

Luís Aires-Barros

A ARTE NO TEMPO



ACADEMIA DAS CIÊNCIAS
DE LISBOA

ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA

FICHA TÉCNICA

TÍTULO
A ARTE NO TEMPO

AUTOR
LUIS AIRES-BARROS

EDITOR
ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA

EDIÇÃO
ANTÓNIO SANTOS TEIXEIRA
SUSANA PATRÍCIO MARQUES

ISBN
978-972-623-104-2

ORGANIZAÇÃO



ACADEMIA DAS CIÊNCIAS
DE LISBOA

Academia das Ciências de Lisboa
R. Academia das Ciências, 19
1249-122 LISBOA
Telefone: 213219730
Correio Eletrónico: geral@acad-ciencias.pt
Internet: www.acad-ciencias.pt

Copyright © Academia das Ciências de Lisboa (ACL), 2015
Proibida a reprodução, no todo ou em parte, por qualquer meio, sem autorização do Editor

A ARTE NO TEMPO

Luís Aires-Barros

Seguindo Michel Lacroix diremos que o mito de Prometeu que serviu de estandarte à aventura humana durante dois séculos, no pós-Iluminismo, já não corresponde às aspirações do homem contemporâneo. Um novo mito, o de Noé, começou a ocupar o seu lugar. Este mito diz-nos que entrámos numa era de salvaguarda, na qual a maior preocupação já não é mudar o mundo, mas sim salvá-lo. A forma actual de estar presente no mundo envolve a memória. O mundo precisa de se abrigar no pensamento rememorativo, de se refugiar na recordação.

O desenvolvimento que vou dar ao tema em epígrafe, vai considerar a arte, melhor as obras de arte que o Homem foi produzindo desde o fundo da História, como entidades que o seu autor — o Homem — foi conservando, destruindo, amando, vilipendiando, guardando pela sua beleza ou como relíquia a consagrar a um Deus, ou tomado como rememoração de alguém ou de algo que não se quer esquecer ao longo dos tempos.

Não tomaremos a arte (e os objectos de arte) como tradutores de evolução estética e ética transtemporal do Homem, descrevendo e/ou explicando estilos consoante as civilizações ocorrentes e as suas geografias e idiossincrasias sócio-políticas e religiosas.

O nosso objecto de estudo são as obras de arte tomadas como testemunhos das situações sócio-político e geográficas em que foram produzidos, para além de serem ou terem sido peças de fruição estética, dotadas de funcionalidade têmporo-espacial (de poder, religiosa, etc.). São testemunhos do mundo em que foram produzidos e das vicissitudes históricas que viveram desde a sua feitura até hoje. Porque chegaram até nós? Como chegaram até nós? A estas duas perguntas procuraremos responder não cuidando de elaborar discursos formais estilísticos ou ideológicos epocais e de personalização dos seus autores, das suas épocas de feitura ou de discursos simbólicos conjugando os códigos, signos e emblemas das sociedades em que foram gerados.

Um ponto essencial para a nossa exposição liga-se com o da memorabilidade como atributo fundamental da História. Ou seja considerar a História com a capacidade de conservar e de intencionalmente recuperar o passado humano.

É nesta a perspectiva que encaramos o título desta exposição “A Arte no Tempo”.

Nestas circunstâncias consideramos o tempo, como a duração no devir sucessivo em que se distinguem três momentos: passado, presente e futuro. É este tempo dito humano, individual ou colectivo que funda a História.

A História diz respeito ao ser humano individual ou colectivo vinculado ao tempo, mas capaz de emergir do devir temporal natural sendo criador de valores éticos, religiosos, estéticos, técnicos, etc. Mas a historicidade vai morrer no tempo ou persistir? Para persistir a História tem de conseguir passar os factos que produz ou a que assiste ao futuro deles que pode ser passado nosso. Para isso a História deverá ser a consciência da recuperação intencional do passado humano. Tomam-se aqui o termo consciência como conhecimento verdadeiro, não mítico, real, não utópico, objectivo, não fantasista. Então estamos a considerar a História como memorialidade, em suma a História tomada como a consciência (conhecimento) da recuperação do passado pelos homens, visto este passado como realidade cultural e civilizacional.

Associando as obras de arte de uma comunidade cultural, produzidas no tempo da sua existência e que, por elas, procura garantir a sua identidade pela memorialidade do seu passado, chegaremos ao seu “cofre da memória”, ou seja, ao conjunto dos bens que são real ou simbolicamente comuns a essa comunidade cultural. Este “cofre da memória” é o que designamos por “património” de uma comunidade cultural e que permite dar espessura ao tempo e imaginar como essa comunidade se inscreveu no transcorrer do tempo-espaço, ou seja, na História e na Geografia da Humanidade. Este “cofre da memória” é a nova “arca de Noé” da nossa civilização onde depositamos as riquezas da Natureza e da Cultura.

O valor deste património assenta no seu potencial de transmissibilidade onde o indivíduo e os grupos se integram simultaneamente em uma identidade grupal têmporo-espaçial. Assim património é o que é público, é o que se transmite de geração a geração, mas que pertence a todos. Pode ser muitas coisas: a língua, os costumes, os monumentos edificados e naturais, etc.

Ligar tempo, história, memória, obras de arte, património, identidade nacional, eis o problema a emprender e a acompanhar, ou seja, a necessidade de garantir a memorialidade e a necessidade de conservar e de intencionalmente recuperar o passado comum: o cofre da memória.

Está assim definido o âmbito em que nos movimentaremos, ao tentar dissertar sobre a arte no tempo.

A necessidade de definir os termos do problema, desde as obras de arte, à memorialidade é fundamental para averiguar como ao longo da civilização humana (ainda que nos cinjamos à civilização ocidental) as obras de arte foram pelos tempos fazendo História, vencendo a História ou sendo apenas peças estáticas da História: umas vivendo o fluir da História, tendo em si várias memórias, outras no seu estaticismo, para além da beleza intrínseca, sendo visões paradas no tempo, salvo o percurso de antiquário em antiquário, longe da sua real existência sócio-histórica e geográfica.

Então somos levados a considerar a materialidade da arte para facilitar a exposição. É evidente que não é uma necessidade imperiosa, mas do património imaterial é mais difícil discorrer via memorialidade.

A memorialidade patrimonial requer referenciais físicos: lugares, casas, em suma monumentos. *Monumentum* é gerúndio do verbo latino *moneo* que significa lembrar.

Com efeito é do desejo de celebrar e preservar a memória de dado acontecimento que nasce o monumento.

É importante discorrer agora sobre os conceitos do património cultural e de património cultural histórico, para compreender o comportamento do Homem, ao longo da História (no tempo) em relação às obras de arte (aos monumentos). No Ocidente, esta discussão é essencial. Depois entrará a geografia, o que significa outras civilizações que não a Ocidental, muito cingida à Europa, Mesopotâmia, Egipto Antigo no essencial.

De igual modo é importante o distinguo, entre o património cultural construído, portanto imóvel e a obra de arte móvel que, para já, vamos considerar.

Usando expressões que começam a ficar consagradas, os bens culturais móveis englobam:

1. Bens de significado cultural que representam a expressão ou testemunho da criação humana ou da natureza ou da técnica, neles incluindo os que se encontram no interior de imóveis ou deles tenham sido retirados ou recuperados, bens soterrados ou submersos ou os que foram encontrados em locais de interesse arqueológico, histórico, etnológico ou noutros locais;

2. Obras de pintura, escultura e desenho, têxteis, joalharia, ourivesaria, azulejo, cerâmica, vidro, mobiliário, espécies organológicas, utensílios ou outros objectos de valor artístico, histórico, científico, técnico ou etnográfico;

3. Manuscritos, incluindo cartas geográficas e partituras musicais, livros raros, gravuras, estampas, documentos e publicações de interesse especial.

4. Espécies fotográficas, cinematográficas e registos sonoros;

5. Meios de transportes com mais de cinquenta anos;

6. Colecções e espécies de colecção de interesse histórico, etnográfico, técnico e científico;

7. Outros objectos de natureza religiosa ou profana que se revistam de interesse histórico, artístico, etnográfico, técnico ou científico.

Os bens culturais de valor histórico, sejam eles objectos artísticos ou não, são, no geral, resíduos de uma realidade pretérita nem sempre bem conhecida. Nem sempre o que os envolve, hoje, tem a ver com o mundo, a civilização que os produziu. Como resíduos são partes de um todo incompleto, sofreram modificações, adições e perdas. Por vezes não se sabe a sua função, de onde vieram, quem os fez e porque foram feitos. Conferir sentido temporal a estes objectos, eis a tarefa.

O património cultural histórico é construído pela acumulação contínua de uma larga diversidade de objectos, pertença de um passado comum de dada comunidade humana a que actualmente prestamos grande culto. Este culto pressupõe uma vivência societária a analisar e aprofundar.

Acontece que não só o culto pelo património se tem vindo a generalizar ao comum das gentes, ultrapassando largamente os esferas das elites das sociedades, como a lista de bens incluídos nesse património se tem vindo a alargar enormemente pelo evoluir das sociedades forçando as portas do domínio patrimonial que acolhe hoje um sem número de peças patrimoniais de vasta tipologia.

E tudo isto, todo este culto decorre do facto de a Natureza e as obras dos homens nessa Natureza ser historiável. Então o património cultural tem de ser inserido na memorialidade histórica.

É este sentido do historiável e de nós mesmos (e dos nossos antecedentes e dos nossos descendentes), como elementos sucessivos da História que teremos de considerar na estruturação do tempo e compaginá-lo com a nossa estruturação e com a nossa capacidade de, a todo o momento, darmos a este tempo novos sentidos.

Tenhamos a consciência de que a noção de monumento histórico não é um invariante cultural, mas antes uma invenção da civilização ocidental. No Ocidente a obra de arte, o monumento que nos interpela e nos faz recordar como algo pertencente à arte da memória evoca algo que transcendeu os seus autores e que vive em si e por si. Trata-se de uma invenção europeia pós-gótica e reúne em si, não podendo prescindir deles, a arte (o belo) e a história (o tempo linear de tipo irreversível). Estamos na antítese das civilizações que têm monumentos facilmente percíveis, como a civilização nipónica. Aqui atribui-se à cópia exactamente o mesmo valor do original, porque o que tem valor não é o bem cultural em si, mas a transmissibilidade de um saber-fazer e de uma mensagem. Aqui o tempo da arte em causa é cíclico.

É importante explicitar agora os dois tipos de tempo em que nos movimentamos a várias escalas. O tempo reversível garante a estabilidade dos sistemas em cada nível, seja ele físico (a sucessão dos dias e noites), biológico (as batidas de coração e a sua frequência que garantem a vida) ou sóciopolítico (a produção cíclica dos bens agrícolas, função dos climas das estações do ano e a reconstrução periódica dos monumentos — no geral templos, altares, locais de sacrifício ou de iniciação vivencial construídos em

materiais perecíveis, como a madeira, com garantia da rigorosa repetitividade). Esta visão do tempo está ligada à durabilidade. Embora tenha uma História esta pode quebrar o seu ciclo repetitivo para iniciar outro.

Há outro tipo de tempo em que os acontecimentos não podem ser repetidos, em que as estruturas se formam e se destroem. O nascimento e a morte não podem ser repetidos, a vida está longe do equilíbrio termodinâmico, ocorre em uma escala de tempo irreversível, é uma estrutura dissipativa. Tudo ocorre de modo a respeitar a seta do tempo.

Em resumo, diremos que o tempo cíclico, uniforme, não regista ocorrências notáveis. No extremo tem tendência a ser a-histórico. Em contrapartida, o tempo irreversível é linear, dando-nos o tempo requerido para a descrição de novos acontecimentos, das mudanças, procura responder ao saber como acontece o novo ou como colapsa e velho, como se dão as transições.

Então a vida dos homens, das civilizações não pode ser parado no seu trajecto têmporo-espacial sem quebra completa da sua estrutura: o tempo, como o espaço, são a moldura do nosso transcorrer, ou seja da História.

Com efeito da Antiguidade ao século XV, no Ocidente, os humanistas e os artistas tomaram a Arte destes longos tempos, mais concretamente os monumentos como obras cuja finalidade era fazer reviver no seu presente um passado entretanto engolido pelo tempo na expressão de Choay (CHOAY, 2000, p.22).

Estes monumentos designados por intencionais encheram toda a Antiguidade e a Idade Média e estavam condenados à destruição pelo tempo logo que desaparecessem aqueles a quem se destinavam: templos aos deuses, túmulos aos poetas, filósofos, colunas e arcos comemorativos aos guerreiros vencedores.

Uma vez desaparecido o Império Romano, os seus monumentos intencionais datados civilizacionalmente deixam de interessar ao homem medieval imbuído de outra idiosincrasia.

É só a partir do século XV que a renovação do valor de rememoração leva à apreciação dos monumentos antigos, e que Roma começa a deixar ser a maior pedra da Europa para as novas construções.

Digamos que os monumentos são testemunhos que nos restam de grandes potências ou da grandeza de séculos passados. As pirâmides do Egipto ou o Coliseu são belos monumentos da grandeza dos faraós ou dos imperadores romanos. Na Idade Média os monumentos maiores, as grandes catedrais destinam-se a lembrar Deus aos homens e exigia-se aos seus construtores anónimos o trabalho mais perfeito, a elaboração da obra-prima. É o ideal de beleza que conduz a elaboração do monumento.

Progressivamente, vamos assistindo à imposição do ideal da memória como condutor da construção e significado dos monumentos. Ou seja ao advento do monumento histórico.

Pode admitir-se que após o Grande Cisma do Oriente que deslocou o papado para Avinhão durante cerca de 40 anos, o regresso do Papa Martinho V a Roma origina um novo clima intelectual e que a cidade desmantelada leve ao desejo de restituir o prestígio perdido à antiga capital do Império Romano. Por estes tempos, cidades como Florença ou Veneza ou Bolonha estavam no auge do seu esplendor intelectual, artístico e de poder sóciopolítico. Alberti faz como que a transição do ideal de beleza para o ideal da memória.

O monumento histórico é uma invenção do mundo ocidental que balbucia no Renascimento, se consolida no Iluminismo e se generaliza no século XIX, no pós-Revolução Francesa.

O sentido do monumento histórico avança dificilmente. É necessária a nova visão do mundo com a conseqüente adaptação mental, com a aquisição de nova noção do tempo, com o estabelecimento de um quadro histórico, onde a arte ganha o seu lugar no fluir do tempo irreversível e linear.

Talvez possamos considerar que a arte até então se adaptava a um tempo cíclico, reversível que passava de ciclo a ciclo por factos históricos relevantes, catastróficos, revolucionários. Passa depois a “viver” num novo tipo de tempo, linear: é a seta do tempo.

Diremos que o monumento que é uma criação deliberada do Homem (chefe militar, político ou religioso) cujo destino é assumido *a priori*, é um monumento intencional, feito como tal *ab initio*. O monumento histórico é constituído *a posteriori* pelos olhares convergentes do historiador e do homem comum que o investe com uma função de memória introduzindo-lhe a seta do tempo.

Muitos monumentos históricos, para além dos valores comemorativos, representam valores de uso actual e são portadores de capacidade utilitária.

Podendo ser usados, hoje, os monumentos devem ser mantidos e preservados. Entramos aqui em um novo mundo. O mundo da conservação e restauro dos monumentos que ganhou grande acuidade no século XIX e é hoje domínio fundamental da investigação com largas repercussões na tecnologia.

Aliás, o problema da conservação e restauro dos monumentos após as convulsões europeias resultantes não só da Revolução Francesa, mas também das invasões Napoleónicas pela Europa além, é importante questão actual, tratada em inúmeros documentos normativos internacionais.

Vale a pena sobrevoar um pouco sobre as teorias sobre a deontologia da conservação e restauro dos monumentos.

Tenhamos em atenção que o património cultural recorda-nos os nossos privilégios de herdeiros.

Temos de esperar pelo Renascimento para que o Homem olhe para o património cultural com o recuo epistemológico que lhe permite avaliar, valorar, apreciar e procurar preservar a herança cultural. Neste movimento, o papado tem papel predominante. Desenvolve-se inclusivamente a preocupação conservacionista em contraponto com evidentes casos de destruição mais ou menos radicais.

Para além de todos os testemunhos de interesse pela memória do passado que podemos coligir desde a Antiguidade, considera-se que a primeira expressão fundamental pelo passado memorial nos é dada pelo Ospedale degl'Innocenti, de Brunelleschi, em 1421. A partir daí flui pelos homens cultos e pelos detentores do poder um interesse mais ou menos consciente pelos monumentos.

O Renascimento marca um ponto de viragem no modo como as populações e as entidades governantes encaravam os objectos de arte, em geral, e o património cultural construído em especial.

É importante o papel desempenhado por Francesco Petrarca (1304-1374) na nova leitura da História e, em particular, no enfoque com que passou a considerar os monumentos como relíquias da grandeza da antiga Roma, ou da Cristandade.

Há uma autêntica redescoberta das antiguidades, generalizando-se o seu respeito e culto, quer como memórias de grandezas e factos notáveis passados, quer como marcos importantes morais, religiosos e políticos que recordavam ou o poder dos grandes, ou representavam locais sacros, de culto, de ligação ao transcendente.

Entre os séculos XVI e XIX dão-se mudanças fundamentais nos conceitos de História e de Património Cultural. Acresce que na segunda metade do século XVIII, com o Iluminismo, há avanços científicos relevantes que modificam o relacionamento do Homem com a Natureza e com a Religião.

É durante o Renascimento que nasce a questão de como preservar o património cultural. Uma corrente pretende complementar as obras de arte partidas, incompletas e degradadas procurando dar-lhe a forma que deveria ter sido a original. Outra corrente pretende admirar as obras de arte tal qual elas se encontram, mantendo-as e preservando-as tal qual estão.

O Renascimento leva também os Papas a consciencializarem-se da necessidade de medidas de preservação e restauro dos monumentos romanos.

É o Papa Pio II que publica em 1462 a bula *Cum Alman nostram urbem*, especialmente dedicada à preservação das ruínas antigas, de modo a manter e preservar dignamente os edifícios religiosos e as estruturas que as serviam.

Rafael (Raffaello Santi, 1483-1520) teve acção relevante na protecção dos monumentos. É considerado importante na política da preservação do património cultural a carta que dirigiu ao Papa Leão X (1513-1521). Nessa carta dizia: «*Quanti pontefici, padre santo, quali avevano il medesimo officio che ha Vostra Santità, ma non, già medesimo sapere, né'l medesimo valore e grandezza d'animo, quanti dico pontefici hanno permesso le ruine e disfacimenti delli templi antichi, delle statue, delli archi e altri edifici, gloria delli lor fondatori? Quanti hanno comportato che, solamente per pigliare terra pozzolana, si siano scavati I fondamenti, onde in poco tempo poi li edifici sono venuto a terra? Quanta calcina si è fatta di statue et d'altri ornamenti antichi?...*»

Com o Iluminismo, e o desenvolvimento científico, ganha relevo o enfoque que conduz ao maior respeito das obras de arte, guardando a sua autenticidade. Considera-se que Carlo Moratta (1625-1713) é o precursor dos trabalhos de restauro na óptica do respeito pelo original, inclusivamente com o cuidado de que as suas intervenções pudessem ser reversíveis.

Lentamente, avança e expande-se pela Europa o amplo movimento de reabilitação do gótico, onde a Inglaterra e a Alemanha lideram o movimento. A nostalgia do passado, e em especial da Idade Média, e o fascínio pelo gótico, estão na origem desta nova atitude.

Em 1763 Johann Winckelmann (1717-1768) é nomeado Comissário-Chefe das Antiguidades, em Roma, com a responsabilidade da preservação de todas as obras de arte da região. Winckelmann é considerado um nome cimeiro da Cultura e da História da Antiguidade no seu tempo. É autor de uma notável *História da Arte Antiga* (1764), onde refere e descreve as principais obras de arte da Antiguidade, tecendo comentários sobre os métodos científicos a serem usados no estudo e avaliação dos objectos de arte, bem como sobre a sua conservação e restauro. Tem o cuidado de salientar que, pelo menos nas publicações, figuras e descrições, as integrações devem ser mostradas para evitar confusões.

As recomendações de Winckelmann são seguidas por Bartolomeu Cavaceppi, o mais dinâmico restaurador em Roma, na mesma época, e que em 1768 escrevia que «*ridicola cosa sarebbe voler di un Naso, o poco più, comporre una Testa...*» e ainda que «*un belo frammento di una mezza Testa, di un Piede, o d'una Mano, meglio é goderlo così como egli é, che formarne un intero lavoro, al quale poi altro nome non conviene, che d'una solenne impostura*».

A Europa pós-napoleónica, resultante do Congresso de Viena, conhece um novo desenho das nações que cada vez mais pretendem impor-se salientando as suas raízes históricas. Entra-se em pleno Romantismo e no revivalismo do gótico.

Ao movimento destruidor concomitante com a Revolução Francesa, e às invasões napoleónicas e à nacionalização dos bens das ordens religiosas em Portugal e Espanha, seguiu-se a reacção decorrente da consciencialização dos valores patrimoniais e culturais que estavam em causa e urgia preservar.

Neste período conturbado ressalta o nome do Abbé Henri Grégoire (1750-1831), membro do Comité de instrução pública, que escreveu relatórios de real valor sobre a conservação do património cultural, salientando que os monumentos de todos os períodos devem ser preservados como um todo, devendo manter-se nos seus locais originais.

Pelo seu interesse citam-se algumas das suas afirmações: «*Les barbares et les esclaves détestent les sciences et détruisent les monuments des arts; les hommes libres aiment et les conservent* ». E ainda : «*Les monuments antiques sont des médailles sous un autre forme, ils doivent être conservé dans leur totalité...*».

Entretanto, continuou o debate sobre “até onde deve ir o restauro?” e “devem ou não as mutilações e as marcas do tempo, presentes nas obras de arte, ser reparadas?”.

Desenharam-se, de modo nítido, duas linhas de pensamento correspondendo a estratégias distintas de intervenção no património cultural. Uma via pretendia preservar os objectos de arte tal como se encontravam, mesmo se mutilados. Considerava estes objectos e edifícios históricos como um testemunho que era necessário conservar intacto e autêntico, sem falsificações. A outra via preferia ir adiante com um restauro cuidadoso e profundo. Acresce que consideravam que muito do património cultural construído para além de ser constituído por edifícios históricos era, também, formado por casas de culto, igrejas onde ainda se celebravam cerimónias religiosas. Aceitavam que os monumentos da Antiguidade constituíam um capítulo fechado da História pelo que aceitavam que fossem preservados tal como se encontravam, como testemunhos de um passado importante. Já as igrejas da Cristandade, os palácios reais, etc., representavam uma tradição viva que era necessário manter como fundamental para a sociedade e em funcionamento pleno.

Generalizou-se o debate, um pouco por toda a Europa, mas mais vivo em Inglaterra, sobre os princípios a que deviam obedecer a conservação e o restauro do património cultural. Neste país, criaram-se duas fortes correntes de pensamento e acção na conservação e restauro: a dos “*restorers*” e a dos “*anti-restorationists*”.

Os primeiros defendiam o restauro fiel e, se necessário, a reconstrução arquitectónica original enfatizando a necessidade de cumprir as funções normalmente

religiosas desses mesmos edifícios. Os segundos insistiam no facto de que cada objecto de arte ou edifício histórico tem tempos históricos e contextos culturais que se devem preservar e não se podem recriar sem falsificar o original.

Desenvolveu-se, entretanto o que se convencionou chamar de “restauro filológico” (os monumentos foram feitos para transmitirem mensagens, devem ser vistos como documentos e os seus textos representam fontes e recursos para a verificação da história, devem ser analisados e interpretados, mas nunca falsificados).

Em Portugal deve-se a D. João V o alvará de 20 de Agosto de 1721, documento pioneiro da Conservação e Restauro no nosso país.

Com o advento do liberalismo, e toda a nova ordem sócio-política daí decorrente, houve que cuidar da preservação da herança cultural e em risco de se perder.

Alexandre Herculano publica um conjunto de artigos sobre os monumentos que é considerado marco indelével no lançamento do movimento de consciencialização sobre a salvaguarda do património cultural.

Herculano ombreia com a plêiade de intelectuais que passados os ventos da Revolução Francesa e invasões napoleónicas se levantam a clamar respeito pela herança cultural dos povos.

Em 1882 é criada a Comissão dos Monumentos Nacionais, sob a presidência de Possidónio da Silva, com o fim de fazer o inventário artístico, bem como o levantamento de plantas e alçados dos principais edifícios a classificar.

Em 1890 é criada nova comissão até que em 1899 se forma o Conselho Superior dos Monumentos Nacionais. Ainda em 1890, Ramalho Ortigão é nomeado Inspector dos Monumentos.

A actividade de Ramalho nestas funções fica expressa numa obra fundamental e de imprescindível leitura para todos os que se dedicam ao estudo do património cultural nacional nas suas variadas facetas. Trata-se de *O Culto da Arte em Portugal*, publicado em 1896. O próprio autor dedica essa obra à Comissão dos Monumentos Nacionais. Trata-se de uma obra de referência e ao mesmo tempo de leitura extremamente agradável.

Paira sobre este período a figura tutelar de D. Fernando de Saxe-Coburgo-Gota (1816-1885), a cuja cultura e sensibilidade devemos passos fundamentais para a salvaguarda do património cultural nacional, nunca esquecendo os casos da Batalha, de Tomar ou dos Jerónimos onde teve acção relevante.

Na última década do século XIX, e nos alvares do século XX, até à proclamação da República, assiste-se a um movimento efectivo de restauros.

Com o advento da República, pelo Decreto de 26 de Maio de 1911, lançam-se as bases de um novo actuar quanto ao património cultural e sua salvaguarda.

Marco relevante é a criação da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN) em 1929.

Devem-se à DGEMN um lote importante de obras de preservação e restauro que desde há quase setenta anos realizou no nosso país. Para além da execução de inúmeras obras, deve-se-lhe, ainda, a edição de um boletim que se tornou repositório fundamental de dados sobre o património cultural construído.

Entretanto, a nível internacional, aparecem a UNESCO, o ICOM e o ICOMOS lançando as bases de nova axiologia da conservação e restauro na esteira da Carta de Veneza (1964).

A fechar esta exposição quero ainda dizer algo sobre os vários tipos de património cultural com que nos defrontamos e como reagir quanto ao seu uso e preservação.

O património cultural tangível é uma representação mediadora do processo histórico, condensando na sua materialidade, assim como na linguagem formal, com que foi executado, a história e o fluir, de dada comunidade social.

O valor histórico do património cultural está em que cada artefacto condensa um estado particular, qualquer coisa de único, no desenvolvimento de um domínio da criação humana.

Ao lado de uma memória registada em um substrato material, pelo artefacto, o livro, a partitura há uma memória entendida como a explicação contínua e permanente da alma e da identidade cultural de um povo, na qual e a partir da qual o povo se perpetua para além da sua contínua renovação geracional.

Este enfoque reivindica para o conceito de património cultural a sua intangibilidade.

Acresce que a memória temporo-espacial expressa pelo património cultural construído supõe que exista um discurso histórico-estético que o sustenta racionalmente no uso dos materiais.

Mas para além da intangibilidade subjacente a todo o património tangível que o torna base identitária de uma nação, para além de isto tudo, há ainda que considerar o património cultural absolutamente intangível, sem suporte material de qualquer espécie

e que é forte contribuinte para a consciência nacional, muitas vezes em não menor grau do que o património cultural material.

Fundamentalmente são as tradições do mais variado tipo, o folclore, os contos tradicionais com forte ênfase nas lendas populares, é todo um conjunto de hábitos que plasman a idiosincrasia das comunidades, é todo um repositório de viveres, desde os seus suportes morais até às suas inúmeras culinárias locais, etc., etc.

O património cultural intangível refere-se a valores, a tradições e a lugares de memória. Estes não são património cultural pela sua autenticidade física, mas por serem lugares de emoção religiosa, histórica, cultural, numa palavra.

Entre os fios condutores que delimitam as imagens geoantropológicas sobressaem as tradições. As tradições correspondem aos destilados mais genuínos que uma geração produz como sua marca que pretende que persista pelo que os transmite aos que se seguem. Um povo sem tradições desaparece como nação. E estas tradições, eminentemente intangíveis, suportam-se nas lendas e mitos, muitas vezes fixadas pela literatura, na música popular, no folclore, nos sentimentos indeléveis de índole histórica e/ou moral que conformam a idiosincrasia dos povos que procuram fixá-los em comemorações, em dias festivos (procissões religiosas, romarias, marchas militares, festejos populares folclóricos, etc.).

E agora algumas preocupações:

Os problemas que se põem quanto às políticas de conservação, preservação, recuperação, recriação e uso social do património intangível são enormes. É que as imagens das paisagens geoantropomórficas mencionadas deterioram-se e alteram-se com o tempo e com a invasão da tecnologia que procura fazer tábua-rasa do substrato social e cultural para se impor e proliferar. A preservação dos valores intangíveis, tradições e lugares de memória é uma questão de educação, de manutenção e transmissão cultural.

Mais dificilmente do que para o património construído há que acompanhar os efeitos da dinâmica do tempo sobre os valores que desenham as imagens ilustrativas das paisagens sócio-culturais da nação. Este acompanhamento criterioso permitirá salvar as marcas históricas e temporais dos processos percorridos pela comunidade — nação, escolhendo o que é perene do que é perecível, o que é belo do que é bonito, o que é identitário do agregado nacional do que é transitariamente imposto pelo poder avassalador dos meios de transmissão civilizacionais sem rosto, como a rádio, a televisão e a internet.

As obras de arte, uma vez criadas adquirem vida própria e independente dos seus criadores, mas transportam em si uma visão marcada pelo tempo (História) e pelo espaço (Geografia) que as torna imagens, amostras, testemunhos da Humanidade com

as suas componentes da vida individual (do criador), da sociedade (da ambiência sócio-cultural do seu modo criador e vivencial) e da História. Daqui resulta a miríade de valores que as obras de arte contêm.

No fluir do tempo, ao encontrarmos o problema da Arte, devemos verificar que a seta do tempo vem de algures, do passado, logo é transportadora de memória, estamos agarrados, hoje, a ela pela vida e pela vivência do mundo actual e sabemos que a seta do tempo continuará a caminhar, rumo ao futuro, procurando a esperança. Este tempo linear, contínuo, permite compreender que a incorporação da História nas sociedades é algo, de fundamental para o avanço dos seus povos. A falta de memória conduz os povos à barbárie. Como bem disse Augusto Comte «a humanidade é composta por mais mortos do que vivos».

*(Comunicação apresentada no Instituto de Estudos Académicos para Seniores
a 2 de Fevereiro de 2011)*