão a constituir apenas uma parte daquilo que denominamos patrimônio, “[...] herança que não para de aumentar, por via da anexação de novos tipos de bens e através do alargamento do quadro cronológico e das áreas geográficas no interior dos quais se inscrevem estes bens.” (CHOAY, 2008, p.12).

A Carta de Atenas enfatiza a importância da conservação preventiva para evitar a degradação dos monumentos e a consequente restauração. Segundo a carta, a restauração é um procedimento aceito, desde que realizado de maneira adequada. O emprego de materiais modernos nas restaurações é aprovado, desde que “dissimulado” para não alterar as

---

<sup>2</sup> A Sociedade das Nações ou Liga das Nações foi criada em abril de 1919, logo após o fim da Primeira Guerra Mundial. Era uma organização internacional destinada à preservação da paz e à resolução de conflitos mundiais. Em 1946, a Sociedade das Nações foi extinta e suas responsabilidades foram transferidas para a recém-criada Organização das Nações Unidas, a ONU.

características estéticas do edifício, prática que, a partir da Carta de Veneza, passa a ser considerada uma “falsificação”. Também é salientado o papel fundamental da educação na proteção dos monumentos e o documento recomenda que “[...] os educadores habituem a infância e a juventude a se absterem de danificar os monumentos [...] e lhes façam aumentar o interesse, de uma maneira geral, pelos testemunhos de toda civilização.” (ICOMOS, 2011, p. 4).

Para finalizar, o documento recomenda que os países participantes da Convenção, através de suas instituições competentes, realizem um inventário de seus monumentos históricos, devidamente fotografados e descritos. Essa recomendação vem reafirmar o caráter material do conceito de patrimônio vigente na época.

### 2.2.2 Carta de Veneza

A Carta de Veneza ou Carta Internacional sobre Conservação e Restauração de Monumentos e Sítios é o documento resultante do II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos, promovido pelo ICOMOS no ano de 1964.

O documento ressalta a importância da Carta de Atenas como ponto de partida para a sistematização de princípios básicos que deveriam nortear as práticas de conservação e restauração dos monumentos históricos. Porém, reconhece que é chegado o momento de rever esses princípios, no sentido de aprofundá-los e dotá-los de um maior alcance. Assim, em seu artigo 1º, a carta estende a noção de monumento “[...] não só às grandes criações, mas também às obras modestas, que tenham adquirido, com o tempo, uma significação cultural.” (ICOMOS, 2011, p. 2). Ou seja, o valor atribuído ao bem não está relacionado somente aos seus atributos estéticos, mas também ao seu aspecto de antiguidade ou “ancianidade”. Segundo Aloïs Riegl (1984), o valor de ancianidade, juntamente com o histórico e o de rememoração intencional, constituem-se nos três valores de rememoração relativos ao culto dos monumentos e, baseados nesses valores, é que deveriam ser estabelecidos os princípios da preservação dos monumentos.

O termo patrimônio é citado uma única vez na carta, conforme trecho transcrito abaixo:

Portadoras de mensagem espiritual do passado, as obras monumentais de cada povo perduram no presente como o testemunho vivo de suas tradições seculares. A humanidade, cada vez mais consciente da unidade dos valores humanos, as considera um patrimônio comum e, perante as gerações futuras, se reconhece

solidariamente responsável por preservá-las, impondo a si mesma o dever de transmiti-las na plenitude de sua autenticidade. (ICOMOS, 2011, p. 1).

A palavra patrimônio ainda não representa um conceito: aqui, ela qualifica as “obras monumentais”, reafirmando o caráter de herança a ser preservada, pois essas obras representam a materialização da memória coletiva.

[...] chamar-se-á monumento tudo o que for edificado por uma comunidade de indivíduos para rememorar ou fazer que outras gerações rememorem acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças. [...] O monumento assegura, acalma, tranquiliza, conjurando o ser do tempo. Ele constitui uma garantia das origens e dissipa a inquietação gerada pela incerteza dos começos. (CHOAY, 2008, p. 18).

Assim como a Carta de Atenas, a de Veneza também destaca a importância da conservação dos monumentos através de manutenção permanente. Afirma, ainda, que a restauração é um procedimento de “caráter excepcional”, que deve respeitar a autenticidade do monumento. Dessa maneira, o uso de materiais modernos em vez dos tradicionais é permitido, desde que seja feita uma distinção entre as partes reconstituídas e as originais, “[...] a fim de que a restauração não falsifique o documento de arte e de história.” (op. cit., p. 3). Quanto às técnicas tradicionais, se elas se revelarem inadequadas, poderão ser utilizadas técnicas modernas cuja eficácia tenha sido comprovada através de estudos científicos e da experiência prática. Se a ênfase está na preservação do bem em si, não importa se os materiais e as técnicas não sejam os tradicionais, desde que eles possibilitem a consecução desse objetivo. Isso vai de encontro à concepção oriental, que busca preservar justamente os materiais originais e as ferramentas e técnicas tradicionais de construção.

A preservação, do ponto de vista oriental, pode ser ilustrada através do caso do “Salão Dourado” do templo budista de Horyuji, construído próximo à cidade de Nara, no Japão, no século VII. Ele é considerado o edifício de madeira mais antigo do mundo. No ano de 670 A.D. ele foi destruído por um incêndio e imediatamente reconstruído. A estrutura do Salão foi totalmente desmontada, reparada e remontada em 1374 e, novamente, em 1603. Em janeiro de 1949, o Salão foi novamente vítima de um incêndio: as vigas e pilares foram carbonizados e as pinturas murais foram extremamente danificadas. O Salão Dourado foi, então, novamente reconstruído, sendo utilizada a mesma espécie de madeira do edifício original – o *hinoki* ou cipreste japonês. Da mesma forma, foram utilizadas as técnicas e ferramentas tradicionais na reconstrução. Especialistas afirmam que apenas cerca de 20% dos materiais originais permanecem no Salão Dourado, ainda hoje (LARSEN, 1992). Para os japoneses, esse fato é

irrelevante, na medida em que buscam preservar o conceito formal original e não a integridade física da edificação.

### *2.2.3 Convenção para a proteção do patrimônio mundial, cultural e natural*

O referido documento é resultado da Conferência Geral da UNESCO, realizada no período de 17 de outubro a 21 de novembro de 1972, em Paris. Em seu texto, a Convenção define o patrimônio cultural, no artigo 1º, como sendo:

- os monumentos: obras monumentais de arquitetura, pintura e escultura e elementos arqueológicos, “[...] com valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência” (UNESCO, 2011, p. 2);
- os conjuntos: “grupos de construções isolados ou reunidos que, em virtude da sua arquitetura, unidade ou integração na paisagem têm valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência” (op. cit., p. 2);
- locais de interesse: “obras do homem, ou obras conjugadas do homem e da natureza, e as zonas, incluindo os locais de interesse arqueológico, com um valor universal excepcional do ponto de vista histórico, estético, etnológico ou antropológico” (op. cit., p. 2).

Aqui, o termo patrimônio já surge como um conceito, assumindo a significação que durante longo tempo norteou as políticas de preservação. Percebe-se que a abrangência do termo é ampliada, considerando não somente os monumentos, mas incorporando novas categorias como “patrimônio natural”. Conforme João Batista Lanari Bo (2003, p. 102), a ameaça de destruição dos Templos de Abu Simbel e Philae, localizados no Egito, no ano de 1959, levou a UNESCO, juntamente com o ICOM, a iniciar os estudos para definir uma convenção internacional de proteção ao patrimônio. Além disso, a “Conferência de Estocolmo sobre o Meio Ambiente”, promovida pela ONU, em 1972, teve papel fundamental no reconhecimento do meio ambiente natural como sendo também um patrimônio da humanidade, tanto que as propostas definidas na conferência foram incorporadas na Convenção para a proteção do patrimônio mundial, cultural e natural.

Um dos objetivos da Convenção de 1972 era incentivar os países participantes a elegerem os representantes mais significativos de seu patrimônio, cultural ou natural, para

constarem na Lista do Patrimônio Mundial<sup>3</sup>. Os sítios indicados deveriam possuir um “valor universal excepcional” (ICOMOS, 2011, p. 6) e estarem de acordo com os critérios de seleção definidos pelo Comitê do Patrimônio Mundial<sup>4</sup> para figurarem na lista. Segundo Bo (op. cit., p. 106), no caso dos sítios culturais: “O parâmetro básico para designação de sítio cultural é a *autenticidade*”, conceito tipicamente eurocêntrico e que não se adaptava a outras culturas, como a oriental, por exemplo. Como já mencionei anteriormente, para os países orientais, a autenticidade está ligada à forma, à função e às técnicas tradicionais de produção, mas não à matéria.

De acordo com Choay, a Convenção de 1972 proclamava:

[...] a universalidade do sistema ocidental de pensamento e de valores na matéria. Para os países prestes a reconhecerem a sua validade, a Convenção criava um conjunto de obrigações relativas à identificação, proteção, conservação, valorização e transmissão às gerações futuras do patrimônio cultural. Mas, sobretudo, ela fundava uma pertença comum, uma solidariedade planetária – incumbe à totalidade da coletividade internacional participar na proteção desse patrimônio [...] (2008, p. 223-224).

A Convenção pretendia definir parâmetros para a proteção do patrimônio em escala universal, mas os critérios – definidos a partir de uma visão de mundo eurocêntrica – utilizados para avaliar os bens a serem inscritos na Lista do Patrimônio Mundial acabavam por excluir o patrimônio de várias culturas. Assim, a lista não refletia a diversidade cultural e natural mundial e a Convenção beneficiava um número limitado de países através do Fundo do Patrimônio Mundial e de outros mecanismos de assistência financeira internacional, destinados à conservação do patrimônio.

---

<sup>3</sup> *World Heritage List*. Disponível em: <<http://whc.unesco.org/en/list>>. Acesso em 17 jun. 2011.

<sup>4</sup> Os bens culturais devem:

- representar uma obra-prima do gênio criativo humano;
- ser a manifestação de um intercâmbio considerável de valores humanos durante um determinado período ou em uma área cultural específica, no desenvolvimento da arquitetura, das artes monumentais, de planejamento urbano ou de paisagismo;
- aportar um testemunho único ou excepcional de uma tradição cultural ou de uma civilização ainda viva ou que tenha desaparecido;
- ser um exemplo excepcional de um tipo de edifício ou de conjunto arquitetônico ou tecnológico, ou de paisagem que ilustre uma ou várias etapas significativas da história da humanidade;
- constituir um exemplo excepcional de habitat ou estabelecimento humano tradicional ou do uso da terra, que seja representativo de uma cultura ou de culturas, especialmente as que tenham se tornado vulneráveis por efeitos de mudanças irreversíveis.

#### 2.2.4 Carta de Burra

A Carta de Burra ou “Carta do ICOMOS da Austrália para a conservação dos sítios com significado cultural” tem sua primeira versão datada do ano de 1980. Em 1999, o ICOMOS – Comitê da Austrália adotou uma nova versão, considerada, a partir de então, como sendo a oficial. Segundo o Comitê, a versão de 1980 é um documento de arquivo e não deve ser consultada.

Na primeira versão, o patrimônio é definido como um bem, local, edifício ou conjunto de edificações ou qualquer outra obra que possua significação cultural, ou seja, que tenha um valor estético, histórico, científico ou social, tanto para as gerações passadas, quanto para as presentes e as futuras (ICOMOS, 2011, p. 1). O conceito de patrimônio se refere unicamente aos bens edificados, o que é reforçado pela recomendação de proteção contínua da *substância* – materiais que constituem fisicamente os bens – para desacelerar o processo de degradação.

A nova versão da Carta de Burra (1999) é o resultado de “[...] um extenso processo de revisão com a intenção da sua atualização em conformidade com a melhor prática.” (op. cit., p. 2). Dentre as alterações feitas, destaca-se “o reconhecimento dos aspectos menos tangíveis com significado cultural, incluindo aqueles que respeitam ao uso dos sítios patrimônio, às associações com um sítio e aos significados que os sítios têm para as pessoas.” (op. cit., p. 2). A Carta também reconhece a importância da participação dos indivíduos que estejam ligados aos “sítios patrimônio”<sup>5</sup> nos processos de planejamento e tomada de decisões relativas à preservação e às práticas de conservação dos mesmos.

Enquanto o documento de 1980 se referia a “bem”, a nova versão utiliza o termo “sítio”, mais abrangente, pois além dos edifícios, paisagens, sítios arqueológicos, áreas urbanas e industriais, também inclui locais de significado espiritual e religioso. Dessa forma, além do patrimônio edificado, a carta leva em consideração as “associações”, as ligações especiais que existem entre os indivíduos e os sítios, ou seja, os aspectos intangíveis, simbólicos e as memórias que esses locais evocam. A Carta de 1999 também reconhece a diversidade cultural e recomenda a coexistência de valores culturais diversos e o respeito aos significados, inclusive religiosos, que os sítios patrimônio possuem para os indivíduos a eles ligados.

---

<sup>5</sup> Sítios patrimônio: locais com significado cultural, incluindo os sítios naturais, indígenas e históricos.



### 2.2.5 Declaração do México

A Declaração do México é o documento resultante da “Conferência mundial sobre as políticas culturais”, promovida pelo ICOMOS, em 1985. O texto da Declaração reflete a ampliação do conceito de cultura e a conseqüente complexidade que assume o termo patrimônio nesse momento, abarcando todas as expressões culturais e não somente os bens de “valor universal excepcional”. O documento não trata apenas de questões referentes à preservação do patrimônio, mas aborda a importância da definição de políticas culturais que “[...] protejam, estimulem e enriqueçam a identidade e o patrimônio cultural de cada povo” (ICOMOS, 2011, p. 2).

De acordo com o documento,

O patrimônio cultural de um povo compreende as obras de seus artistas, arquitetos, músicos, escritores e sábios, assim como as criações anônimas surgidas da alma popular e o conjunto de valores que dão sentido à vida. Ou seja, as obras materiais e não materiais que expressam a criatividade desse povo: a língua, os ritos, as crenças, os lugares e monumentos históricos, a cultura, as obras de arte e os arquivos e bibliotecas. (op. cit., p. 4).

A existência de múltiplas identidades culturais, as quais constituem um patrimônio comum a toda a humanidade, é outro ponto destacado pela declaração. Sendo assim, nenhuma cultura pode ser tomada como universal, pois “[...] surge da experiência de todos os povos do mundo, cada um dos quais afirma a sua identidade.” (op. cit., p. 4).

O patrimônio, segundo a declaração, não é apenas um conjunto de monumentos e edificações, mas ele é o produto da criatividade humana e é a partir dele que os povos reconhecem a si mesmos. Por isso a preservação do patrimônio de um grupo adquire relevância na medida em que esse patrimônio reforça a sua identidade cultural.

### 2.2.6 Conferência de Nara

A “Conferência sobre autenticidade em relação à Convenção do Patrimônio Mundial” ou, simplesmente, a Conferência de Nara, foi promovida pelo ICOM e pelo ICCROM - Centro Internacional para o Estudo da Preservação e Restauração de Bens Culturais<sup>6</sup> no Japão, em 1994. Considerada um marco nas discussões sobre o conceito de autenticidade, a Conferência teve como um dos principais objetivos a ampliação do pensamento sobre a

<sup>6</sup> International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural: <http://www.iccrom.org/>.

conservação, “[...] no sentido de promover um maior respeito à diversidade do patrimônio cultural [...]” (ICOMOS, 2011, p. 1).

O documento observa que a busca de uma identidade cultural, em resposta à globalização e à homogeneização a que a cultura está sendo submetida, muitas vezes assume a forma de um nacionalismo agressivo, que desconsidera as culturas das minorias. A diversidade de culturas e de patrimônios deve ser reconhecida, pois ela é uma importante “[...] fonte de informações a respeito da riqueza espiritual e intelectual da humanidade.” (op. cit., p. 1). A autenticidade, dessa forma, estaria relacionada às características particulares de cada cultura e às suas diversas expressões tangíveis e intangíveis.

De acordo com a Conferência de Nara, os princípios e recomendações da UNESCO referentes à preservação do patrimônio deveriam levar em conta essa multiplicidade de expressões para se ajustarem às necessidades de culturas distintas, sem impor valores dominantes que não se adequassem às demais culturas. Os julgamentos de valor e de autenticidade não poderiam ser baseados em critérios fixos, pois foram definidos a partir do conceito ocidental de patrimônio vigente em determinada época e não contemplavam as demais culturas e suas expressões. Sendo assim, o reconhecimento da autenticidade deveria estar de acordo com a especificidade dos valores patrimoniais de cada cultura. Da mesma forma, os julgamentos de valor deveriam ser feitos considerando-se os contextos culturais dos bens patrimoniais, pois cada grupo deseja preservar e conservar aquilo que considera relevante.

Muitos países orientais tiveram representantes de seus patrimônios incluídos na Lista do Patrimônio Mundial apenas na década de 1990, como por exemplo:

- Tailândia - 1991
- Índia - 1993
- Japão - 1993
- Coreia do Sul - 1995
- China - 1997

Em contrapartida, até o ano de 1994, países europeus já possuíam diversos bens incluídos na Lista do patrimônio Mundial, tais como:

- Alemanha – 17 bens
- Espanha – 21bens

- Grécia – 13 bens
- Itália – 13 bens

Se a Convenção da UNESCO de 1972 pretendia “universalizar” patrimônios locais, a seleção dos mesmos era feita a partir de critérios eurocêntricos, o que resultava na presença constante de determinados países, contrastando com a falta de representatividade de muitos outros na Lista do Patrimônio Mundial, como os orientais e africanos.

### *2.2.7 Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial*

O documento é resultado da Conferência Geral da UNESCO, realizada no período de 29 de setembro a 7 de outubro de 2003, em Paris. A Convenção de 2003 é posterior à “Recomendação da UNESCO para a salvaguarda da cultura tradicional e do folclore”, de 1989 e à “Declaração universal da UNESCO sobre a diversidade cultural”, do ano de 2001.

O texto da Convenção inicia com uma série de considerações sobre a interdependência entre os patrimônios imaterial, material e natural e reconhece que os instrumentos de salvaguarda do patrimônio cultural e natural precisam ser complementados por recomendações que visem à proteção do patrimônio cultural imaterial, ameaçado principalmente pelos processos de globalização e transformação social (UNESCO, 2011, p. 2). No artigo 1º são definidas como finalidades da Convenção:

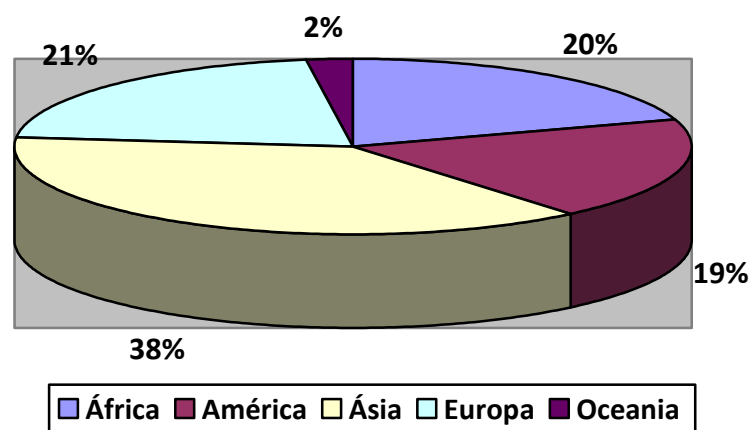
- (a) a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial;
- (b) o respeito do patrimônio cultural imaterial das comunidades, grupos e indivíduos envolvidos;
- (c) a sensibilização a nível local, nacional e internacional para a importância do patrimônio cultural imaterial e da sua apreciação recíproca;
- (d) a cooperação e assistência internacionais. (op. cit., p. 3).

A Convenção é o ponto culminante de um processo que se inicia com a maior participação de países não contemplados na Lista do Patrimônio Mundial (principalmente os orientais e latino-americanos), adotada após a Convenção de 1972, que manifestaram interesse na criação de instrumentos de proteção do patrimônio imaterial. No ano de 1989, é adotada a “Recomendação para a salvaguarda da cultura tradicional e do folclore” e, em 1999, a UNESCO cria uma distinção internacional denominada “Proclamação das obras-primas do patrimônio oral e imaterial da humanidade”, com a finalidade de identificar os exemplos mais

notáveis de espaços culturais ou formas de expressão popular e tradicional (línguas, literatura oral, músicas, danças, rituais, costumes, artesanato). Essa distinção se constituía em uma estratégia para promover o conhecimento e a valorização do patrimônio imaterial e garantir a sua salvaguarda.

Foram realizadas três proclamações – em 2001, 2003 e 2005 – e setenta países receberam essa distinção. Conforme Koichiro Matsuura, Diretor Geral da UNESCO, todas as obras “[...] foram selecionadas por seu valor artístico, histórico e antropológico e por sua importância para a identidade cultural e o sentimento de continuidade das comunidades detentoras [...]” (UNESCO, 2006, p. 3). Das noventa manifestações e/ou espaços culturais proclamados como obras-primas, apenas dezenove se encontram na Europa. Dos países europeus tradicionalmente presentes na Lista do Patrimônio Mundial, apenas a Espanha, Itália e Rússia apresentam representantes na Proclamação de Obras-primas. A Ásia é o continente com maior número de distinções, tendo trinta e quatro obras-primas incluídas na lista. Após a ratificação da Convenção de 2003 por trinta países, foi extinta a “Proclamação das obras-primas do patrimônio oral e imaterial” e os bens já proclamados passaram a integrar a “Lista do Patrimônio Imaterial”.

### Obras-primas do Patrimônio Oral e Imaterial



**Gráfico 1:** Obras-primas do patrimônio oral e imaterial da humanidade: proclamações dos anos de 2001, 2003 e 2005. Fonte dos dados: UNESCO. Disponível em: <http://www.unesco.org/culture/intangible-heritage/masterpiece.php?lg=en>. Acesso em: 21 out. 2011.

A Convenção de 2003 estabelece a seguinte definição de patrimônio cultural imaterial:

Entende-se por “patrimônio cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e competências – bem como os instrumentos, objetos, artefatos e espaços culturais que lhes estão associados – que as comunidades, grupos e, eventualmente, indivíduos reconhecem como fazendo parte do seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, transmitido de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função do seu meio envolvente, da sua interação com a natureza e da sua história, e confere-lhes um sentido de identidade e de continuidade, contribuindo assim para promover o respeito da diversidade cultural e a criatividade humana. (op. cit., p. 3).

O texto do documento ressalta que a Convenção de 2003 não altera o estatuto ou diminui o nível de proteção dos bens declarados do patrimônio mundial e constitui-se em um documento que complementa a Convenção de 1972. Essa observação reafirma uma das ideias expressas no documento que é o caráter não dual do patrimônio, isto é, o material e o imaterial não são independentes, separados ou até mesmo antagônicos, mas são as duas faces de um mesmo fenômeno. Dessa forma, as políticas de preservação dos diversos patrimônios devem ser articuladas para que seus propósitos sejam alcançados.

Uma diferença fundamental entre as duas Convenções é o fato de que o termo autenticidade não é mencionado no documento de 2003. O conceito de autenticidade, do modo como é aplicado ao patrimônio material, não se adequa ao patrimônio imaterial, pois desconsidera o dinamismo das culturas e sua constante recriação. Além disso, enquanto a Convenção de 1972 adotava uma noção de “valor excepcional”<sup>7</sup> como determinante para a definição de patrimônio, como se esse valor fosse um conceito absoluto, aceito e reconhecido pelas mais diversas culturas, a Convenção de 2003 adota a noção de “representatividade”. Assim, um patrimônio cultural imaterial representativo, no contexto da Convenção, pode ser interpretado no sentido de um bem que se distingue como produto da criatividade humana e no sentido de que é um bem significativo para a identidade e a continuidade das comunidades e grupos sociais (UNESCO, 2006, p. 7).

O documento também reconhece a importância dos indivíduos envolvidos nos processos de criação e transmissão do patrimônio imaterial. É atribuído um papel fundamental à participação dos indivíduos, comunidades e grupos na identificação e preservação de seu

---

<sup>7</sup> O conceito de “valor excepcional” ainda está presente na “Recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular” (1989) e mencionado nos critérios para a seleção das “Obras-primas do patrimônio oral e imaterial da humanidade”.

patrimônio. Dessa maneira, cada Estado Parte deve realizar todos os “[...] esforços no sentido de assegurar a mais ampla participação possível das comunidades [...] que criam, mantêm e transmitem esse patrimônio, e de os envolver ativamente na sua gestão.” (UNESCO, 2011, p. 8).

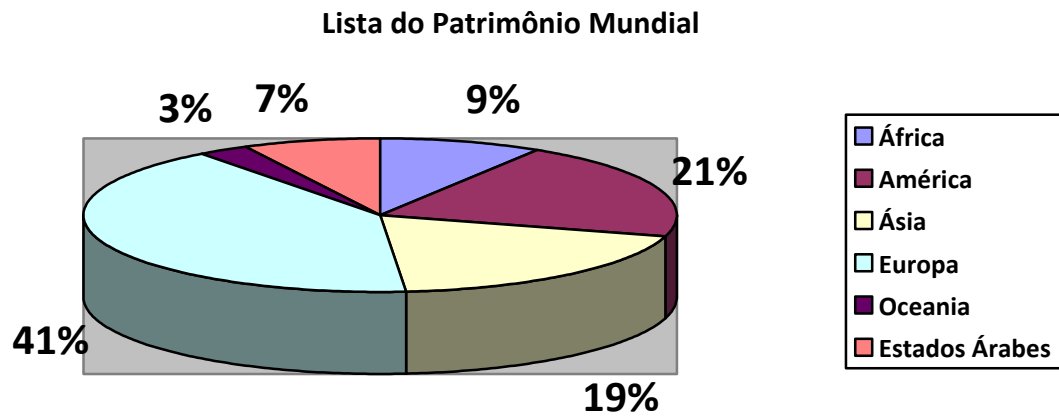
Em seu artigo 16º, a Convenção institui a “Lista representativa do patrimônio cultural imaterial da humanidade” com o propósito de “[...] dar a conhecer o patrimônio cultural imaterial, consciencializar as pessoas para a sua importância e promover o diálogo no respeito da diversidade cultural [...]” (op. cit., p. 9). Os critérios para inscrição na lista<sup>8</sup> foram estabelecidos de forma definitiva no ano de 2010 e são os seguintes:

- R.1 A manifestação cultural deve ser considerada um patrimônio cultural imaterial conforme o artigo 2º da Convenção de 2003;
- R.2 A inscrição do bem irá contribuir para assegurar a visibilidade e conscientização da importância do patrimônio cultural imaterial e para encorajar o diálogo, refletindo a diversidade cultural em todo o mundo e atestando a criatividade humana;
- R.3 Medidas de salvaguarda serão desenvolvidas para proteger e promover a manifestação cultural;
- R.4 A manifestação cultural foi nomeada após a mais ampla participação possível da comunidade, grupo ou, se for o caso, dos indivíduos envolvidos e com seu consentimento livre, prévio e informado;
- R.5 A manifestação cultural está incluída em um inventário do patrimônio cultural imaterial presente no território do Estado-Parte que a submeteu, conforme definido no artigo 11º e no artigo 12º da Convenção.

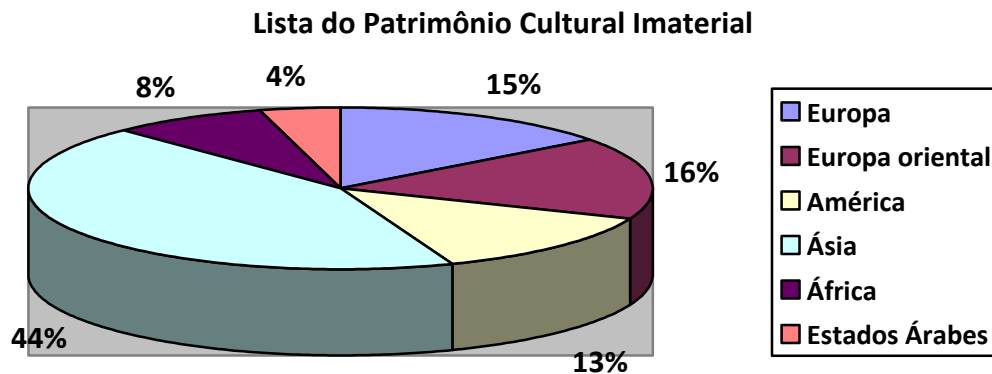
Como já foi comentado anteriormente, os critérios de inscrição na “Lista representativa do patrimônio cultural imaterial da humanidade” já não estão baseados na autenticidade ou excepcionalidade do patrimônio. Apesar disso, a lista ainda representa uma seleção de algumas manifestações culturais em detrimento de outras; ela não deixa de representar uma hierarquia, pois alguns patrimônios são considerados mais “representativos” do que outros. A seguir, serão apresentados dois gráficos que representam a “Lista do Patrimônio Mundial” e a “Lista do Patrimônio Imaterial”, respectivamente:

---

<sup>8</sup> Criteria for inscription on the Representative List. Disponível em: <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=173>. Acesso em: 24 out. 2011.



**Gráfico 2:** Lista do Patrimônio Mundial (2011). Fonte dos dados: UNESCO. Disponível em: <http://whc.unesco.org/en/list/stat#s2>. Acesso em 21 out. 2011.



**Gráfico 3:** Lista do Patrimônio Cultural Imaterial (2011). Fonte dos dados: UNESCO. Disponível em: <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00011&multinational=3&display1=regionIDs&display=stats#tabs>. Acesso em: 21 out. 2011.

Se compararmos os dados de ambos gráficos, podemos presumir que a Lista do Patrimônio Imaterial foi criada para equilibrar os pratos da balança patrimonial. Enquanto na Lista do Patrimônio Mundial, 41% dos bens inscritos se localizam na Europa, na segunda, 44% dos bens imateriais inscritos pertencem ao continente asiático. Além disso, verificando os bens imateriais asiáticos inscritos na lista encontramos, entre outros, a arquitetura tradicional em madeira da Coreia e da China (onde, à semelhança do Japão, os templos, palácios e outros edifícios são conservados com a substituição das partes danificadas ou são destruídos e reconstruídos com os materiais e técnicas tradicionais); a arte *Regong* (escultura e pintura budistas do sudeste asiático); a técnica do *batik* (tingimento artesanal de tecidos) da Indonésia; a técnica de produção de seda do Japão; a técnica de tecelagem de tapetes do Irã etc. A maioria dos bens dessa lista está identificada com o que denominamos de “artesanato”,

categoria de *status* inferior à categoria das “artes maiores” (pintura e escultura). O artesanato não cumpre as exigências de originalidade e unicidade que caracterizam a obra de arte e está mais próximo do conceito de arte da Antiga Grécia, que se referia à técnica ou os meios para se produzir algo. No caso da arte *Regong*, ainda que conste nessa lista, contraditoriamente também está presente nos museus de arte ocidentais, desfrutando da mesma condição de obra de arte única e original.

A Convenção de 2003 é o primeiro documento oficial a dar visibilidade ao conceito de patrimônio imaterial, que substitui o termo “cultura tradicional popular”, largamente utilizado pelos países latino-americanos até então. A instituição do termo “patrimônio imaterial” tem como objetivo valorizar o conhecimento, os processos de criação e os sujeitos envolvidos nesses processos e, assim, criar mecanismos específicos de proteção e transmissão desse patrimônio. Porém, como observa Irmina Walczak,

O problema é que o uso do termo ‘imaterial’, construído em oposição ao material, quer dizer, feito de ‘pedra e cal’ filosoficamente anula a riqueza humana que pretende defender. Desconsidera não somente o produto das manifestações, mas também condições físicas, materiais de sua produção, indispensáveis para qualquer tipo de comunicação. (WALCZAK, 2009, p. 8).

Não se pode perder de vista que as dimensões material e imaterial do patrimônio não são aspectos distintos e muito menos antagônicos, pois não podem ser dissociados os aspectos materiais e simbólicos que constituem as culturas. Pelo contrário, são aspectos interdependentes, pois antes que o criador dê forma e materialidade à sua criação, ela já existe como forma sutil em sua mente. Outro ponto a ser considerado é o risco de imobilizar as manifestações culturais vivas, que por sua natureza são dinâmicas, através dos instrumentos de preservação do patrimônio imaterial.

### **2.3 Práticas de preservação: impermanência e trabalho de luto**

*Nossa cultura é viciada na preservação da matéria, mas a erosão, a sobreposição, as mudanças químicas, incessantemente alteram todas as coisas. Nenhum artefato permanece como foi criado.*  
(David Lowenthal)



Nós, ocidentais, buscamos imortalizar quem somos guardando tudo o que produzimos. A angústia de perceber nossa existência finita é apaziguada através da continuidade de nossa memória, materializada nos objetos que possuímos. O ritmo acelerado das mudanças e a obsolescência necessária ao incremento do consumo são compensados com uma preservação indiscriminada, fazendo com que proliferem museus, arquivos e outros locais consagrados à conservação de nossos vestígios.

No discurso intitulado *Majjhima Sutta*<sup>9</sup>, Buda fala ao seu discípulo Aggivessana sobre a impermanência:

A sensação prazerosa, Aggivesana, é impermanente, condicionada, com origem dependente, sujeita à destruição, desaparecimento, decadência e cessação. A sensação dolorosa também é impermanente, condicionada, com origem dependente, sujeita à destruição, desaparecimento, decadência, cessação. [...] Este corpo feito forma material, consistindo dos quatro grandes elementos, procriado por uma mãe e um pai, [...] está sujeito à impermanência, a ser gasto e pulverizado, à dissolução e desintegração. (SUTTA PITAKA, 2011).

A impermanência ou transitoriedade de todos os fenômenos é o ensinamento básico do Budismo, pois a verdade básica é que tudo muda. Todas as coisas são impermanentes porque existem a partir de causas e condições; quando as causas e condições cessam, cessa o fenômeno (op. cit.). Vivemos a ilusão de que tudo é duradouro, permanente e constante e isso nos dá segurança e tranquilidade.

Assim, do mesmo modo que acontece conosco, nossos objetos também estão sujeitos aos efeitos irreversíveis do tempo. Estamos todos, invariavelmente, sujeitos à Lei da Impermanência, o que significa dizer que tudo é efêmero, transitório, mutável e perecível:

Todas as coisas são compostas e tudo o que é composto decompõe-se; tudo que é um agregado, desagrega-se. Todas as individualizações apresentam-se em perpétua transformação, modificando-se continuamente, e a todo instante deixam de ser o que eram no momento precedente e tornam-se algo que não eram antes, e assim indefinidamente. (SILVA; HOMENKO, 2001, p. 35).

Dessa forma, todos os esforços envolvidos na preservação são meros paliativos: prolongamos a “vida” do patrimônio material, mas não garantimos a sua existência *ad eternum*. Autores como Henri-Pierre Jeudy e Marc Guillaume utilizam a expressão “trabalho

<sup>9</sup> Um dos textos que compõem o *Tripitaka*, a primeira coletânea de ensinamentos budistas, transmitida oralmente e depois escrita no terceiro século A.D. O *Tripitaka* é dividido em três partes: *Vinaya Pitaka*, *Sutra Pitaka* e *Abhidharma Pitaka*. O *Sutta Pitaka* compreende os *sutras* ou discursos proferidos pelo Buda e por seus discípulos mais próximos. Ele se subdivide em nove *nikayas*, sendo o *Majjhima Sutta* um deles.

de luto” ao se referirem ao trabalho da preservação patrimonial, visto que é um trabalho contra a irreversibilidade do tempo, o que determina que essa luta já se inicie fadada ao fracasso.

Observa Guillaume que a atual “febre” de preservação é algo relativamente recente no Ocidente, pois o que importava do passado não pertencia “[...] à ordem das coisas e do visível” (GUILLAUME, 2003, p. 34). O autor cita o caso da Igreja de São Pedro de Roma, destruída em 1505, por ordem do Papa Júlio II, com o objetivo de construir uma nova igreja mais adequada ao espírito da época. “A sua convicção era de que assim ele não estava senão a restaurar São Pedro, pois a igreja era para ele uma entidade indestrutível cuja aparência física podia ser modificada sem que sua essência fosse alterada.” (op. cit., p. 93). A obsessão pela conservação, conforme o autor, está vinculada ao desenvolvimento das sociedades capitalistas, sustentadas pelo círculo vicioso que compreende a produção, o consumo massivo, a obsolescência e o descarte. Os “[...] esforços de conservação, apesar da sua multiplicidade, continuam irrisórios nos seus efeitos. Eles não se encontram à escala dos mecanismos das sociedades industriais, destinadas por natureza ao desenraizamento, à obsolescência e à destruição.” (op. cit., p. 39).

Segundo Guillaume, há dois tipos de conservação: a simbólica e a heterológica. Na conservação simbólica, se preservam as práticas e objetos enraizados no cotidiano e que fazem parte da vida individual e familiar. Os vestígios conservados são, sobretudo, imateriais e invisíveis e as coisas novas não expulsam as antigas (op. cit., p. 92). Já a conservação heterológica (dada ao conhecimento do “Outro”) está relacionada às “máquinas de memória” – os museus, arquivos, bibliotecas, monumentos – e é representada pelos objetos “excluídos da ordem comum das coisas” e das “práticas comuns da vida social”. (op. cit., p. 52). A conservação heterológica está condenada a uma acumulação sem limites, pois “[...] nenhuma estrutura simbólica vem já marcar as fronteiras do insignificante ou do não-essencial, daquilo que pode ser destruído ou modificado sem prejuízo.” (op. cit., p. 97).

Mesmo após o reconhecimento de um patrimônio que transcende a materialidade física, ainda hoje a ênfase está na preservação e conservação de bens materiais no Ocidente. As políticas de preservação ainda priorizam a manutenção da autenticidade e da integridade dos bens culturais, lançando mão de uma série de ações que buscam apagar a ação do tempo sobre a matéria. O próprio modo como nos relacionamos com o tempo determina a nossa relação com o patrimônio. A separação entre passado, presente e futuro, uma “invenção da

modernidade” (op. cit., p. 89), é ilusória, pois não passa de uma construção. Convencionou-se que o tempo é linear e irreversível: o que passou não acontecerá novamente e o que virá nunca aconteceu. Percorremos uma linha de tempo em direção a um fim a ser atingido. Dessa forma, o que não for preservado, desaparecerá para sempre.

Em contrapartida, as sociedades tradicionais<sup>10</sup> concebem o tempo como sendo cíclico, ou seja, um eterno retorno, sem começo nem fim. As tradições budistas adotam, ainda hoje, o conceito de “roda do tempo”. O próprio Buda afirma que “não existe passado nem futuro”, apenas um eterno presente (SUTTA PITAKA, 2011). Conforme Guillaume (op. cit., p. 34), nas sociedades tradicionais “[...] o novo não expulsa o antigo, o presente permanece ligado a um passado que mantém uma estrutura simbólica viva. Esta presença [...] liberta da preocupação da sua conservação material”. De acordo com a cosmologia budista, a eternidade, na sua vastidão incompreensível, consiste de idades sucessivas, eras ou ciclos de tempo, conhecidos como kalpas, cada um deles marcado pelo aparecimento de um Buda. O tempo é uma sucessão de acontecimentos, um processo que tem uma origem, uma duração e uma dissolução. Assim, nada dura para sempre, mas o processo de nascimento e renascimento se repete infinitamente.

No que diz respeito à chamada natureza cíclica do tempo, todas as religiões que podem ser caracterizadas em termos de *mythos* compartilham a visão de que o tempo é recorrente e a-histórico. [...] Essa noção de tempo torna-se bastante apropriada quando olhamos para o universo ou para todas as coisas no universo do ponto de vista da natureza. No mundo da natureza, as quatro estações se sucedem uma à outra, periodicamente, e os períodos de tempo que chamamos de meses e anos continuam recorrentes. O tempo da natureza, incluindo o tempo astronômico, retorna sem falhar ao seu ponto de partida, repetidas vezes, seguindo o mesmo circuito. (NISHITANI, 1982, p. 204, 205).

Guillaume (2003, p. 36) chama a atenção para o fato de que o Ocidente acaba impondo as suas políticas de preservação ao resto do mundo, mas que isso não faz desaparecer algumas modalidades simbólicas de relação com o tempo. “No Japão, por exemplo, o Efêmero é objeto de um culto que se inscreve numa forma sutil e ‘natural’ de conservação: é bem curto o tempo das cerejeiras em flor, mas ele regressa...”.

---

<sup>10</sup> Um dos elementos que estruturam o livro *A política do patrimônio* é a distinção entre a nossa sociedade moderna e contemporânea e as “outras”. A sociedade ocidental é considerada “homogênea e virada para fora, [e] é dominada por uma vontade heterológica, isto é, um desejo de conhecimento total do outro”. Nas sociedades tradicionais ou da ordem simbólica, o que importa é a essência do Ser. O passado não está separado do presente e os vestígios são, sobretudo, imateriais e invisíveis. (op. cit., p. 13; 26)

Há, atualmente, um “dever de memória” o qual obriga a todos a conservar vestígios materiais para transmitir. “Não temos mais a liberdade de esquecer, pois isto seria um crime.” (JEUDY, 2005, p. 15). A Convenção da UNESCO de 1972, em seu artigo 4º já trazia a seguinte recomendação:

Cada um dos Estados parte na presente Convenção deverá reconhecer que a obrigação de assegurar a identificação, proteção, conservação, valorização e transmissão às gerações futuras do patrimônio cultural e natural referido nos artigos 1.º e 2.º e situado no seu território constitui obrigação primordial. Para tal, deverá esforçar-se, quer por esforço próprio, utilizando no máximo os seus recursos disponíveis, quer, se necessário, mediante a assistência e a cooperação internacionais de que possa beneficiar [...]. (UNESCO, 2011).

Tudo é patrimônio e tudo deve ser preservado – não só os vestígios do passado, mas também o que é atual, pois o presente será o “passado de amanhã”. A transmissão já não é mais um ato accidental, mas uma ação formal. (GUILLAUME, 2003; JEUDY, 2005). Desse modo, a preservação patrimonial é mais do que uma nostalgia do passado, constitui-se em uma luta contra o apagamento da memória. Conservar os nossos vestígios materiais possui a função imaginária de escapar à irreversibilidade do tempo e às incertezas do futuro.

### **3 ARTE BUDISTA E PRESERVAÇÃO**

Na atualidade, as instituições museológicas assumem um papel fundamental na preservação do patrimônio material. O museu não tem apenas a função de evitar o desaparecimento dos objetos, mas permite o acesso aos seus acervos a todos que desejam “conhecer” o passado.

A trajetória do conceito de museu acompanha passo-a-passo as transformações do conceito de patrimônio. O que num determinado momento é considerado “patrimônio”, é o que será selecionado para figurar no espaço do museu. Se o patrimônio, por exemplo, está identificado com bens representativos da nação, então o museu cumprirá seu papel de salvaguardar esses bens e ser um instrumento de construção e consolidação de uma identidade nacional.

Um aspecto que abordo nesse trabalho é a apropriação de um conjunto de objetos produzidos nos países orientais de tradição budista, preservados em museus ocidentais, segundo critérios ocidentais de preservação e incluídos na categoria “arte budista”. Não é o

objetivo desse estudo focar o tema “arte”, mas torna-se necessário traçar de forma sucinta a trajetória do conceito de arte no mundo ocidental para melhor compreender esses critérios de classificação utilizados em relação às obras de arte budista.

### **3.1 A arte nem sempre foi “arte”**

Os conceitos e definições não são absolutos, pois são o resultado de um olhar condicionado por múltiplos fatores sobre determinado objeto. Assim como foi observado em relação ao patrimônio, o conceito de arte também sofreu alterações ao longo tempo. O próprio termo “arte” não é encontrado em todas as línguas, mas pode-se dizer que a arte é feita em todas as sociedades.

Durante um longo período as chamadas “belas-artes” tinham o mesmo *status* que qualquer outro ofício manual. Os gregos não concebiam a arte como a “expressão” da personalidade de um artista, que era considerado um manufator e que era comumente designado pelos termos “oficial (technites) ou artífice (demiourgos)” (OSBORNE, 1978, p. 33). Era considerado um artista o indivíduo que possuísse um talento especial no seu ofício. As obras eram criadas com um propósito definido e os julgamentos de valor se referiam muito mais à sua utilidade prática do que ao apelo estético. Muitas das obras de arte que atualmente compõem os acervos dos museus em seu contexto de produção eram essencialmente objetos utilitários. Assim como a arte não era uma categoria autônoma, também não havia uma classe de artistas, mas uma classe de trabalhadores artífices. Apenas no Renascimento é que o artista assume outra posição social, ganhando o *status* de intelectual e de cientista.

Até a Idade Média, a escultura e a pintura pertenciam à classe das “artes sórdidas e aqueles que as praticavam classificados entre os trabalhadores manuais e artífices, eram membros, frequentemente, das guildas de artesãos.” (op. cit., p. 40). As chamadas “artes teóricas”, que se julgavam pertencentes ao espírito, eram classificadas como boas e respeitáveis, enquanto as primeiras eram tidas como apenas louváveis.

Durante a Idade Média, na Europa ocidental, a arte assume um caráter religioso com uma função didática. A Igreja Católica fez uso da arte como instrumento de educação moral e religiosa do povo - as artes visuais eram um recurso para atingir a população iletrada.

Na opinião da Idade Média, a arte seria supérflua se toda a gente soubesse ler e seguisse uma corrente abstrata de raciocínio; a arte foi originalmente considerada como simples concessão às massas ignorantes, tão facilmente influenciáveis pelas impressões dos sentidos. Não se permitia, por certo, que ela consistisse num ‘mero prazer para os olhos’, como disse São Nilo. O caráter didático é o traço mais típico da arte cristã [...] (HAUSER, 1999, p. 61).

No Renascimento, a ênfase dada às teorias matemáticas da proporção é à perspectiva, por exemplo, promoveram a pintura e a escultura à posição de “artes teóricas” e o artista passa a ser considerado um erudito e não mais um artífice. A conexão entre o interesse crescente pela ciência e o estudo das artes determina os princípios estéticos da Renascença: a arte é um ramo do conhecimento e não somente uma habilidade manual; a beleza da arte reside na ordem, na harmonia e na proporção, que poderiam ser alcançadas matematicamente.

A estética medieval “[...] não passava de um apêndice de um sistema teológico” (op. cit., p. 121), sem nenhuma ligação com as “belas-artes”, nem com as belezas físicas da natureza. A obra de arte era uma manifestação de deus, assim como todas as coisas criadas, e seu propósito era a revelação da natureza divina. Diferentemente, a estética renascentista julgava a obra de arte como um espelho da realidade, mas uma realidade idealizada. A arte e o artista induziram o homem a buscar o bem e o ideal, o que é certo e apropriado. Cabia à arte “[...] apresentar um simulacro da realidade” (op. cit., p.131) através do poder da imaginação. No Renascimento, o artista é, acima de tudo, um criador, compartilhando essa tarefa com a divindade.

Somente no século XVIII começa a firmar-se a noção da “arte pela arte”, como uma categoria separada dos ofícios manuais, cujo principal propósito era servir à contemplação e cuja avaliação das obras de arte se dá somente por critérios estéticos.

Um dos lugares-comuns da Estética, hoje em dia, é que a apreciação da beleza requer uma atitude ‘desinteressada’ de atenção, um estado de espírito em que nos absorvemos no objeto apresentado, em que nos tornamos plena e completamente conscientes do próprio objeto, sem que dele nos desvie qualquer interesse pelas suas implicações práticas e utilitárias. (op. cit., p. 137).

A ideia de uma observação desinteressada, ou seja, a ausência de qualquer interesse que não fosse a direta contemplação do objeto e a satisfação resultante dessa fruição era ainda incipiente no século XVIII. Dessa maneira, o conceito de “desinteresse” na teoria da arte dava origem à noção de “belas-artes” que, a partir de então, passava a vigorar no mundo ocidental.

Essa emancipação da arte foi facilitada pelo acesso a objetos do passado ou oriundos de culturas muito distintas da europeia. Esses objetos apartados das culturas que lhes deram origem foram percebidos apenas nos seus aspectos estéticos, sem levar em conta os propósitos sociais ou religiosos para os quais foram produzidos. Dessa maneira, se fôssemos adotar o conceito de obra de arte “[...] um artefato destinado, em primeiro lugar, à consideração estética, teríamos de excluir a maioria dos produtos de arte que herdamos do passado.” (op. cit., p. 29).

No que diz respeito à chamada “arte budista”, quando esses objetos são retirados dos seus contextos de produção e expostos nos museus apenas para contemplação estética, ignora-se o propósito que motivou a sua produção e os aspectos sagrados e simbólicos da obra são esvaziados.



**Figura 1:** Detalhe do Sutra do Diamante, 868 d.C. Tinta sobre papel. Acervo do Museu Ashmolean. Disponível em: <http://jameelcentre.ashmolean.org/collection/4/7450/7466>. Acesso em: 25 ago. 2011.

A imagem acima exemplifica muito bem o caso em que o objeto é deslocado de seu contexto original e ressignificado no contexto do museu. O Sutra do Diamante é um dos textos sagrados budistas mais importantes da tradição Mahayana<sup>11</sup>. O Sutra apresenta um diálogo entre o Buda e seu discípulo Subhuti, que pergunta ao Mestre quais os passos para atingir a “mais elevada e perfeita sabedoria”. Buda, então, ensina a ele as “Seis Perfeições” ou os seis *Paramitas* que levam à iluminação: a generosidade, a moralidade, a paciência, a perseverança, a concentração e a sabedoria.

<sup>11</sup> Uma das três Escolas do Budismo, junto com a *Theravada* e a *Vajrayana*. A tradição *Mahayana* dá ênfase à prática do amor, bondade e compaixão e propõe uma interpretação filosófica do *Dharma*. O Budismo *Mahayana* desenvolveu-se no norte da Índia, Tibete, Mongólia, China, Coréia e Japão (SILVA; HOMENKO, 2001, p. 19-20).

A presença do Sutra no acervo do Museu Ashmolean certamente não se deve ao seu conteúdo, mas ao suporte físico onde está registrado o texto. Considerado o texto impresso mais antigo, além do valor estético que possui, também o seu valor de anciandade lhe garante o status de “objeto de museu”, pois, conforme Dominique Poulot (2009, p. 215), a passagem do tempo pode conferir a qualquer objeto o valor de “monumento”.

### **3.2 Compreendendo a arte budista**

Quando olhamos para o passado, o fazemos com os olhos do presente. É impossível desvincular nosso olhar daquilo que somos e do contexto em que vivemos. Quando se trata de olhar o “Outro”, não é diferente, pois as opiniões e julgamentos que emitimos são construídos subjetivamente, a partir de nossas visões de mundo.

Muitos dos objetos que expomos nos museus de arte, se fossem levados em conta os seus contextos de origem, não se enquadrariam dentro dos limites do conceito da arte - apesar de que a arte contemporânea vem tornando cada vez mais tênue a fronteira entre o que é e o que não é arte. Em se tratando de obras de uma cultura tão distinta da cultura ocidental como é a oriental, é muito mais complicada essa apropriação por parte das instituições museológicas.

Em primeiro lugar, devemos lembrar que não há o conceito de arte para os povos orientais adeptos do Budismo, da maneira como o concebemos. Além disso, o que se convencionou chamar de “arte budista” não é uma “escola” com padrões estéticos definidos. Ela engloba a produção, ao longo dos séculos, de uma série de países como Tibete, Japão, China, Butão, Tailândia, Nepal, Índia, entre outros. E em cada um desses locais a produção artística tem características próprias.

Para compreender o significado da arte budista é preciso conhecer algo sobre os ensinamentos do Budismo e do fundador desses ensinamentos, o Buda Sakyamuni<sup>12</sup> (LANDAW; WEBER, 1993), pois a arte não pode ser desvinculada da religião. A arte budista é parte integrante da prática religiosa, sendo utilizada como uma ferramenta no processo de

---

<sup>12</sup> Nascido no norte da Índia na condição de um rico príncipe chamado Siddharta Gautama. Aos 29 anos, deixou sua família e sua fortuna em busca da verdade e da paz duradoura. Aos 35 anos, meditando sob a árvore Bodhi, Sidarta compreendeu a verdade suprema do universo e alcançou a “Iluminação”. Daí o nome Buda – aquele que é plenamente desperto e iluminado. A partir de então, passou a ser chamado de Buda Shakyamuni, que significa “o sábio do clã dos Shakya”.



realização espiritual. Contemplar as formas sagradas permite a conexão com os seres iluminados e o desenvolvimento das mesmas qualidades que eles possuem.

Os indivíduos que produzem essas obras não pertencem a uma classe de artistas e geralmente são monges que se dedicam à pintura, à escultura, à confecção de mandalas<sup>13</sup> etc. As obras nunca são assinadas, pois são consideradas atos de devoção e não de criação. Muitas vezes, a obra é realizada em conjunto, ou seja, um mestre e seus aprendizes a executam. Esse modo de trabalhar se assemelha muito ao das oficinas artesanais da Idade Média, onde o conhecimento do mestre era passado oralmente aos aprendizes e a produção era coletiva.

Embora pareça figurativa, a arte budista é abstrata, pois dá forma a seres que não possuem uma realidade intrínseca, mas que representam conceitos, ensinamentos ou qualidades. Enquanto o artista ocidental usa elementos abstratos, como formas e cores, para expressar seus sentimentos e emoções pessoais, o artista budista se utiliza de um código de símbolos que obedece a padrões predeterminados, que podem ser compreendidos por todos aqueles que se apropriam desses símbolos. Todos os elementos utilizados – seres humanos, divindades, formas, cores – são determinados pela tradição religiosa. Isso significa que não podem ser alterados pelo artista, o que exclui da arte budista os conceitos de “originalidade” e “autenticidade”, pressupostos para se considerar uma obra como arte no ocidente. Os autores Philip e Marcia R. Lieberman (2011) observam que o espectador não “iniciado” pode maravilhar-se com a representação de deidades verdes, vermelhas, azuis, julgando esse fato como uma liberdade do artista no uso da cor. Na verdade, a arte budista usa uma espécie de alfabeto visual ou código, cujas características ajudam a identificar as várias divindades, como por exemplo: entre os *Dhyani Budas*<sup>14</sup>, Ratnasambhava é sempre amarelo, Amoghasiddhi é verde, Vairochana é branco, Amitaba é vermelho e Akshobya é sempre representado na cor azul.

Além da padronização no uso de cores, posições do corpo e gestos das figuras e de símbolos sagrados, regras estritas de iconometria (ver figuras 2 e 3) regem a representação não apenas da figura de um Buda, mas também de todos os demais seres e outros elementos presentes (símbolos sagrados, animais, flores, nuvens, entre outros). O diagrama de

<sup>13</sup> Em sânscrito, “o círculo”. Primeiro arquétipo da geometria sagrada, representação simbólica da ordem divina.

<sup>14</sup> Os Cinco *Dhyani Budas* ou Budas meditativos representam as cinco sabedorias ou os cinco aspectos da mente iluminada. Ratnasambhava representa a sabedoria da generosidade e equanimidade; Amoghasiddhi representa a sabedoria da ação perfeita; Vairochana é a sabedoria absoluta, transcendente; Amitaba é a sabedoria discriminativa que reconhece a expressão individual de cada ser; e Akshobya representa a sabedoria do acolhimento, que revela a verdadeira natureza de todas as coisas.

iconometria define o tamanho de cada elemento e a proporção exata entre os mesmos. O respeito a essas regras estritas não pode ser entendido como mera obediência a um cânone estético. Na verdade, ele é mais um ato de devoção, onde o objetivo é a reprodução perfeita, a fim de que a representação cumpra a sua função de ser um meio para alcançar a iluminação.

O caráter de ritual permeia todo o processo de produção e a maioria das obras de arte budista é consagrada por um mestre logo após serem feitas. Um objeto que não é consagrado não é digno de ocupar um lugar em um altar (CLEARWATERS; CLARK, 2001). Essas obras são utilizadas como auxílio à prática da meditação ou ajudam o praticante a visualizar a si mesmo como possuidor das qualidades especiais representadas pela imagem da divindade.

Os temas das pinturas podem ser divididos em cinco categorias: retratos, narrativas, cartas, paisagens e mandalas. Os retratos representam Buda, *bodhisatvas*<sup>15</sup>, mestres, *mahasiddhas*<sup>16</sup> etc.; as narrativas geralmente contam passagens da vida de Buda; as cartas trazem informações práticas sobre medicina, astrologia e a Roda da Vida; as paisagens representam locais sagrados ou os vários paraísos; e as mandalas, que são diagramas que representam o universo.

As representações humanas do Buda Sakyamuni somente começaram a surgir no século I, no norte da Índia. Antes disso, ele era representado através de símbolos, como a Roda do *Dharma* (roda com oito raios que simboliza o “Nobre Caminho Óctuplo”), a flor de Lótus e a “Pegada de Buda”, entre outros.

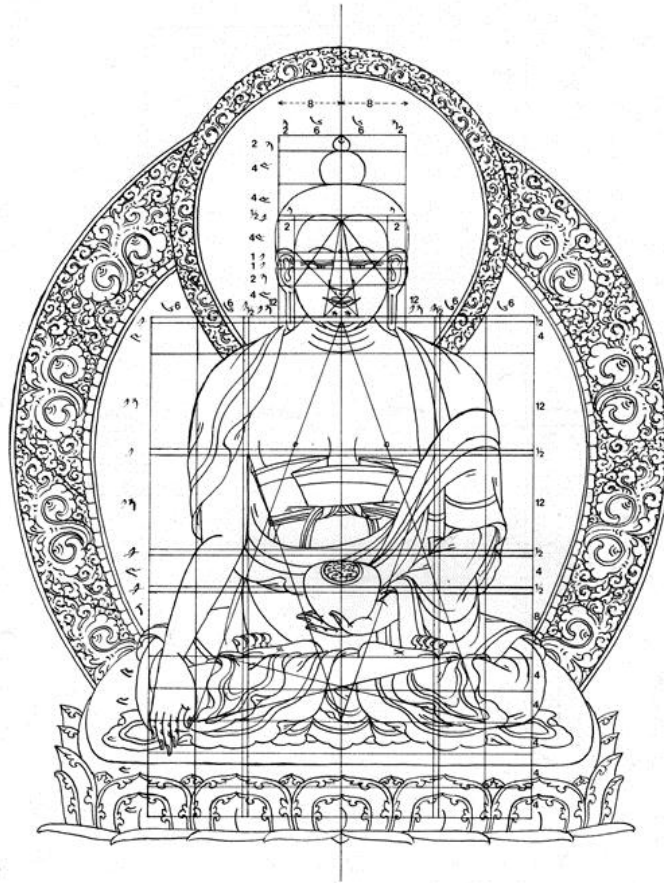
Uma série de características físicas é obrigatória nessas representações, pois todas elas indicam as qualidades do Iluminado. Na maioria das vezes, ele está sentado na posição de lótus – posição de meditação – o que representa o momento de sua iluminação. Ele usa vestes simples de monge e seu cabelo é representado com um coque no alto da cabeça, que simboliza a sua sabedoria transcendente. Seus gestos, *mudras*, também possuem significados: a mão direita toca o solo, momento em que o Buda chama a Terra para testemunhar sua transcendência ao reino de Mara, senhor do *samsara*; a mão esquerda descansa sobre seu colo em gesto de meditação e segura sua tigela de esmolas. As longas orelhas, muitas vezes,

---

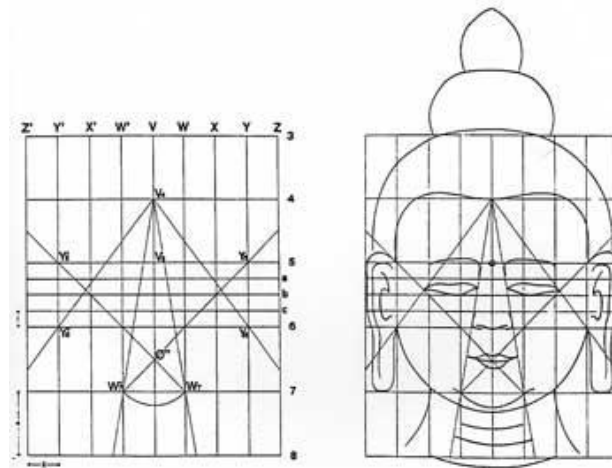
<sup>15</sup> Ser que atingiu a iluminação, mas não abandona o *Samsara* (existência cíclica) por compaixão pelos seres e, então, retorna a este reino para ajudá-los a alcançarem a liberação.

<sup>16</sup> Pessoas comuns que seguiram um estilo de vida leigo, fora dos monastérios, dentro das condições de vida que possuíam. Através da utilização dos chamados “meios hábeis”, transformaram as ações comuns do dia a dia em prática do *Dharma*, e assim atingiram o objetivo final da Iluminação.

apresentam fendas nos lóbulos para lembrar as raízes nobres do príncipe Sidarta, época em que usava joias pesadas nas orelhas. Também indicam que é preciso desapegar-se das coisas materiais para alcançar a iluminação. As pálpebras semifechadas mostram que o Buda está meditando. Seus olhos e seu sorriso denotam a sua paz, serenidade e compaixão por todos os seres. (ver fig. 2).



**Figura 2:** Iconometria do Buda Sakyamuni. Fonte: Beér, Robert. **The encyclopedia of Tibetan symbols and motifs.** Chicago: Serindia Publications, 1999.



**Figura 3:** Iconometria do Buda Sakyamuni (detalhe). Fonte: Ricca, Franco. **Iconografia e iconometria nell'arte buddhista del Tibet.** Disponível em:

[http://www.tibet.it/etm/9\\_Pittura/95\\_IconoGrafMet/Galleria/t004.htm](http://www.tibet.it/etm/9_Pittura/95_IconoGrafMet/Galleria/t004.htm). Acesso em: 19 set. 2011.

Na pintura, destacam-se as *thangka*, principalmente na arte dos países budistas da região do Himalaia (Tibete, Butão e Nepal). A *thangka* é um tipo de pintura em tela, usada nas práticas de meditação e visualização<sup>17</sup>. A execução de uma *thangka* começa com a preparação do tecido de algodão, que é montado em uma estrutura retangular feita com varas de bambu e de madeira. Primeiro, são desenhados na tela os eixos principais e o rascunho das imagens a lápis, conforme as regras de iconometria definidas nos antigos textos sagrados. Finalmente, realiza-se a aplicação das cores, das sombras, dos contornos e detalhes. O desenho principal e o acabamento final com o ouro são feitos pelo mestre e os aprendizes preenchem as cores e executam detalhes repetitivos. A pintura é iniciada pela paisagem e só depois são pintadas as divindades, deixando os olhos por último. As telas são retiradas da estrutura de bambu e aplicadas sobre brocado de seda. Geralmente, há uma cobertura de seda amarela pendurada na frente (para dar privacidade às divindades), dobrada e drapeada na parte superior quando a pintura está à mostra. As pinturas podem ser penduradas nas paredes dos templos (*gompa*) ou enroladas, o que permite que elas sejam transportadas de um lugar para outro pelos monges itinerantes e pelos povos nômades. Como todo objeto sagrado, as *thangka* devem ser consagradas por um *lama* em uma cerimônia (CLEARWATERS; CLARK, 2001, p. 27-28).

<sup>17</sup> Prática em que o meditante se visualiza como possuidor das qualidades especiais representadas pela divindade à qual deseja igualar-se com o objetivo de alcançar a iluminação.



**Figura 4:** Thangkas do Templo Caminho do Meio, Viamão (RS), Luciana Brito, 2011 (sobre o altar, estátuas que representam os Cinco Dhyani Budas).



**Figura 5:** Chakrasamvara e Vajravahni, 1963. Coleção particular de Christopher B. Hibbard. Disponível em: <http://kaladarshan.arts.ohio-state.edu/Exhibitions/CircleofBliss/KalaVish02G.html>. Acesso em 29 ago. 2011.



**Figura 6:** Chakrasamvara e Vajravahni, século XIX. Acervo da National Gallery of Art, Canadá. Disponível em: <http://www.gallery.ca/en/see/collections/artwork.php?mkey=15924>. Acesso em: 30 de ago. 2011.

As esculturas representam as mesmas figuras que os retratos: Budas, *bodhisatvas*, fundadores das diversas linhagens do Budismo, deidades, entre outros. É importante ressaltar que a relação que o praticante budista tem com essas imagens é diferente daquela que, por exemplo, tem o cristão quando reza diante de uma imagem de Jesus Cristo ou de um santo. No Budismo o praticante ao contemplar um Buda ou uma deidade almeja alcançar as mesmas qualidades especiais para trabalhar pela liberação de todos os seres. Na categoria “esculturas” também estão incluídos os diversos objetos sagrados utilizados nas práticas e cerimônias, como: sinos, máscaras, instrumentos musicais, entre outros.

De forma resumida, podemos dizer que a arte budista não se enquadra no conceito de arte ocidental, porque não é destinada à contemplação estética, ou seja, não foi feita para ser arte, mas para ser um instrumento para a prática religiosa; não possui autoria; e não está vinculada a critérios de originalidade e autenticidade, pois o artista deve obedecer a cânones fixos e a mesma obra é reproduzida infinitas vezes.



**Figura 7:** Chakrasamvara e Vajravarahi, séc. XVIII  
Acervo do Rubin Museum of Art, Nova Iorque.  
Disponível em:  
<http://www.flickr.com/photos/rmanyc/3620280744/sizes/1/in/photostream/>. Acesso em 29 ago.2011.



**Figura 8:** Chakrasamvara e Vajravarahi, séc. XV.  
Acervo do Los Angeles County Museum of Art.  
Disponível em:  
<http://collectionsonline.lacma.org/mwebcgi/mweb.exe?request=record;id=29624;type=101>. Acesso em 29 ago. 2011.



**Figura 9:** Chakrasamvara e Vajravarahi. Pintura mural do Templo Caminho do Meio, Viamão (RS). Luciana Brito, 2011.



**Figura 10:** Chakrasamvara e Vajravarahi. Iconografia. Disponível em: [http://www.bibliotecapleyades.net/sociopolitica/dalai\\_lama/Part-1-02.htm](http://www.bibliotecapleyades.net/sociopolitica/dalai_lama/Part-1-02.htm). Acesso em 29 ago. 2011.

As figuras de número 5 a 8, por exemplo, mostram imagens da deidade Chakrasamvara e sua consorte Vajravarahi<sup>18</sup>, obras presentes nos acervos de diversos museus de arte ocidentais. Apesar de apresentarem algumas diferenças, principalmente na paisagem (onde o pintor possui certa liberdade de criação, mas as figuras devem pertencer à iconografia budista, inclusive elementos como rochas, nuvens etc.) na qual estão inseridas, as figuras principais são as mesmas, representadas de acordo com a iconografia e as regras de iconometria. Chakrasamvara sempre vai ser representado na cor azul, com quatro rostos, doze braços, entre outros elementos pictóricos, pois cada um deles simboliza determinado aspecto. Assim, essas pinturas não atendem aos critérios de originalidade, unicidade e autoria que definem uma obra de arte, mas no momento em que os museus as incorporam aos seus acervos, elas passam a ser consideradas como tal e recebem o mesmo tratamento que as demais obras, inclusive no que se refere à segurança, conservação e restauração.

A figura 9 também apresenta a representação da deidade e pode ser encontrada no Templo Caminho do Meio, na cidade de Viamão (RS). Essa pintura foi realizada coletivamente, na própria parede do templo, sob a orientação de Tiffany Hollack Gyatso e

<sup>18</sup> Chakrasamvara é a mente de compaixão de Buda que se manifesta sob a forma de uma deidade irada, capaz de transformar a energia do ódio em sabedoria iluminada. Ele e sua consorte não devem ser considerados como duas entidades diferentes: o seu abraço divino simboliza a união da luminosidade e da vacuidade, que fazem parte da mesma essência.

conforme a iconografia apresentada na figura 10. A obra, que serve como ilustração de determinados ensinamentos, está exposta à luz solar direta, acessível a todos os visitantes do templo, que podem tocá-la e fotografá-la livremente.

A reprodução das obras nos remete à questão de que, para os povos orientais, o que importa é a informação e não o suporte físico onde a mesma está registrada. O bem material é impermanente, mas o saber-fazer pode ser preservado, desde que haja a transmissão do conhecimento de mestre para aprendiz. Ao entrar em um templo budista, encontramos as pinturas nas paredes, as esculturas no altar, não importando se o sol vai desbotar as cores das pinturas ou se os cupins vão comer a estátua de Buda. Os textos utilizados nas práticas não precisam ser escritos em pergaminho para que sejam considerados sagrados – a informação é que é sagrada, mesmo que o suporte seja papel sulfite impresso.

Compondo os acervos das instituições museológicas ocidentais, as obras de arte budista são preservadas como se fossem exemplares únicos, autênticos e são submetidas às práticas de conservação habituais: em reservas técnicas ou expostas em vitrines, permanecem sob condições ambientais monitoradas, que prolongam a sua existência física. Trabalho de luto dos conservadores, ilusão de que estão “driblando” a lei da impermanência.

### **3.3 A presença da arte budista nos museus ocidentais**

Diante da abrangência e da complexidade das manifestações da arte budista, este trabalho se deteve em um número limitado de instituições e de obras dos acervos de cada uma delas. As instituições foram selecionadas a partir de dois critérios: quanto à tipologia, foram escolhidos os museus de arte ocidentais que possuíam em seus acervos a denominada “arte budista”; além disso, foram priorizadas as instituições que disponibilizavam o acesso às suas coleções através da Internet. Em cada uma das instituições foi selecionado um número determinado de obras, nas categorias escultura e pintura.

Foram selecionadas cinco instituições museológicas para o estudo de caso: Ashmolean Museum of Art and Archaeology (Inglaterra); Metropolitan Museum of Art (Estados Unidos da América); Victoria and Albert Museum (Inglaterra); Musée National des Arts Asiatiques Guimet (França); e Rubin Museum of Art (Estados Unidos da América).



### 3.3.1 Ashmolean Museum of Art and Archaeology

O Museu Ashmolean<sup>19</sup>, primeiro museu público da Europa, foi fundado a partir da coleção particular de Elias Ashmole, entregue à Universidade de Oxford, na Inglaterra, no ano de 1678. Em 1908, o Museu recebeu a coleção de arte da Universidade de Oxford e, em 1961, foi criado o Departamento de Arte Oriental. Atualmente, o acervo de arte oriental forma a coleção “Yousef Jameel - Centre for Islamic and Asian Art”.

A categoria principal “arte oriental” é subdividida em coleções:

- Oriente Médio Islâmico;
- China (dentre as subdivisões da coleção, temos Escultura e Pintura Budista);
- Japão (Budismo no Japão);
- Sudeste Asiático;
- Índia: dentre as subdivisões da coleção, temos Escultura Budista – Gandhara e Escultura Budista – Índia Oriental;
- Himalaia: Arte do Tibete e Nepal;
- Arte Budista: nessa coleção estão reunidas as obras das coleções “China”, “Japão”, “Sudeste Asiático”, “Índia” e “Himalaia”, associadas às tradições budistas.

O Museu Ashmolean disponibiliza as seguintes informações sobre cada objeto:

- Imagem da obra: é apresentada em diversos ângulos e pode ser ampliada;
- Nome da obra; local e data de produção;
- Notas da literatura;
- Descrição;
- Detalhes: local e data de produção; material e técnica de produção; dimensões; indicador de material e indicador de técnica (*links* que remetem a objetos feitos do mesmo material e conforme a mesma técnica de produção); tipo de objeto; número de itens; número de acesso (registro); localização (andar, sala);
- Leia mais: texto que aprofunda as informações sobre a obra.

---

<sup>19</sup> Página oficial na Internet: <<http://www.ashmolean.org/>>.

O campo de informação “Autoria/Artista”, presente em outras coleções, não aparece quando se trata de objeto da coleção de arte budista, visto que não há a atribuição de autoria dos mesmos.



**Figura 11:** Museu Ashmolean, Martin Beek, 2009. Disponível em: [http://www.flickr.com/photos/oxfordshire\\_church\\_photos/4171499423/](http://www.flickr.com/photos/oxfordshire_church_photos/4171499423/). Acesso em: 26 ago. 2011.



**Figura 12:** Museu Ashmolean, Martin Beek, 2009. Disponível em: [http://www.flickr.com/photos/oxfordshire\\_church\\_photos/4169309591/in/photostream/](http://www.flickr.com/photos/oxfordshire_church_photos/4169309591/in/photostream/). Acesso em: 26 ago. 2011.

O Museu disponibiliza poucas fotos das suas exposições. Pôde ser observado através dessas imagens que a instituição utiliza uma linguagem expográfica tradicional dos museus de

arte: as esculturas maiores são apresentadas sobre pedestais e as esculturas menores são protegidas por vitrines; elas estão dispostas no espaço ao longo das paredes e no meio das salas, para possibilitar a circulação dos visitantes. De acordo com a classificação proposta por David Dean (1994, p. 160), essa é uma exposição do tipo “temática”, pois o objeto é o elemento principal, não havendo uma interpretação do mesmo. A apresentação se baseia apenas no valor estético dos objetos e as informações sobre os mesmos limitam-se a legendas de identificação – título da obra, autoria, data e local de produção, material e técnica de produção são as informações básicas.

### 3.3.2 *Metropolitan Museum of Art*

O Museu Metropolitan<sup>20</sup> é um dos maiores museus de arte do mundo. Suas coleções incluem mais de dois milhões de obras de arte de diversas culturas que abrangem um período de cinco mil anos, desde a pré-história até os nossos dias. Ele está localizado no Central Park de Nova Iorque e recebe cerca de cinco milhões de pessoas a cada ano.

Fundado em 1870, o Metropolitan Museum of Art define como sua missão: “Coletar, preservar, estudar, expor e estimular a apreciação e o conhecimento das obras de arte que, coletivamente, representam o mais amplo espectro de realização humana ao mais alto nível de qualidade, tudo a serviço do público e com os mais elevados padrões profissionais.”<sup>21</sup>

A categoria principal – Arte Asiática – subdivide-se em quatro categorias: China; Coreia; Japão; Sul-Sudeste Asiático. Dentre as subdivisões dessas categorias, encontramos as “temáticas” que dizem respeito ao Budismo: “Budismo e Arte Budista”, “Escultura Chinesa Budista”, “Escultura Coreana Budista”, “Vida de Buda”, “Arte Tibetana Budista” e “Zen Budismo”.

---

<sup>20</sup> Página oficial na Internet: <<http://www.metmuseum.org/>>.

<sup>21</sup> Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/about/>>. Acesso em: 12 ago. 2011.



**Figura 13:** Museu Metropolitan. Arte Asiática. Disponível em:  
<http://www.pickhop.com/museums/metropolitan-museum-of-art-amazing-place-to-visit-in-new-york/>. Acesso em: 21 ago. 2011.



**Figura14:** Museu Metropolitan. Galeria “Southeast Asia”. Disponível em:  
<http://www.metmuseum.org/collections/galleries/asian/249>. Acesso em: 16 out. 2011.

Cada obra traz as seguintes informações na sua ficha catalográfica:

- Título; Período; Data; Local;
- Artista / Autor (o campo fica em branco);

- Material ; Tamanho;
- Detalhes sobre a obra: características do estilo, descrição da figura, significado do personagem (ou símbolo) retratado dentro da tradição budista.

Além das exposições temporárias, o Metropolitan possui 54 galerias dedicadas à Arte Asiática. De modo geral, todas as galerias apresentam uma expografia característica dos museus de arte mais tradicionais: exposições temáticas, de caráter contemplativo, onde os objetos têm por finalidade proporcionar apenas uma experiência estética. Não há a presença de textos explicativos ou que contextualizem as obras, apenas legendas com as informações básicas sobre as mesmas. Conforme Lisbeth Gonçalves (2004), toda exposição de arte é um encontro com objetos e a maneira como esses objetos são exibidos vai interferir na visão e na compreensão do visitante. Ou seja, qualquer estratégia expográfica influencia o modo como o público vai se aproximar da obra, reafirmando ou não o caráter sacralizado da arte e do artista.

Dentre as galerias de Arte Asiática, temos as denominadas “South Asia Galleries”, onde ficam expostas mais de 160 obras da coleção permanente. As galerias exploram o surgimento das tradições budistas no sul da Ásia, entre os séculos II A.E.C. e VIII A.D. Obras dos estilos Gandhara, Mathura e Gupta são expostas conjuntamente para demonstrar a “evolução” estilística e iconográfica da arte produzida na Índia, Paquistão e Afeganistão, Bangladesh e Sri Lanka. Esse modo de exposição das obras é baseado no discurso da história da arte ocidental e reúne um grande número de objetos produzidos nas mais diversas épocas e contextos, através de uma abordagem cronológica e evolutiva.

Nas galerias denominadas “Southeast Asia Galleries” (ver figuras 13 e 14) estão expostas obras de arte budista de vários países – Mianmar, Camboja, Vietnã, Tailândia e Indonésia (as obras de arte não budistas estão expostas nas galerias “Arts of Oceania”) – do período compreendido entre os séculos VIII e XVIII. Aqui também se observa uma exposição de objetos isolados, isto é, que não compõem uma narrativa que permita ao visitante compreender o significado da arte budista. Diversas esculturas, dentro ou fora de vitrines, estão agrupadas sob um critério “geográfico” que termina por simplificar a diversidade cultural da qual resultaram diferentes estilos.



**Figura 15:** Museu Metropolitan. Galeria “Arts of Tibet and Nepal”. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/collections/galleries/asian/253>. Acesso em: 16 out. 2011.

### 3.3.3 Victoria and Albert Museum

O acervo da “Grande Exposição de 1851”, também conhecida como a “Exposição do Palácio de Cristal” dá origem ao Museu Victoria & Albert<sup>22</sup>, inicialmente conhecido como Museu de Manufaturas. A abertura da instituição aconteceu em maio de 1852, em Londres, e suas coleções abrangiam as áreas de artes aplicadas e ciências. Entre 1860 e 1880, as coleções de ciências foram sendo transferidas para outros locais, até ser criado um museu exclusivo para esses acervos em 1893.

O V & A, como é comumente chamado, se intitula o “maior museu de arte e design do mundo” e, possui uma das mais expressivas coleções de arte asiática do ocidente. São cerca de 160.000 itens representantes da arte do Sul e Sudeste da Ásia, Himalaia, China, Extremo Oriente e países islâmicos.

As obras de arte são divididas em dois grandes grupos: Coleção do Sul e Sudeste Asiático (Tibete, Índia, Tailândia, Mianmar, Camboja, Butão, Afeganistão e outros); Coleção do Extremo Leste (Japão, China e Coréia). A categoria “Budismo” identifica as obras de arte budistas das demais.

No Museu V & A, as obras são descritas a partir dos seguintes itens:

- Objeto: tipologia (escultura, pintura etc.);

<sup>22</sup> Página oficial na Internet: <<http://www.vam.ac.uk/>>.

- Local e data de produção;
- Autor: no caso das obras de arte budistas, é definido como “desconhecido”;
- Material e técnica;
- Número de registro;
- Localização: especifica a galeria onde a obra está exposta ou se está na reserva técnica;
- Pequeno texto, dando detalhes sobre a obra: características do estilo, descrição da figura, significado do personagem (ou símbolo) retratado dentro da tradição budista.

O site do V & A Museum disponibiliza uma página sobre o Budismo, com textos sobre a vida de Buda, as tradições budistas, a iconografia da arte budista, entre outros, ilustrados com imagens das obras do acervo do Museu. Para finalizar, a página traz um pequeno glossário com termos referentes ao Budismo e links para sites de outros museus, que possuem acervos de arte budista.



**Figura 16:** Museu V & A. Galerias de Escultura Budista. Disponível em: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/d/buddhist-sculpture-galleries/>. Acesso em: 23 set. 2011.

Em 2009, foram inauguradas quatro salas de exposição dedicadas à escultura budista, que compõem a galeria “Robert H. N. Ho Family Foundation Gallery”: a primeira apresenta obras do estilo Gandhara e relatam a vida de Buda; as demais apresentam obras produzidas na Índia, Sri Lanka, países do Himalaia, Birmânia, Indonésia, Tailândia, China e Japão. Segundo o site do Museu, são quarenta e sete obras, as “melhores representações do Buda” presentes

no seu acervo. Conforme o *site* da instituição<sup>23</sup>, as esculturas são exibidas em um ambiente espaçoso, com luz natural e, quando possível, fora de vitrines e agrupadas de acordo com a região geográfica. Essa afirmação demonstra que o Museu, além de reproduzir o discurso da História da Arte ocidental, ao apresentar as obras a partir de critérios cronológicos e geográficos, ainda submete as esculturas budistas às mesmas práticas de conservação e de segurança a que submete as demais obras de arte ocidentais. Observa Raquel Henriques da Silva (2005, p. 95) que nos museus de arte “[...] o valor e a delicadeza material de seus acervos obrigam a particulares cuidados em relação às opções expositivas [...], que são mais rígidas do que noutros museus, distanciando os públicos, numa ambiência predominantemente sacralizada.”



**Figura 17:** Museu V & A. Galerias de Escultura Budista. Disponível em: <http://www.vandaimages.com/results.asp?image=2007BP5868-01&itemw=4&itemf=0006&itemstep=1&itemx=45>. Acesso em: 23 set. 2011.

---

<sup>23</sup> VICTORIA AND ALBERT MUSEUM. **Buddhist sculpture at the V&A**. Disponível em: <<http://www.vam.ac.uk/content/articles/b/buddhist-sculpture-v-and-a/>>. Acesso em: 23 set. 2011.





**Figura 18:** Museu V & A. Projeto educativo. Disponível em: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/religious-education-project/>. Acesso em: 23 set. 2011.



**Figura 19:** Museu V & A. Projeto educativo. Disponível em: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/religious-education-project/>. Acesso. 23 set. 2011.

O Museu oferece aos professores recursos para apoiar o ensino e a aprendizagem em Educação Religiosa e Arte, utilizando a coleção de arte budista. São sugestões de atividades para serem realizadas em sala de aula (antes e depois da visita) e no espaço do Museu. Os objetivos são: proporcionar oportunidades para o desenvolvimento espiritual, moral e cultural; através da arte, desenvolver o conhecimento dos alunos e a compreensão da vida de Buda e do significado que isso tem para os budistas hoje; aprofundar o conhecimento sobre o simbolismo da arte budista. Durante a visita ao Museu, é sugerido aos professores que peçam aos alunos que imaginem que estão em peregrinação pelas diversas regiões da Ásia, por onde o Budismo se espalhou. A atividade inclui um mapa do continente asiático, onde estão assinalados os países com forte presença do Budismo.

### 3.3.4 *Musée National des Arts Asiatiques Guimet*

O industrial Emile Guimet tinha o projeto de criar um museu dedicado às religiões do antigo Egito, da Antiguidade Clássica e da Ásia. Em suas viagens pelo Egito, Grécia, Japão, China e Índia, Guimet adquiriu extensas coleções de objetos que ele colocou em exposição no ano de 1879, em Lyon. Essas coleções foram posteriormente transferidas para um novo museu que ele havia construído em Paris e que foi inaugurado 10 anos depois, em 1889.

Em 1945, houve uma reorganização das coleções nacionais francesas: o Musée Guimet<sup>24</sup> transferiu suas peças egípcias para o Louvre e, em troca, recebeu toda a coleção de objetos do Departamento de Artes Asiáticas do Louvre. Assim, o Guimet tornou-se um dos principais museus de arte asiática no Ocidente.

Junto ao Museu, há uma mansão adquirida em 1955 pelo Ministério da Educação Nacional e totalmente restaurada em 1991, que ficou conhecida como “Galerias do Panteão Budista”. São cerca de 250 obras, adquiridas por Emile Guimet em suas viagens ao Japão, além de uma coleção de obras budistas chinesas. As “Galerias do Panteão Budista” são complementadas pelo “Jardim Japonês” e pela “Casa de Chá”.

As coleções são classificadas nas seguintes categorias: Afeganistão e Paquistão; Himalaia; Sudeste Asiático; Ásia Central; China; Coreia; Índia e Japão.



**Figura 20:** Museu Guimet. Disponível em: [http://matremarde.arpa91.free.fr/sorties2006\\_2007.htm](http://matremarde.arpa91.free.fr/sorties2006_2007.htm). Acesso em: 21 ago. 2011.



**Figura 21:** Museu Guimet. Galeria do Panteão Budista. Disponível em: [http://www.worldtop.com/top-museums-paris/musee\\_guimet\\_4/](http://www.worldtop.com/top-museums-paris/musee_guimet_4/). Acesso em: 21 ago. 2011.

As informações disponibilizadas sobre as obras são as seguintes:

- Título;
- Local e data de produção;
- Período-Estilo;
- Material / Técnica;
- Dimensões;

<sup>24</sup> Página oficial na Internet: <<http://www.guimet.fr>>.

- Número de registro;
- Descrição: pequeno texto que descreve a obra, simbolismo das formas, características do estilo. O texto não traz muitas informações sobre a representação no contexto do Budismo, mas no rodapé da página há links para explicações sobre os termos budistas citados.

Não há uma categoria “arte budista”, mas ao pesquisar o termo “budismo”, obras das diversas categorias aparecem no resultado. Nas obras ligadas às tradições budistas, o campo “autoria” não é mencionado. Algumas obras trazem o nome do doador ou da “missão” em que foram obtidas.



**Figura 22:** Museu Guimet. Galerias do Panteão Budista do, Jean-Pierre Dalbera, 2011. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/dalbera/5422563138/in/photostream/>. Acesso em: 21 ago. 2011.



**Figura 23:** Museu Guimet. Galerias do Panteão Budista, Jean-Pierre Dalbera, 2011. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/dalbera/5429380684/in/photostream/>. Acesso em: 21 ago. 2011.

Conforme Silva (2005, p. 95), dentre as diversas tipologias de museus existentes, os museus de arte, com exceção dos museus de arte contemporânea, “[...] podem ser considerados essencialmente conservadores. O fato de albergarem peças que, muitas vezes, são tesouros de reconhecimento coletivo tornou-os resistentes aos desafios da mais moderna museologia”. Ao analisar o Museu Guimet podemos perceber que a instituição se identifica com essa afirmação. A expografia apresentada é extremamente tradicional: temos a exibição de uma coleção para contemplação, com o arranjo meramente estético dos objetos. Algumas vezes é utilizado o recurso da “panóplia”, isto é, a exposição de uma coleção de objetos idênticos ou que apresentem uma relação entre si (ver figuras 22 e 23). Ao analisar essa resistência dos museus de arte às mudanças ocorridas no campo da Museologia, mudança que é resultado da ampliação dos conceitos de patrimônio e de museu, Silva afirma que:

[...] herdeiros da magnificência rara dos palácios e das igrejas, os museus de arte são o território de um discurso expositivo celebratório: as obras ali estão, mais próximas ou mais longínquas, muitas vezes protegidas por vitrines ou em luminosidade difusa, carregadas da aura da autenticidade e unicidade, e aos públicos compete admirá-las e amá-las, numa relação empática que, idealmente, dispensa instrumentos complementares de fruição. (op. cit., p. 95).



**Figura 24:** Legendas de obras do Museu Guimet, Romain Bibré, 2010. Disponível em: [http://www.flickr.com/photos/\\_bib/5542031145/sizes/z/in/photostream/](http://www.flickr.com/photos/_bib/5542031145/sizes/z/in/photostream/). Acesso em 29 ago. 2011.



**Figura 25:** Legendas de obras do Museu Guimet, Timothy Keefe, 2007. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/tpkeefe/4811152914/sizes/z/in/photostream/>. Acesso em: 29 ago. 2011.

As imagens apresentadas acima são as legendas que acompanham as obras nas salas de exposição e trazem informações básicas: título, local e época de produção e material com o qual a peça é confeccionada. Não há explicações sobre o significado das obras, função que desempenhavam em seu contexto, porque as obras não têm autoria ou porque existem várias obras idênticas (questão da originalidade e unicidade da obra de arte, segundo critérios ocidentais). É como se as obras falassem por si só, como se o público fosse capaz de apreender o sentido das mesmas com a simples contemplação. De acordo com Guillaume (2003, p. 96), ao assimilar os objetos produzidos pelas sociedades tradicionais, as instituições ocidentais os extraem de sua estrutura simbólica e das práticas sociais dentro das quais eles fazem sentido. Assim,

Um objeto tradicional, tirado do seu contexto, separado dos gestos quotidianos que acompanhava, dos discursos ou dos rituais de que era suporte, não é mais do que o indício material de uma cultura [...]. Torna-se assim comparável a qualquer outro indício material de uma outra cultura. A posição heterológica produz homogeneidade: um objeto sagrado ou ritual torna-se vestígio do mesmo modo que um utensílio de cozinha. (op. cit., p. 96).

A legenda da figura 25, por exemplo, refere-se a “elementos de decoração arquitetônica” retirados do sítio de Hadda, no Afeganistão pela missão de Jules Barthoux, em 1928. Os fragmentos mencionados nessa e em outras legendas da sala referem-se a partes do

Monastério de Tapa-i-Kafariha, inclusive partes de uma *stupa*, um monumento espiritual, símbolo da mente iluminada e cuja forma representa o corpo de Buda em posição de meditação. Diz-se que, após a morte do Buda Sakyamuni, seu corpo foi cremado e as cinzas foram divididas e enterradas sob dez *stupas*. Durante algum tempo elas serviram como local de guarda de restos mortais e relíquias de mestres, mas atualmente elas são apenas monumentos simbólicos. Vale lembrar que as referidas “missões”, símbolos do colonialismo europeu, na maioria das vezes não passavam de pilhagem dos bens dos povos orientais que hoje constituem a maior parte dos acervos dos museus de arte ocidentais. Certamente os visitantes do Museu Guimet teriam uma atitude diferente frente às obras se recebessem tais informações. Muitos países orientais e africanos têm exigido a devolução de bens culturais retirados de seus territórios, sem obter sucesso, apesar de ter sido criada no ano de 1978 a “Comissão Intergovernamental da UNESCO para a promoção do retorno de bens culturais a seus países de origem” para intermediar as negociações entre esses países e os países europeus. Alguns pedidos que estão sendo analisados em 2011 são a devolução dos Mármore do Parthenon, objeto de disputa entre a Grécia e a Grã-Bretanha e a devolução da Esfinge de Boğusköy, que pertence à Turquia e se encontra na Alemanha<sup>25</sup>. A mesma Alemanha que em 2011 recusou, mais uma vez, o pedido do Egito para que seja devolvido o busto da Rainha



**Figura 26:** Museu Guimet, Antonia Lobato, 2009. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/nahn/4127909256/sizes/z/in/photostream/>. Acesso em: 10 nov. 2011.

<sup>25</sup> Informações da Rádio da ONU. Disponível em: <http://www.unmultimedia.org/radio/portuguese/detail/185097.html>. Acesso em: 10 nov. 2011

Nefertiti, obra que atrai um milhão de turistas anualmente ao museu *Neues*, em Berlim.



**Figura 27:** Museu Guimet, Pierre Metivier, 2008. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/feuilllu/2274840360/sizes/z/in/photostream/>. Acesso em 10 nov. 2011.

### 3.3.5 Rubin Museum of Art

Fundado em 1999, como uma instituição sem fins lucrativos, o Rubin Museum of Art<sup>26</sup>, foi o primeiro museu a dedicar-se exclusivamente à arte do Himalaia no mundo ocidental.

Aberto ao público em outubro de 2004, a sua coleção possui mais de 2.000 obras de arte, incluindo pinturas, esculturas, têxteis, objetos rituais, abrangendo um período que vai do século II até o século XX. As obras de arte da coleção são provenientes de culturas que ocupam a região montanhosa do Himalaia, que se estende desde o Afeganistão a Mianmar (Birmânia), incluindo Tibete, Nepal, Mongólia e Butão.

O Museu Rubin não possui um catálogo on-line do seu acervo. Porém, disponibiliza no *Flickr*<sup>27</sup> fotos das obras do acervo e das exposições apresentadas no museu. Algumas obras do acervo aparecem ilustrando textos e trazem na legenda as seguintes informações: título; local de produção (período/estilo); data de produção; técnica/material; número de registro.

<sup>26</sup> Página oficial na Internet: <<http://www.rmanyc.org/>>.

<sup>27</sup> Site de compartilhamento e gerenciamento de fotos, considerado um dos componentes mais exemplares da Web 2.0, devido ao nível de interatividade permitido aos usuários.



**Figura 28:** Museu Rubin. Exposição “Jewels of the Collection”, David De Armas, 2011. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/rmanyc/5620245768/in/set-72157626499011838/>. Acesso em 23 set. 2011.

Provavelmente por ser o Museu mais “jovem” de todos os que foram analisados, o Rubin é o que apresenta uma maior conexão com as estratégias expográficas dos museus de arte contemporânea. Enquanto os demais apresentavam exposições de tipologia temática, o Museu Rubin traz exposições mais educativas, segundo a classificação de David Dean (1994), as quais se baseiam no elemento “conceito”, em vez de ter como ponto de partida o “objeto”. Nesse tipo de exposição, o papel da informação passa a ser central e os objetos estão presentes para ilustrar o que textos e elementos gráficos expressam e para facilitar a compreensão do tema. Nos demais museus, enquanto os objetos estão agrupados de acordo com estilos, períodos históricos ou critérios geográficos, no Museu Rubin eles são selecionados de acordo com o tema da exposição. Na exposição “Remember that you will die” (“Lembre-se de que você vai morrer”), por exemplo, são apresentadas obras que representam a morte, tais como pinturas, esculturas e objetos rituais feitos de ossos humanos. Na tradição budista esses objetos têm a função de nos lembrar de que a vida é passageira e que a impermanência toca a todos. Além das legendas nas obras, há também textos explicativos sobre o significado e função desses objetos e informações sobre práticas meditativas de preparação para a morte, sobre o *bardo* (estado intermediário entre a morte e o renascimento), sobre o *samsara* (ciclo

contínuo de nascimento, morte e renascimento), experiência cíclica da qual nos libertamos com a iluminação etc. (ver figuras 29 e 30).



**Figura 29:** Museu Rubin. Exposição “Remember that you will die”, David De Armas, 2010. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/rmanyc/4666834683/in/photostream/>. Acesso em: 29 ago. 2011



**Figura 30:** Museu Rubin. Exposição “Bardo”, David De Armas, 2010. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/rmanyc/4398181777/in/photostream/>. Acesso em: 29 ago. 2011.



Dentre os museus analisados, o Rubin Museum of Art é o que mais procura oferecer subsídios para que o público compreenda o significado da chamada “arte budista”. Uma das exposições apresentadas atualmente, “Gateway to Himalayan Art”, traz cerca de vinte obras de arte que buscam familiarizar o visitante com os conceitos da arte dos países do Himalaia, incluindo o conhecimento sobre divindades e símbolos, materiais e técnicas utilizados na realização das obras de arte e as funções dessas obras nos seus contextos sagrados. No *site* do Museu temos acesso a um canal para um “áudio tour” pela exposição; pode ser feito o *download* do guia da exposição, onde há informações e ilustrações sobre as deidades budistas, significados das posturas das figuras e seus gestos; significado de objetos rituais; e as imagens da exposição podem ser acessadas e copiadas. Além disso, há um *link* que direciona para o blog “Behind the Scenes”, onde a equipe do Museu relata como foi concebida essa exposição.



**Figura 31:** Museu Rubin. Exposição “Gateway to Himalayan Art”. Instalação “The Tibetan Shrine Room”, David De Armas, 2010. Disponível em: <http://www.rmanyc.org/nav/exhibitions/view/617>. Acesso em: 24 set. 2011.

A exposição “Gateway to Himalayan Art” é complementada pela “instalação” intitulada “Santuário Tibetano” (ver figura 31), composta de 170 obras de arte, dos séculos XIII a XIX, do acervo particular de Alice Kandell. O texto que apresenta a instalação fala da

“oportunidade extraordinária” que os visitantes terão de experimentar a arte budista no seu contexto, pois o santuário apresenta os objetos da mesma forma em que seriam encontrados em um templo budista. Na verdade, esses objetos foram feitos única e exclusivamente para estarem nos altares dos templos ou em altares privados. No museu, a essência dos objetos sagrados presentes nesse cenário é esvaziada e o visitante interage apenas com uma cópia do real, enquanto poderia ter uma experiência muito mais rica e profunda se estivesse participando de uma prática dentro de um templo.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A areia colorida, aos poucos, preenche o desenho rabiscado no chão. Cada linha, cada forma, carrega um significado. A areia dá origem aos símbolos do *Dharma*, mas, em essência continua a ser areia colorida. Mais do que paciência e habilidade, é exigida a “plena atenção” dos monges que constroem a mandala. A construção minuciosa do desenho é a própria prática da plena atenção da meditação. O foco da mente está no aqui e agora.

Esse trabalho leva dias, semanas, até que os monges o concluam. Em nenhum momento eles deixam de ter a consciência de que a areia é apenas areia, mas que também pode ser qualquer outra coisa, dependendo de quem a observa. Sabem que a imagem que o sentido da visão está captando é pura ilusão de uma mente condicionada. Ao mesmo tempo, essas imagens que surgem não lhes permitem esquecer os ensinamentos de Buda.

A mandala, finalmente, está pronta. O último grão de areia acaba de ocupar o último ponto do desenho. Observando a riqueza de detalhes e de cores da imagem diante dos nossos olhos é impossível não considerá-la uma verdadeira “obra de arte”. Mas esse simples conceito de “arte” é simples somente na aparência, pois vem carregado de significados que demonstram o abismo entre a visão de mundo ocidental e a visão de mundo “budista”.

A começar pelo fato de que a primeira ação dos monges ao concluírem a mandala é realizar a “cerimônia de dispersão”, quando o chão é varrido e a imagem de areia é destruída. A mandala já não existe mais e nos parece uma insanidade acabar com esse belíssimo e árduo trabalho. Por que a mandala não foi pintada? Assim, seria muito mais fácil preservá-la, mantê-la intacta para que o maior número de pessoas pudesse admirar toda a complexidade de formas e cores ali presentes. Ou, pelo menos, ela poderia ter sido fotografada antes de ser destruída. Afinal, uma fotografia tem o poder de capturar o mais efêmero dos momentos, tornando presente aquilo que já não existe mais. Quem em sã consciência destruiria uma obra de arte? Obras de arte devem estar em galerias e museus para serem expostas e contempladas. Para que seus criadores sejam admirados e reverenciados como gênios pelos simples mortais.

Mas o trabalho dos monges tem um sentido muito mais profundo do que o deleite estético. Está muito além das aparências. Se durante a confecção da mandala cada imagem servia como ponto de partida para a meditação, o ato de destruí-la traz consigo outras lições.

O primeiro grande ensinamento é ter consciência da impermanência de todas as coisas e fenômenos existentes. A impermanência é uma lei geral do universo: tudo que surge, cessa; tudo o que nasce, morre. Tudo se desintegra, tudo muda, nada é permanente. Um antigo provérbio tibetano diz: “Nunca se sabe o que pode vir primeiro - o próximo dia ou a próxima vida.” Durante nossas vidas são raros os momentos em que percebemos o quanto tudo o que nos rodeia é efêmero, inclusive a nossa própria vida. Vivemos a ilusão de que podemos preservar “para sempre” tudo aquilo que nos agrada, que admiramos e que nos traz boas recordações. Pensamos na impermanência como algo que nos priva daquilo que mais prezamos, mas não podemos esquecer que, graças a ela, nos libertamos daquilo que não desejamos.

O segundo ensinamento diz respeito ao surgimento do apego à forma, que surge a partir da visão da mandala. “Eu quero aquilo que me agrada” ou “eu não quero perder aquilo que gosto” são discriminações que a nossa mente condicionada faz e que resultam no apego e na aversão – dois lados de uma mesma moeda. O apego está intimamente ligado ao sofrimento: se minha felicidade depende de ter os objetos e experiências que me agradam, e levando em conta que tudo isso é impermanente, então o sofrimento será inevitável quando me apego àquilo que pode desaparecer de uma hora para outra.

Ao realizar esse trabalho, procurei apresentar dados e fatos que caracterizassem as visões ocidental e oriental acerca da preservação do patrimônio. São nítidas as diferenças entre essas visões e, em certos momentos, elas foram até conflitantes, conforme os interesses que estavam em jogo. Fundamentalmente, ocidentais e orientais buscam a preservação de bens que sejam significativos para as suas respectivas culturas, mas adotando práticas que vão priorizar o aspecto sutil ou material desse patrimônio. As estratégias ocidentais precisam ser repensadas na medida em que, priorizando a materialidade e a autenticidade, nos apegamos a algo que por natureza é impermanente. Assim, recursos de todos os tipos são investidos para manter algo que não pode escapar a irreversibilidade do tempo. Mobilizamos todos os nossos esforços numa luta predestinada ao fracasso, buscamos preservar todo e qualquer vestígio e corremos o risco de não deixar espaço para que o novo surja.

De modo geral, no Ocidente, consideramos que a realidade, em última instância, é a materialidade - herança do cientificismo, onde o que não é visível, palpável e mensurável não é real e verdadeiro. Assim, para as sociedades ocidentais, os bens materiais representam o “gênio criativo humano” e devem ser preservados como testemunhos para que as futuras

gerações tomem conhecimento de nossa capacidade excepcional. Porém, se pensarmos que o que importa é a informação que esses vestígios carregam então o suporte material dessa informação torna-se secundário. Seria como guardar um bolo intocado com o objetivo de preservar uma receita. Na verdade, basta que se preserve a receita e ela passará de geração em geração, pelo menos até o momento em que alguém tiver interesse em comer aquele tipo de bolo.

No Japão, por exemplo, quando uma edificação tem suas partes substituídas por cópias exatas, o que se busca preservar é a informação que está registrada nessas construções. O conceito formal, as técnicas tradicionais de construção, a floresta de onde é retirada a madeira, as ferramentas, enfim, o saber-fazer é que são a “alma” desse patrimônio e essa é a essência a ser preservada. O aspecto “sutil” e não o material está no centro das práticas de preservação. No Ocidente, essa prática é considerada uma “falsificação”, pois o que aqui buscamos é a preservação da autenticidade, a forma original da edificação. Priorizando o aspecto material do patrimônio acabamos, muitas vezes, por perder a informação essencial, que é o saber-fazer. Um bom exemplo disso são as construções em estilo “enxaimel” presentes nas regiões de colonização alemã no Rio Grande do Sul. A restauração desses edifícios enfrenta vários problemas, como o desconhecimento das técnicas tradicionais de construção, nas quais eram usados encaixes em vez de pregos para unir as estruturas de madeira, a falta de ferramentas utilizadas na época e a própria inexistência do material utilizado na construção, já que as florestas não foram preservadas.

A mandala, muito antes de assumir a sua forma material, já existia na mente dos monges, ou seja, ela já ocupava um espaço no mundo sutil. Estando na mente, ela pode assumir uma forma concreta a qualquer momento. No Budismo, diz-se que a mente é “luminosa” porque é na mente que tudo surge, porque nossos pensamentos é que dão origem às nossas ações. O mundo de formas concretas que habitamos é construído, a todo o momento, em nossas mentes luminosas. O maior patrimônio é o que se mantém vivo na mente sutil dos indivíduos.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: GRÜNNEWALD, José Lino. **A ideia do cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

BO, João Batista Lanari. **Proteção do patrimônio na UNESCO: ações e significados**. Brasília: Unesco, 2003. 185 p. Disponível em: <[http://www.unirio.br/museologia/textos/protecao\\_patrimonio\\_na\\_unesco.pdf](http://www.unirio.br/museologia/textos/protecao_patrimonio_na_unesco.pdf)>. Acesso em: 17 jun. 2011.

CHOAY, Françoise. **Alegoria do patrimônio**. Lisboa: Edições 70, 2008.

CLEARWATERS, Deborah; CLARK, Robert W. **Sacred Arts of Tibet: Art from the Roof of the World**. San Francisco: Asian Art Museum; Chong-moon Lee Center For Asian Art And Culture, 2001.

DEAN, David. **Museum exhibition: theory and practice**. London: Routledge, 1994.

FRONER, Yacy Ara. Patrimônio histórico e modernidade: construção do conceito a partir da noção de revitalização de sítios, monumentos e centros urbanos. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES, 5., 2001, Ouro Preto. **Anais...** . Ouro Preto: Conifes, 2001. p. 1 - 10. Disponível em: <<http://www.ichs.ufop.br/conifes/anais/CMS/cms1502.htm>>. Acesso em: 04 out. 2011.

GUILLAUME, Marc. **A política do patrimônio**. Porto: Campo Das Letras, 2003.

HAUSER, Arnold. **The social history of art: from prehistoric times to the middle ages**. London: Routledge, 1999.

ICOMOS. **Carta de Atenas** (1931). Disponível em: <[http://www.icomos.org.br/cartas/Carta\\_de\\_Atenas\\_1931.pdf](http://www.icomos.org.br/cartas/Carta_de_Atenas_1931.pdf)>. Acesso em 21 jun. 2011.

\_\_\_\_\_. **Carta de Burra** (1980). Disponível em: <[http://www.icomos.org.br/cartas/Carta\\_de\\_Burra\\_1980.pdf](http://www.icomos.org.br/cartas/Carta_de_Burra_1980.pdf)>. Acesso em 21 jun. 2011.

\_\_\_\_\_. **Carta de Veneza** (1964). Disponível em: <[http://www.icomos.org.br/cartas/Carta\\_de\\_Veneza\\_1964.pdf](http://www.icomos.org.br/cartas/Carta_de_Veneza_1964.pdf)>. Acesso em: 19 jun. 2011.

\_\_\_\_\_. **Charter for Places of Cultural Significance: Burra Charter**. Disponível em: <[http://australia.icomos.org/wp-content/uploads/BURRA\\_CHARTER.pdf](http://australia.icomos.org/wp-content/uploads/BURRA_CHARTER.pdf)>. Acesso em: 5 set. 2011.

\_\_\_\_\_. **Conferência de Nara** (1994). Disponível em: <[http://www.icomos.org.br/cartas/Carta\\_de\\_Nara\\_1994.pdf](http://www.icomos.org.br/cartas/Carta_de_Nara_1994.pdf)>. Acesso em: 28 maio 2011.

\_\_\_\_\_. **Declaração do México** (1985). Disponível em: <[http://www.icomos.org.br/cartas/Declaracao\\_do\\_Mexico\\_1985.pdf](http://www.icomos.org.br/cartas/Declaracao_do_Mexico_1985.pdf)>. Acesso em: 7 jun. 2011.

\_\_\_\_\_. **Definição legal**. Disponível em: <[http://www.icomos.org.br/000\\_003.html](http://www.icomos.org.br/000_003.html)>. Acesso em: 28 maio 2011.

JEUDY, Henri-Pierre. **Espelho das cidades**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

JOKILEHTO, Jukka Ilmari. O conceito de autenticidade no patrimônio cultural. Porto Alegre: **II Curso de extensão universitária de preservação do patrimônio cultural: autenticidade e patrimônio cultural**. 2011. (Anotações pessoais).

LANDAW, Jonathan; WEBER, Andy. **Images of enlightenment: tibetan art in practice**. Ithaca: Snow Lion, 1993.

LARSEN, Knut Einar. **Occasional papers for the World Heritage Convention: a note on the authenticity of historic timber buildings with particular reference to Japan**. Paris: ICOMOS, 1972. Disponível em: <<http://www.international.icomos.org/publications/larsen-authenticity.pdf>>. Acesso em: 22 jun. 2011.

LIEBERMAN, Marcia; Lieberman, Philip. **Tibetan Art**. Disponível em: <<http://dl.lib.brown.edu/BuddhistTempleArt/TibetanArt2.html>>. Acesso em: 20 set. 2011.

NISHITANI, Keiji. **Religion and nothingness**. Los Angeles: California University, 1982.

OSBORNE, Harold. **Estética e teoria da arte**. São Paulo: Cultrix, 1978.

POULOT, Dominique. **Uma história do patrimônio no Ocidente, séculos XVIII-XXI: do monumento aos valores**. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

RIEGL, Alois. **Le culte moderne des monuments**: son essence et sa genèse. Tradução de Ana Inés Arce. Paris: Éditions du Seuil, 1984.

RODRIGUES, Miguel Urbano. **Budas gigantes**: as pontes da barbárie. Observatório da Imprensa. Disponível em:  
<<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/showNews/mos280320011.htm>>. Acesso em: 10 jun. 2011.

SANT'ANNA, Márcia. A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p. 49-58.

SILVA, Georges da; HOMENKO, Rita. **Budismo**: Psicologia do autoconhecimento. São Paulo: Pensamento, 2001.

SILVA, Raquel Henriques da. O (s) discurso (s) dos museus de arte: da celebração aurática. In: SEMEDO, Alice; LOPES, João Teixeira. **Museus, discursos e representações**. Porto: Afrontamento, 2005. p. 95-101.

SUTTA PITAKA. **Majjhima Nikaya**. Sutra n. 74 (Dighanakha Sutta). Disponível em:  
<<http://www.aceessoainsight.net/sutta/MN74.php>>. Acesso em: 25 set. 2011.

UNESCO. **Convenção para a proteção do patrimônio mundial, cultural e natural** (1972). Disponível em: < <http://whc.unesco.org/archive/convention-pt.pdf>>. Acesso em: 4 maio 2011.

\_\_\_\_\_. **Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial** (2003). Disponível em: <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00009-PT-Portugal-PDF.pdf>. Acesso em 5 set. 2011.

\_\_\_\_\_. **Obras maestras del patrimonio oral e inmaterial de la humanidad**: proclamações 2001, 2003 y 2005. Paris: UNESCO, 2006. Disponível em:  
<http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001473/147344s.pdf>. Acesso em: 21 out. 2011.

WALCZAK, Irmina Anna. Descobrimento versus encobrimento: opções para o patrimônio intangível. In: REUNIÓN DE ANTROPOLOGÍA DEL MERCOSUR, 8., 2009, Buenos Aires. **Diversidad y poder en América Latina**. Buenos Aires: UNSAM, 2009. p. 1 - 14. Disponível em:  
<[http://www.ram2009.unsam.edu.ar/GT/GT%2015%20E2%80%93%20Patrimonio%20Mundial,%20Identidad%20y%20Derechos%20de%20las%20Comunidades%20Locales/GT15-Ponencia%20\[Walczak\].pdf](http://www.ram2009.unsam.edu.ar/GT/GT%2015%20E2%80%93%20Patrimonio%20Mundial,%20Identidad%20y%20Derechos%20de%20las%20Comunidades%20Locales/GT15-Ponencia%20[Walczak].pdf)>. Acesso em: 26 jun. 2011.