



Universidade de Brasília - UnB
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - FAU
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo - PPGFAU

Dissertação de Mestrado

**O MUSEU NO TEMPO
E A CONSTRUÇÃO DO TEMPO NO MUSEU**

Leonardo Chaves Moreira Rocha

Brasília - DF
Janeiro de 2023

Leonardo Chaves Moreira Rocha

**O MUSEU NO TEMPO
E A CONSTRUÇÃO DO TEMPO NO MUSEU**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - PPGFAU, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - FAU, da Universidade de Brasília - UnB, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo, na área de concentração de Teoria, História e Crítica - THC, na linha de pesquisa do Núcleo de Estética, Hermenêutica e Semiótica - NEHS.

Orientadora: Profa. Dra. Cláudia da Conceição Garcia

**Brasília - DF
Janeiro de 2023**

FICHA CATALOGRÁFICA

CR672m	Chaves Moreira Rocha, Leonardo O museu no tempo e a construção do tempo no museu / Leonardo Chaves Moreira Rocha; orientador Cláudia da Conceição Garcia. -- Brasília, 2023. 326 p.
	Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) -- Universidade de Brasília, 2023.
	1. Coleção. 2. História. 3. Tempo. 4. Coleccionismo. 5. Museu. I. da Conceição Garcia, Cláudia, orient. II. Título.

REFERÊNCIA

ROCHA, L. C. M. [2023]. *O museu no tempo e a construção do tempo no museu.* 326 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília, 2023.

CESSÃO DE DIREITOS

Autor: Leonardo Chaves Moreira Rocha

Título: O museu no tempo e a construção do tempo no museu.

Grau: Mestre

Ano: 2023

É concedida à Universidade de Brasília (UnB) permissão para reproduzir cópias desta dissertação de mestrado e para emprestar ou vender tais cópias somente para propósitos acadêmicos e científicos. O autor reserva outros direitos de publicação e nenhuma parte desta dissertação de mestrado pode ser reproduzida sem a autorização por escrito do autor.

Leonardo Chaves Moreira Rocha

AE 04 lotes I/J bloco 04 apto. 601 - Condomínio Sports Club

CEP: 71.070-640

Guará II, Brasília - DF

leo_mrocha@aluno.unb.br e/ou leo.mrocha.pos@gmail.com

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação de mestrado de **Leonardo Chaves Moreira Rocha**, intitulada: “**O museu no tempo e a construção do tempo no museu**”, orientada pelo **Profa. Dra. Cláudia da Conceição Garcia** e apresentada à banca examinadora designada pelo colegiado do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo - PPGFAU, da Universidade de Brasília - UnB, em janeiro de 2023.

Banca examinadora:

Cláudia da Conceição Garcia (PPGFAU-UnB)

(PRESIDENTE)

Maria Cecília Filgueiras Lima Gabriele (PPGFAU-UnB)

(EXAMINADOR INTERNO)

Tânia Mara Quinta Aguiar de Mendonça (Sec. de Estado de Cultura de Goiás)

(EXAMINADOR EXTERNO)

Maria Claudia Candeia de Souza (PPGFAU-UnB)

(EXAMINADOR SUPLENTE)

Brasília - DF
Janeiro de 2023

Ao meu padrasto que adotou, criou e
formou duas crianças para vida...

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente, aos meus pais, Ruth e Gonçalo (*In memoriam*), pelo sentimento, dedicação e esforço na criação e formação de seus filhos. Alimentando-nos como puderam, mesmo que faltasse em suas próprias bocas. Seus gestos e ensinamentos os levarei comigo e os transmitirei para a próxima geração.

Agradeço à minha esposa Andreia, pelo amor e perseverança que possui e transmite, mesmo em momentos tão adversos e íntimos. O tempo em sua companhia é tão vivo e calmo que me sinto em paz na minha própria tempestade.

Agradeço aos meus sogros Antonino e Sandra, pelo carinho e sensibilidade em dias tão intensos e exaustivos. Não há sentimento que descreva tamanha admiração pelos seus gestos tão acolhedores.

Agradeço aos meus irmãos Leonan, Fernanda e Cíntia, pelo alento de suas companhias em dias de descanso e descontração, assim como os “liausinhuuu’s” Raio de Luz, Raio de Lua e Raio de Sol.

Agradeço aos funcionários da secretaria desta faculdade, pois, além de me auxiliar em questões que me provocavam temor e medo, me confortaram com simples gestos e palavras do dia a dia.

Agradeço aos professores da PPGFAU - UnB não somente pela orientação e encaminhamento desta dissertação, mas pelos valorosos ensinamentos e pensamentos inspiradores que me fizeram enveredar por caminhos antes desconhecidos na minha formação de arquiteto e urbanista. Sem mencionar a humanidade que grande parte dos professores souberam em lidar com as minhas limitações e deficiências;

Por fim, agradeço a professora Cláudia Garcia, minha orientadora, por me acolher em um momento tão difícil e delicado.

Sinto-me honrado pelo caminho que percorri, apesar das dificuldades e medos que, ainda, me assombram.

Os dias talvez sejam iguais para um relógio, mas não para um homem.

– Marcel Proust,
“Em busca do tempo perdido”

RESUMO

Neste trabalho, compreende-se o fenômeno do tempo com base na sua manifestação no espaço do museu e do seu percurso histórico, desde as primeiras coleções e exposições memoriais à sua constituição na modernidade. O tempo evocado pelo museu se manifesta de várias formas como nos objetos de seu acervo ou na própria arquitetura, mas, para a sua realização, ele dependeria da relação com o ser humano. Desse modo, e com base em Heidegger, a compreensão do tempo apresentará duas perspectivas distintas, no qual uma será quantitativa, cujo tempo é cronológico, numérico e físico; e a outra qualitativa, que é de um tempo que foi vivenciado — experimentado, um tempo que permanece: o histórico. No museu essas duas temporalidades estão presentes, porém somente uma se revela essencial na relação para com o ser humano para a sua constituição e ressignificação. Além dessa compreensão acerca do tempo, busca-se, nos antecedentes históricos do museu, identificar aproximações e distanciamentos para com essa instituição surgida no século XVIII.

Palavras-chave: Coleção. História. Tempo. Colecionismo. Museu.

ABSTRACT

The present work intends to understand the phenomenon of time as of its manifestation in the museum space and its historical course, from the first memorial collections and exhibitions to its constitution in modernity. The time evoked by the museum manifests itself in several ways, for example, in the objects in its collection or in the architecture itself, but for its realization it would depend on the relationship with the human being. In this way and based on Heidegger, the understanding of time will present two distinct perspectives, in which one will be quantitative, whose time is chronological, numerical and physical; and the other will be qualitative, which is from a time that was experienced, a time that remains: the historic one. In the museum these two temporalities will be present, but only one would prove to be essential in the relationship with the human being for its constitution and resignification. In addition to this understanding of time, the historical background of the museum will be sought to identify approximations and distances from this institution that emerged in the 18th century.

Key words: *Collecting. History. Time. Collecting. Museum.*

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Vaso grego antigo de “Perseu e Andrômeda”.	29
Figura 2 – “Laocoonte”, escultura redescoberta em 1506.	30
Figura 3 – “Os membros da Academia Francesa vem oferecer ao rei o Dicionário da Academia”.	32
Figura 4 – Sessão da Real Academia de Pintura e Escultura por Jean-Baptiste Martin (1675-1725).	33
Figura 5 – “A Liberdade guiando o povo” por Eugène Delacroix em 1830.....	35
Figura 6 – “Entrada triunfal dos monumentos das ciências e das artes na França”.	37
Figura 7 – O primeiro enterro atribuído a uma espécie diferente do H. Sapiens em La Chapelle-aux-Saints, França.	45
Figura. 8 – Túmulo com acúmulo de objetos em volta dos restos mortais.....	46
Figura 9 – Objetos encontrados na Caverna Chiquihuite no México sugere homem nas Américas há mais de 30 mil anos.	47
Figura 10 e 11 – Túmulo de pedra com esqueletos de crianças e objetos.	48
Figura 12 – Restos tumulares de uma civilização pré-histórica europeia encontrado no Vale do Boyne, na Irlanda.	49
Figura 13 – A representação de animais na icônica caverna de Lascaux.	51
Figura 14 – Objetos esculpidos de representação de animais encontrados no sítio arqueológico de Topolita, Romênia.	52
Figura 15 – Objetos de finalidade social encontrados no Kalahari, na África, sugerem que o homem trocava presentes.	53
Figura 16 – Osso de cervo esculpido por neandertais data de, pelo menos, 51 mil anos, foi encontrado na Alemanha.	54
Figura 17 – Cilindro de fundação de barro queimado do rei Nabonido, de 555 a.C./540 a.C.	56
Figura 18 – Caminho processional reconstruído ao norte do Portão de Ishtar, atual Iraque.	57
Figura 19 – Início dos trabalhos no Portão de Ishtar por arqueólogos alemães, atual Iraque.	58
Figura 20 – Escavações lideradas pelo arqueólogo Robert Koldewey descobrindo o Portão de Ishtar, Babilônia.....	59
Figura 21 – Imagem do Zigurate de Ur de 1920, a edificação foi descoberta durante escavações em meados do séc. XIX.	62
Figura 22 – A imagem atual do Zigurate de Ur com a base e escadarias restauradas no curso do século XX.	63
Figura 23 – Recriação artística do Zigurate de Ur em sua máxima expressão.	63
Figura 24 – O Portão de Ishtar construído por Nabucodonosor II, do período 604 a.C./562 a.C., e reconstruído em Berlin.	64
Figura 25 – “O Estandarte de Ur”.....	66

Figura 26 e 27 – As estelas, da vitória de Naram-Sin e da deidade Baal segurando um raio.	67
Figura 28 – A Grande Pirâmide de Gizé ao fundo com a Esfinge à sua direita e à frente.	68
Figura 29 – Papiro que ilustra o episódio acerca do julgamento de Hunefer da 19ª Dinastia.	69
Figura 30 e 31 – Escaravelho Coração de Sobekemsaf II da 17ª Dinastia.	70
Figura 32 – Miniatura de “Barco de viagem sendo remado” do período, 1981-1975 a.C.	71
Figura 33 e 34 – Vasos e recipientes diversos da 18ª Dinastia. Ânfora de perfume (à direita).	71
Figura 35 – Monumento funerário do 1º Período Intermediário do Egito de 2050 a.C. Era preciso que a memória dos faraós fosse transmitida para a posteridade para que ele continuasse vivendo no outro mundo.	74
Figura 36 – Os templos de Philae, Esna, Edfu, Deir el-Bahari, Kom Ombo e Medinet Habu servindo de suporte memorial para os faraós.	75
Figura 37 – Escultura do rei Tutancâmon com a coroa azul (sem nariz), século 14 a.C.	76
Figura 38 – 01. Pyramidion, ponta de ouro que coroava a pirâmide, 02. as faces voltadas para o norte e sul para ventilação e/ou acesso da alma, 03. a câmara Real, onde descansaria o corpo do monarca, 04. A grande galeria era o espaço que bloqueava o acesso com três lajes colossais, 05. suposta câmara da rainha, 06. rotas de fuga, 07. câmara subterrânea.	77
Figura 39 – Corte esquemático da pirâmide de Quéops (ou Khufu) com a localização das câmaras e suas respectivas aberturas para ventilação e “saída” do espírito do faraó.	78
Figura 40 e 41 – A intenção desses túmulos era não ser encontrado (imagem acima). No entanto, a erosão do solo imposta pelo tempo pôs a descoberto as tumbas (imagem abaixo).	79
Figura 42 – No Templo de Luxor haviam diversos suportes memoriais que foram utilizados não somente pelo seu idealizador Ramessés II, mas por outros faraós também.	80
Figura 43 – A arquitetura egípcia e seus sistemas construtivos talvez possa ter inspirado os gregos.	82
Figura 44 e 45 – O pórtico do santuário de Anúbis no Templo de Hatshepsut.	83
Figura 46 – Mergulhador ao lado da estela de Thonis-Heracleion submersa na costa egípcia.	85
Figura 47 – Hipotética fachada do templo de Hera em Samos.	87
Figura 48 – Hipotética casa ou templo em Perachora.	88
Figura 49 – Bosque sagrado em Priene.	90
Figura 50 – Hipotético santuário do Deus Apollo Daphnephoros, em madeira, séc. VIII a.C.	91
Figura 51 – Hipotéticos de templos de Argos e de Perachora (século VIII a.C.).	92

Figura 52 – A vista do Partenon acima do monte escarpado evidencia a posição da cidade-estado ateniense para a região.	92
Figura 53 – Esquema de uma Estoá em Atenas do século V a.C. que poderia abrigar vários objetos e coisas.	95
Figura 54 – Capacetes e fragmentos cerâmicos de Paestum Velia.	97
Figura 55 – Reconstrução artística de como a Acrópole pode ter sido nos tempos antigos, incluindo o Partenon.	98
Figura 56 – Thesaurós ateniense em Delfos.	99
Figura 57 – Estátua de Alexandre, o Grande.	101
Figura 58 – A divisão territorial entre os antigos generais de Alexandre, o Grande.	103
Figura 59 – O mapa da antiga cidade egípcia de Alexandria do século IV a.C. com a locação do “museum” próxima a zona portuária.	104
Figura 60 – Desenho do suposto interior da Biblioteca de Alexandria.	105
Figura 61 – Concepção artística da Biblioteca de Alexandria em <i>Assassin’s Creed Origins</i>	108
Figura 62 – Cabeça do ex-general alexandrino e faraó Ptolomeu I Sóter, século III a.C.	109
Figura 63 – O busto de Aristóteles.	111
Figura 64 – “A Filosofia: A escola de Aristóteles” por Gustav Adolph Spangenberg.	112
Figura 65 – “O bosque sagrado, amado das artes e das musas” por Pierre Puvis de Chavannes. ...	114
Figura 66 – “Apolo e as musas no Monte Hélicon” por Claude Lorrain (Claude Gellée).	116
Figura 67 – A obra “A assembleia dos deuses”, pintada por Jacopo Zucchi entre 1575-1576.	118
Figura 68 – “A dança das musas no Hélicon” por Bertel Thorvaldsen.	119
Figura 69 e 70 – A pintura chamada de “Apolo e as musas” é uma obra executada por John Singer Sargent de 1916, ela foi instalada na rotunda do museu em 1921.	120
Figura 71 – A pintura de Baldassare Peruzzi intitulada “Apolo e as musas”.	122
Figura 72 – Capela Branca de Sesostri I e as figuras esculpidas do faraó e de Amon Rá.	123
Figura 73 – A deidade solar Shamash esculpida numa tampa de uma caixa em argila do período de Nabopolassar de 620-610 a.C.	124
Figura 74 – A estela do rei Hamurabi (em pé) diante do deus Shamash (sentado) remonta ao período de 1792-1750 a.C.	127
Figura 75 – Um dos fragmentos dos pergaminhos do Mar Morto.	128
Figura 76 – O relevo do painel de parede de gesso retratando o rei Neoassírio Assurbanipal em sua carruagem retornando da guerra em triunfo.	129
Figura 77 – A guarda de uma faca esculpida em marfim de animais com o deus El, a deidade é representada como um forte idoso, figura importante nos primórdios do desenvolvimento da religião israelita.	130
Figura 78 – Ruínas de uma cidade murada atribuída ao Palácio do Rei Davi.	131

Figura 79 – “A Elevação da Cruz” de 1609-1610, pintado em painel por Rubens. Tal evento já estava ‘previsto’ para acontecer.....	133
Figura 80 – Estátua de Zeus.....	134
Figura 81 – Relógio solar de mais de 2 mil anos descoberto durante as escavações em Laodiceia, Turquia.	136
Figura 82 – Imagem de um relógio em espiral, uma ideia de sucessão infinita do tempo.	139
Figura 83 – A escultura “A nobreza do tempo” por Salvador Dalí de 1977. O tempo representado pelo artista espanhol é outro.	149
Figura 84 – O relógio busca mensurar mecânica e repetidamente o tempo.....	150
Figura 85 – O tempo físico é entendido como ‘quase’ uma 4ª coordenada do espaço.	157
Figura 86 – Estudos sugerem que o universo está em expansão.	159
Figura 87 – Orientação astronômica da Via Láctea no Grupo Local e a sua situação para com as outras galáxias.	160
Figura 88 – “A persistência da memória”, por Salvador Dalí de 1931.....	161
Figura 89 – O fato histórico é cristalizado em um dado número a fim apresentá-lo numa estrutura.	164
Figura 90 – Estudo das proporções do corpo humano, conhecido como Homem Vitruviano.	165
Figura 91 – A existência dos buracos negros era estranha para Einstein, apesar dos números da sua teoria sugerirem o contrário.	166
Figura 92 – Vaso grego antigo para misturar vinho com água de 450 a.C.	168
Figura 93 – A dinâmica vida no tempo ocorre por causa do mundo que possibilita a nosso existir no espaço.	169
Figura 94 – A história é a ciência que estuda além das ações dos homens ao longo do tempo, as suas relações para com o mundo que é o espaço das suas realizações.	170
Figura 95 – A obra “O tempo paralisado” por René Magritte de 1938.	171
Figura 96 – Um monumento pode ser atribuído a várias coisas, desde um centro urbano a objetos históricos.	173
Figura 97 – As ruínas remontam há mais de 11 mil anos e são mais antigas que as pirâmides egípcias.	174
Figura 98 – “Os burgueses de Calais” de Auguste Rodin foi uma obra encomendada ao escultor em 1884.	175
Figura 99 – A expressão facial de uma das estátuas de Calais.....	176
Figura 100 – A Basílica da Sagrada Família em Barcelona por Antoni Gaudí.....	178
Figura 101 – As joias da coroa francesa na Galeria de Apolo no Louvre.	180
Figura 102 – a O “Garoto agachado” de Michelangelo.....	181
Figura 103 – “Guernica” de Pablo Picasso.	182
Figura 104 – A Pedra de Roseta de 196 a.C. na Egyptian Sculpture Gallery do British Museum.	183

Figura 105 – Esquema de Freud do modelo tradutivo da memória, em que ela se desdobraria em vários tempos. W: percepção, Wz: signo de percepção, Ub: inconsciência, Vb: pré-consciência e Bews: consciência.....	184
Figura 106 – Os Bronzes de Benin remontam do século XVI, a Nigéria requisita a sua devolução.	185
Figura 107 – O Altes Museum construído em Berlin no início do século XIX evoca a linguagem antiga da Grécia.	186
Figura 108 – As ruínas arqueológicas da cidade de Tulum remontam do século XII.	187
Figura 109 – Exposição de diversos aviões históricos no Museu Nacional do Ar e do Espaço.	188
Figura 110 – A exposição em embarcações de guerras acontece, geralmente, em centros de controle militar ou em grandes centros zonas costeiras.	189
Figura 111 – O turismo submarino em águas profundas e geladas como nos destroços do Titanic no Atlântico Norte já são uma realidade.	190
Figura 112 – A península itálica do século XVII por Giovanni Antonio Magini.	193
Figura 113 – A Virgem e o Cristo são fragmentos que compõem a obra “O Juízo Final” da parede do altar da Capela Sistina.	195
Figura 114 – O Juízo Final de Michelangelo no teto da Capela Sistina.	196
Figura 115 – A “Anunciação” pintadas por Leonardo da Vinci de 1472, em Florença.	199
Figura 116 – O “Nascimento de Vênus” por Botticelli em 1485.	201
Figura 117 – O “Retrato de uma jovem menina por Petrus Christus em 1470.	202
Figura 118 – O “Retrato de dama como Diana caçadora” por Pompeo Batoni em 1760.	203
Figura 119 – Academia de Platão em Mosaico de Pompeia, Villa de T. Saminius Stephanus.	204
Figura 120 – O afresco “Escola de Atenas” pintado por Rafael entre os anos de 1509-10 reúne incontáveis gênios da antiguidade, inclusive Aristóteles e Platão no centro.....	206
Figura 121 – O frontispício da primeira edição do primeiro dicionário de língua italiana da Accademici dela Crusca.	208
Figura 122 – Estudo do modelo vivo na Académie Royale de Peinture et de Sculpture desenhado por Michel-Ange Houasse em 1725.	209
Figura 123 – Uma pintura do pintor do rei Charles Le Brun por Nicolas de Largillière de 1683-86.	211
Figura 124 – A obra “Luís XIV, rei francês (1638-1715) e protetor da Academia” de 1666-68.	213
Figura 125 – Henri e Charles Beaubrun retratando a rainha Marie-Thérèse, por Martin Lambert em 1675.	214
Figura 126 – A obra “A Academia” é envolta de mistérios, pois não se sabe, ao certo, qual dos irmãos Le Nain, Louis ou Antoine, pitou o quadro de 1640.	215
Figura 127 – O Gabinete de Moedas do museu austríaco remonta a antiga coleção imperial dos Habsburgos.	217
Figura 128 – O Gabinete de Curiosidade pintado por Johann Georg Hinz em 1666.	218
Figura 129 – Os Antiquários, pintura de Mariano Fortuny de 1836-65.....	219

Figura 130 – A “Roma Antiga” pintadas por Giovanni Paolo Panini em 1757.	220
Figura 131 – As “Ruínas romanas com figuras” pintadas por Giovanni Paolo Panini em 1730.	221
Figura 132 – “Um capricho de ruínas romanas com arco de Constantino” por Giovanni Paolo Panini em 1755.....	222
Figura 133 – A coleção de história natural do farmacêutico de Nápoles de Ferrante Imperato de 1599.	224
Figura 134 – O “Arquiduque Leopold Wilhelm em sua galeria” pintando por David Teniers em 1650.	225
Figura 135 – O “Elogio” por Edmund Blair Leighton.	226
Figura 136 – A “Galeria de arte” por Johann Michael Bretschneider em 1702.	228
Figura 137 – A coleção de instrumentos científicos e históricos coletados pelo Museu de Harvard desde o século XVII.	229
Figura 138 – A tomada da Bastilha retratada em 14 de julho de 1789, por Jean-Baptiste Lallemand.	232
Figura 139 – A “Vista de parte da Ponte Nova, com o lugar da Revolução e um arco triunfal”, por Pierre-Antoine Demachy em 1792.	233
Figura 140 – A obra “Projeto de desenvolvimento da Grande Galeria do Louvre”, pintada por Hubert Robert em 1798.	235
Figura 141 – A “Vista do Salon do Louvre em 1779”, pintada por Gabriel de Saint-Aubin.	236
Figura 142 – A pintura “A Sala das Estações no Louvre”, por Hubert Robert em 1802-03.	237
Figura 143 – “O desenhista de antiguidades em frente à Pequena Galeria do Louvre”, por Hubert Robert em 1794-00.	239
Figura 144 – Pintura sobre o teto: a “Expedição ao Egito sob as ordens de Bonaparte”, por Léon Cogniet de 1835.....	242
Figura 145 – Bens espoliado no curso da Revolução Francesa pela África.	242
Figura 146 – “Entrada dos franceses em Veneza, em floreal, ano 5”.	242
Figura 147 – Napoleão visitando o Louvre, obra concebida por Louis-Charles-Auguste Couder entre 1800 a 1900.	245
Figura 148 – Afresco da Vila dos Mistérios.....	248
Figura 149 – A “Vista da villa “Il Museo” de Paolo Giovio em Como”.	249
Figura 150 – O interior do Residenz München.	251
Figura 151 – A ligação pelos palácios pelo corredor Vasari.....	252
Figura 152 – A Galeria Uffizi, Florença.	253
Figura 153 – Palácio da família Colonna em Roma, pelo gravurista Giuseppe Vasi de 1786.	254
Figura 154 – A vista interna da Sala Grande da Galleria Colonna.	255
Figura 155 – O Teatro all’Antica.	256
Figura 156 – O “Interior de uma galeria de imagens com a coleção do cardeal Silvio Valenti Gonzaga”, por Giovanni Paolo Panini de 1749.....	257
Figura 157 – O “Arquiduque Leopold Wilhelm de Habsburgo em sua galeria de pinturas italianas”, por David II Teniers de 1651.	258

Figura 158 – A “Vista da Colunata do Louvre” por Pierre-Antoine Demachy de 1772.	259
Figura 159 – Os “Interiores do Novo Hermitage. A Galeria da História da Pintura Antiga”, por Eduard Hau de 1859.	260
Figura 160 – Os “Interiores do Palácio de Inverno. A Sala Pavilhão” de Piotr Tutukin de 1857.	261
Figura 161 – A “Vista do Palácio de Inverno do Almirantado” por Ferdinand-Victor Perrot de 1841.	261
Figura 162 – “O Ashmolean Museum, Oxford” por Emery Walker e Edmond Hort New.....	262
Figura 163 – “Dresden da margem direita do Elba abaixo da Ponte Augustus” por Bernado Bellotto (Canaletto) de 1748.	264
Figura 164 – O Antikensaal de Mannheim.....	265
Figura 165 – “A Grande Galeria do Louvre entre 1801 e 1805” por Robert Hubert.	266
Figura 166 – “Vista do Sena com a fachada sul da Grande Galeria do Louvre em Paris, 1660”, por Reinier Nooms.	267
Figura 167 – “A Grande Galeria do Louvre sendo restaurada por volta de 1798-1799”, por Robert Hubert.....	268
Figura 168 – “A inauguração do monumento a Friedrich II” por Johann Heinrich Tischbein de 1783.	270
Figura 169 – O Fridericianum surgiu no final do século XVIII em Kassel e foi um dos primeiros museus da Europa.....	271
Figura 170 – A “Vista da colunata do Louvre com um obelisco, das margens do Sena” por François-Joseph Belanger de 1818.	272
Figura 171 – O Museu do Louvre (fachada oriental) inspiraria como modelo o surgimento de outros museus na Europa.	273
Figura 171 e 172 – Proposição projetual para um museu proposta por Durand em 1802-03.	274
Figura 173 – “A frente sul do Museu Britânico” na Great Russell Street ilustrado em gravura pelo arquiteto inglês Smirke de 1852.	275
Figura 174 – A entrada sul do renovado Museu Britânico de 1880, projeto de Robert Smirke.	276
Figura 175 – “Berlim, o Altes Museum no Lustgarten” por Schinkel em 1858.	277
Figura 176 e 177 – Corte transversal do Altes Museum e vista interna da rotunda por Schinkel, ambos de 1858.	277
Figura 178 – A rotunda do Altes Museum criada por Schinkel	278
Figura 179 – A Gliptoteca de Leo von Klenze em gravura por Johann Gabriel Friedrich Poppel de 1830-60.	279
Figura 180 – A “Vista da Glyptothek em Munique, com pessoas andando do lado de fora” por Leo von Klenze.	280
Figura 181 – “Alegoria das vaidades do mundo” por Pieter Boel em 1663.	282
Figura 182 – “Vanitas natureza morta” por Maria van Oosterwijck de 1668.	283
Figura 183 – A “Ilha das Flores perto de Vétheuil” pintada por Monet em 1880.	284
Figura 184 – “Vétheuil no verão” é uma outra peça captada por Monet em 1880.	285

Figura 185 – A “Noite estrelada” de Vincent van Gogh foi inspirada pelo céu noturno de Saint Rémy.	286
Figura 186 – Organograma das tipologias museais por Edson e Dean	289
Figura 187 – Inspeção americana encontra saque alemão numa Igreja em Elligen, na Alemanha em 1945.	298
Figura 187 e 188 – Operação de resgate envolvendo a “Madona de Bruges” de Michelangelo.	300
Figura 189 – O Museu Peterhof enterrou as suas coleções de esculturas para protegê-las dos bombardeios e também evitar que fossem roubadas pelos nazistas.	301
Figura 190 – O irreconhecível Museu Hermitage durante a Segunda Guerra.	301
Figura 191 – O “Soldado americano inspeciona a coleção de arte do nazista Hermann Göring em 1945”.	303
Figura 192 – 14ª evento do ICOM realizado em Buenos Aires, na Argentina, no ano de 1986.....	306
Figura 193 – O programa do 25ª evento do ICOM realizado em 2019, em Kyoto.	309
Figura 194 – O grande Museu da Acrópole no sopé da cidade alta, em Atenas.	311
Figura 195 – A Sala Elgin do Museu Britânico, em Londres.	311
Figura 196 – A pintura “Altar da pátria na Praça de São Pedro para a festa da Federação”, por Felice Giani em 1798.	313
Figura 197 – Outra pintura de Giani de 1798, o “Arco triunfal erguido na ponte Sant’Angelo para o Dia da Federação”.	314
Figura 198 – O Grande Altar de Pérgamo no museu berlinense de Pérgamo, na Alemanha.	315
Figura 199 – O Grande Altar de Pérgamo é uma reconstrução da fachada oeste	315

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	27
CAPÍTULO 1 – COLEÇÃO, LUGARES MEMORIAIS E ETIMOLOGIA	44
1 – COLEÇÃO PRIMITIVA E LUGARES MEMORIAIS	44
1.1 MESOPOTÂMIA E A IDEIA DE ‘MUSEU’	55
1.2 EGITO: PIRÂMIDES, TEMPLOS E O CULTO AO PASSADO	67
1.3. GRÉCIA: OS TEMPLOS COMO ‘MUSEUS DE GUERRA’	81
1.4 O MOUSEION DE ALEXANDRIA E O SEU SURGIMENTO	100
1.5 O LICEU DE ARISTÓTELES E A SUA INFLUÊNCIA	110
1.6 A ETIMOLOGIA E A TEMPORALIDADE DO VOCÁBULO MUSEU	114
CAPÍTULO 2 – MUSEU: TEMPO E MEMÓRIA	123
2 – O RITO, O TEMPO NA FILOSOFIA, A DIFERENÇA DO TEMPO DAS CIÊNCIAS DA NATUREZA E DAS CIÊNCIAS HISTÓRICAS E O TEMPO DO MUSEU	123
2.1 ARISTÓTELES: O TEMPO COMO NÚMERO DO MOVIMENTO	140
2.2 SANTO AGOSTINHO: O TEMPO VISTO COMO DISTENSÃO DO ESPÍRITO ..	141
2.3 IMMANUEL KANT: O TEMPO (COMO REPRESENTAÇÃO) SUBJETIVO	142
2.4 GEORG WILHELM F. HEGEL: A VERDADE DO ESPAÇO É O TEMPO	143
2.5 HENRI BERGSON: O TEMPO VIVIDO COMO DURAÇÃO NO ESPAÇO	144
2.6 HEIDEGGER E O TEMPO COMO FINITUDE	145
2.7 TEMPORALIDADE E ESPACIALIDADE DO HOMEM E DE SEUS OBJETOS ..	167
2.8 TEMPO, MONUMENTO E MEMÓRIA	172
2.9 MUSEU, ARQUITETURA, ESQUECIMENTO E MEMÓRIA	179
CAPÍTULO 3 – COLECIONISMO, REVOLUÇÃO E DISTORÇÃO	192
3 – RENASCIMENTO, COLECIONISMO E A IDEALIZAÇÃO ARTÍSTICA	192
3.1 A IDEIA E O SONHO DE VIVER UMA VIDA MAIS BELA	197
3.2 O RESSURGIMENTO DA ACADEMIA	204
3.3 O COLECIONISMO E O SENTIDO HISTÓRICO: O DESPERTAR DAS COLEÇÕES	216
3.4 ILUMINISMO, REVOLUÇÃO E DISTORÇÃO	230
CAPÍTULO 4 – MUSEU E ARQUITETURA: SURGIMENTO DAS PRIMEIRAS ARQUITETURAS E CLASSIFICAÇÕES TIPOLÓGICAS DE MUSEUS	247
4 – OS PRIMEIROS ABRIGOS DAS COLEÇÕES	247
4.1 AS PRIMEIRAS EDIFICAÇÕES RESSIGNIFICADAS PARA MUSEUS	259

4.2 AS PRIMEIRAS ARQUITETURAS ESPECÍFICAS E PROJETADAS PARA MUSEUS.....	269
4.3 MUSEUS: ESPAÇOS DA MORTE OU DA VIDA?	281
4.4 MUSEUS: AS CLASSIFICAÇÕES TIPOLÓGICAS DOS MUSEUS	288
CONSIDERAÇÕES FINAIS	292
ANEXO	296
A ESPOLIAÇÃO EM MASSA NA SEGUNDA GUERRA, O SURGIMENTO DAS LEGISLAÇÕES, A FUNDAÇÃO DO CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS - ICOM, E O PROBLEMA DAS RESTITUIÇÕES	297
BIBLIOGRAFIA	297

INTRODUÇÃO

O presente estudo decorre de uma inquietude acerca da compreensão do tempo no museu e o museu no tempo, isto é, o museu enquanto lugar que conserva e guarda o tempo das coisas e a sua construção histórica desde sua gênese mítica e conceitual à sua consolidação como instituição no Século das Luzes. Para Bazin, segundo Gob e Drouguet, o Princípio da Institucionalização do Museu estaria ligado à criação do primeiro Louvre durante a Revolução Francesa¹, “sob a forma de um ideal pedagógico e patrimonial de amplitude coletiva”², e que sua ‘controversa’ origem remontaria a um passado longínquo localizado na península balcânica, a Grécia antiga.³

No tocante à sua origem, o vocábulo museu suscita tempo, pois alude a uma ancestralidade mítica que é encontrada na Grécia antiga, no culto rendido às Musas. Todavia, a ideia que envolve o surgimento do museu enquanto instituição ocidental europeia remonta ao colecionismo de objetos de importância variável, sobretudo da Antiguidade, no século XIV. Essa reverência ao passado clássico se deve, em parte, ao repúdio dos europeus, especialmente dos italianos renascentistas, às tradições do período medieval⁴ e também ao fascínio das obras redescobertas pelo florescimento comércio-cultural na Europa.⁵ A ressurgência do termo no século XV⁶ que o nomearia como instituição moderna advém do legendário *Mouseion* de Alexandria, cuja inspiração deve-se ao Liceu de Aristóteles, como sugere Schaer nos reinados dos Ptolomeus no Egito.⁷

Apesar de o vocábulo aludir a uma origem grega, a preservação e a coleção material de objetos e de práticas culturais com finalidade memorial são antigas. Na Pré-História o homem primitivo já colecionava objetos e materiais singulares para a sua própria satisfação. Esses objetos simbólicos, estéticos, afetivos ou mágicos eram do seu interesse e faziam parte do seu cotidiano por diferentes motivos.⁸ A seleção e a coleta de diferentes objetos não se restringiam, apenas, ao seu caráter utilitário, mas

¹ BAZIN, 1967, apud GOB; DROUGUET, 2019, p. 33.

² GRIENER, 2010, apud GOB; DROUGUET, 2019, p. 33-4.

³ BAZIN, 1967, apud GOB; DROUGUET, 2019, p. 33.

⁴ BURKE, 2010, p. 26.

⁵ GOB; DROUGUET, 2019, p. 35.

⁶ PEVSNER, 1980, p. 134.

⁷ *L'invention des musées* [1993], 2007, p. 13.

⁸ CONDEMI; SAVATIER, 2018, p. 323-7.

ao fazê-lo, como argumenta o paleontólogo Menegat, aumentavam, consideravelmente, as condições de sobrevivência, pois selecionavam os melhores materiais, além de tornar “possível estabelecer uma classificação das coisas”⁹.

Além do hábito primitivo de colecionar, havia, também, os lugares de memória para os quais o homem do paleolítico regressava periodicamente a fim de rememorar seus ancestrais. Esses lugares foram os primeiros monumentos de acepção memorial¹⁰: as covas, os túmulos e, sobretudo, as cavernas¹¹, que, além de servirem como lugares de memória dos rituais fúnebres, eram também uma expressão artística, em que muitas pinturas e desenhos foram concebidos e representados em seu interior a fim de expressar, social e religiosamente, a sua vivência. Essas manifestações artístico-culturais despertaram intensa admiração não apenas pelo tempo de sua concepção, mas pela expressividade que elas representavam, as quais Picasso “as considerava obras de arte perfeitas, chegando mesmo a propô-las como modelos de absoluta autenticidade da expressão artística”¹².

Portanto, desde a Pré-História, o homem buscava meios de se relacionar com o mundo, uma vez que a “tradição de colecionar objetos para serem mostrados é antiga, [assim como lugares de acepção memorial] mas assume diferentes [formas e] características ao longo do tempo, variando de acordo com as ideias de cada momento”¹³. Guardadas as devidas proporções, essas coleções de objetos e lugares memoriais responderam as diversas manifestações do homem em seu tempo. Assim, aproximações e distanciamentos são percebidos e localizados na formação do museu moderno, desde a coleção rudimentar de objetos primitivos às inscrições de tabletes de argila na Mesopotâmia para fins de memória e de estudos, do *Mouseion* de Alexandria ao Gabinete de curiosidades renascentista.

⁹ *A epistemologia e o espírito do colecionismo*, 2005, p. 05.

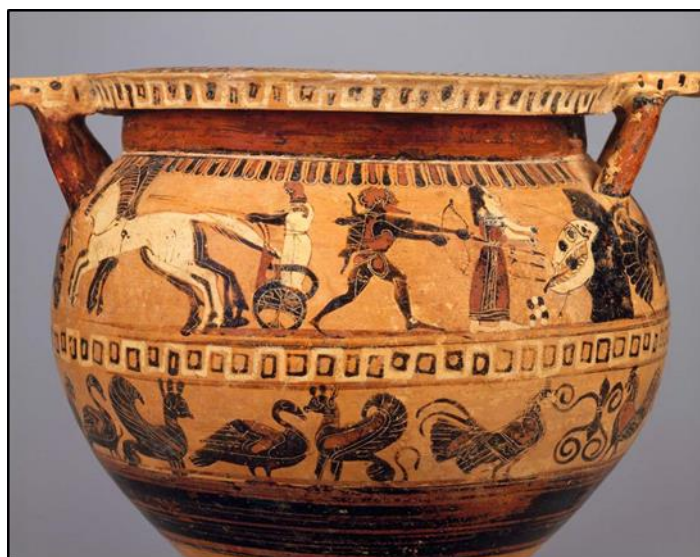
¹⁰ GABRIELE, 2014, p. 98.

¹¹ MUMFORD, 2008, p. 6.

¹² ARGAN, 2003, p. 21-4

¹³ FILHO, 2006, p. 11.

Figura 1 – Vaso grego antigo de “Perseu e Andrômeda”.



Fonte: <https://education.nationalgeographic.org/resource/greek-monsters>

Na Antiguidade, os antigos reis gregos preservavam ossos de grandes animais pré-históricos como valiosas relíquias, supondo que seriam de antigos heróis ou de bestas da própria mitologia. Para a historiadora Adrienne Mayor, os gregos “acreditava[m] que os grandes ossos eram vestígios do passado glorioso descrito nos mitos [...]”, e acrescenta que esses ossos traziam “prestígio [e poder] a seus possuidores”¹⁴. A mesma lógica de preservação, prestígio e poder de outrora foi divergente, por exemplo, em boa parte da Idade Média, uma vez que a Igreja Católica guardou, em seus templos e monastérios, obras artístico-culturais diversas e oriundas de doações e de permutas espirituais com o intuito de, em sua maioria, utilizá-las para “lastrear alianças, formalizar pactos políticos e financiar guerras contra inimigos do Estado papal”¹⁵. A conservação e a coleção de objetos se tornaram possíveis devido à mudança de postura da própria Igreja que anteriormente pregava a sua destruição em nome do Primeiro Mandamento Mosaico que não permitia a adoração de outros deuses. Em decorrência desse mandamento, muitos objetos artísticos foram destruídos pela Instituição Cristã pelo mundo, sobretudo aqueles que eram alusivos a outras divindades. Todavia, no curso do Renascimento e atenta à valorização do colecionismo pelas obras da Antiguidade, sobretudo pelos estados itálicos, pontífices e altos prelados católicos participariam de aquisições de grandes obras para formação

¹⁴ No original: “the big bones were believed to be vestiges of the glorious past described in myths, and they brought prestige to their possessors.” *In*: The first fossil hunters, [2000], 2011, p. 138.

¹⁵ O que é museu, 1986, p. 14.

do acervo da Igreja, desde a compra do célebre *Laocoonte*¹⁶ pelo Papa Júlio II¹⁷ a “documentos, objetos científicos, arqueológicos e históricos” adquiridos em missões jesuíticas ao redor do mundo.¹⁸

Figura 2 – “Laocoonte”, escultura redescoberta em 1506.



Fonte: <https://m.museivaticani.va/content/museivaticani-mobile/es/collezioni/musei/museo-pio-clementino/Cortile-Ottagono/laocoonte.html>

A partir do Renascimento, vários governantes das casas reinantes da península itálica buscaram não somente adquirir peças provenientes da Antiguidade e de outras culturas, mas também passaram a financiar artistas contemporâneos na produção de peças distintas na intenção de incorporarem em suas coleções obras que traduzissem, por meio dos temas variados e das novas técnicas de representação, os valores apreciados e vigentes da sociedade itálica. O mesmo acometeu os demais

¹⁶ Escultura helena do século II a.C., que ilustra dramaticamente o fim trágico do sacerdote troiano e de seus filhos.

¹⁷ GOB; DROUGUET, 2019, p. 35.

¹⁸ Ibidem, p. 38.

reinos e monarquias europeias, em que os reis e a nobreza francesa e inglesa possuíam, em seus suntuosos palácios, gabinetes de curiosidade com diversos artefatos e objetos históricos e, especialmente, galerias de artes com valiosas pinturas e esculturas que, mais tarde, tornar-se-iam a gênese dos museus modernos. Assim, também seguiram as demais cortes imperiais do norte e leste europeu formados por czares, nobres teutos e pela realeza austríaca. Todas estabeleceram instalações ostentosas em seus palácios para rivalizarem com as demais coroas europeias.

Para tanto, as academias foram fundamentais para a promoção imagética das coroas e no abastecimento de peças de arte nas galerias dos palácios. Nas cidades-estados italianas “do século XVI, as academias [que surgiram sob influência da Escola de Platão] eram associações de artistas que fixavam suas próprias regras e elegiam seus membros”¹⁹. Na França, porém, com a consolidação do absolutismo, um vasto programa de centralização de poder abrangeu as artes e o saber, em que as academias foram fundadas com base em decretos reais que também definiram as regras e seus membros²⁰:

[...] a consolidação do absolutismo na França estava intimamente ligada a fundação das academias nacionais no âmbito das ciências da natureza, das ciências humanas e das artes plásticas, nas quais eram desenvolvidos programas previamente estabelecidos por encomenda do rei²¹.

A fundação das academias reais francesas no século XVII ocorreu em momentos distintos e particulares da monarquia, pois, apesar do desgaste político e social decorrente da guerra com a Espanha dos Habsburgos e das sucessivas revoltas civis conhecidas como *Fronde*, era imperativo fortalecer-se perante as demais estruturas políticas que outrora dividiam o poder monárquico com o rei para, enfim, governar absolutamente.

Segundo o historiador López, “[...] os primeiros Bourbons [que] conseguiram restaurar a autoridade real, não sem ter que superar forte oposição, promover[am] uma política muito ativa de engrandecimento”²², em que buscaram prover, para a coroa, prestigiosas, porém dóceis instituições.²³ A *Académie Française* foi a primeira das instituições fundadas no âmbito das artes e das ciências em 1635, seguidamente

¹⁹ KRUF, Hanno-Walter, 2016, p. 269.

²⁰ Ibidem, p. 269.

²¹ Idem.

²² LÓPEZ, François. 2001, p. 47.

²³ Ibidem, p. 47.

da *Académie de Peinture et Sculpture* em 1648. Outras academias as seguiram visando abarcar todas as ciências e artes para o controle do Estado, sendo que a *Académie Royale d'Architecture*, em 1671, foi a última.

Figura 3 – “Os membros da Academia Francesa vem oferecer ao rei o Dicionário da Academia”.



Fonte: <http://collections.chateauversailles.fr/#2fa12321-3a34-4a9f-a931-5e27d7f4ed99>

O vocábulo ‘francesa’, empregado na primeira academia da França, ao invés de ‘Academia das Letras’, era incomum na Europa e denota o contexto belicoso da época, em que a Guerra Franco-Espanhola “[...] contribuiu para fortalecer [e fomentar] esse nacionalismo cultural ardente”²⁴. Nessa conjuntura que as academias de ciências e das artes atuaram e desempenharam o papel “como instâncias institucionais de transformação de valores” a serviço da monarquia, em que foram responsáveis pela construção de uma identidade nacional, sobretudo, legitimamente francesa que “rejeita[ria] tanto quanto possível os gostos e modelos estrangeiros”²⁵, em que a língua, a literatura e as artes refletiram a supremacia da França perante a Europa. Internamente isso implicaria, também, a “[...] superação da diversidade de gostos e hobbies existentes entre as diferentes elites”²⁶.

Portanto, difundiu-se o ‘*bon goût*’ ou ‘*goût françois*’ da nobreza entre a alta burguesia e a *noblesse de robe* e, para tanto, algumas ações elaboradamente distintas foram implementadas no transcorrer do tempo, como então desejou imperiosamente Richelieu com os seus espetáculos, leituras e diversões palacianas,²⁷ e também por meio do uso das academias, como fez Colbert, por exemplo, nas

²⁴ Ibidem, p. 50-51.

²⁵ Ibidem, p. 50.

²⁶ Idem.

²⁷ Idem.

conferências da Academia de Pintura e Escultura, de caráter público, em que as discussões apresentaram os valores compreendidos pelas obras. Assim, também, como na concessão de ingresso pela alta burguesia na mesma academia, visto que os burgueses, denominados pelos acadêmicos por ‘amadores’, contribuíram para a difusão do gosto francês, uma vez que possibilitaram “[...] uma efetiva integração social dos artistas, nos meios cortesãos ou nos salões parisienses, além de constituírem um potencial público para [o consumo d]as obras”²⁸.

Figura 4 – Sessão da Real Academia de Pintura e Escultura no Louvre por Jean-Baptiste Martin (1675-1725).



Fonte: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010067051>

A fundação da *Académie de Peinture et Sculpture* em 1648 significou a teorização e a doutrinação da pintura e da escultura vistos nas primeiras galerias reais. A sua origem se inscreveu na tensão existente entre os Mestres das Corporações e os Acadêmicos que solicitaram o título de academia real para conferir um novo estatuto social aos seus membros. Para tanto, a intelectualização e elitização de seus componentes foram evocados em carta redigida ao rei a fim de se legitimarem como grupo distinto e, portanto, detentores da tradição da Antiguidade clássica e “da beleza da ciência” que, diferentemente das atividades manuais dos mestres corporativos, depreciava o ofício do artista e maculava a imagem do rei.²⁹ Assim, o academicismo e o controle institucional francês representaram a hierarquização dos gêneros

²⁸ MELLO, 2002, p. 32.

²⁹ Ibidem, p. 15-17.

pictóricos, em que a sua reprodução significou o fortalecimento e a estratificação social na França³⁰ e, conseqüentemente, na Europa, uma vez que “o exemplo francês e a força das Luzes” conduziram o florescimento das demais academias reais europeias.³¹

O mesmo projeto francês acometeu a *Académie Royale d'Architecture*, onde se criou uma norma estética para uma arquitetura autenticamente francesa, “inclusive talvez no estabelecimento de uma ordem nacional”³². Nesse contexto das ordens, a francesa constituiu o estágio mais elevado desse processo evolutivo. Para tanto, a arquitetura voltou-se ao estudo da “verdadeira natureza das ordens e do modo pelo qual deveriam ser empregadas em edifícios modernos”³³. Tais estudos culminaram, mais tarde, no icônico projeto da fachada leste do Palácio do Louvre desenvolvido por Perrault³⁴ que, apesar das polêmicas provocadas pelas suas soluções, tornou-se “altamente influente na formação do gosto do século seguinte”³⁵. Assim, a linguagem empregada pela arquitetura francesa em relação à construção de palácios, ou à reconstrução de parte deles, anunciou uma nova linguagem nacional, mas sem esquecer do mundo antigo, pois, apesar das *querelles*, a linguagem evocada pela antiguidade era a que legitimaria o gosto da arquitetura.³⁶

Desse modo, e a fim de abarcar as novas demandas das cortes, o projeto arquitetônico do museu inseriu-se, primeiramente, na ampliação das galerias reais que precisaram ser redimensionadas para o acolhimento do maior número de obras que, como tal, traduziram a opulência do reino. Num segundo momento, houve o desenvolvimento tipológico de uma arquitetura específica e voltada para o museu, na qual se buscou integrar o programa do museu ao da arquitetura. O estilo neoclássico, surgido em oposição ao barroco e a linguagem histórica, foi “amplamente usados para configurar a arquitetura dos edifícios e a imagem institucional dos museus”³⁷, em que

³⁰ Ibidem, p. 28.

³¹ MALATO, 2009, p. 11.

³² PÉREZ-GÓMEZ, Introduce, p. 07-8. In: PERRAULT, Claude. *Ordonnance for the five kinds of columns after the method of the ancients*, 1993, p. 90.

³³ Ibidem.

³⁴ Alguns teóricos sugerem que uma comissão francesa liderada por Le Vau e Perrault foi a responsável pela fachada.

³⁵ PÉREZ-GÓMEZ, 1993, p. 90.

³⁶ O professor Pedro Paulo Palazzo apresenta a discussão entre os antigos e os modernos na sua tese de doutorado em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/7670>.

³⁷ GUIMARAENS, 2015, p. 134 In: GUIMARAENS, Cêça; RANGEL, Vera; BERROTO, Márcia. *Museologia social e cultural*, 2015.

os elementos arquitetônicos e de composição evocados da Antiguidade foram reverberados pelo tempo das Luzes.

Figura 5 – “A Liberdade guiando o povo” por Eugène Delacroix em 1830.



Fonte: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010065872>

Assim, o desenvolvimento da ideia de museu recobre muitos lugares e períodos na antiguidade “[...] e está largamente presente em todas as atividades humanas, de todas as épocas, em todos os continentes”³⁸, mas o gosto pela coleção no sentido histórico-artístico, sobretudo pela Antiguidade, é pertencente ao colecionismo do Renascimento. Todavia, o museu moderno surgido pela Revolução revelou uma outra faceta daquela empregada pelo gabinete de curiosidade no século XV: nela o museu moderno se assemelharia ao seu ancestral grego. Mas qual seria essa aproximação?

O museu constituído no curso do período moderno como instituição é revolucionário, não pelo contexto político proveniente da efervescente Revolução Francesa, mas no sentido de rompimento “com o colecionismo que reinterpreta radicalmente a coleção humanista na perspectiva do iluminismo”³⁹, em que o museu foi o lugar destinado ao público e à educação, em que a abertura e a patrimonialização das coleções régias, nobiliárquicas ou burguesas fundaram os primeiros museus nacionais que converteram “o direito de entrar no museu em um direito do cidadão”⁴⁰.

³⁸ GOB; DROUGUET, 2019, p. 34.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ POULOT, 2013, edição Kindle, cap. 3.

A patrimonialização dos bens foi um entre os muitos outros atos jurídicos que a Assembleia Constituinte adotou a fim de preservar as obras do Antigo Regime do furor proveniente da Revolução, pois “incêndios a igrejas e edifícios públicos [eram constantes e direcionados, assim como] saques a castelos e destruições de estátuas e monumentos”⁴¹. Houve necessidade de ressignificar as obras, desvinculando-as da imagem de passado pelas quais pertenceram, para, assim, ressurgissem em outro tempo, o instaurado pela Revolução, em que se dispuseram as obras para a nação no espaço não mais pertencente à realeza, mas ao povo, o museu francês.

As obras artísticas que serviam tanto para retratar a oligarquia monárquica e eclesial quanto para legitimar o seu poder precisaram ser convertidas para o interesse nacional. No início houve sérias divergências entre conservar e destruir os bens culturais ligados ao Antigo Regime.

Contudo, a patrimonialização despertou também um crescente interesse por obras de arte distintas e raras, sobretudo na França, em que a transformação política do estado envolveu o museu como instrumento de legitimação política.⁴² A sua politização o tornou receptáculo das obras artísticas da humanidade, em que não se importava a procedência ou origem das coisas, isto é, desde objetos culturais saqueados a obras-primas confiscadas; tudo fazia parte daquela nação e o museu, a sua vitrine. Assim, o museu consistiu, nesse sentido, o seu lugar final, de sacralização das obras,

[...] que adquirem um sentido para além de seu estatuto de objetos culturais. Dispostos no espaço do museu, que os abriga como tesouro conquistado — tal como se fazia com os saques de guerra da Antiguidade —, as obras convertem-se em símbolo da glória da nação francesa⁴³.

Para Brefe, ao final da Revolução, exportou-se o modelo francês para além de suas fronteiras, em que museus subsequentes foram criados com base na experiência francesa e evoluíram para uma prática de encapsular o tempo através de novos temas e categorias oriundas do “projeto enciclopedista de inventariar o mundo”⁴⁴. Para Foucault esse tempo encapsulado é também acumulativo e pertence à ideia moderna

⁴¹ PINHEIRO, 2004, p. 52.

⁴² BREFE, 2007, p. 35.

⁴³ Ibidem, p. 35.

⁴⁴ Idem.

de museu da cultura ocidental, em que nele se encerraram todas as épocas e todos os tempos.⁴⁵

Assim, os grandes museus europeus iniciaram uma grande corrida pelas melhores obras para o abastecimento de seus acervos “como o Louvre e o Britânico, [onde incorporaram] os bens tomados nas guerras e invasões, notadamente do Egito, Grécia e Roma”⁴⁶, em que “as grandes atrações desses museus não [seriam] os objetos de sua própria cultura, mas aqueles trazidos como verdadeiros troféus de suas conquistas”⁴⁷. Essa grande competição mais tarde desencadeou diversos problemas no transcorrer dos séculos XX e XXI, que se revelariam na restituição de bens culturais decorrentes do “tráfico ilícito dos bens culturais, e a outra histórica, [que é caracterizada pela] constituição das coleções dos grandes museus no século XIX e o que hoje chamamos de arqueologia colonial [e de guerra]”⁴⁸.

Figura 6 – “Entrada triunfal dos monumentos das ciências e das artes na França”.



Fonte: <https://blog.napoleon-cologne.fr/napoleon-bonaparte-et-le-louvre/>

O contrabando de bens artísticos culturais e as falsificações de obras de artes cresceram com a expansão dos museus e, sobretudo, com a produção de obras para o mercado e, desde a fundação do Conselho Internacional de Museus – ICOM, tem se buscado combater o comércio ilegal e a perversão que envolve a falsificação de obras de artes e de objetos históricos pelo mundo que flagelam não somente as

⁴⁵ *Estética: literatura e pintura, música e cinema* [1970], 2009, p. 419.

⁴⁶ FILHO, 2006, p. 49.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 49.

⁴⁸ GOB; DROUGUET, 2019, p. 108.

instituições, mas os países de onde são extraídos e os espectadores na sua experiência com a obra no museu. Outro aspecto pertinente ao ICOM diz respeito à restituição de bens culturais e de obras artísticas que, desde o fim da 2ª Guerra Mundial, ganhou apropriada importância devido ao novo contexto mundial. Desde então, muitas nações reivindicaram a restituição de seus bens culturais e, pelo caminho, algumas divergências diplomáticas são provocadas em decorrência dos pedidos. Em contrapartida, como medida de proteção, os principais museus que estão em posse dos diversos bens solicitados recorreram a legislações que impeçam a saída das suas respectivas obras, pois alegam que suas instituições perderiam seu caráter museológico.⁴⁹

Todavia, além de guardar e preservar a memória e a cultura material, o museu se articula com as diversas temporalidades existentes no acervo, pois, para cada objeto, há um tempo próprio e particular. Nesse sentido, o museu “aprisiona o objeto em sua temporalidade e nos devolve a possibilidade de convivermos com um tempo que já não existe mais”⁵⁰, em que, ao recriar o espaço para aquele objeto, o museu suspenderia o tempo. Mas qual seria esse tempo suspenso pelo museu? O tempo nesse sentido se restringiria, apenas, ao espaço da edificação? O surgimento de novas temáticas museais propiciou uma nova relação do homem com o tempo e, conseqüentemente, com o espaço como os arqueossítios, ou museus ao ‘ar livre’, em que a distinção com o museu tradicional manifesta-se, apenas, pela edificação ausente⁵¹, isto é, no sentido de abrigar e proteger a exposição. Todavia, as novas temáticas revelam uma outra forma de compreender o museu e, também, uma nova maneira de perceber o tempo. Mas esse tempo seria o mesmo tempo exercido pelo museu tradicional? Ou existiria algum outro fator atribuído ao tempo para além de suas paredes?

Ao se pensar na ideia de tempo enquanto fenômeno, pode-se refletir sobre duas perspectivas: uma quantitativa, na qual o tempo é cronológico, numérico e físico, e uma qualitativa de um tempo que foi vivenciado, experimentado, um tempo que permanece, o histórico. Portanto, há temporalidades distintas que se apresentam no mesmo objeto, em que uma o constitui nos limites físicos da matéria, e outra em seu conteúdo. Todavia, uma dessas duas perspectivas prevalece sobre a outra no modo

⁴⁹ Ibidem, p. 108-10.

⁵⁰ DOCTORS, 2003, p. 8.

⁵¹ GOB; DROUGUET, 2019, p. 72.

de apreender o tempo e de ser apresentado no museu, onde, geralmente, se busca expor e abstrair, apenas, a materialidade da coisa e não o seu conteúdo. Talvez isso decorra da tradição vulgar do tempo, em que se privilegia a experiência quantitativa do tempo.

A mensuração e a databilidade no sentido de tempo cronológico e físico estão presentes no nosso dia a dia, em que se fixam instantes de tempos para nos referenciar durante o curso do nosso cotidiano no transcorrer do dia. O medir do tempo é quantidade, em que se fraciona o dia e sua duração para um tempo público de atividades e tarefas. Esse tempo público é entendido por Heidegger como tempo vulgar, no qual buscamos nos entes uma projeção de presente na duração.⁵² O relógio para Heidegger ilustra bem o sentido de tempo público e homogêneo no que se refere ao quantitativo — mensurável, pois o que ele oferece é um tempo como unidade de medida que é generalizado, cuja duração é igual para todos e que se repete constantemente.⁵³ Assim, o medir torna-se mais importante que a essência vivificada do ser, que em si é finita, particular e heterogênea. Para Heidegger, esse problema remonta desde a Grécia Antiga em que Aristóteles classificou o tempo como a medida do movimento: “pois o tempo é com efeito isto — o numerado no movimento que vem de encontro no horizonte do anterior e posterior”⁵⁴.

Essa interpretação de tempo aristotélico, em que o tempo foi, apenas, ‘o número ou a medida do movimento’, perdurou até os dias atuais, principalmente na ciência e na física contemporânea, em que se busca instaurar uma doutrina quantitativa do tempo, cuja definição subordina o tempo ao espaço que, conseqüentemente, o torna como parte integrante do cálculo e da medição.⁵⁵ A esse respeito, houve um sério debate entre Einstein e Bergson em 1922 acerca da natureza do tempo. Para o cientista, o tempo argumentado pelos filósofos não existia: “*Il n’y a donc pas un temps des philosophes*”⁵⁶. Para Einstein o tempo, independe do homem e, para Bergson, o homem não foi considerado em sua teoria. A resistência contra esse aspecto da teoria de Einstein por Bergson o sentenciou ao ostracismo. Para muitos, o conhecimento moderno representou o progresso e o antigo o atraso. E, talvez por isso, e aliado à sua resistência, Bergson foi taxado de não ter compreendido

⁵² *Ser e Tempo* [1929], 2012, § 80, p. 1111-35.

⁵³ *O conceito de tempo*. [1924], 2008, p. 29-31.

⁵⁴ ARISTÓTELES apud HEIDEGGER [1929], 2012, § 81, p. 1137.

⁵⁵ HEIDEGGER [1924], 2008, p. 63.

⁵⁶ CANALES, 2015, p. 27.

a física que envolvia a relatividade, tanto por Einstein quanto pelos seus defensores.⁵⁷ O aspecto humano não foi considerado na Teoria da Relatividade em virtude de Einstein considerar esse aspecto sem importância para tal fim. No entanto, sem a significação humana aventada por Bergson, o tempo teria sentido?

Na contemporaneidade, sobretudo na cosmologia, o tempo entendido enquanto fenômeno físico e aplicada à Teoria da Relatividade de Einstein, revela-se no movimento dos corpos e na localidade do ponto observado, “pois cada observador mede o seu próprio tempo”⁵⁸. Para a física contemporânea que estuda o universo, não há um tempo absoluto, teoria que foi defendida por Isaac Newton, na qual “o tempo seria o mesmo a despeito de quem a medisse”⁵⁹. Contudo, em relação a isso, Heidegger afirma que “todo o medir do tempo consiste em conseguir fazer do tempo uma quantidade”⁶⁰. Portanto, nesse contexto quantitativo do tempo, sua relação está na sua mensuração numérica e matemática, e não na experiência vívida do homem no tempo.

O tempo qualitativo busca em si essências de épocas outrora passadas na tentativa de uma revelação dos fatos/acontecimentos. Para Heidegger o tempo guarda em si uma qualidade oculta que não se revela na duração, mas em seus acontecimentos.⁶¹ As significações da história “por se relacionarem com o homem [o torna] como o “sujeito” dos acontecimentos”⁶². Nos fragmentos espaço-temporais de cada época, o tempo é vivificado pela existência do ser humano e de suas relações. Portanto, o tempo não pode ser caracterizado somente na medição, ou na sua duração cíclica físico-matemática, senão se perde a essência humana do ser no tempo, pois o homem é o sujeito dos acontecimentos e o tempo o horizonte do ser. Quer dizer, isto em relação à distinção entre o tempo das ciências naturais e o tempo das ciências humanas, pois não há um *ser* sem *estar*, a essência que preceda a existência, mas simultâneas. Assim, o ser humano, nesse sentido, nada seria sem o *estar-no-mundo*, pois, para existir, ou para vivenciar no tempo, é preciso estar em algum lugar.

⁵⁷ Ibidem, p. 28.

⁵⁸ HAWKING, 2015, p. 194.

⁵⁹ Ibidem, p. 194.

⁶⁰ *O conceito de tempo*. [1924], 2008, p. 61.

⁶¹ Ibidem, p. 27.

⁶² HEIDEGGER [1929], 2012, § 73, p. 1027.

O mundo é o lugar que, além de abrigar as suas relações, no seu *estar-com-os-outros*, abriga, também, a sua espacialidade. O estar-no-mundo constitui e molda o ser humano, assim como o ser humano para com o mundo, isto é, no sentido de significação humana, pois o planeta continuaria a existir sem a existência do homem, porém, não significada como tal. Isto se deve ao fato de o ser humano ser, por assim dizer, o único ente que, como tal, possui a capacidade de usar e de idealizar outro ente. Portanto, para se viver no horizonte do tempo, é preciso também estar-no-mundo, no espaço, pois “o espaço e tempo [se] co-pertencem”⁶³ e nada seria do ser humano enquanto tal sem estar (existência) e ser (essência), ao mesmo tempo, para estar sendo (ou ser estando) aí.

Nesse contexto, o museu é, então, lugar e possibilidade do tempo reversível, um parêntesis materializado no espaço a fim de preservar o tempo e a espacialidade das coisas, em que podemos compreender e nos transportar a várias temporalidades que se acumulam em seu interior, permitindo experimentar o tempo por meios diversos como pela arquitetura, pela própria ideia de museu que suscita tempo e temporalidade e, principalmente, por meio de suas obras artísticas e dos objetos do passado. Nesse sentido, o museu deve ser compreendido não apenas como uma instituição, uma edificação (e seus outros modos de se apresentar) que guarda, preserva, expõe e ensina, mas como um guardião de fragmentos espaço temporais que se revelam ao ser humano em sua abertura, no *aí*.

O museu, portanto, revela-se importante na construção da sociedade, pois além de contribuir para o esclarecimento histórico, social, cultural e científico do homem no mundo, propicia também a conexão temporal (passado, presente e futuro) com o ser humano nas suas mais diversas formas e manifestações. No entanto, o museu enquanto objeto de estudo nesta pesquisa não encontra a sua justificativa somente em sua importância na construção da sociedade, mas em seu percurso histórico e operação temporal. O título da presente pesquisa “*O museu no tempo e a construção do tempo no museu*” explicita o objetivo geral do trabalho, uma vez que se busca compreender o museu no tempo, isto é, o seu percurso histórico, e o tempo do museu, enquanto fenômeno no espaço museal. Com relação aos objetivos específicos busca-se delinear os aspectos do estudo a fim de torná-lo realizável. Para tanto, propõe-se a investigar as primeiras manifestações históricas das coleções de objetos

⁶³ *Seminários de Zollikon*, 2009, p. 184.

e também de monumentos de acepção memorial desde a pré-história ao surgimento do *Mouseion* de Alexandria, como também a etimologia do vocábulo museu; analisar o conceito de tempo em Heidegger e contrapor ao de Aristóteles (e outros filósofos) para, no fim, entender o tempo visto como qualidade e quantidade para, então, poder correlacionar essas temporalidades ao espaço museal moderno; identificar as condições que proporcionaram o colecionismo na península itálica, as idealizações de época transfiguradas na arte, o ressurgimento da academia e o projeto de estado francês, o sentido e a natureza do colecionismo, os antecedentes histórico-filosófico da formação do Estado moderno francês, a contribuição dos ideais iluministas na dissolução do Antigo Regime, a influência do iluminismo na transformação do Louvre em uma instituição do Estado e o desvio de sentido e caráter do museu revolucionário; apresentar os primeiros espaços e arquiteturas que precederam os museus modernos, os primeiros edifícios ressignificados para as coleções, as primeiras arquiteturas específicas de museus e a imagem do tempo, ideias de vida e morte nos museus e as classificações tipológicas dos museus.

A abrangência e a especificidade teórica dos objetivos propostos exigem uma metodologia tal que permita o desenvolvimento da pesquisa. Portanto, devido à natureza do trabalho, isto é, o percurso histórico do museu e o fenômeno do tempo no espaço museal, a metodologia será dividida em duas partes, uma responsável pela abordagem histórica e a outra pela filosófica. Assim, a pesquisa bibliográfica de livros responderá essencialmente pela parte histórica do estudo e a fenomenologia de Heidegger pela análise filosófica do tempo. A divisão metodológica entre história e filosofia estará presente também na estrutura da dissertação. Além da introdução, das considerações finais e anexo, o trabalho foi estruturado em quatro capítulos, sendo um filosófico e os demais históricos, a fim de atingir os objetivos propostos.

A organização estrutural da dissertação levou em consideração ainda a cronologia de eventos históricos para o desenvolvimento e elaboração dos capítulos do trabalho. Porém, o capítulo filosófico em que trata da questão do tempo, constitui uma abordagem específica, na qual se pretende compreender o fenômeno do tempo com base nele mesmo, como sugere Heidegger, em detrimento da ideia tradicional de tempo de Aristóteles. Este capítulo em particular está situado entre o primeiro e o terceiro capítulo, onde o encerramento do primeiro acena para o filósofo de Estagira, em que o seu Liceu supostamente influencia a construção do *Mouseion* de Alexandria. No terceiro, apresenta-se o início da coleção de objetos e de bens culturais a partir do

sentido histórico e artístico, quer dizer, com base no conhecimento. Ademais, teremos nos quatro capítulos da dissertação o desenvolvimento específico dos objetivos propostos do trabalho.

No primeiro capítulo, intitulado **Coleções, lugares memoriais e etimologia**, procura-se pelas primeiras manifestações históricas das coleções de objetos e também dos monumentos de acepção memorial desde a pré-história ao surgimento do *Mouseion* de Alexandria, como também a etimologia do vocábulo *museu*.

No segundo capítulo, intitulado **Museu: Tempo e memória**, investiga-se o conceito de tempo em Heidegger contrapondo-o ao de Aristóteles (e outros autores) para, no fim, entender o tempo visto como quantidade e qualidade para, então, poder correlacionar essas temporalidades ao *museu*.

No terceiro capítulo 3, intitulado **Colecionismo, Revolução e distorção**, aborda-se o precedente histórico do colecionismo renascentista, os antecedentes histórico-filosófico da formação do Estado moderno francês, a contribuição dos ideais iluministas na dissolução do Antigo Regime, a influência disso tudo na transformação do *museu* francês em uma instituição do Estado e o desvio de sentido e caráter do *museu* revolucionário;

No quarto capítulo, intitulado **Museu e Arquitetura: surgimento das primeiras arquiteturas e classificações tipológicas de museus**, busca-se apresentar os espaços que precederam os *museus* modernos, os primeiros edifícios transformados e ressignificados em *museus*, o surgimento das primeiras arquiteturas específicas e as naturezas tipológicas dos *museus*.

Por fim, em relação às considerações finais retomar-se-á brevemente as questões apresentadas na introdução do estudo para, então, poder fechá-las. Claro que, entre o levantamento das questões, averiguar-se-á também se os problemas da pesquisa foram resolvidos e se, por ventura, outros novos surgiram. Caso tenha surgido algum novo problema buscar-se-á, se possível, por alguma resolução ou abordagem positiva para o seu desfecho em anexo.

CAPÍTULO 1 – COLEÇÃO, LUGARES MEMORIAIS E ETIMOLOGIA

1 COLEÇÃO PRIMITIVA E LUGARES MEMORIAIS

A origem do museu advém do hábito do colecionismo que coincide com a história da humanidade, em que o ancestral do homem já colecionava objetos os quais julgava importante ou de algum valor. Segundo o museólogo britânico e ex-presidente do ICOM Geoffrey Lewis, alguns objetos eram reunidos “devido às suas associações pessoais ou coletivas [...]. [E que] os artefatos encontrados nas câmaras funerárias do período Paleolítico mostram indícios disto”⁶⁴.

Nesses primitivos santuários, encontraram-se ‘os primeiros indícios de vida cívica’ como verifica o historiador estadunidense Lewis Mumford, em que sequer havia suspeitas de tais agrupamentos permanentes⁶⁵, uma vez que se acreditava em algo mais transitório e efêmero. Portanto, havia “lugares de memória” para os quais o homem do Paleolítico regressava, periodicamente, a fim de rememorar seus ancestrais: as covas, os túmulos e, sobretudo as cavernas.⁶⁶

Para o historiador francês Pierre Nora, os “lugares de memória” apresentam três sentidos para constituir-se como tais, quais sejam, o ‘material, o simbólico e o funcional’⁶⁷, e esses atributos sensoriais coexistem, simultaneamente, em menor e maior grau.⁶⁸ Portanto, esses “lugares de memória” expressam “[...] todo um processo de construção de sentidos, de transmutação simbólica ao redor desses conteúdos, desses marcos (materiais e imateriais) na paisagem (física ou social)”⁶⁹. Nesse contexto, as cavernas, as covas e os túmulos podem ser entendidos como “lugares de memória”, em que essas demarcações sensoriais expressariam marcos na paisagem do homem primitivo e, no caso das cavernas, fomentaram a expressão artística e o prazer social.

⁶⁴ *Como gerir um museu*: manual prático. 2004, p. 01.

⁶⁵ *A cidade na história*: suas origens, transformações e perspectivas [1982], 2008, p. 07.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 06.

⁶⁷ *Entre memória e história*: a problemática dos lugares, 1993, p. 21.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 21-22.

⁶⁹ A superação dos “lugares de memória”: museus, direito à cidade e aos “lugares comuns”. *In: Memória e museus*, 2015, p. 57.

Figura 7 – O primeiro enterro atribuído a uma espécie diferente do *H. Sapiens* em La Chapelle-aux-Saints, França.



Fonte: <http://www.neandertal-musee.org/expositions.html>

As covas, os túmulos e, sobretudo, as cavernas, estão inseridos como “lugares de memória” e de regresso pelo homem primitivo, pois, além de ornados com pedras e vegetação diferenciada, foram ressignificados como assinala a arquiteta e museóloga Maria Cecília Gabriele como sendo “os primeiros monumentos de acepção memorial”⁷⁰. No entanto, foram as cavernas os lugares que “personificavam propriedades e poderes sagrados e [que] atraíam aos seus recintos homens de muito longe”⁷¹. Ou seja, o homem primitivo deslocava-se de outros locais para as cavernas e outros pontos cerimoniais não somente para um fim ocasional de escambo, um ajuntamento de alimentos, acasalar-se ou para um local de caça abundante, mas para um lugar de memória de seus ancestrais.

Esses lugares de culto e memória, possivelmente, surgiram quando o homem primitivo passou a temer e a compreender a morte. Para o sociólogo inglês Allan Kellehear, “os túmulos dizem coisas importantes para compreender de modo elementar como [o homem primitivo] encarava o morrer”⁷². Para Kellehear os povos primitivos cultivaram uma crença numa ultravida e que isso “[...] parecia bastante comum, pelo menos no fim da Idade da Pedra, há cerca de 30-50 mil anos”⁷³. Corrobora-se a esse fato, em sua visão, pelos vários objetos fúnebres encontrados nos diversos sítios arqueológicos espalhados pelo mundo, em que:

⁷⁰ A arquitetura de museus na história. In: *Arquitetura, estética e cidade: questões de modernidade*, 2014, p. 98.

⁷¹ MUMFORD [1982], 2008, p. 07.

⁷² *Uma história social do morrer* [2013], 2016, p. 53.

⁷³ Idem.

[...] barcos funerários da Escandinávia [tinham] no mínimo 2 mil anos, e os indícios de navegação datam de pelo menos 60 mil anos. Há no mínimo 6 mil anos, os cães também eram sepultados, às vezes como parte dos bens tumulares dos humanos. [Há ainda] boas evidências de alimentos e decorações elaborados em túmulos de 10 mil anos atrás, de mortos vestidos com esmero, de funerais diferenciais com base no *status* ou até de possível luto provocado⁷⁴.

Muitos desses objetos descobertos foram formados por bens tumulares e foram legados aos mortos como parte do ritual de passagem para o outro mundo. As pessoas próximas do falecido escolhiam os objetos de acordo com a sua utilidade e os ofertavam a fim de auxiliá-lo em sua jornada além-mundo⁷⁵, haja vista que não gostariam que o espírito retornasse com o intuito de prejudicá-los em vida. Todavia, nem sempre todos os bens tumulares, ou alguns objetos específicos, acompanhavam o morto no sepultamento porque havia diferenças culturais acerca do valor dos objetos, em que, para algumas culturas, alguns objetos eram demasiadamente importantes para serem deixados na sepultura e, passado algum tempo, eram recolhidos e redistribuídos na comunidade.⁷⁶ Já outras culturas, além de destinarem os seus melhores instrumentos, disponibilizavam fogueiras e até cabanas.⁷⁷

Figura. 8 – Túmulo com acúmulo de objetos em volta dos restos mortais.



Fonte: <https://www.wessexarch.co.uk/news/a303-stonehenge-evaluation-works-uncover-glimpses-prehistoric-life>

A consciência e o temor da morte transformaram a maneira de enxergar do homem primitivo e também fomentou a sua imaginação acerca do morrer. Inclusive,

⁷⁴ Idem.

⁷⁵ Ibidem, p. 64-5.

⁷⁶ Ibidem, p. 76-8.

⁷⁷ Ibidem, p. 85.

os rituais e alguns tipos de pinturas rupestres demonstravam maneiras de imaginar a morte pelo homem primitivo, em que algumas dessas pinturas sugeririam a morte como uma viagem.⁷⁸ Para tanto, e com base na observação de caçadores e coletores modernos, muitas cavernas “eram frequentemente consideradas como a entrada [para o] outro mundo”⁷⁹. Nas cavernas de Chauvert, na França, e do Kalahari, do sul da África, boa parte das pinturas rupestres decorriam, segundo o arqueólogo sul-africano Lewis-Williams, de rituais xamânicos, em que os mortos ou o espírito dos mortos eram representados sem qualquer distinção social, desde xamãs em transe e criaturas sobrenaturais a pessoas comuns.⁸⁰

Figura 9 – Objetos encontrados na Caverna Chiquihuite no México sugere homem nas Américas há mais de 30 mil anos.



Fonte: <https://www.natgeo.pt/historia/2020/08/descoberta-surpreendente-caverna-pode-colocar-presenca-de-humanos-americas>

Para Fustel de Coulanges, “antes de conceber ou adorar [os deuses], o homem adorou os mortos,” e que “foi, talvez, [por via] da morte que o homem teve pela primeira vez a ideia do sobrenatural, e quis confiar em coisas que ultrapassavam a visão dos olhos”⁸¹. Segundo Coulanges, o mistério da morte elevou o pensamento do homem primitivo “[...] do visível para o invisível, do passageiro para o eterno, do humano para o divino”⁸². Além do temor e do mistério que envolvia a morte, as covas, os túmulos e as cavernas, representaram também o meio de cultivar a lembrança,

⁷⁸ Ibidem, p. 78-80.

⁷⁹ LEWIS-WILLIAMS, 1998, p. 86-97 *apud* KELLEHEAR [2013], 2016, p. 54.

⁸⁰ KELLEHEAR [2013], 2016, p. 55; LEWIS-WILLIAMS, 1998, p. 92-3.

⁸¹ *A cidade antiga* [1961], 2006, p. 20.

⁸² Ibidem, p. 20.

assim como o luto e a resignação. Segundo o historiador francês Philippe Àries, esses elementos designaram:

[...] o local necessariamente exato do culto funerário, [e] tinha também por fim transmitir às gerações seguintes a recordação do defunto. De onde o seu nome de *monumentum*, de memória: o túmulo é um memorial. A sobrevivência do morto não devia ser garantida apenas no plano escatológico por meio de oferendas ou sacrifícios; dependia também da fama que mantinha na terra, quer os túmulos com os seus *signa*, e as suas inscrições, quer os elogios dos escritores⁸³.

Assim, conforme explicita Àries, os túmulos constituíram os lugares de culto à memória do morto e também do luto. E, ao cultuar o morto, este era vivificado por meio das lembranças dos vivos, e isto era primordial para o morto. Apesar de Àries sugerir uma relevância ou reputação em vida, a memória em si não se restringe a tal aspecto, talvez o reconhecimento social proporcione uma perpetuidade memorial maior. Todavia, o círculo familiar, que é um microcosmo memorial, possibilita, igualmente, a lembrança, porém, numa escala menor, restrita e, quem sabe, mais genuína.⁸⁴ Independentemente da proximidade ou relevância do morto para com a comunidade, era importante para os povos primitivos a demarcação dos lugares sepulcrais com fins de memória porque a morte era ambivalente, pois serviam tanto para apaziguar os ânimos dos espíritos dos mortos, quanto para consolar os enlutados. Essa ambivalência ocorria pelo temor que os espíritos poderiam ocasionar como a má sorte ou doenças, mas, por outro lado, também seria fortuito e bem-vindo, caso ajudassem na caça ou no aconselhamento de alguma dificuldade.⁸⁵

Figura 10 e 11 – Túmulo de pedra com esqueletos de crianças e objetos.



Fonte: <https://sputniknewsbrasil.com.br/20211217/descobrem-na-dinamarca-sepultura-de-criancas-da-era-neolitica-com-adaga-de-pedra-fotos-20727320.html>

⁸³ *O homem diante da morte* [1977], 2000, p. 239.

⁸⁴ Ver capítulo 2 – Museu: Tempo e memória.

⁸⁵ KELLEHEAR [2013], 2016, p. 88.

Figura 12 – Restos tumulares de uma civilização pré-histórica europeia encontrado no Vale do Boyne, na Irlanda.



Fonte: <https://revistagalileu.globo.com/Ciencia/Arqueologia/noticia/2018/07/tumba-pre-historica-de-55-mil-anos-e-descoberta-na-irlanda.html>

As cavernas eram os lugares de memória, dos rituais fúnebres, e também da expressão artística, em que muitas pinturas e desenhos foram concebidos e representados em seu interior a fim de expressar, social e religiosamente, a sua vivência. Para o historiador da arte e sociólogo húngaro-alemão Arnold Hauser, os desenhos paleolíticos derivaram de uma técnica apurada que demandava, inclusive, de tempo para que fosse completamente aprendida.⁸⁶ Conforme explicita o historiador, esses “artistas” que conceberam essas pinturas constituíram, provavelmente, uma classe profissional, em que o processo de ensino-aprendizagem se assemelhou ao de uma escola:

os muitos “esboços”, “apontamentos” e “desenhos de alunos” corrigidos, que foram descobertos juntamente com outras pinturas remanescentes, tornam até bastante provável a hipótese da existência de uma atividade educativa funcionando, com escolas, professores, tendências e tradições locais⁸⁷.

Segundo Hauser, houve uma distinção social entre os ‘autores das pinturas’ e os demais componentes da comunidade, em que os afazeres ordinários eram diminuídos, mas não isentos.⁸⁸ Isto ocorreu por causa do significado mágico atribuído

⁸⁶ *História social da arte e da literatura* [1998], 2010, p. 19.

⁸⁷ OBERMAIER, 1931, p. 209; BURKITT, [1933?], p. 215-6 *apud* HAUSER [1998], 2010, p. 19.

⁸⁸ *História social da arte e da literatura* [1998], 2010, p. 19.

às gravuras de animais que, conseqüentemente, foram imputados também aos seus autores.⁸⁹

A concepção paleolítica dos desenhos de animais para Hauser indicou que os caçadores primitivos foram, presumidamente, os seus autores, pois conheciam, intimamente, os animais e, conseqüentemente, a sua fisiologia.⁹⁰ Com efeito, isso acarretou, indiscutivelmente, “certos privilégios e, pelo menos, uma parcial isenção das obrigações cotidianas”⁹¹. Portanto, o *status* adquirido pelos “artistas” revelou ‘alguma diferenciação vocacional’ que, para alguns autores, os tornou como parte sacerdotal do lugar.⁹²

Algumas cavernas redescobertas no século XIX como as de Altamira, na Espanha, e de Lascaux, na França, por exemplo, suscitaram admiração e muitas inquietações acerca da técnica, do grafismo e, principalmente, do seu real significado. Muitos pintores como Picasso expressaram uma grande admiração para com aqueles artistas que criaram uma arte tão genuína.⁹³ Já para outros, o que importava saber era o real significado daquelas pinturas. Para o historiador austríaco Ernst Gombrich, a explicação mais satisfatória referiu-se ao ‘poder produzido pelas imagens’, pois:

[...] parecia que esses caçadores primitivos imaginavam que, se fizessem uma imagem de sua presa — e até a espicaçassem com suas lanças e machados de pedra —, os animais verdadeiros também sucumbiriam ao seu poder⁹⁴.

Tal observação, Salienta Gombrich, assenta-se em observações entre “os povos primitivos do nosso tempo que ainda preservam seus antigos costumes”⁹⁵, apesar de não executarem com exatidão tal ‘magia’, porém a ideia de poder evocativo acerca das imagens ainda permanece e se manifesta em várias outras culturas. Para a psicanalista suíça Aniela Jaffé, que assina o capítulo do livro organizado pelo psiquiatra suíço Carl Jung, intitulado “*O simbolismo nas artes plásticas*”, a história

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ Idem.

⁹¹ Idem.

⁹² HAUSER [1998], 2010, p. 19-20; LEWIS-WILLIAMS, 1998, p. 87.

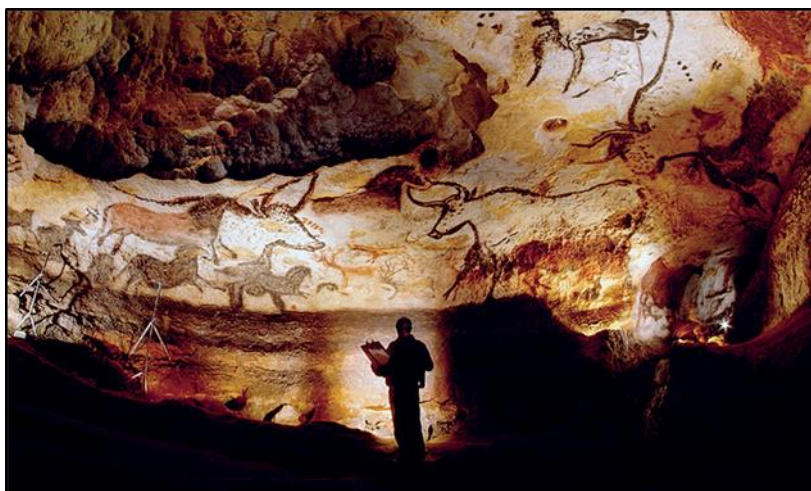
⁹³ Essas manifestações artísticas despertavam intensa admiração não apenas pelo tempo de sua concepção, mas pela expressividade que elas representavam, em que Picasso “as considerava obras de arte perfeitas, chegando mesmo a propô-las como modelos de absoluta autenticidade da expressão artística”. ARGAN, 2003, p. 24. Picasso reconhecia naquelas pinturas de 18.000 anos como obras autênticas e de profunda originalidade que “depois de Altamira, tudo [seria] decadência”. CERIZ, 2015, p. 117.

⁹⁴ *A história da arte* [1999], 2008, p. 42.

⁹⁵ Ibidem, p. 42.

vista pelo simbolismo “[...] mostra que tudo pode assumir uma significação simbólica: objetos naturais, ou fabricados pelo homem e até mesmo formas abstratas”⁹⁶. Segundo a psicanalista, o homem é propenso a criar símbolos e a transformá-los de forma inconsciente, atribuindo-lhes uma grandiosa importância psicológica.⁹⁷ No caso das cavernas, ela também corrobora a ideia apresentada por Gombrich de que os animais representados nas paredes de algumas cavernas, por exemplo, serviram de utilização ritualística em que a imagem tornou-se ‘essência viva’ daquele animal, e que a manipulação de instrumentos sobre aquela imagem garantiu a concretização da tão almejada caça.

Figura 13 – A representação de animais na icônica caverna de Lascaux.



Fonte: <https://istoe.com.br/as-pinturas-mais-antigas-da-humanidade/>

Para Jaffé, o homem primitivo atribuiu um significado especial, mágico, que se revelava no culto simbólico das pinturas gravadas nas paredes das cavernas. Para ela, o difícil acesso que muitas cavernas possuíam até as suas câmaras evidenciou o desejo de salvaguardar aquelas imagens “dos olhares comuns [...] que as cavernas guardavam e [d]as cerimônias que ali aconteciam, além de proteger seus mistérios”⁹⁸. Os mistérios acerca da representação simbólica encontrada nos desenhos e pinturas rupestres são muitas e se estendem, em alguns casos, também à sua primeira autoria.⁹⁹

⁹⁶ *O homem e seus símbolos* [1964], 2008, p. 232.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 232.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 316.

⁹⁹ Um estudo recente indica que a primazia dos desenhos e pinturas rupestres não aconteceu com o *Homo sapiens*, espécie ancestral do homem moderno, mas de seu contemporâneo, o *Homo*

Todavia muitos objetos e artefatos encontrados nos sítios pelos arqueólogos não se limitavam, apenas, aos santuários e rituais fúnebres, ou ao seu caráter utilitário como se pensava anteriormente, pois havia a confecção e o acúmulo de objetos e materiais singulares pelo homem do Paleolítico para a sua própria satisfação. Esses objetos simbólicos, estéticos, afetivos ou mágicos eram do seu interesse e faziam parte do seu cotidiano segundo a paleontóloga francesa Silvana Condemi¹⁰⁰, onde se coletavam e/ou confeccionavam esses objetos, manifestando, inclusive, preocupações estéticas.¹⁰¹

Figura 14 – Objetos esculpidos de representação de animais encontrados no sítio arqueológico de Topolita, Romênia.



Fonte: [https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/historia-hoje/arqueologos-descobrem-
vila-pre-historica-de-6500-anos-na-romenia.phtml](https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/historia-hoje/arqueologos-descobrem-vila-pre-historica-de-6500-anos-na-romenia.phtml)

Portanto, o interesse pelo estético ou mágico do homem primitivo não se restringiu, somente, às cavernas, mas também aos objetos manipulados, marcados e expressos como as pedras conforme explica a psicóloga suíça Aniela Jaffé que

neanderthalensis. O geocronólogo alemão Dirk Hoffmann acredita que os neanderthais já teriam pintado e se expressado simbolicamente nas paredes de cavernas europeias 20.000 anos antes da chegada dos próprios *sapiens* à Europa, e que “possuíam um comportamento simbólico muito mais rico do que se acreditava anteriormente”. No original: “[...] possessed a much richer symbolic behavior than previously assumed.” HOFFMANN, D. L. et al. *U-Th dating of carbonate crusts reveals Neandertal origin of Iberian cave art*. In: *Science*, 2018, p. 852.

¹⁰⁰ *Neandertal, nosso irmão: uma breve história do homem*, 2018, p. 323-27.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 62.

“mesmo não trabalhadas tinham significação altamente simbólica”¹⁰². O historiador da arte russo-estadunidense Horst Janson compartilha da mesma opinião que, além das cavernas, o homem do Paleolítico buscava nas pedras algum tipo de representação estético-mágica que poderia ser tanto natural ou artificial, uma vez que já se esculpia pequenas esculturas no período.¹⁰³

Figura 15 – Objetos de finalidade social encontrados no Kalahari, na África, sugerem que o homem trocava presentes.



Fonte: <https://revistagalileu.globo.com/Ciencia/Arqueologia/noticia/2020/03/nossos-ancestrais-ja-trocavam-presentes-ha-33-mil-anos-na-africa.html>

Para Conde mi, que cita o historiador francês Leroi-Gourhan, esses povos primitivos “[...] buscavam não apenas a função do objeto, mas também a beleza de sua forma”¹⁰⁴. A confecção de objetos estéticos ou mágicos não era restrita ao recolhimento de pedras ou de coisas singulares inertes. A caça, por exemplo, não era

¹⁰² *O simbolismo nas artes plásticas. In: O homem e seus símbolos* [1964], 2008, p. 232.

¹⁰³ *Iniciação à história da arte* [1996], 2007, p. 16.

¹⁰⁴ GOURHAN, [1964 ?], n.p. *apud* CONDEMI; SAVATIER, 2018, p. 60.

exclusivamente direcionada para fins alimentares, pois capturavam-se pássaros diversos e não comestíveis “a fim de utilizar suas penas”¹⁰⁵. Outras partes das aves também eram extraídas e utilizadas para outros tipos de ornamentos como as garras, por exemplo, que eram modeladas habilmente para a fabricação de pulseiras e colares.¹⁰⁶

Figura 16 – Osso de cervo esculpido por neandertais data de, pelo menos, 51 mil anos, foi encontrado na Alemanha.



Fonte: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/historia-hoje/arqueologos-analisam-intrigante-osso-de-cervo-esculpido-ha-51-mil-anos.phtml>

Tanto a coleta de objetos distintos e peculiares quanto a sua confecção despertaram no homem primitivo um sentimento pelas coisas que não mais se restringiam puramente ao aspecto simbólico, mas também ao estético, cuja predileção por esses objetos raros e singulares aos seus olhos é evidenciada, por exemplo, na caverna paleolítica de Hiena em Arcy-sur-Cure, na Borgonha, em que havia “uma acumulação heteróclita [de coisas] que compreendia gastrópodes, polípeiros esféricos e nódulos de pirita de ferro, todos de formas estranhas”¹⁰⁷. Em outros sítios arqueológicos, havia objetos, cujo material não fazia parte da composição morfológica

¹⁰⁵ PERESANI et al., 2011, p. 3888-93 *apud* CONDEMI; SAVATIER, 2018, p. 310.

¹⁰⁶ CONDEMI; SAVATIER, 2018, p. 313-4.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 309-10.

e natural daquele lugar.¹⁰⁸ Isto demonstrava que muitos homens do paleolítico percorriam grandes distâncias na busca desses objetos para sua própria satisfação, e isso não era diferente dos Neandertais descobertos da região Grands Causses, na França, por exemplo, onde esse grupo específico coletavam conchas de cefalópodes jurássicos em falésias, cuja localização era 700 metros abaixo do sítio, e isso “dá a medida do caráter raro e não utilitário atribuído a esses objetos”¹⁰⁹.

Assim, tanto as pedras como outros objetos decorrentes da natureza que apresentassem uma aparência distinta e variada poderiam ser coletados e/ou confeccionados para que pudessem atender aos seus interesses simbólico-estético, como uma coleção rudimentar de objetos, ou quiçá para o grupo, visto que esses objetos poderiam ter “uma função interclânica ligadas ao poder, à sedução”¹¹⁰, ou também ao religioso.

1.1 - MESOPOTÂMIA E A IDEIA DE ‘MUSEU’

Apesar dos indícios delinearem um hábito de colecionar do homem primitivo e da constituição de lugares memoriais de frequente regresso, Lewis aponta que o ‘desenvolvimento da ideia de museu’ refere-se ao início do segundo milênio a.C., em Larsa, na Mesopotâmia, onde verificaram-se:

[...] cópias de antigas inscrições [que] foram reproduzidas para uso educativo nas escolas daquele tempo. Os níveis de evidência arqueológica do século sexto a.C. em Ur, sugerem que não eram só os reis Nabucodonosor e Nabonido que colecionavam antiguidades naquele tempo, mas também, pela mesma altura, existia uma coleção de antiguidades numa sala próxima da escola do templo, com uma lápide que descrevia inscrições mais antigas em tijolo, encontradas no local. Isto poderia ser considerado como uma “etiqueta de museu”¹¹¹.

Embora haja poucos objetos e peças de arte remanescentes e provenientes da Mesopotâmia, a coleção de objetos e a prática colecionista que pertenceram ao período neobabilônico foram descobertos com base em informações que, segundo a historiadora estadunidense Allison Thomason, estariam contidas em algumas

¹⁰⁸ CONDEMI; SAVATIER, 2018, p. 306-10.

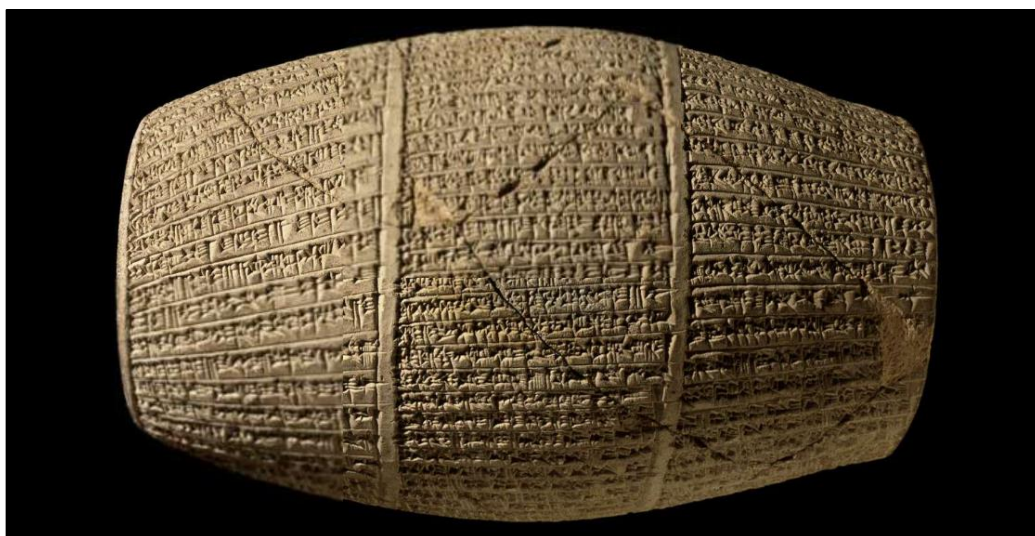
¹⁰⁹ Ibidem, p. 309.

¹¹⁰ Ibidem, p. 310.

¹¹¹ *Como gerir um museu: manual prático*. 2004, p. 01.

escrituras reais que descreviam tanto conquistas militares quanto a reconstrução e reforma de prédios públicos.¹¹² Em um desses vários escritos, assinala Thomason que o rei Nabopolassar (625-605 a.C.) havia descoberto, na parede de uma edificação, um cilindro, em que comentou: “encontrei a estátua real de um de meus antecessores que reconstruiu aquela parede e, nas grandes fundações, junto com minha própria estátua, coloquei-a para a eternidade”¹¹³.

Figura 17 – Cilindro de fundação de barro queimado do rei Nabonido, de 555 a.C./540 a.C.



Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1882-0714-1025

Assim como no texto referente ao rei Nabopolassar, um texto similar pertencente ao rei da última dinastia neobabilônica Nabonido (555-539 a.C.) descreveu o seu achado na cidade de Ur de uma estela antiga em meio à reconstrução do Templo de Sin, denominado de Egipar:

eu pus os olhos em uma antiga estela de Nabucodonosor [I], filho de Ninurta-nadin-shumi, um antigo rei do passado, na qual estava representada a imagem da alta sacerdotisa; além disso, haviam listado e depositado no Egipar seus pertences, suas roupas e suas joias. Olhei cuidadosamente para o velho barro e tábuas e madeira e fiz exatamente como nos velhos tempos... coloquei os olhos no templo e a fundação do seu terraço tornou-se visível. Dentro dele, pus os olhos em inscrições antigas de reis anteriores... para que eu reconstruísse o Egipar como antigamente, eu construí seus estrados e planos novamente como nos velhos tempos¹¹⁴ (tradução nossa).

¹¹² *Luxury and legitimation: royal collecting in Ancient Mesopotamia*, 2016, p. 205-6.

¹¹³ No original: “I found the royal statue of one of my predecessor who had rebuilt that wall and, in the great foundations, together with my own statue, I placed it for eternity” THOMASON, 2016, p. 206.

¹¹⁴ No original: “I set eyes on an ancient stele of Nebuchadnezzar [I], son of Ninurta-nadin-shumi, an early king of the past, on which was depicted the image of the high priestess; moreover, they had listed and deposited in the Egipar her appurtenances, her clothing and her jewelry. I carefully looked into the

O restauro de templos eram práticas comuns e recorrentes, não somente dos reis neobabilônicos, mas da Mesopotâmia, pois, além de não desperdiçarem a edificação, havia, sobretudo, o aspecto religioso, em que o lugar escolhido por aquele deus “não estava em negociação”¹¹⁵. Todavia, o restauro dos templos antigos pelos neobabilônicos se diferenciava, uma vez que havia o interesse “em objetos passados [...], uma característica central da monarquia durante o período”¹¹⁶. Conforme relatado nas suas inscrições, o rei Nabonido procurou restaurar diversos templos locais e isso o deixava orgulhoso pelo “seu histórico de restaura[dor] de templos em ruínas [...]”, já que reconstruía a casa daquele deus e, por tabela, procurava itens do passado no curso do processo.¹¹⁷

Figura 18 – Caminho processional reconstruído ao norte do Portão de Ishtar, atual Iraque.



Fonte: <https://whc.unesco.org/es/list/278>

O processo de reconstrução dos templos também visava à busca de objetos do passado e abrangiam “escavações” (grifo autor) que eram operações muito precisas e, segundo Thomason, envolviam “[...] “campanhas de campo” (grifo autor)

old clay and wooden tablets and did exactly as in olden days... I set eyes on the temple and its foundation terrace became visible. Inside it I set eyes on inscriptions of old earlier kings, ... so that I made Egipar anew as in the olden days, I built its daises and plans anew as in the olden days.” 2016, p. 206.

¹¹⁵ Ibidem, p. 206-7.

¹¹⁶ No original: “[...] interests in ancient objects, [...] a central feature of kingship during this period.” Ibidem, p. 208.

¹¹⁷ Ibidem, p. 207.

arqueológicas que incluíam trincheiras exploratórias, restauração de artefatos e exibição dos achados”¹¹⁸. O gosto desenvolvido pelo passado pelos reis neobabilônicos, especialmente Nabonido, era visto de maneira política e também religiosa e, em seu caso, os restauros dos diversos templos lhe asseverava “qualidades ideais como um governante beneficente e piedoso”, em que a sua imagem se ligava aos reis antigos.¹¹⁹ As inscrições dos cilindros de Nabonido — que descreviam as reconstruções dos templos e os seus achados — permitiram observar que, segundo o assiriologista canadense Paul-Alain Beaulieu citado por Thomason, uma nova constituição de consciência de tempo mesopotâmio, em que a específica duração especulada acerca dos reinados passados demonstrou um novo entendimento acerca do tempo, o linear, “[...] em que o passado era visto como uma série de eventos discretos e precisos, em vez de um espaço sem profundidade do tempo mítico”¹²⁰.

Figura 19 – Início dos trabalhos no Portão de Ishtar por arqueólogos alemães, atual Iraque.



Fonte: https://www.orient-gesellschaft.de/dog_en.html

Além disso, os escritos descobertos de Nabonido discutem não somente as suas façanhas em termos arqueológicos, mas sugerem a existência de uma espécie de “museu” neobabilônico (grifo autor),¹²¹ localizado na parte norte de um grande

¹¹⁸ No original: “[...] “field campaigns” that included exploratory trenches, artifact restoration and display of the finds.” Ibidem.

¹¹⁹ No original: “[...] ideal qualities as a beneficent and pious ruler” THOMASON, 2016, p. 207.

¹²⁰ No original: “[...] in which the past was seen as a series of discrete and precise events rather than a depthless space of mythical time.” THOMASON, 2016, p. 207.

¹²¹ Ibidem, p. 208.

palácio, que foi edificado anteriormente por Nabucodonosor II (604-562 a.C.). A respeito do antigo rei babilônico, Nabucodonosor II restaurou centenas de templos, conforme explicita Thomason, onde “[...] reconstruiu uma série de enormes complexos de templos dedicados aos deuses Ishitar e Marduk”¹²², e posteriormente suas obras foram restauradas por Nabonido. Entretanto, o termo “museu” é alvo de constantes embates e contestações por parte de alguns estudiosos, pois “não foram escavados em boa associação estratigráfica uns com os outros. [E] isso levanta a questão se o termo “museu” poderia ser aplicado aos achados”¹²³.

Figura 20 – Escavações lideradas pelo arqueólogo Robert Koldewey descobrindo o Portão de Ishtar, Babilônia.



Fonte: <https://www.bbc.com/culture/article/20150302-ancient-babylons-greatest-wonder>

No entanto, apesar da controvérsia acerca dos locais de descobrimento dos objetos e artefatos, a historiadora estadunidense assinala que, nas inscrições sagradas, os reis babilônicos se vangloriavam ao descreverem, em seus cilindros de argila, sobre a construção de tal instituição, e por essa razão, justifica Thomason, a sua utilização, porém cautelosa, do termo museu.¹²⁴ Ela ressalta, ainda, que, “mesmo que os objetos não tenham sido encontrados exatamente no mesmo nível horizontal,

¹²² No original: “[...] rebuilt a series of huge temple complexes dedicated to the gods Ishtar and Marduk”, Idem.

¹²³ No original: “[...] that they were not excavated in good stratigraphic association with each other. This begs the question whether the term “museum” could be applied to the finds”, Ibidem, p. 209.

¹²⁴ Idem.

ou depositados apenas pelo rei neobabilônico Nabucodonosor II, não há dúvida de que a área era um espaço designado para objetos antigos talvez até o final do século V a.C.”¹²⁵, assim como o assiriologista belga Marc van de Mieroop que enxerga, naquelas coleções de objetos, uma “evidência de interesses por antiquários da época”¹²⁶. Outras inscrições relevantes, contidas nos cilindros dos reis neobabilônicos, revelam que, no curso dos períodos que envolveram os seus reinados, muitos artefatos e objetos foram adquiridos “como botim de campanhas contra a Assíria e outros inimigos do norte, à medida que os reis consolidavam seu império”¹²⁷. Embora os objetos conquistados em localidades diversas da Mesopotâmia tenham surgido de uma cooptação desordenada de coisas de valor, eles devem ser vistos de outra maneira, pois, além de atestarem as habilidades de conquistas dos reis¹²⁸, havia também uma seletividade de “objetos de grande antiguidade”¹²⁹. Para a historiadora espanhola Francisca Hernández, o rei Nabucodonosor colecionava muitas obras de artes e reuniu, em seu palácio, “um grande número de objetos que formavam parte do museu de guerra e que estavam destinados a contemplação de todos os povos, onde o [termo] “Bît Tabrât Nixim” [designava] o gabinete de maravilhas da humanidade”¹³⁰. O intenso estado beligerante entre as cidades-estados mesopotâmicas proporcionou a subjugação de muitos objetos artístico-culturais entre eles. Para Hernández, a formação dos tesouros artísticos no Oriente Antigo:

[...] era [sobretudo] fruto de despojos de guerra, como evidenciado pelo fato de que, quando os elamitas saquearam a Babilônia no século XII a.C., eles

¹²⁵ No original: “[...] even if the objects were not found exactly on the same horizontal level, or deposited solely by the Neo-Babylonian king Nebuchadnezzar II, there is no doubt that the area was a space designated for ancient objects perhaps as late as the fifth century a.C.” VAN DE MIEROOP, 2003, p. 269 apud THOMASON, 2016, p. 209.

¹²⁶ Reading Babylon. In: American Journal of Archaeology: The Journal of the Archaeological Institute of America, 2003, p. 267-9.

¹²⁷ No original: “[...] as booty from campaigns against Assyria and other northern foes as the kings consolidated their empire.” THOMASON, 2016, p. 210.

¹²⁸ Cf. “So the acquisition of objects from Mari and Assyria must be seen in the same light as the Elamite acquisition of things from Hammurabi’s Babylon – they were spoils of war and, as such, they attested to the acquisitive and conquering abilities of the NeoBabylonian kings.” KLENGEL-BRANDT, 1990, p. 46 apud THOMASON, 2016, p. 210.

¹²⁹ Cf. “Indeed, they were also objects of great antiquity, and this suggests that there was some sort of selectivity involved in the collection of booty from the nearby lands.” THOMASON, 2016, 2010.

¹³⁰ No original: “[...] un gran número de objetos que formaban parte del museo de la guerra y que estaba destinado a la contemplación de todos los pueblos, dándole el nombre de “Bît Tabrât Nixim” o gabinetes de maravillas de la humanidad.” OVEJERO, 1934, p. 14 apud HERNÁNDEZ, 2006, p. 10.

reuniram todos os objetos saqueados e os exibiram no templo do deus Inxuxinab, protetor da cidade¹³¹.

Para Hernández, houve uma estreita relação entre o templo e os despojos de guerra, onde se buscou “santificar e colocar sob presságios divinos o fruto [... das] batalhas e [os] empreendimentos políticos”¹³². Segundo o pintor e historiador da arte inglês Stephen Farthing, a religião era “a força motriz da sociedade [mesopotâmica] e a arte e a arquitetura [...] serviam como expressões práticas das crenças e dos rituais religiosos”¹³³.

Todavia, nem tudo que abarcou os tesouros dos templos originou-se dos embates, pois houve também as ofertas votivas dos fiéis, como destaca Hernández, em virtude da imersão da sociedade mesopotâmica num ponto fundamental que era a religião. Partindo dela, o templo era “um lugar de ensino e aprendizagem”, em que “os sacerdotes [procuravam] preservar todo o conhecimento nos “anais sagrados”, [...] registrando todas as obras que entravam no templo com muito cuidado e seguindo uma metodologia muito precisa”¹³⁴. Assim, o “museu” mesopotâmico não seria somente um espaço destinado para a exibição dos espólios saqueados, mas “um lugar onde os babilônios podiam associar seus reis contemporâneos (por exemplo, Nabucodonosor II), com os líderes lendários e bem-sucedidos do passado mesopotâmico”¹³⁵. Segundo Hernández, nesse lugar, portanto, não houve “um interesse puramente de antiquário”¹³⁶, mas uma importância “inteiramente relacionada à ideologia real”, em que a coleta dos objetos provenientes da antiguidade

¹³¹ No original: “[...] fue fruto de los botines de guerra, como lo demuestra el hecho de que, cuando los elamitas saquearon Babilonia en el siglo XII a.C., reunieron todos los objetos saqueados y los expusieron en el templo del dios Inxuxinab, protector de la ciudad”. HERNÁNDEZ, 2006, p. 10.

¹³² No original: “[...] sacralizar y poner bajo los augúrios divinos el fruto de sus batallas y de sus empresas políticas”. *Ibidem*.

¹³³ *Tudo sobre arte*. 2010, p. 21.

¹³⁴ No original: “[...] un lugar de enseñanza y aprendizaje de las ciencias, donde los sacerdotes tratan de conservar todos los saberes en los famosos “anales sagrados” [...] inventariaban todas las obras que entraban en el templo con sumo esmero y siguiendo una metodología muy precisa.”. HERNÁNDEZ, 2006, p. 10.

¹³⁵ No original: “[...] but also a place where Babylonians might associate their contemporary kings (e.g., Nebuchadnezzar II), with the legendary and successful leaders of the Mesopotamian past.” THOMASON, 2016, p. 210.

¹³⁶ No original: “Far from having a purely antiquarian interest in the “past for the past’s sake,” the activities of the Neo-Babylonian kings such as Nebuchadnezzar II, who might have built and initially stocked the “museum,” and Nabonidus, who excavated ancient temples, were entirely related to royal ideology.” *Ibidem*.

mesopotâmica tornou os reis “legítimos herdeiros das tradições culturais e legados políticos do passado”¹³⁷.

Ao mesmo tempo que se observa o ‘desenvolvimento da ideia de museu’ na Mesopotâmia, houve, anteriormente ao seu surgimento, as primeiras construções monumentais erguidas e voltadas para a preservação da memória e, conseqüentemente, para a exaltação de poder. Segundo a historiadora Kátia Pozzer, em meados do terceiro milênio a.C., ergueram-se, nas cidadelas como Uruk, “uma instituição urbana fundamental, o templo, construído no ápice de uma pirâmide monumental [e escalonada], chamada zigurate [que além de possibilitar o encontro entre o céu e a terra], expressava simbolicamente poder”¹³⁸. Em termos arquitetônicos, os zigurates eram edificações com planos escalonados que atingiam grandes alturas, pois buscavam ligar a terra e o céu. Essas construções poderiam variar em alguns elementos de acordo com as regiões, mas geralmente se apresentavam da mesma forma.

Figura 21 – Imagem do Zigurate de Ur de 1920, a edificação foi descoberta durante escavações em meados do séc. XIX.



Fonte: [https://madainproject.com/great_ziggurat_\(ur\)](https://madainproject.com/great_ziggurat_(ur))

¹³⁷ No original: “With the collection and display of these varied and ancient objects, the kings were constructing their identities as ideal acquirers and legitimate heirs to the cultural traditions and political legacies of the past.” WEISBERG, 1998, 177-86 apud THOMASON, 2016, p. 210.

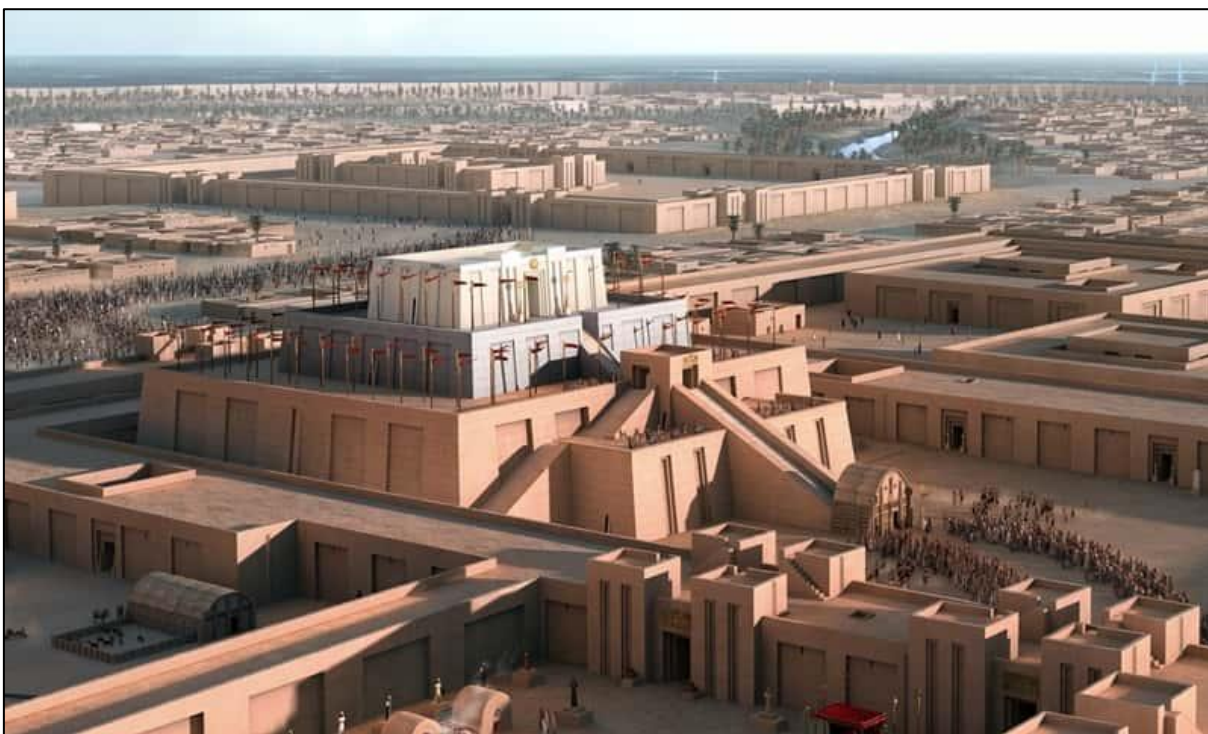
¹³⁸ Babel e a representação do sagrado na cidade antiga. In: Representações da cidade antiga: categorias históricas e discursos filosóficos, 2010, p. 14.

Figura 22 – A imagem atual do Zigurate de Ur com a base e escadarias restauradas no curso do século XX.



Fonte: [https://madainproject.com/great_ziggurat_\(ur\)](https://madainproject.com/great_ziggurat_(ur))

Figura 23 – Recriação artística do Zigurate de Ur em sua máxima expressão.



Fonte: [https://madainproject.com/great_ziggurat_\(ur\)](https://madainproject.com/great_ziggurat_(ur))

Para ela, os templos mesopotâmicos possibilitaram o “desenvolvimento [cívico] de vários aspectos da sociedade, como a escrita, o Estado, o sistema jurídico, a arte

e a arquitetura”¹³⁹. O zigurate era uma edificação lendária no contexto regional que suscitava a admiração das diversas culturas que compuseram a Mesopotâmia, inclusive dos gregos, como relatado por Heródoto na sua descrição acerca do legendário zigurate da Babilônia¹⁴⁰, que por sinal estaria presente também nas escrituras do Antigo Testamento, no Livro de Gênesis¹⁴¹, tanto na Bíblia Hebraica quanto na Cristã.

Figura 24 – O Portão de Ishtar construído por Nabucodonosor II, do período 604 a.C./562 a.C., e reconstruído em Berlin.



Fonte: <https://www.smb.museum/en/exhibitions/detail/from-fragment-to-monument/>

Originalmente, Hamurabi (1792-1750 a.C.), durante o seu reinado, edificou a fortificação da Babilônia, assim como o seu lendário zigurate. Anteriormente, a cidade

¹³⁹ Ibidem.

¹⁴⁰ Heródoto descreveu a lendária edificação contendo oito andares, onde uma escadaria externa e espiralada a contornada, e, a cada andar, haveria bancos para o repouso daqueles que transitavam, culminando em seu último andar, o templo, “aonde o deus em pessoa, segundo os sacerdotes caldeus, viria passar a noite com uma mulher escolhida por ele”. GLASSNER, 2003, p. 171 apud POZZER, 2010, p. 19.

¹⁴¹ Segundo Pozzer, o zigurate da Babilônia “[...] foi palco de um dos mitos fundantes da cultura ocidental, encontrado no Livro de Gênesis, capítulo 11, versículos de 1 a 9 (A Bíblia de Jerusalém)”, Ibidem.

não gozava de relevância e prestígio no contexto regional e, no ano de 689 a.C., esta foi conquistada e, conseqüentemente, devastada pelo rei assírio Senaqueribe (705-681 a.C.).¹⁴² A destruição de cidades e de monumentos foi uma prática comum e recorrente pelos reis assírios quando havia resistência por parte das cidades ¹⁴³, sendo Assurbanípal (668-627 a.C.) um dos reis mais impiedosos.¹⁴⁴ Ainda assim, a cidade foi reconstruída, mesmo sob jurisdição assíria, e finalizada por Nabucodonosor II (604-562 a.C.)¹⁴⁵ quando a dinastia Neobabilônica ascendeu regionalmente ao poder em 626 a.C., com Nabopolassar (626-605 a.C.) destronando o reinado Neoassírio de Assurbanípal.

Enquanto monumento, o zigurate era a expressão máxima do soberano rei que, além de representar a grandiosidade do reino e de se impor perante as demais cidades-estados vizinhas, ligava o homem ao divino. Para o historiador português António dos Santos, houve uma divisão clara na edificação, em que o cume do zigurate, o templo, era o local do sagrado:

[...] a abertura de acesso ao alto, assegurador da comunicação com o mundo divino; era o espaço que delimitava os dois territórios a sua fronteira, e ao mesmo tempo simbolizava o local onde o céu e a terra se encontram – a montanha sagrada¹⁴⁶.

Ademais, a arquitetura dos zigurates variava conforme as diferentes regiões que compuseram a mesopotâmia¹⁴⁷, onde o número de plataformas e as cores respondiam e consagravam as manifestações dos ritos, ou do deus local. O zigurate de Borsippa, por exemplo, construído por Nabucodonosor II:

[...] tinha sete pisos, cada um pintado com uma tinta especial. Os sete andares do zigurate de Borsippa foram consagrados aos sete planetas conhecidos dos mesopotâmios e pintados cada um de uma cor simbólica diferente: negro, laranja, vermelho, branco, azul, amarelo, dourado e prateado. Parece com efeito que a *zigurate* estava coroada por uma pequena

¹⁴² WESTENHOLZ, 1995, p. 59 *apud* POZZER, 2010, 19.

¹⁴³ *Ur e Uruk: a história e o legado das duas mais importantes cidades dos sumérios antigos*. 2017, edição Kindle, cap. 8, posição 38%.

¹⁴⁴ *Ibidem*, posição 39 %.

¹⁴⁵ WESTENHOLZ, 1995, p. 59 *apud* POZZER, 2010, 19.

¹⁴⁶ *Um lugar de encontro entre o homem e os deuses*, 2003, p. 195.

¹⁴⁷ Para Santos, que cita Unger, havia “três grandes tipos de *zigurates* que contudo possuíam algumas exceções: tipo sumério, retangular na base com o acesso assegurado através de escadas, que encontramos no sul da Mesopotâmia; tipo assírio de base quadrada e rampas de acesso que evoluem em torno do monumento, situados no norte da Mesopotâmia; e o tipo misto ou combinado, de base quadrada, mas cujo acesso se faz através de escadas nos andares inferiores e por rampas nos andares superiores, sendo o mais notável dos monumentos deste tipo a grande *zigurate* de Babilônia.” *Ibidem*, p. 190.

capela onde habitaria a divindade, reforçando a sua leitura simbólica como montanha cósmica; trono divino de onde a divindade governava o universo; habitação da divindade¹⁴⁸.

Portanto, a ‘montanha sagrada’ representada por meio da construção alta, ou simplesmente zigurate, interligou os dois mundos, o sagrado e o profano, para que os homens pudessem alcançar ‘o topo do universo’, as divindades, numa construção simbólica do cosmos que, segundo Santos o contexto geográfico do antigo Oriente Próximo influenciou e ajudou a moldar, em que “[a imensidão do] horizonte desaparece numa confusão entre céu e terra”¹⁴⁹, o qual se finitizou o infinito para a construção do lugar de encontro entre o homem e os deuses.

Outros tipos de monumentos foram produzidos na região a fim de preservar as glórias do reino como em vasos e em tabletes de argila, em que os reis mesopotâmios os encomendaram “[...] para celebrar suas vitórias na guerra, os quais falavam das tribos derrotadas e dos despojos capturados”¹⁵⁰. Todavia, Gombrich salienta que a ideia não era somente de ‘conservar viva a memória dos triunfos’, mas a crença de que aquela imagem exerceu, ainda, algo sobre os vencedores e vencidos.¹⁵¹

Figura 25 – “O Estandarte de Ur”.



Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1928-1010-3

¹⁴⁸ Ibidem, p. 194.

¹⁴⁹ Ibidem, p. 196.

¹⁵⁰ *A história da arte* [1999], 2008, p. 70.

¹⁵¹ Ibidem, p. 72.

Apesar da crença acerca da imagem e do misticismo que a envolvia, o registro da memória e da sua representação material foram importantes para a constituição dos monumentos, e serviram para o estabelecimento político que, às vezes, misturava-se com a manifestação religiosa local para a manutenção e propagação de poder. Outro exemplo disso pode ser notado no famoso código de Hamurabi que, apesar de ter como objetivo específico a promulgação e o estabelecimento das leis babilônicas, apresentava-se como uma representação imagética, em que se associou a imagem do soberano Hamurabi à deidade solar.

Figura 26 e 27 – As estelas da vitória de Naram-Sin e da deidade Baal segurando um raio.



Fonte: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010123450> e <https://www.louvre.fr/en/explore/the-palace/treasures-of-the-eastern-mediterranean>

1.2 - EGITO: PIRÂMIDES, TEMPLOS E O CULTO AO PASSADO

No Egito, a pirâmide — uma gigantesca montanha de pedras calcárias recortadas geometricamente em cubos e sobrepostas — eleva-se em direção ao céu a fim de auxiliar a divindade, o faraó, em sua ascensão ao reino dos céus. Apesar de apresentar várias formas ao longo do tempo e, em alguns casos, complexos funerários e anexos edílicos, essa monumental construção egípcia possuía como característica

intrínseca a preservação do corpo do monarca. No plano terreno, as pirâmides abrigaram não somente os pertences do faraó que o auxiliou na pós-vida, mas seu corpo mortal mumificado, pois, para continuar ‘vivendo no além’ como ‘alma’, era preciso preservar seu corpo. Em vista disso, vários amuletos eram utilizados caso não conseguissem conservá-lo e, em alguns casos, acreditavam que bastaria uma imagem fiel e esculpida do seu rei e colocado juntamente ao seu corpo, em seu sarcófago, para que ele se eternizasse.¹⁵² A maioria dos amuletos acrescentados nos sarcófagos apresentavam propósitos especiais e distintos entre si, mas grande parte buscava proteger e auxiliar o morto em sua viagem para a outra vida.¹⁵³

Figura 28 – A Grande Pirâmide de Gizé ao fundo com a Esfinge à sua direita e à frente.



Fonte: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-46123558>

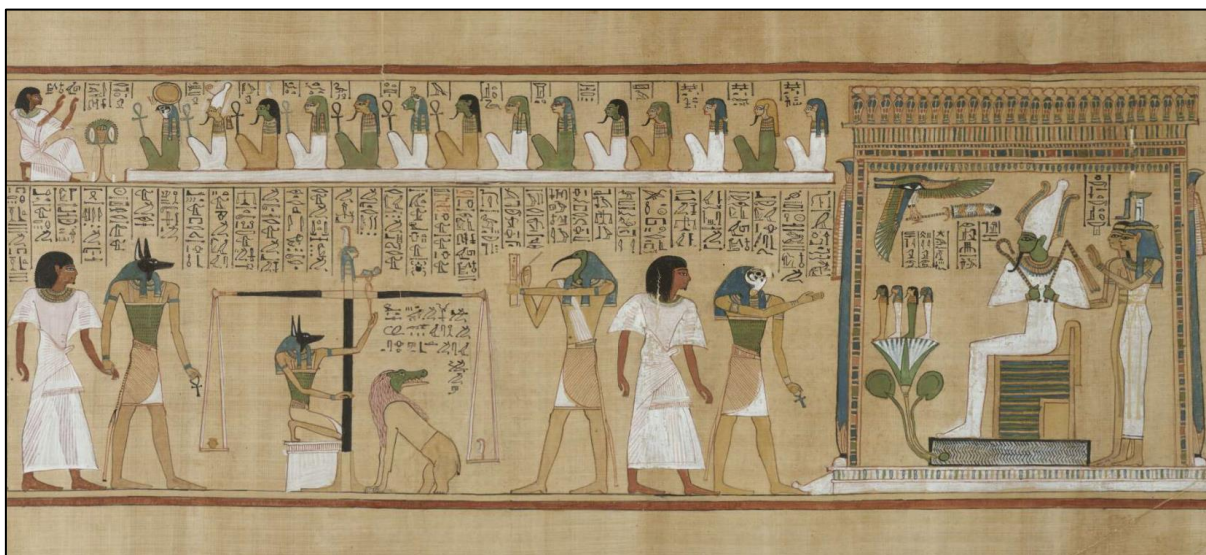
Tais objetos continham propriedades mágicas conferidas pelo universo mitológico egípcio que asseguravam poderes divinos ao seu portador em sua viagem. Portanto, esses objetos não eram simples composições estéticas de peças de adorno fúnebre, mas amuletos imprescindíveis que garantiriam ao morto, em sua maioria o faraó, sua passagem ao *Duat*, o Mundo Inferior, sem qualquer adversidade ou contratempo. O escaravelho-coração, por exemplo, era uma peça

¹⁵² GOMBRICH [1999], 2008, p. 55-58.

¹⁵³ SÁNCHEZ; ALMARZA. 2007, p. 129.

mitológica importante que era colocada “[...] sobre o peito da múmia, em meio às bandagens durante seu embalsamento”¹⁵⁴, ou dentro do peito a partir da 21ª dinastia, cuja função era não assentir que “o coração do morto se levantasse contra seu dono durante o Tribunal de *Osíris*”¹⁵⁵.

Figura 29 – Papiro que ilustra o episódio acerca do julgamento de Hunefer da 19ª Dinastia.



Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA9901-3

O Tribunal consistia, basicamente, num julgamento póstumo, no qual se verificavam os atos, o caráter e as virtudes do morto em vida por meio da pesagem de seu coração pela balança da verdade e da justiça, em que a deusa *Maat* disponibilizaria uma pluma a fim de servir de contrapeso em seu julgamento. Na cultura do antigo Egito, o coração era tido como o órgão mais importante, pois, além de bombear “o sangue para todo o corpo, [era] também a sede de todas as faculdades dos seres”¹⁵⁶. Para o egiptólogo francês Claude Traunecker, o coração, *ib*, corresponde ao loco “da emoção e dos sentimentos, [e onde] atuavam os deuses”¹⁵⁷. Segundo Claude Traunecker:

o coração era igualmente a residência do intelecto, da faculdade de concepção, *sai*. As ‘palavras do coração’ eram os pensamentos, e o homem sem coração era antes de tudo um imbecil. A consciência e o desmaio

¹⁵⁴ CÉSAR, 2009, p. 18.

¹⁵⁵ Ibidem, p. 19.

¹⁵⁶ Ibidem, p. 81.

¹⁵⁷ *Os deuses do Egito*, 1995, p. 34.

espreitavam aquele cujo coração se afastava. [Ele era a] sede da decisão, e também a do livre-arbítrio e, portanto, das tentações¹⁵⁸.

Desse modo, o peso do coração seria determinante para o ingresso nos domínios de *Osíris* ou para sua segunda e derradeira morte, uma vez que o coração poderia ser devorado pela deusa híbrida *Ammit* (cabeça de crocodilo e corpo metade leão com hipopótamo), caso pesasse mais que a pluma da deusa *Maat* na balança da verdade e justiça. Isso resultaria no desaparecimento de seu nome que, para os egípcios, equivaleria à extinção de sua existência e ao seu completo esquecimento. Por isso, o escaravelho-coração era uma peça imprescindível no ritual fúnebre, pois, além da dificuldade de conservar o coração no processo de embalsamento e das diversas simbologias com as divindades que ele suscitava como *Khepri*, o deus solar que “significava ressurreição, renascimento, e também identificado como [deus do] sol nascente”¹⁵⁹ permitia esculpir trechos do *Livros dos Mortos* em sua base a fim de ajudá-lo no Tribunal.¹⁶⁰ Comumente, utilizaram-se, no escaravelho-coração, os capítulos 125 e o 30b, em que, respectivamente, o morto se declarava inocente e o seu coração não se apunha contra ele nos domínios de *Osíris*¹⁶¹.

Figura 30 e 31 – Escaravelho Coração de Sobekemsaf II da 17ª Dinastia.



Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA7876

¹⁵⁸ Idem.

¹⁵⁹ CÉSAR, 2009, p. 18.

¹⁶⁰ Ibdem, p. 131.

¹⁶¹ CÉSAR, 2009, p. 19; MATIAS, 2017, p. 236.

Figura 32 – Miniatura de “Barco de viagem sendo remado” do período, 1981-1975 a.C.



Fonte:

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/544214?searchField=All&sortBy=relevance&deptids=10&high=on&ft=*&offset=0&rpp=40&pos=15

Outros artefatos que complementavam os ritos funerários, como ânforas com os principais órgãos embalsamados e objetos diversos que faziam parte do cotidiano do faraó em vida, eram encerrados em sua câmara mortuária para servi-lo *post mortem*, pois o espaço da câmara, a morada eterna, e seus respectivos artefatos e objetos o serviriam sempre que ‘retornasse’ para sua cripta, uma vez que o seu “*ba* poderia sair da tumba durante o dia, visitar os vivos, mas deveria retornar ao corpo, seu receptáculo, durante a noite”¹⁶².

Figura 33 e 34 – Vasos e recipientes diversos da 18ª Dinastia. Ânfora de perfume (à direita).



Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA43034 e <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/544828>

¹⁶² JOÃO, 2008, p. 68.

O trânsito e, conseqüentemente, o regresso do *ba* para a câmara corresponde à manutenção dos ‘elementos fundantes do indivíduo’ que se encontravam na cripta, pois havia uma dependência entre eles e que, na falta de um, acarretaria na perda da sua existência. Esses ‘elementos’ principais que poderiam variar, de acordo com a época e reinos, constituíram o corpo, *khat*, o princípio de mobilidade, *ba*, a energia vital, *ka*, a sombra, *swyt*, o nome (essência), *ren*, o coração, *ib*, e finalmente, o estado transfigurado do morto adquirido através do ritual funerário, *akh*. Portanto, para que o *ba* percorresse os céus, por exemplo, era preciso que o *ka* estivesse, por assim dizer, alimentado. Por isso que, em muitas câmaras, havia cestos de alimentos para tal fim e, em alguns casos, representações de cestos em pedra ou a própria pedra simulando magicamente o ato.

Os ritos funerários eram demasiadamente importantes no Egito Antigo, uma vez que as cerimônias demarcavam a morte para os vivos; e, para os mortos, a vida. Em vida o faraó era divinizado nos cultos político-religiosos e, na morte, por meio de sua memória.¹⁶³ O culto à memória era fundamental para a preservação do nome porque significava a perpetuidade existencial nos domínios de *Osíris*. Para tanto, era preciso reconhecimento e distinção social em vida. Para Traunecker:

desde a 11^a dinastia, todo defunto tornava-se, por virtude dos ritos, um *Osíris*, um ser divino que habitava o *Duat* e convivia com deuses. A passagem à condição divina com um culto por todos reconhecido não resultava de um ritual específico. Era a dimensão social do defunto na memória dos vivos que o distinguia no além¹⁶⁴.

Portanto, além de passar pelo Tribunal, o monarca tinha de manter viva a sua memória para não ser esquecido, pois somente assim garantiria sua existência no *Duat*. E isso somente era possível por meio de cultos e oferendas dirigidas ao seu nome pelos seus sacerdotes, família, ou, ainda, pelos reis subsequentes. Segundo a historiadora Matias,

o morto dependia dos vivos, que faziam oferendas em sua tumba e preservavam-lhe o nome, fazendo com que sua existência fosse perpetuada, mas também dependia de si mesmo: para que sua memória fosse eternizada era fundamental que ele, o morto, contivesse memória¹⁶⁵.

¹⁶³ Idem, p. 27.

¹⁶⁴ *Os deuses do Egito*, 1995, p. 80.

¹⁶⁵ *Contra a morte definitiva: o Livro dos Mortos como um guia de memória no além*, 2017, p. 232.

Nesse sentido, a edificação de templos pelo faraó era também muito importante porque, além de assinalar o contrato entre os dois mundos, em que os deuses garantiriam a mediação dos mundos pelo faraó e, em contrapartida, o monarca asseguraria provisões aos deuses¹⁶⁶, o lugar corresponderia, também, a sua memória, cuja associação seria inevitável em virtude de a construção ter sido realizada sob o seu reinado. Outros aspectos memoriais permearam a edificação e, não somente, a simbologia mitológica manifestada na própria forma da arquitetura dos templos¹⁶⁷, em que os elementos arquitetônicos foram utilizados como suporte memorial.

Assim, ao mesmo tempo em que os elementos arquitetônicos serviram para representar simbolicamente figuras do panteão mitológico egípcio, eles também funcionariam como suportes memoriais que vivificariam o faraó. Nos templos, e no interior de muitas pirâmides e mastabas, inscrições mágicas, desenhos esculpidos e pinturas margeariam e adornariam a superfície de diversos elementos arquitetônicos como colunas, portas, tetos e, sobretudo, as paredes, onde seria possível verificar não somente os feitos narrados daquele faraó, mas também sua biografia e matérias religiosas.¹⁶⁸

Segundo o historiador e egiptólogo Emanuel Araújo, esses elementos arquitetônicos constituíram os suportes mais utilizados para a escrita hieroglífica, em que o texto esculpido procurava revelar as memórias do monarca a fim de mantê-lo vivo, pois, como explicita Araújo, havia uma estreita “[...] relação da escrita com a crença específica que envolviam [as palavras e, sobretudo,] o nome”,¹⁶⁹ cuja representação [artística e, principalmente, a escrita] tinha o propósito de fazê-lo ‘viver’ para sempre [...]”¹⁷⁰. Por isso, para cada faraó, havia um cartucho que designava o seu nome que, “além de ocult[á-lo], [...] condensava os atributos da identidade do portador.”¹⁷¹

¹⁶⁶ SNAPE, 1996, p. 29-30 *apud* FABRÍCIO, 2016, p. 112.

¹⁶⁷ FABRÍCIO, 2016, p. 112-5.

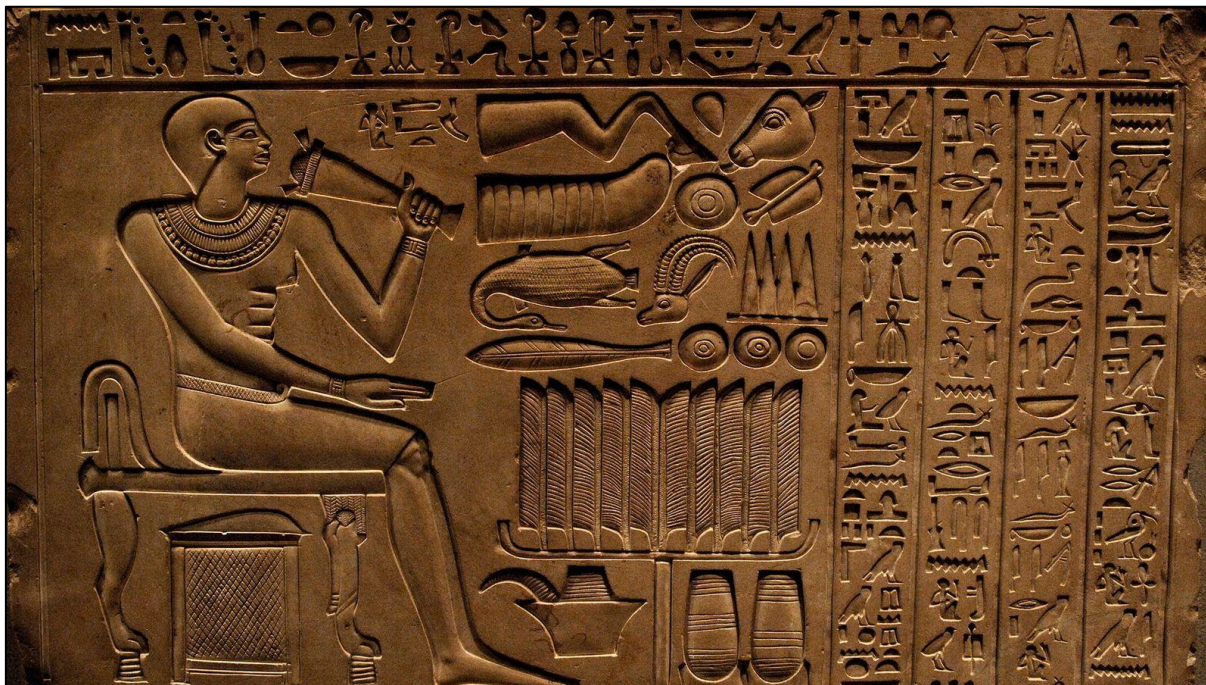
¹⁶⁸ *Escritos para a eternidade: a literatura no Egito faraônico*, 2000, p. 27-8.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 26.

¹⁷⁰ *Idem*.

¹⁷¹ *Idem*.

Figura 35 – Monumento funerário do 1º Período Intermediário do Egito de 2050 a.C. Era preciso que a memória dos faraós fosse transmitida para a posteridade para que ele continuasse vivendo no outro mundo.



Fonte: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/meio-ambiente/2018/10/megasseca-do-passado-cria-drama-no-presente>

A introdução de elementos artísticos — como as esculturas, pinturas, objetos diversos e representativos como amuletos nos ritos fúnebres — foram essenciais para a sociedade egípcia e remontam ao período arcaico, onde as dinastias mais antigas, segundo Gombrich, sacrificavam a comitiva inteira para que o monarca “[...] chegasse ao além com um séquito condigno”¹⁷². A crueldade que envolvia o sepultamento dos ‘ainda vivos’ foi um dos fatores que levaram a mudança desse obscuro rito fúnebre, aliado também ao alto custo envolvido. No lugar das pessoas “de carne e osso”, foram inseridas, justamente, as imagens e objetos artísticos, em que estas estariam “associados à ideia de fornecer servos para a ‘alma’ no outro mundo”¹⁷³.

Além dos vários outros amuletos que poderiam acompanhar o corpo do faraó nos ritos de passagens como o *djed*, espinha dorsal de *Osíris*, ou o *wedjet*, o Olho de *Hórus*, por exemplo,¹⁷⁴ havia também a presença de estátuas, pinturas e objetos que funcionavam como suporte memorial do faraó. As estátuas, assim como as pinturas,

¹⁷² *A história da arte* [1995], 2008, p. 58.

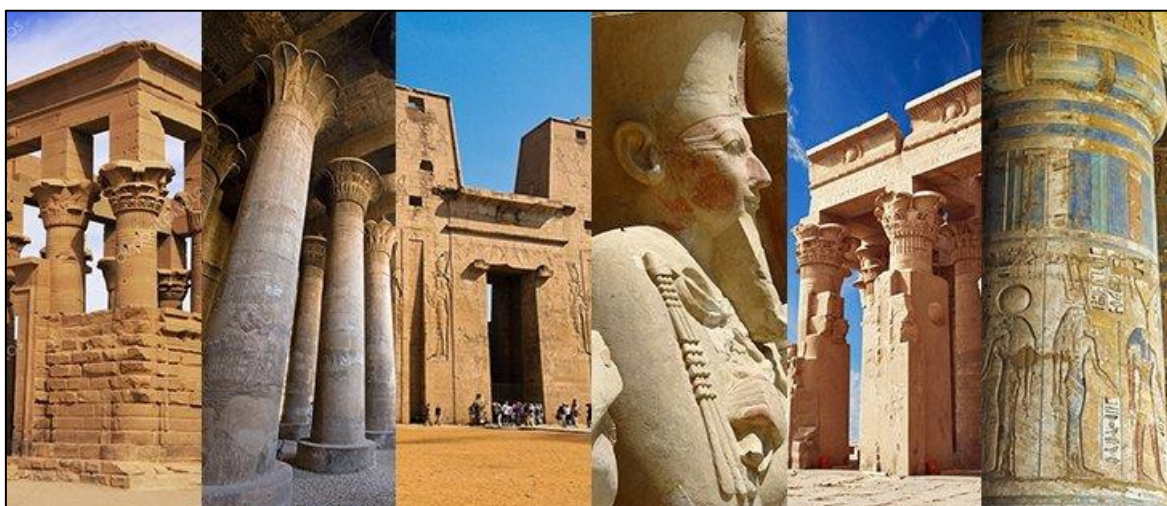
¹⁷³ *Idem*.

¹⁷⁴ SÁNCHEZ; ALMARZA. 2007, p. 129.

assumiram a própria manifestação de existência do monarca, em que qualquer avaria ou fissura material do artefato poderia comprometer a sua existência no além.

Uma estátua funerária era também o próprio morto; em caso de deformação dessa representação, magicamente o homem morto também se deformava; por exemplo, se uma estátua apresentasse o nariz extraído, o morto poderia enfrentar o caos de viver eternamente sem esse sentido. Outrossim, o caráter mágico da religião garantia que uma prótese ou o próprio verbo (uma ação) poderia atuar no sentido de restituir quaisquer membros ou sentidos perdidos pelo morto ¹⁷⁵.

Figura 36 – Os templos de Philae, Esna, Edfu, Deir el-Bahari, Kom Ombo e Medinet Habu servindo de suporte memorial para os faraós.



Fonte: <https://apaixonadosporhistoria.com.br/artigo/131/os-10-templos-mais-famosos-do-egito-antigo>

Essas coisas, estátuas, amuletos e pinturas, serviram para mantê-lo no outro plano, mas havia também os seus próprios pertences que o acompanhavam nessa outra vida. Para o filósofo francês Régis Debray, as grandes sepulturas “foram os nossos primeiros museus e os próprios defuntos os nossos primeiros colecionadores”¹⁷⁶. Segundo Debray os objetos das coleções fúnebres não eram para “serem vistos [ou admirados] pelos vivos”, mas para “prestar serviços”.¹⁷⁷ Seus pertences e objetos luxuosos não ficavam simplesmente “amontoados no fundo das construções [...] para embelezar”, mas eram, na maioria das vezes, dispostos logicamente no espaço a fim de servi-lo em sua nova morada em espírito. Assim, ao

¹⁷⁵ MATIAS, 2017, p. 229.

¹⁷⁶ *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente* [1993], 1994. p. 22.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 22.

término do cerimonial e da instalação dos pertences, a cripta era, prossegue Debray, “fechada logo em seguida, era interdita, quase sempre, ao acesso — e, todavia, repleta dos mais ricos materiais [e objetos]”.¹⁷⁸

Figura 37 – Escultura do rei Tutancâmon com a coroa azul (sem nariz), século 14 a.C.



Fonte: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-56888750>

Curiosamente, apesar das narrativas historiográficas que dispõem em seu interior, as pirâmides apresentam-se como edificações encerradas, isto é, não abertas ou acessíveis ao mundo exterior, em que as suas memórias e imagens responderiam, nesses casos, a finalidades específicas em que “não se destinavam a ser[em] lid[as] ou vist[as], mas [para] simplesmente a existirem em seu caráter performático e autossuficiente.”¹⁷⁹ No entanto, embora projetadas para não serem violadas, as pirâmides sempre sofreram com pilhagens e vandalismos. Por isso, a partir dos acessos de algumas pirâmides¹⁸⁰, como a de Quéops, *Khufu*, (2550 a.C.), foram

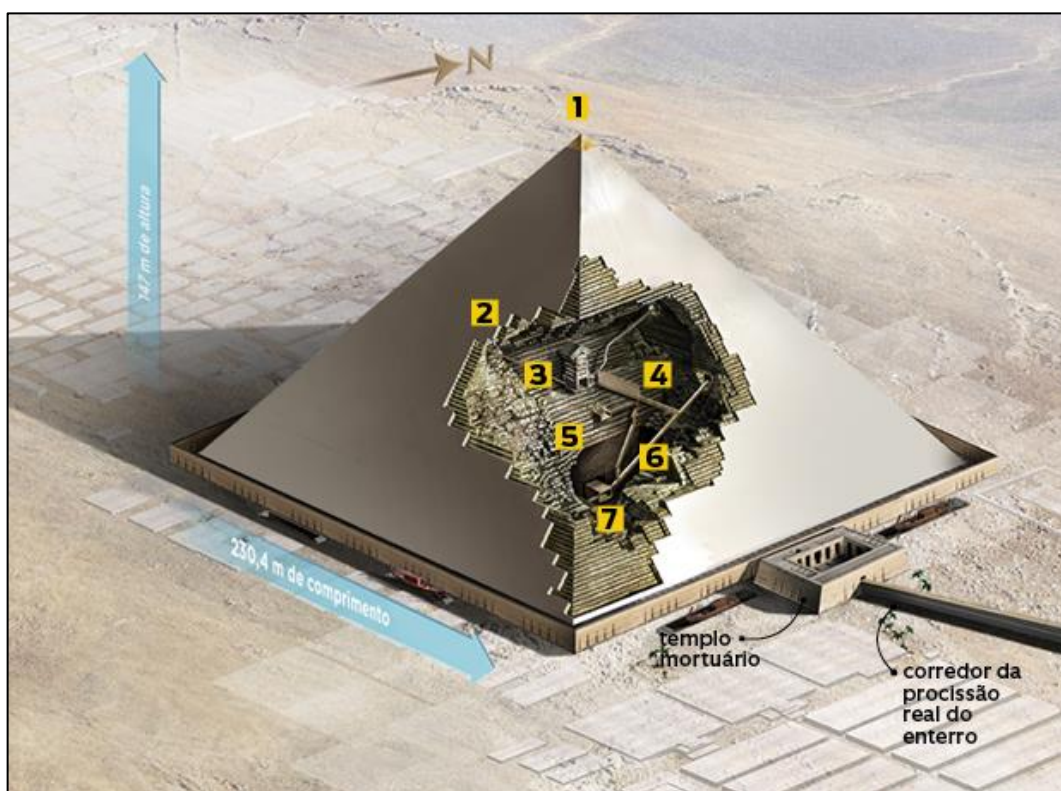
¹⁷⁸ Idem.

¹⁷⁹ ARAÚJO, 2000, p. 43.

¹⁸⁰ Nas três pirâmides de Gizé, havia muitos acessos, portas falsas e também labirintos. As funções desses diversos elementos estão comumente associadas à desorientação dos intrusos e, consequentemente visava a proteção do mausoléu. Contudo, alguns estudos e documentários recentes

desenvolvidas entradas falsas e estreitas, a fim de dificultar a real localização das câmaras reais. O percurso no interior da Grande Pirâmide, por exemplo, era longo e, ao mesmo tempo, enigmático, em que o trajeto poderia ser tanto ascendente ou descendente por caminhos estreitos, portanto, suscitaria dúvida ao invasor. E, mesmo que, ao coincidir fortuitamente com o caminho, haveria, ainda, anterior às câmaras, um sistema complexo de lajes colossais que selavam o verdadeiro acesso, e isso, segundo o egiptólogo e Diretor do Complexo das Pirâmides de Giza Ashraf Mohie El-Din, dificultava ainda mais a sua percepção espacial no interior da pirâmide.¹⁸¹

Figura 38 – 01. *Pyramidion*, ponta de ouro que coroava a pirâmide, 02. as faces voltadas para o norte e sul para ventilação e/ou acesso da alma, 03. a câmara Real, onde descansaria o corpo do monarca, 04. A grande galeria era o espaço que bloqueava o acesso com três lajes colossais, 05. suposta câmara da rainha, 06. rotas de fuga, 07. câmara subterrânea.

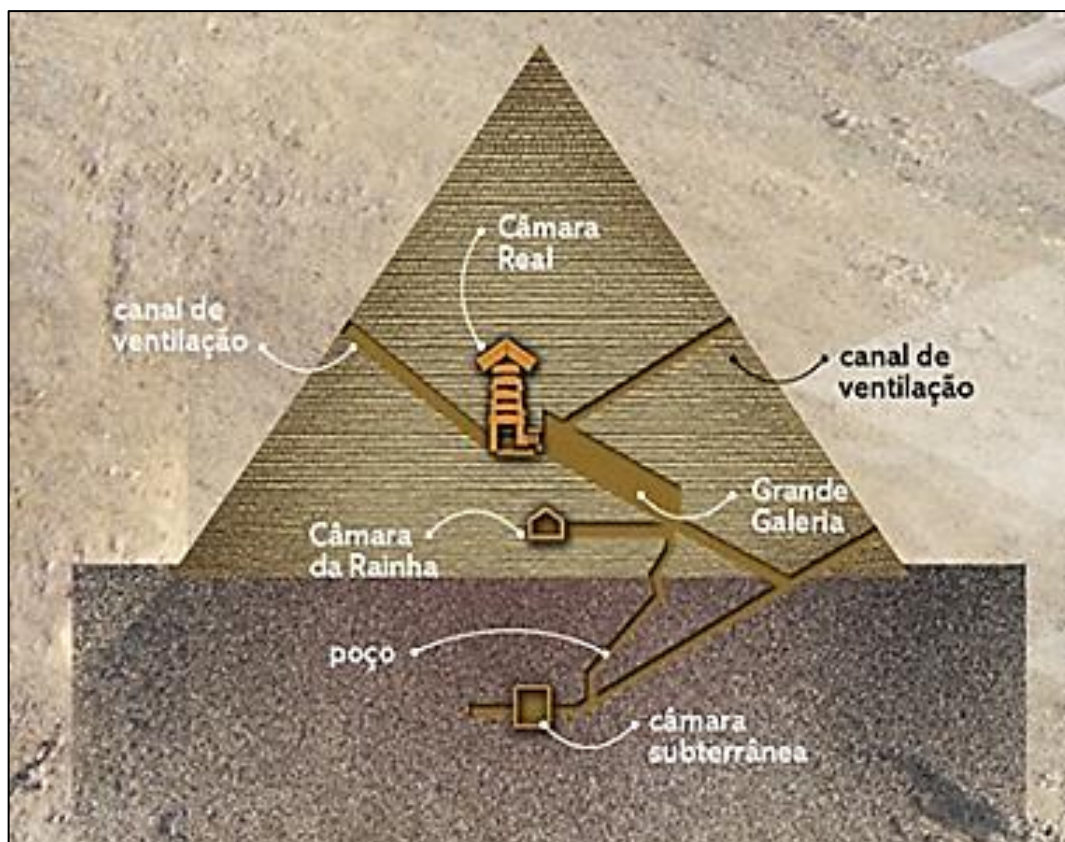


Fonte: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/como-era-o-interior-da-piramide-de-queops-no-egito/>

sugerem que os diversos acessos e portas falsas estariam ligados à passagem do espírito do faraó ao outro mundo e que também serviriam de comunicação para com as esposas.

¹⁸¹ *Vale dos Reis: tesouros do Egito*, 2019, National Geographic Channel, 1ª temporada: episódio 04, cemitério secreto.

Figura 39 – Corte esquemático da pirâmide de Quéops (ou *Khufu*) com a localização das câmaras e suas respectivas aberturas para ventilação e “saída” do espírito do faraó.



Fonte: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/como-era-o-interior-da-piramide-de-queops-no-egito/>

Contudo, mesmo assim, os mecanismos não foram suficientes para impedir os roubos dos objetos de dentro da pirâmide de *Khufu* e de seu corpo, teoria esta, ainda, debatida. Segundo relata o historiador grego Heródoto, dificilmente o corpo de Quéops e de Quefrem se encontravam nas duas pirâmides, pois, devido ao processo de construção que envolvia muita violência e crueldade, os monarcas preferiram ser enterrados num lugar escondido para não terem os seus corpos destruídos.¹⁸² Para Ashraf, em detrimento dos altos custos e complexidades que envolviam a construção das pirâmides e, sobretudo, a profanação das tumbas, as pirâmides perderam a sua primazia para outras formas de sepultamento, em que as mais notórias surgiram na paisagem esculpida das Montanhas de Tebas, o Vale dos Reis.¹⁸³

¹⁸² *História*, 2013, livro II – Euterpe, § XXII, edição Kindle.

¹⁸³ *Vale dos Reis: tesouros do Egito*, 2019, National Geographic Channel, 1ª temporada: episódio 04, cemitério secreto.

Figura 40 e 41 – A intenção desses túmulos era não ser encontrado (imagem acima). No entanto, a erosão do solo imposta pelo tempo pôs a descoberto as tumbas (imagem abaixo).



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Vale_dos_Reis e <https://br.memphistours.com/Egito/Guia-de-Viagem/tudo-sobre-luxor/wiki/vale-dos-reis>

O Vale dos Reis está localizado em um desfiladeiro de rochas calcárias de *Deir el-Bahari*, cuja região é composta por penhascos íngremes e oculta aos olhos mundanos. A ideia era escavar a câmara mortuária dentro da rocha para, assim, preservar e ocultar o corpo mumificado do faraó e seus objetos por toda eternidade. Todavia, a memória era essencial para a sua veneração e imortalidade e, ao esconder seus corpos, os faraós necessitariam de um lugar para o culto de sua memória. Para o arqueólogo inglês John Ward, os faraós buscaram, além das tumbas, um lugar para serem venerados, pois as pirâmides continham tudo, desde “[...] o sepultamento ao lugar de adoração. [No Vale dos Reis] temos a tumba, o lugar de descanso final de um faraó, mas ele ainda precisa desse lugar de adoração.”¹⁸⁴ Para Ward, “os faraós

¹⁸⁴ Ibidem.

escondiam suas tumbas, mas precisavam ser venerados”, por isso recorriam à construção de templos para honrar o seu legado.¹⁸⁵ Em alguns templos mortuários como Medinet Habu, em Luxor, alguns faraós compartilhavam espaços ao esculpirem as suas memórias nas paredes e colunas, mas outros monarcas preferiram um templo somente para o seu culto, pois só “as paredes [...] não bastariam”, como no Templo de Luxor de Ramessés II.¹⁸⁶

Figura 42 – No Templo de Luxor haviam diversos suportes memoriais que foram utilizados não somente pelo seu idealizador Ramessés II, mas por outros faraós também.



Fonte: https://viajes.nationalgeographic.com.es/a/luxor-majestoso-templo-junto-nilo_16938

As inscrições e pinturas que, esculpidas e/ou pintadas nos mais variados suportes, como nos templos, se apresentam como imagens memoriais que narram e vivificam as histórias e os feitos relacionados àquele faraó. Todavia, muito daquelas inscrições e imagens não eram oriundas de eventos reais¹⁸⁷, ou simplesmente não pertenceram à sua trajetória e/ou autoria daquele faraó.¹⁸⁸ Assim, segundo Araújo que cita Hornung:

¹⁸⁵ Idem.

¹⁸⁶ Idem.

¹⁸⁷ ARAÚJO, 2000, p. 42.

¹⁸⁸ Ibidem.

[...] nada impedia que o faraó como Tut-ânkh-Amon, que morreu adolescente, se vangloriasse de ter derrotado os africanos e asiáticos, o que não fez, ou que Ramessés III se exibisse em cenas de batalha contra os hititas, evento que acontecera de fato com seu antecessor Ramessés II.¹⁸⁹

Essa apropriação acerca dos feitos históricos de outros faraós, em outras épocas, não era indevida, isto é, para aqueles que se apropriavam delas e dentro da perspectiva da religião egípcia, pois propiciava a manutenção do poder por meio da ideologia. Para o faraó, era importante tal manutenção do ‘ordenamento cósmico’ porque significava sua sobrevivência no topo da hierarquia egípcia e o controle dos demais estratos sociais. Assim, não se mediram esforços acerca da ficção e apropriação memorial dos fatos porque competia ao faraó:

[...] regenerar o mundo, repetir o que o deus criador fizera no começo do tempo, atualizar incessantemente a criação e aumentá-la sempre e sempre, incorporando em si o passado, realizando novos feitos e gerando exposições idealizadas do que o mundo deve ser¹⁹⁰.

Outras inscrições também eram descritas na câmara funerária, onde fórmulas e encantamentos mágicos o auxiliaria “em sua jornada para o outro mundo”¹⁹¹. Assim, os monumentos memoriais egípcios serviam, no caso dos templos, em seu interior, e das pirâmides, nos edifícios anexos, ao plano terreno, em que se resguardaria sua memória e promoveria, enquanto lugar de adoração, o seu culto. Mas o aspecto mais importante estaria nas tumbas e nas câmaras que abrigariam os pertences e relíquias do faraó, onde os seus feitos e sua história seriam conferidos na transição espiritual que dependeria de seu corpo mortal e mumificado, que era a chave para o ingresso de sua alma no reino dos céus.

1.3.- GRÉCIA: OS TEMPLOS COMO ‘MUSEUS DE GUERRA’

Tanto no Egito, principalmente, como em outras localidades da Ásia Ocidental, foram erguidas “uma enorme quantidade de esplêndidos monumentos”¹⁹² que influenciaram a maneira de conceber a arquitetura do mundo grego. Porém, segundo o historiador inglês Donald Robertson, essa ascendência era restrita a alguns

¹⁸⁹ HORNUNG, 1992, p. 154 *apud* ARAÚJO, 2000, p. 42.

¹⁹⁰ ARAÚJO, 2000, p. 42-3.

¹⁹¹ GOMBRICH [1999], 2008, p. 55.

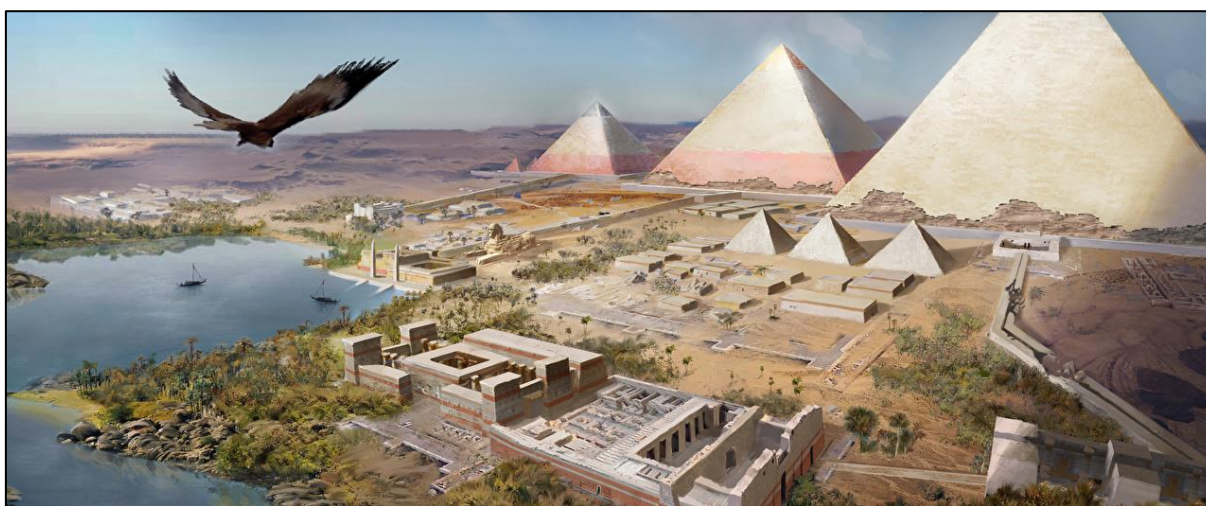
¹⁹² *Arquitetura grega e romana*, 1997, p. 01.

aspectos e seguiu até um certo período na história grega conforme ele mesmo explicita:

a arquitetura do mundo greco-romano foi afetada por um grande número de influências externas, por vezes de maneira profunda: no período clássico, porém, estas eram tributários que engrossavam aquela corrente principal que podemos remontar passo a passo até o momento em que esta quase se furta às nossas incursões, muito embora sua fonte seja ainda longínqua, situada cerca de sete séculos antes do nascimento de Cristo¹⁹³.

Para Robertson, a arquitetura grega dos séculos VII a.C. e seguintes desenvolveu-se, simplesmente, com base nas tradições locais, e o acréscimo do mundo exterior, sobretudo, egípcio, constituiu ‘essencialmente’ uma transição material, da madeira para a pedra.¹⁹⁴ Porém, para o historiador da arquitetura estadunidense Francis Ching, o contato com a arquitetura egípcia influenciou, de maneira significativa, a mudança do projeto do templo grego, ‘em parte pelo desejo de permanência’ de suas edificações pelos gregos¹⁹⁵ que, apesar da familiaridade do uso da pedra na construção, a sua utilização não se estendia às colunas, por exemplo, e aos demais elementos constitutivos dos templos.¹⁹⁶

Figura 43 – A arquitetura egípcia e seus sistemas construtivos talvez possa ter inspirado os gregos.



Fonte: <https://www.thearchaeologist.org/blog/three-egyptologists-use-assassins-creed-origins-to-teach-history>

¹⁹³ Ibidem, p. 01.

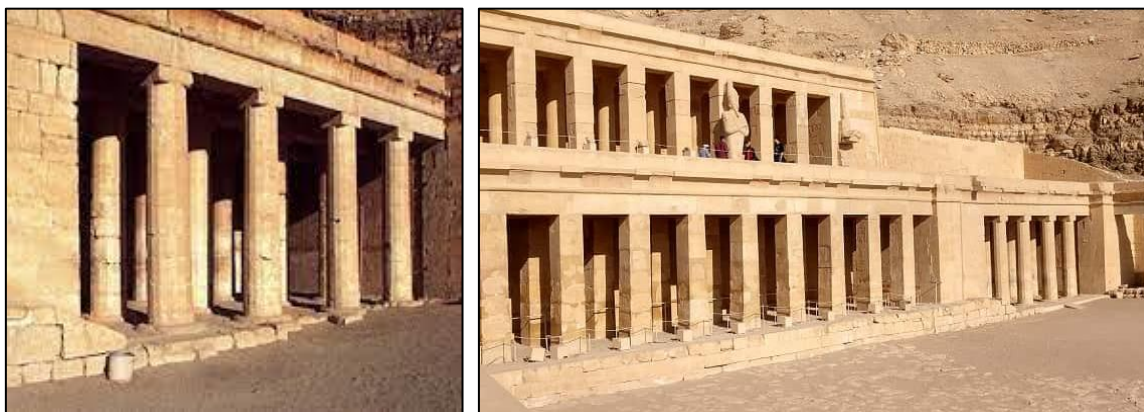
¹⁹⁴ Ibidem, p. 07.

¹⁹⁵ *História global da arquitetura*, 2016, p. 121.

¹⁹⁶ No Templo de Poseidon, por exemplo, em Istmia foi utilizado o emprego de pedras apenas no levantamento das paredes das *cella* somente. Ibidem, p. 121.

O impacto ocasionado pela grandiosidade das pirâmides que contrastavam com os “pequenos [e efêmeros] templos de madeira e altares simples ao ar livre” despertou, no homem grego, segundo Ching, o fascínio e a curiosidade acerca das técnicas construtivas, em que os gregos buscaram aprender o processo construtivo e adaptá-la ao seu mundo e contexto.¹⁹⁷ Até mesmo a formação da ordem dórica é sugerida por Ching ao contato com os egípcios, pelo qual não haveria indícios suficientes ou concretos para que seu surgimento tenha acontecido anterior à presença grega na África.¹⁹⁸

Figura 44 e 45 – O pórtico do santuário de Anúbis no Templo de Hatshepsut.



Fonte: https://madainproject.com/mortuary_temple_of_hatshepsut

O historiador da arte russo-estadunidense Horst Janson corrobora Ching a respeito da origem do templo dórico, apesar dos ‘muitos poucos indícios confiáveis’.¹⁹⁹ Para Janson, o templo dórico já havia se estabilizado por volta de 600 a.C., mas o seu rápido desenvolvimento até a sua cristalização enquanto sistema arquitetônico continua sendo um grande mistério. Contudo, Janson ainda acredita que a origem do templo seja procedente dos egípcios, embora a vivência e o uso empregado nos templos sejam totalmente distintos e opostos:

a ideia de que os templos deveriam ser construídos em pedra, com um grande número de colunas, deve ser proveniente do Egito; as meias-colunas com caneluras de Sakkarah sugerem fortemente a coluna dórica. É verdade que os templos egípcios se destinavam a serem vivenciados a partir do interior, enquanto o templo grego é disposto de tal forma que a parte exterior tem a

¹⁹⁷ Idem.

¹⁹⁸ Idem.

¹⁹⁹ *Iniciação à história da arte* [1996], 2007, p. 53.

maior importância (as cerimônias religiosas em geral eram realizadas ao ar livre, diante da fachada do templo)²⁰⁰.

Para a historiadora grego-estadunidense Nanno Marinatos, a concepção do templo grego é proveniente do Oriente Próximo e, sobretudo, do Egito. O comércio das regiões do Mediterrâneo era notório na antiguidade e a transmissão cultural, consequência dessas relações. Nesse sentido, para a historiadora grego-estadunidense, é clara a influência das culturas estrangeiras no projeto do templo grego:

não há dúvida de que a inspiração para a forma arquitetônica do templo grego veio do Oriente Próximo e do Egito. Do Oriente Próximo foi emprestado o conceito da tríade: templo, altar, imagem de culto; do Egito, a tecnologia e a ideia de monumentalidade. As impressionantes colunatas egípcias em particular podem ter atuado como estímulos para a concepção do templo grego²⁰¹ (tradução nossa).

A rápida cristalização dos templos gregos é alvo de constantes debates por especialistas e ainda suscitam sérias dúvidas acerca da sua origem e, especialmente, do seu rápido desenvolvimento. Para o arqueólogo inglês John Coulton, “entre cerca de 1100 e 700 a.C. não havia arquitetura verdadeiramente monumental na Grécia”²⁰². Portanto, segundo a direção dos vestígios, não haveria antes do século VII a.C. na Grécia “[...] uma arquitetura verdadeiramente monumental — isto é, edifícios destinados a impressionar e durar, não apenas para desempenhar uma função”²⁰³. Ainda assim, por volta do século VI “[...] as formas básicas da arquitetura dórica [já] foram criadas, e havia grandes templos construídos em pedra cuidadosamente trabalhada”²⁰⁴. A monumentalidade em si não era algo ‘inteiramente’ novo para os gregos, uma vez que, no curso do século XIII a.C., em Atenas, havia a “marcação de sepulturas importantes com potes elaboradamente decorados de até 15 metros de altura, uma tradição que mostra o desejo de uma lembrança impressionante e (na

²⁰⁰ Idem.

²⁰¹ No original: “there is little doubt that the inspiration for the architectural form of the Greek temple came from the Near East and Egypt. From the Near East was borrowed the concept of the triad: temple, altar, cult image; from Egypt the technology and the idea of monumentality. The impressive Egyptian colonnades in particular may have acted as stimuli for the conception of the Greek temple”. In: *What were Greek sanctuaries? A synthesis* [1993], 2005, p. 180.

²⁰² No original: “Between about 1100 and 700 B.C. there was no truly monumental architecture in Greece”. *Ancient Greek architects at work: problems of structure and design* [1977], 1995, p. 30.

²⁰³ No original: “[...] a truly monumental architecture—that is, buildings intended to impress and endure, not just to perform a function”. Ibidem.

²⁰⁴ No original: “[...] the basic forms of Doric architecture had been created, and there were large temples built throughout of carefully dressed stone”. Ibidem.

medida do possível) duradoura”²⁰⁵. A memória e o crescente interesse pelo passado heroico estimularam a produção cultural grega, mas havia “sérias dificuldades em seguir esses precedentes heroicos”²⁰⁶ na arquitetura, pois as diferentes condições religiosas e sociais da época os distanciavam no entendimento da arquitetura do passado. Nesse sentido, as ruínas antigas não serviram de modelo arquitetônico útil para o mundo grego, além da dificuldade para se desvendar ‘uma tradição morta há três séculos ou mais’ e aplicá-la ao seu uso e contexto.²⁰⁷

Figura 46 – Mergulhador ao lado da estela de Thonis-Heracleion submersa na costa egípcia.



Fonte: <https://www.theguardian.com/science/2015/dec/26/ancient-egypts-version-of-hong-kong-is-unearthed-by-british-team>

Segundo Coulton, havia claros sinais de que os gregos estavam desejosos por uma arquitetura monumental no século VIII a.C., porém não seria algo facilmente satisfeito.²⁰⁸ O fato é que faltava desenvolvimento técnico, o que é surpreendente, pois as cidades-estados gregas não estavam isoladas do mundo ou estagnadas.²⁰⁹ A explicação sugerida por Coulton para esse rápido desenvolvimento provocado ao final do século VII a. C. seria “[...] ao estímulo e à habilidade técnica da arquitetura egípcia”²¹⁰. Nessa época houve, de fato, um grande contato entre os gregos e os egípcios que foi desencadeado pela força que os helenos emprestaram ao faraó

²⁰⁵ No original: “[...] marking important graves with elaborately decorated pots up to 15 m high, a tradition which shows the desire for an impressive and (as far as possible) lasting memorial”. COULTON [1982], 1995, p. 30.

²⁰⁶ Idem.

²⁰⁷ Ibidem, p. 31.

²⁰⁸ Idem.

²⁰⁹ Ibidem, p. 32

²¹⁰ No original: “[...] to the stimulus and technical skill of Egyptian architecture”. Ibidem.

Psamtik I na reconquista do Egito do jugo assírio na região.²¹¹ Em retribuição, conforme Ching salienta, acordos comerciais foram estabelecidos e uma zona franca criada em Naukratis, onde os gregos fabricavam peças cerâmicas e ornamentos egípcios para serem vendidos aos próprios africanos.²¹² Inclusive, mais tarde seria construído um templo na região, o *Hellenium*, em que várias *póleis* gregas seriam as responsáveis pela sua manutenção conforme explicita o historiador grego Heródoto, onde seriam permitidos cultos a diversas divindades gregas.²¹³

Atualmente, alguns achados gregos foram descobertos na região de Naukratis, cuja datação de 620 a.C. corrobora o pensamento de Coulton acerca da presença grega na África, onde os gregos:

[...] poderiam ter visto as grandes obras de arquitetura faraônica em pedra trabalhada e, mais importante, eles poderiam ter aprendido com os agitados programas arquitetônicos de Psamtik e seus sucessores como tais edifícios foram construídos²¹⁴ (tradução nossa).

Algumas similaridades técnicas e aproximações estruturais são percebidos quando são comparadas as arquiteturas egípcia e grega. A similitude refere-se ao fato de ambas dependerem da alvenaria megalítica de corte preciso, do emprego da tecnologia necessária para a sua produção e, especialmente, da “semelhança considerável na proporção e efeito geral entre uma colunata dórica antiga e algumas egípcias”²¹⁵. As duas colunas, por exemplo, se apresentavam em pedra com:

[...] cerca de seis diâmetros de altura, coroadas com um ábaco quadrado, carregam uma arquitrave lisa de seção aproximadamente quadrada, acima da qual se eleva uma outra face vertical terminando em uma projeção forte²¹⁶ (tradução nossa).

Outras características importantes aproximam novamente as duas colunas e outras nem tanto. Inicialmente, o capitel dórico, por exemplo, “encontra paralelos

²¹¹ CHING, 2016, p. 121; COULTON [1982], 1995, p. 32.

²¹² *História global da arquitetura*. 2016, p. 121.

²¹³ *História*, 2013, livro II – Euterpe, § CLXXVIII, edição Kindle.

²¹⁴ No original “[...] could have seen the massive works of pharaonic architecture in dressed stone, and, more important, they could have learnt from the busy architectural programmes of Psamtik and his successors how such buildings were put up.” *Ancient Greek architects at work: problems of structure and design* [1977], 1995, p. 32.

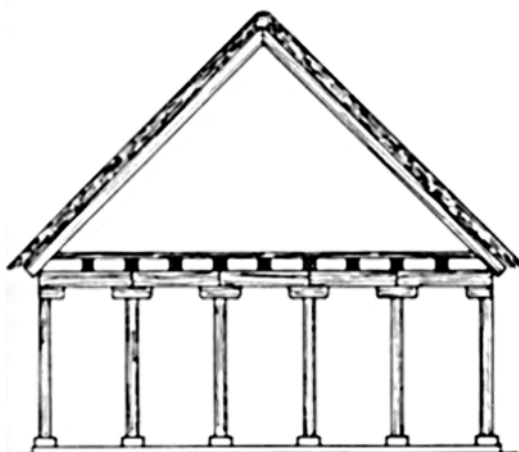
²¹⁵ No original: “[...] considerable similarity in proportion and general effect between an early Doric colonnade and some Egyptian ones.” *Ibidem*, p. 33.

²¹⁶ No original: “[...] about six diameters high, crowned with a square abacus, carry a smooth architrave roughly square in section, above which rises a further vertical face ending in a strong projection.” *Idem*.

próximos na arquitetura grega da Idade do Bronze”²¹⁷. No entanto, o corpo da coluna dórica que se estreita no sentido do capitel sugere novamente uma correspondência com a coluna egípcia, assim como os números de flautas em seu corpo.²¹⁸ Outro elemento dórico, a arquitrave, também é sugerido por Coulton ao Egito:

a arquitrave dórica, de seção aproximadamente quadrada e coroada por uma faixa saliente contínua (*taenia*), também tem paralelos no Egito, embora a faixa saliente ali pertença estritamente à cornija. No entanto, as projeções em forma de cavilha na arquitrave dórica (e também na cornija) não têm precedentes no Egito ou na Grécia da Idade do Bronze e são provavelmente derivadas de cavilhas funcionais na construção de madeira, embora isso não signifique que tais cavilhas tenham aparecido na arquitetura primitiva naquelas posições particulares. Da mesma forma, o friso alternado de tríglifos e métopas pode ter sido colocado de modo a fazer lembrar uma estrutura de madeira com extremidades de vigas repetidas; mas não pode ser tomado como uma tradução literal da madeira, como sugere Vitruvius, pois as vigas implicadas são muito maciças e o nível do teto muito baixo²¹⁹ (tradução nossa).

Figura 47 – Hipotética fachada do templo de Hera em Samos.



Fonte: Coulton, 1995, p.33.

Aliás, a teoria comumente difundida na arquitetura é que as formas tradicionais do templo grego evoluíram de sua forma primitiva em madeira para pedra. A difusão

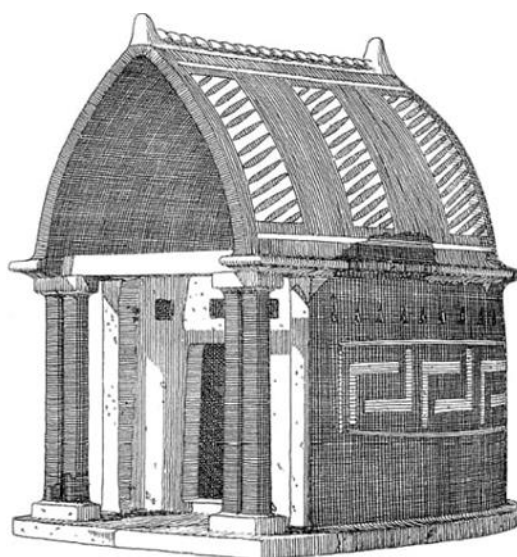
²¹⁷ COULTON [1982], 1995, p. 39.

²¹⁸ Ibidem.

²¹⁹ No original: “The Doric architrave, roughly square in section, and crowned by a continuous projecting band (*taenia*), also has parallels in Egypt, although strictly the projecting band there belongs to the cornice. However, the peg like projections on the Doric architrave (and also the cornice) have no precedents in Egypt or Bronze Age Greece, and are probably derived from functional pegs in wooden construction, although that need not mean that [Pg. 39] [Pg. 41] such pegs appeared in primitive architecture in those particular positions. Similarly the alternating frieze of triglyphs and metopes may have been placed so as to be reminiscent of a wooden structure with repeated beam ends; but it cannot be taken as a literal translation from wood, as Vitruvius suggests,⁴⁵ for the beams implied are too massive, and the ceiling level too low.” Ibidem, pg. 39-40.

dessa teoria deve-se ao arquiteto romano Marcus Vitruvius Pollio que, em seu célebre livro *De architectura libri decem*, discute essa evolução a partir da madeira. Para o arquiteto romano, os antigos carpinteiros foram os artífices que, por meio dos templos de madeira, abriram o caminho da arquitetura²²⁰ e que a evolução do templo respondia ao seu ancestral histórico. No que concerne às ordens, Vitruvius discute, ainda, no livro IV, as origens míticas dos gêneros dórico, jônico e coríntio, cujas gêneses remontam dos templos da tradição grega, e que seus respectivos elementos constituintes são originados a partir da própria evolução do templo em madeira.

Figura 48 – Hipotética casa ou templo em Perachora.



Fonte: Coulton, 1993, p. 33.

Para Coulton, “há uma grande variedade de explicações desse tipo cobrindo mais ou menos todos os detalhes da ordem dórica, mas todos eles parecem estar abertos a uma série de objeções”²²¹. O problema é que, “[...] embora, sem dúvida, todas as ordens dóricas arquetípicas propostas pudessem ser construídas com madeira da maneira sugerida, nenhuma delas parece surgir naturalmente das estruturas simples de madeira de uma sociedade primitiva”²²². No que diz respeito às proporções da ordem dórica, por exemplo, foram reconstruídos ‘supostos protótipos

²²⁰ *Tratado de arquitetura* [2006], 2009, livro IV, cap. II, §2, p. 146.

²²¹ No original: “There is a wide variety of explanations of this sort covering more or less every detail of the Doric order, but they all seem to be open to a number of objections.” *Ancient Greek architects at work: problems of structure and design* [1977], 1995, p. 37.

²²² No original: “[...] although no doubt all the proposed archetypal Doric orders could be built out of wood in the way suggested, none of them seems to arise naturally out of the simple wooden structures of a primitive society.” *Ibidem*.

de madeira', cujas proporções apresentam-se, ainda, como monumentais. E, ao comparar as restaurações do templo de Apolo em Thermun e do segundo templo de Hera em Samos, verifica-se que “[...] não há indicação de tal construção intencionalmente monumental muito antes dos meados do século VII”²²³. Para Coulton, “as formas que constituem a ordem dórica já parecem desenvolvidas”²²⁴ e que, em seu início primitivo, não havia uma ‘consistência e rigidez’ suficiente para se tornar o que se formou mais tarde. Para o arqueólogo inglês, não havia indicações da ordem dórica nas edificações primitivas de outrora como casas e templos em argila. Até mesmo as prováveis primeiras pinturas em vasilhame, com referência às colunas dóricas, datam de meados século VII.²²⁵

Desse modo, as evidências sugerem para Coulton que a “[...] ordem dórica não foi o resultado de um desenvolvimento lento [...]”²²⁶, mas de uma invenção ocorrida noutro tempo, por volta do século VII, que abarcaria um, ou vários construtores gregos, à nordeste do Peloponeso, onde buscaram criar um estilo monumental²²⁷ que pudesse corresponder não somente aos anseios religiosos, políticos e sociais dos gregos, mas que pudesse durar memorialmente. Assim, como pontua Coulton, quer o exemplo da arquitetura egípcia tenha servido de estímulo inicial, ou não, para o desenvolvimento da arquitetura monumental grega, a concepção do templo grego constituiu o resultado da idealização dos próprios helenos, onde os sistemas decorativos característicos dos templos são todos originais em sua combinação, mesmo que utilizassem emprestados elementos advindos de outras culturas.²²⁸

²²³ No original: “[...] no indication of such intentionally monumental construction much before the mid seventh century.” Ibidem, p. 38.

²²⁴ No original: “[...] the forms making up the Doric order appear ready developed.” Idem.

²²⁵ *Ancient Greek architects at work: problems of structure and design* [1977], 1995, p. 38-9.

²²⁶ No original: “[...] doric order was not the result of a slow development [...].” Ibidem, p. 39.

²²⁷ Idem.

²²⁸ Ibidem, p. 49-50.

Figura 49 – Bosque sagrado em Priene



Fonte: <https://www.theguardian.com/science/2015/dec/26/ancient-egypts-version-of-hong-kong-is-unearthed-by-british-team>

A monumentalização dos santuários gregos, especialmente os templos, responderam ao desejo de permanência e duração não somente à sua arquitetura, mas do culto e da memória. Para o filósofo francês Paul Ricoeur, “os encontros memoráveis prestam-se a ser lembrados”²²⁹, e o “desejo de permanência” almejado pelos gregos na mudança material dos templos contribuiu para a personificação de lugar memorial, onde os templos tornaram-se temporalmente mais constantes e presentes na participação do sagrado. Para a arqueóloga grega Sourvinou-Inwood, o espaço sagrado para o homem grego era entendido e representado na figura do altar como verificado pela arqueóloga nas passagens de Homero, mesmo que não textualmente, mas, de maneira implícita, em que o lugar do sagrado para o homem grego situava-se fora do templo e não dentro da própria edificação.²³⁰ Ou seja, o surgimento do templo não significou uma transferência do

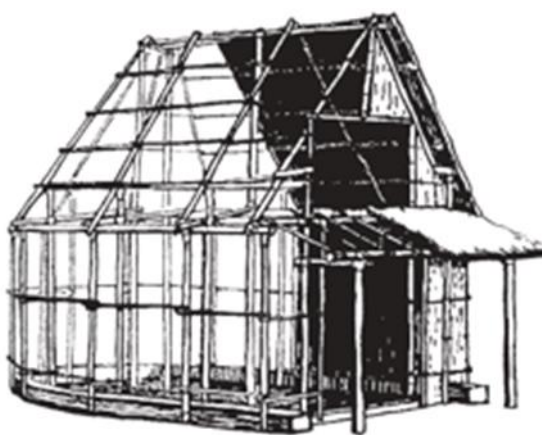
²²⁹ *A memória, a história, o esquecimento* [2007], 2018, p. 42.

²³⁰ *Early sanctuaries the eighth century and ritual space: fragments of a discourse* [1993], 2005, p. 02-03.

espaço entendido como sagrado, tampouco a prática, mas a sua monumentalização como ela mesma ressalta:

[...] o templo não é uma parte religiosa essencial do santuário grego — é o altar que é essencial. Conseqüentemente, a maioria dos santuários são anteriores aos seus templos, e alguns nunca adquiriram um templo, entre eles, [inclusive, alguns] santuários que abrigaram cultos insignificantes. Em geral, o *temenos* com um altar e sem um templo precede o ‘templo + altar *temenos*’. Este último se tornou a norma em breve, mas como os diferentes ritmos com os quais diferentes santuários adquiriram templos (e o fato de que alguns nunca o fizeram) mostram, a emergência do templo não foi o resultado de uma mudança religiosa envolvendo uma transição na articulação do espaço sagrado indicativo de uma mudança na relação entre o homem e o sagrado. Foi parte da monumentalização - e eventual codificação - dos santuários gregos no século VIII²³¹ (tradução nossa).

Figura 50 – Hipotético santuário do Deus Apollo Daphnephoros, em madeira, séc. VIII a.C.



Fonte: Lawrence, 1998, p. 63.

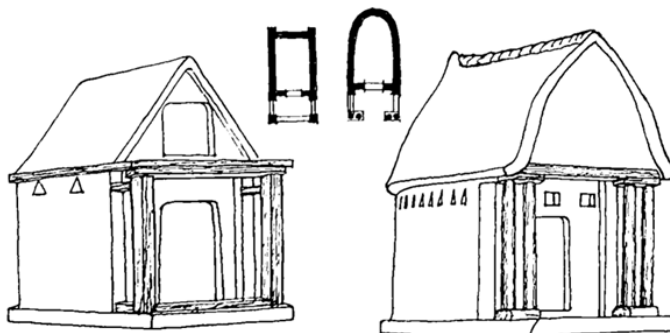
Em relação aos primeiros templos gregos, Nanno Marinatos explicita que “[...] parece que não existia nem um tipo de arquitetura homogênea em toda a Grécia, nem um desenvolvimento arquitetônico linear da arquitetura da Idade do Bronze”²³². Na Erétria, por exemplo, as edificações erigidas para Apollo Daphnephoros “eram

²³¹ No original: “[...] the temple is not an essential religious part of the Greek sanctuary — it is the altar which is essential. Hence most sanctuaries are of earlier date than their temples, and some never acquired a temple, among them sanctuaries housing far from insignificant cults. In general, the *temenos* with an altar and without a temple precedes the ‘temple + altar *temenos*’. The latter became the norm quite soon, but as the different rhythms with which different sanctuaries acquired temples (and the fact that some never did) show, the emergence of the temple was not the result of a religious change involving a change in the articulation of sacred space indicative of a change in the relationship between men and the sacred. It was part of monumentalization — and eventual codification — of Greek sanctuaries in the eighth century.” Ibidem, p. 07.

²³² No original: “As to early Greek temples, it seems that there existed neither a homogeneous architectural type throughout Greece, nor a linear architectural development from Bronze Age architecture.” *What were Greek sanctuaries? A synthesis* [1993], 2005, p. 179.

provavelmente meras cabanas, estruturas sazonais que serviam como abrigos temporários para a imagem do culto entre outras coisas”²³³.

Figura 51 – Hipotéticos de templos de Argos e de Perachora (século VIII a.C.).



Fonte: Lawrence, 1998, p. 62.

Em Creta, por exemplo, os edifícios eram retangulares com a presença de uma lareira, cujo objetivo era “certamente um jantar ritual, abrigando apenas uma elite, a julgar pelo tamanho relativamente modesto das estruturas”²³⁴. Assim, para Marinatos, não houve um padrão arquitetônico nas diversas regiões gregas, mas diferenças no tocante às primeiras edificações, pois cada região encontrou as suas próprias soluções arquitetônicas “[...] para abrigar a imagem de culto ou os rituais gastronômicos”²³⁵.

Figura 52 – A vista do Partenon acima do monte escarpado evidencia a posição da cidade-estado ateniense para a região.



Fonte: <https://www.britannica.com/place/ancient-Greece>

²³³ No original: “[...] were probably mere huts, seasonal structures that served as temporary shelters for the cult image and other paraphernalia.” Ibidem.

²³⁴ No original: “[...] certainly ritual dining, housing only an élite, to judge from the relatively modest size of the structures.” Idem.

²³⁵ No original: “[...] to house the cult image or the dining rituals.” Idem.

A partir do século VIII a.C., perceberam-se mudanças nos santuários gregos, em que, segundo Sourvinou-Inwood, verificou-se uma tendência contínua para a sua monumentalidade. Embora para o *temenos* o elemento cútico mais essencial fosse o altar, “[...] ele gradualmente perdeu sua proeminência e centralidade espacial em favor do templo fisicamente mais impressionante”²³⁶. Todavia, isso não significou uma mudança no ritual ou na percepção do espaço sagrado para os gregos. No entanto, para Sourvinou-Inwood algumas mudanças observadas em relação aos santuários coincidem com a transformação das próprias pólis, em que surgiram novos santuários ao longo dos terrenos das cidades-estados com a reorganização espacial de alguns santuários pré-existentes, as ofertas votivas tornaram-se mais comuns e frequentes e, sobretudo, a cristalização do templo tornou-se a forma dos santuários.²³⁷ A religião foi colocada como centro da pólis e, conseqüentemente, sua identidade foi sendo forjada através dela. Os santuários na figura do templo seriam cristalizados como emblema das pólis e passariam servir a diversas funções na construção ideológica e política das cidades-estados.

Para o arquiteto e arqueólogo Claudio Duarte, que cita o arqueólogo e historiador francês Roland Étienne, o templo é “um dos elementos mais visíveis e melhor reconstituído pelos arqueólogos, [todavia, ele só teria] papel secundário dentro da religião grega: ele é só simples abrigo para a estátua do deus” (2010. p. 12)²³⁸. Ainda de acordo com Duarte, o templo constituía-se além de uma edificação religiosa “que tinha [como] função primordial abrigar a estátua de um deus”, mas de assegurar, também, a proteção “da efígie sagrada e [de] suas valiosas oferendas”²³⁹. Acerca das oferendas, nem todos os bens acumulados no interior dos templos eram formados por espólios de guerra, mas também de ofertas e doações da comunidade local que, em certa medida, estavam sempre aumentando. Isto porque, entre os séculos IX e VIII a.C., ocorreu um crescente “[...] favorecimento do culto comum em detrimento do culto individualizado”²⁴⁰ que, segundo a arqueóloga Maria Beatriz Florenzano, decorre da valorização da atividade religiosa em comunidade, em detrimento do culto individual,

²³⁶ No original: “[...] it gradually lost its spatial prominence and centrality in favour of the physically more impressive temple.” *Early sanctuaries, the eighth century and ritual space: fragments of a discourse* [1993], 2005, p. 7.

²³⁷ Ibidem.

²³⁸ *Geometria e aritmética na concepção dos templos dóricos gregos*, 2010, p. 12.

²³⁹ Ibidem, p. 11.

²⁴⁰ *A origem da pólis: os caminhos da arqueologia*, 2010, p. 43.

e, em menor parte, do templo monumentalizado — e não mais efêmero, que acolhe e expõe as ofertas, em que:

articulada à construção monumentalizada dos templos e santuários, a frequência aumentada de ricas oferendas nesses mesmos edifícios aponta para a organização da comunidade em torno da religião: o culto a uma divindade comum integra a comunidade, confere-lhe uma identidade e promove a consolidação dos laços e compromissos negociados²⁴¹.

Assim, o aumento das ofertas significou a primazia do culto individual e comum nos templos que, articulado com a sua monumentalização arquitetônica significou, uma maior influência e demarcação territorial para as nações helenas. Para Nano Marinatos, há três classificações de santuários característicos no mundo grego que podem ser compreendidos como urbanos, extraurbanos e interurbanos, e que cada um deles respondia pelas demarcações político-religiosas de cada cidade-estado. Os santuários urbanos apresentavam-se no centro da *urbis* ou no plano mais elevado geograficamente da cidade-estado.

Essas edificações urbanas representaram “o poder e o nível de riqueza, bem como a habilidade de suas respectivas cidades”²⁴². Em relação aos santuários extraurbanos, apesar de estarem espacialmente fora da zona urbana da *pólis*, eram ainda administrados pelas cidades-estados. Esses santuários serviam para demarcar e influenciar regionalmente o culto na região para cada cidade-estado.²⁴³ No que se refere aos santuários interurbanos, havia uma peculiaridade que os diferenciavam dos demais, pois apresentavam-se como pan-helênicos e tinham uma aura de neutralidade. Apesar de os santuários estarem situados longinquamente das grandes cidades-estados, ainda eram influenciados por elas. Outra característica importante referiu-se ao fato de que o santuário interurbano funcionava como local de interação política e cultural grega, em que “os gregos podiam compartilhar com outros gregos as mais recentes tecnologias e tendências em arte, que eles escolheram em diferentes partes do mundo”²⁴⁴.

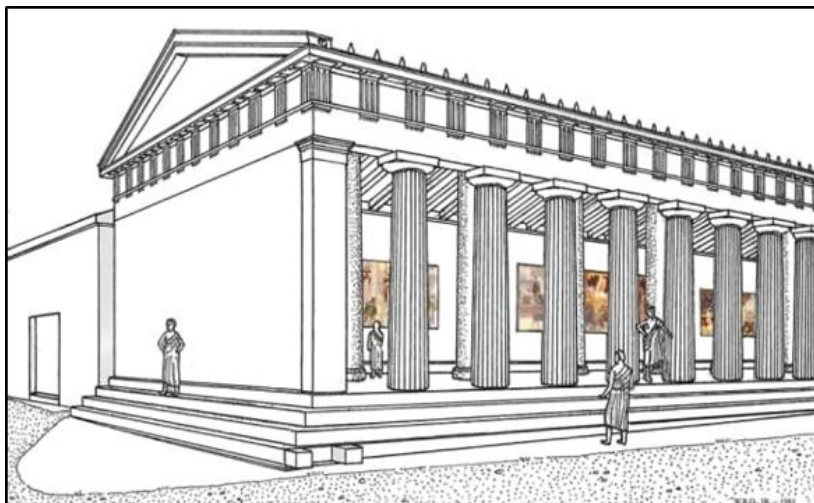
²⁴¹ Ibidem, p. 44.

²⁴² No original: “[...] the power and level of wealth as well as the skill of their respective cities.” *What were Greek sanctuaries? A synthesis* [1993], 2005, p. 180.

²⁴³ Ibidem.

²⁴⁴ No original: “Greeks could share with other Greeks the latest technology and trends in art which they picked from different parts of the world.” Idem.

Figura 53 – Esquema de uma Estoá em Atenas do século V a.C. que poderia abrigar vários objetos e coisas.



Fonte: <https://greciantiga.org/img.asp?num=1032>

Segundo o arqueólogo e historiador da arte alemão Helmut Kyrieleis, os santuários gregos eram tanto ponto de coleta como de encontro para todo tipo de arte²⁴⁵, e “os visitantes dos grandes santuários sagrados encontravam museus inteiros [a disposição], uma vez que os votivos não ficavam a portas fechadas, mas ao ar livre para que todos pudessem ver”²⁴⁶. Curiosamente, entre as ofertas votivas encontradas em alguns santuários, havia objetos artísticos distintos procedentes de culturas distantes da Grécia como os encontrados no templo de Hera em Samos que, apesar de não pertencer à categoria de santuário pan-helênico, recebia muitos tesouros e objetos artísticos diversificados. Esses objetos demonstram as várias conexões que a ilha grega tinha com o Oriente Próximo e o Egito no século VII a.C., em que as ofertas valiosas poderiam ser procedentes dos próprios comerciantes gregos que adquiriam os objetos em terras estrangeiras, ou dos próprios visitantes do exterior que, uma vez em Samos, ofertavam votos para a deusa grega.²⁴⁷ Para o historiador da arte espanhol Francisco Zubiaur Carreño, nos peristilos e pórticos dos templos gregos, haveria a exposição de obras de arte, e a partir dessas exposições, “[...]começaram a se denominar com a palavra *Mouseion*, por sua consagração as musas, que eram as protetoras das Artes e das Ciências (Pinacoteca dos Propileus com painéis de

²⁴⁵ *The Heraion at Samos*. [1993], 2005, p. 117

²⁴⁶ No original: “Visitors to the great sacred shrines encountered entire museums, since the votives were not behind closed doors, but out in the open for all to see.” Ibidem.

²⁴⁷ Ibidem, p. 116-17.

Polignoto, Acrópole de Atenas, século V a.C.)”²⁴⁸. Haveria, também, construções próximas dos templos que poderiam ser monumentos ou *thesaurus* “[...] onde se recebiam as ofertas votivas dos fiéis (Tesouro dos Ateniense, Delfos, na mesma época)”²⁴⁹, sendo os sacerdotes os guardiões e também seus inventariantes.

Além disso, conforme explicita o museólogo francês e primeiro diretor do ICOM Georges Henri Rivière, o homem, desde as antigas civilizações, era deslumbrado por prestigiosas coleções, em que reuniram, primeiramente, nos templos e depois em espaços reais ou cívicos, obras e objetos de valor.²⁵⁰ Ele frequentava santuários e dava presentes aos deuses que nele habitava, “[...] na forma de oferta votiva em carne humana ou animal, ou de belos objetos chamados a acumular-se no espaço sagrado”²⁵¹. E, ao mesmo tempo, os artistas contavam:

[...] em madeira, pedra, metal ou tecido, as façanhas do deus e os episódios de seu culto. Organizado desta forma, o templo não [era] apenas um lugar de oração e trocas místicas: é para o visitante uma ocasião de deleite, edificação ou simples curiosidade. Vemos, portanto, em Atenas, os vestígios materiais da primeira galeria de arte conhecida ou coleção de pinturas²⁵².

Ainda de acordo com Kyrieleis, vários artistas gregos visitavam os vários templos das nações helenas interessados em observar e aprender com as diferentes artes depositadas nos templos:

os artistas gregos, acima de tudo, podiam ir a esses lugares em busca de novos estímulos e, evidentemente, aproveitaram muito bem suas oportunidades. Isso é especialmente perceptível no período ao qual pertencem nossos achados. No século VII a.C., a arte grega se abre com ímpeto impetuoso, começando com o desenho abstrato do estilo geométrico e desdobrando-se no deleite de contar histórias cheias de vida e da plasticidade da arte arcaica. Temas e estímulos pictóricos das culturas mais antigas e desenvolvidas do Egito e do Oriente Próximo desempenharam um papel importante nesse processo. Artistas gregos copiaram esses modelos, os transformaram e os traduziram em sua própria linguagem artística²⁵³ (tradução nossa).

²⁴⁸ No original: “[...] que comenzaron a denominarse con la palabra *mouseion*, por su consagración a las musas, que eran las protectoras de las Artes y de las Ciencias (Pinacoteca de los Propileos con paneles de Polignoto, Acrópolis de Atenas, siglo v a. de C.)” *Curso de museología*, 2004, p. 18.

²⁴⁹ No original: “[...] donde se recibían los exvotos de los fieles (Tesoro de los Atenienses, Delfos, en la misma época).” *Ibidem*.

²⁵⁰ *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, 1989, p. 48.

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² No original: “[...] dans le bois, la pierre, le métal ou le tissu, les exploits du dieu et les épisodes de son culte. Ainsi organisé, le temple n’est pas seulement lieu de prière et d’échanges mystiques: il est pour le visiteur occasion de délectation, d’édification, ou de simple curiosité. On voit ainsi à Athènes, les traces matérielles de la première pinacothèque ou collection de peinture connue.” *Idem*.

²⁵³ No original: “Greek artists, above all, could go to such places for new stimuli and they evidently made rich use of their opportunities. This is especially noticeable in the period to which our finds belong. In

Em relação a outra parte dos acervos, havia aqueles que eram constituídos por espólios de guerra, a exposição servia como meio de promoção para as cidades-estados como aponta o arqueólogo britânico Antony Snodgrass citado pela historiadora grego-estadunidense Nanno Marinatos, em que o templo funcionaria também como uma espécie de “museu de guerra”, de maneira a resguardar os tesouros na competição entre os templos:

os santuários eram uma arena perfeita para a competição. Como Snodgrass apontou, os templos gregos tornaram-se museus de guerra virtuais. O mesmo poderia ser dito dos tesouros (frequentemente cheios de espólios de guerra), cuja função era claramente propagandística. O butim de guerra, de fato, era visto em todos os santuários com inscrições apropriadas especificando o vencedor e o derrotado. Quando o grande templo de Zeus foi dedicado em Olímpia, um enorme escudo (um troféu de guerra ganho pelos Eleans) foi exibido com destaque no frontão²⁵⁴ (tradução nossa).

Figura 54 – Capacetes e fragmentos cerâmicos de Paestum Velia.



Fonte: <https://greekcitytimes.com/2022/02/01/magna-graecia-helmets-greeks/>

Segundo a americana e arqueóloga clássica Elizabeth Gebhard, no templo de Isthmia, por exemplo, numerosas armas e couraças que pertenciam aos soldados de campanhas vitoriosas eram concedidas ao templo para sua elevação política,

the seventh century BC Greek art opens up with headlong momentum, starting with the abstract draughtsmanship of the Geometric style and unfolding into the delight of telling stories full of life and the plasticity of Archaic art. Themes and pictorial stimuli from the older, more developed cultures of Egypt and the Near East played a leading role in this process. Greek artists copied those models, transformed them and translated them into their own artistic language.” *The Heraion at Samos*. [1993], 2005, p. 117.

²⁵⁴ No original: “sanctuaries were a perfect arena for competition. As Snodgrass has pointed out, Greek temples became virtual war-museums. The same could be said of treasuries (often filled with war-booty) the function of which was clearly propagandistic. War-booty, in fact, was to be seen all over sanctuaries with appropriate inscriptions specifying the victor and the defeated. When the large temple of Zeus was dedicated in Olympia, a huge shield (a war trophy won by the Eleans) was displayed prominently on the pediment.” *What were Greek sanctuaries? A synthesis*, 1993, p. 180.

inclusive essas peças eram, conspicuamente, colocadas na estrada que passava pela *pólis* margeando-a.²⁵⁵ Para Gebhard, “essa mensagem teria fortalecido a impressão de riqueza e autoridade transmitida pelo templo arcaico”²⁵⁶. Fora o fato daquelas peças servirem, também, para dissuadir as outras *pólis* que se atrevessem a guerrear contra aquela cidade-estado. A rivalidade e a competição entre as cidades-estados não se limitavam somente aos campos de batalha e à aquisição dos botins de guerra, mas aos santuários e templos, pois as artes também eram usadas como um meio de competição entre as *pólis* gregas.²⁵⁷ E isso não se restringia aos tesouros que personificavam as *poleis* e que abasteciam os templos, mas ao próprio templo, onde a sua execução arquitetônica constituía uma característica competitiva²⁵⁸.

Figura 55 – Reconstrução artística de como a Acrópole pode ter sido nos tempos antigos, incluindo o Partenon.



Fonte: <https://www.britishmuseum.org/blog/introduction-parthenon-and-its-sculptures>

A monumentalidade dos templos, por exemplo, correspondia à promoção político-ideológica das *poleis*, em que as suas dimensões, aliadas à geografia da região, as tornavam mais visíveis e, conseqüentemente, alcançavam vastas áreas. Assim, além da linguagem arquitetônica que visava promover esteticamente cada cidade-estado, havia, sobretudo, o empreendimento de variadas edificações em territórios distantes, ou neutros, a fim de influenciá-los politicamente como sugere

²⁵⁵ *The evolution of a pan-Hellenic sanctuary* [1993], 2005, p. 133.

²⁵⁶ No original: “Such a message would have strengthened the impression of wealth and authority that was conveyed by the Archaic temple.” Ibidem.

²⁵⁷ *What were Greek sanctuaries? A synthesis* [1993], 2005, p. 181.

²⁵⁸ Ibidem.

Heródoto acerca da ilustre família ateniense dos Alcmeônidas que havia financiado a construção de um maravilhoso templo em Delfos buscando apoio dos anfitriões para seus fins políticos.²⁵⁹ Para Marinatos, esse episódio de fato favoreceu a reputação dos atenienses na região que, em tempos posteriores, “seria representado em Delfos com um *thesaurós*, um *stoá* e talvez até os *thólos* no santuário separado de Atena Pronaia”²⁶⁰.

Figura 56 – *Thesaurós* ateniense em Delfos.



Fonte: http://odysseus.culture.gr/h/2/eh251.jsp?obj_id=4925

Politicamente, segundo Duarte, essa monumentalidade adquirida pelos templos seria potencializada com a advento da tirania entre os séculos VI e V a.C.²⁶¹ que, apesar da sua brevidade histórica e específica em diferentes regiões gregas funcionaria, segundo a historiadora Elaine Hirata, “como claros e duradouros marcos ideológicos e vetores de imbricação entre a religião e a política tão característica do mundo helênico”²⁶², em que a imagem do templo se cristalizaria como forma arquitetônica e se associaria a manifestação de poder e prestígio, em que, ao término da tirania, se abandonaria “o gigantismo do período arcaico [...] para templos de dimensões menores e proporções mais esbeltas”²⁶³. Para o filósofo francês Michel Foucault, o emprego da arquitetura monumentalizada “respondia sobretudo à

²⁵⁹ *História*, 2013, livro V – Terpsícore, § LXII, edição Kindle.

²⁶⁰ No original: “[...] was to be represented at Delphi with a treasury, a stoa and perhaps even the tholos in the separate sanctuary of Athena Pronaia.” *What were Greek sanctuaries? A synthesis* [1993], 2005, p. 181.

²⁶¹ *Geometria e aritmética na concepção dos templos dóricos gregos*, 2010, p. 12-13.

²⁶² *Monumentalidade e representação do poder tirânico no ocidente grego*, 2010, p. 36.

²⁶³ *Geometria e aritmética na concepção dos templos dóricos gregos*, 2010, p. 12.

necessidade de manifestar o poder, a divindade, a força” (2016, p. 321)²⁶⁴. Além disso, a arquitetura nas grandes formas constituídas em fortalezas, palácios e igrejas “manifestava-se a força, manifestava-se o soberano, manifestava-se Deus”, e “a arquitetura se desenvolveu durante muito tempo em torno dessas exigências”²⁶⁵. Assim, desde a sua monumentalização, o templo grego assumiu, em diversas formas de governo, durante diferentes períodos de tempo, o emblema das cidades-estados gregas que o tornaria a própria expressão de poder. Essa tipologia arquitetônica ressurgiu, ao longo dos períodos históricos, em favor de sua representação imagética e ideológica que, conferiria às nações hegemônicas uma suposta herança cultural dos valores helenísticos, em que o templo seria novamente a petrificação do poder.

Portanto, a duração material associada à monumentalidade arquitetônica dos templos favoreceu o culto a arte, em suas dependências, e a memória. A especificação religiosa e política nos santuários de cada *polis* foi determinante nesse sentido para essa configuração, apesar de a arquitetura monumental desvalorizar o culto no *temenos* no transcorrer do tempo. No entanto, para Gabriele, essas várias e diversificadas construções memoriais primitivas, mesopotâmicas, egípcias e gregas “[...] evidenciaram a constituição de monumentos, porém, o ponto de partida dos processos de musealização que a historiografia [comumente] adota é a Biblioteca de Alexandria, construída no século III a.C.”²⁶⁶, o *Mouseion* da dinastia egípcia dos Ptolomeus.

1.4 - O MOUSEION DE ALEXANDRIA E O SEU SURGIMENTO

A historiografia tradicional atribui à Biblioteca de Alexandria, “[...] o primeiro centro cultural conhecido do mundo ocidental, fundado no século III a.C.”²⁶⁷, a origem do museu. O complexo palaciano era composto por várias edificações²⁶⁸ e remonta ao período em que os Ptolomeus governaram o Egito e fizeram da cidade de Alexandria a capital de seu reino. A cidade, porém, foi fundada pelo imperador macedônio Alexandre, O Grande, em 332 a.C., após campanha contra o Império

²⁶⁴ *Microfísica do poder* [2014], 2016, p. 321.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 321.

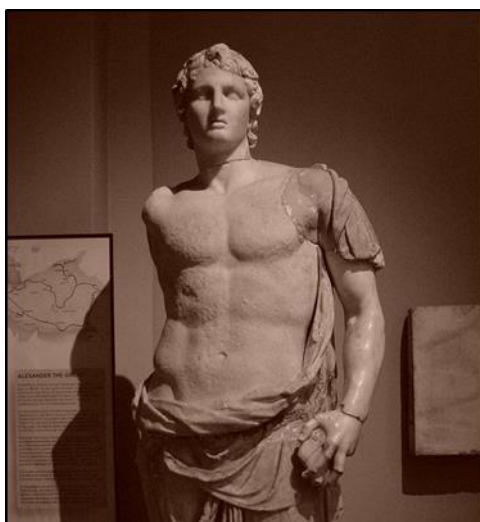
²⁶⁶ *A arquitetura de museus na história*, 2014, p. 98.

²⁶⁷ *As bases ontológicas do museu e da museologia*, 1999, p. 134.

²⁶⁸ Segundo Gabriele os edifícios que constavam no complexo alexandrino eram “um anfiteatro, salas de estudos, galerias para as esculturas, observatório astronômico, jardim botânico e uma coleção de zoologia.” In: *A arquitetura de museus na história*, 2014, p. 99.

Persa que dominava a região. A cidade grego-egípcia situava-se, geograficamente, numa porção privilegiada do Egito Antigo, na parte ocidental do delta do Nilo, onde se desenvolveu como capital regional e umas das principais cidades helênicas, tornando-se inclusive a maior da Bacia do Mediterrâneo.²⁶⁹ Até a época de sua morte, o imperador macedônio fundou várias cidades homônimas²⁷⁰, mas a principal encontrava-se em solo egípcio. A dimensão do império macedônio era formidável e sem precedentes, onde algumas culturas foram subjugadas sem muita resistência, como a egípcia²⁷¹, e outras “conquistadas à lança” sem qualquer misericórdia, como Persépolis.²⁷² Assim, sucedendo as várias conquistas territoriais, a geografia política do reino estendia-se desde a península balcânica grega aos confins limítrofes da bacia do rio Indo, na Índia.

Figura 57 – Estátua de Alexandre, o Grande.



Fonte: <https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/Historia/noticia/2019/02/cientista-afirma-que-alexandre-o-grande-foi-enterrado-vivo.html>

²⁶⁹ *História global da arquitetura*, 2016, p.140.

²⁷⁰ Várias cidades foram fundadas ao longo do império e iam sendo batizadas como Alexandria e serviam como pontos estratégicos do vasto reino.

²⁷¹ Não houve grande resistência por parte dos egípcios, uma vez que a Pérsia dominava a região e não era aceita seu domínio. Os persas eram inimigos, históricos e comum, de egípcios e dos gregos, e alianças foram forjadas no passado e realizadas e com sucesso. Mas o fator preponderante para o sucesso de Alexandre no Egito após as vitórias em Granico foi estabelecer uma relação de cordialidade e de respeito com a cultura local. BERNARDINO, 2015, p. 03-04.

²⁷² Na cidade mais rica do Império persa Alexandre se deparou com uma grande resistência e usou da força e da violência para se impor. E, mesmo com a cidade já entregue e rendida, permitiu a pilhagem e a sua destruição. GREEN, 2013; BRIANT, 2010 *apud* BERNARDINO, 2015, p. 07.

À medida que as regiões iam sendo incorporadas, disseminava-se o helenismo como base cultural, inclusive o grego que era a língua oficial do Império Macedônio e, conseqüentemente, seria para as demais regiões. Segundo o historiador inglês Peter Green, que cita o historiador alemão Johann Droysen, essa difusão cultural entendida como helenismo somente foi possível pela “adoção da língua e cultura gregas pelos não gregos em territórios antes governados pelos aquemênidas”²⁷³. Apesar da subjugação imposta aos povos conquistados, não houve, porém, uma obliteração cultural, mas um hibridismo entre a cultura local e a grega, em que até algumas tradições estrangeiras passaram a ser incorporadas por Alexandre, casos que desencadeariam sérias divergências entre os macedônios de sua corte e o seu imperador.

Segundo Álvaro Marins, é difícil identificar o grau de tolerância dos macedônios em relação às culturas e povos estrangeiros, mas é possível observar que “alguns elementos podem ser entrevistados e talvez ajudem a entender o contexto da fundação [do *Mouseion* e] da lendária biblioteca” (2011, p. 63)²⁷⁴, pois algumas posturas e ideias adotadas por Alexandre — que ocasionaram sérios desagradados à corte macedônia²⁷⁵ — foram semelhantes às tomadas por Ptolomeu, no sentido “de um possível respeito pelas culturas diferentes das dos povos gregos”²⁷⁶ que, inclusivamente, o aproximou da sociedade egípcia que, ao se declarar rei-salvador do Egito, incorporou os costumes e as tradições dos cultos faraônicos.

²⁷³ *Alexandre, o Grande: e o período helenístico*, 2014, p. 14.

²⁷⁴ *A Biblioteca de Alexandria e outras bibliotecas*, 2011, p. 63.

²⁷⁵ A mudança da capital do império para Babilônia, admissão de líderes militares estrangeiros para ocupação de cargos no alto escalão do reino, adoção de indumentária e adereços persas, assim como a introdução da genuflexão e casamentos entre princesas persas e seus generais foram alguns aspectos culturais incorporados que acabaram por fomentar contendas e estranhamentos entre Alexandre e o seu exército, pois tais ações eram vistas como ‘distanciamento da cultura macedônica’. In: BERNARDINO, 2015, p. 09; 25-26.

²⁷⁶ *A Biblioteca de Alexandria e outras bibliotecas*, 2011, p. 63.

Figura 58 – A divisão territorial entre os antigos generais de Alexandre, o Grande.



Fonte: Os diádocos e as Relações Internacionais: o sistema helenístico ao fim do século IV a.C., *In* Temporalidades - Revista de História, edição 33, v. 12, n. 2, mai./ago. 2020, p. 481.

Todavia, após a morte prematura e controversa de Alexandre em uma de suas incursões pela Ásia, conflitos eclodiram entre seus generais visando à administração e controle de todo o império, pois não havia um herdeiro legítimo que o sucedesse naquela situação. Inicialmente, alguns arranjos políticos foram criados para o estabelecimento da linha sucessória que proporcionou uma brevíssima governança. Para tal, houve uma reorganização política nas regiões conquistadas, em que cargos de governador de província, ou *sátrapa*, foram distribuídos aos generais mais influentes a fim de apaziguar os ânimos. Todavia, a medida tornou-se ineficaz, pois os recém-empossados governadores se insurgiram contra o império devido às articulações do regente e comandante militar Pérdicas que cobiçava o posto mais elevado do império macedônio, o trono do reino. Assim, deflagraram-se guerras entre os *Diádocos*, ou Sucessores, pelo comando do Império Macedônico. Para o general da cavalaria Ptolomeu I, o território concedido à sua administração e governança foi o Egito. E, após insurgir-se contra o Império Macedônio, o ex-general Ptolomeu I deixava de ser sátrapa e tornar-se-ia faraó, em que tomou para si o título de rei-salvador, Sóter, em 305 a.C., fundando assim a sua própria dinastia, a Ptolomaica. Dessa forma, caberia ao ex-general de Alexandre Magno, e agora faraó do Egito, Ptolomeu I Sóter, erguer o *Mouseion* de Alexandria do plano das ideias, em que uma das suas principais funções seria “[...] recuperar e editar tudo o que essa ‘era’ tinha

produzido”²⁷⁷, além de expor e debater obras, e de realizar investigações-médicas, biológicas, geográficas, históricas, astronômicas e matemáticas.

Figura 59 – O mapa da antiga cidade egípcia de Alexandria do século IV a.C. com a localização do “*museum*” próxima a zona portuária.



Fonte: <https://www.spektrum.de/news/alexandrias-stadtplan-war-auf-die-sonne-ausgerichtet/1168056>

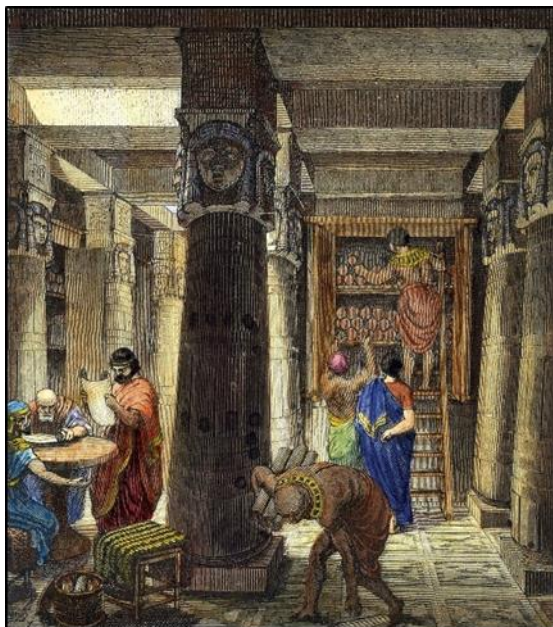
A história de *Museum* de Alexandria em si, confunde-se, às vezes, com a do palácio real e até mesmo com a lendária biblioteca.²⁷⁸ Todavia, o seu surgimento está intimamente ligado à extensão do campus palaciano, cujas edificações encontravam-se inseridas dentro de um bairro fortificado de Alexandria. Portanto, para remontar a história do museu, será preciso buscar nos antecedentes na cidade alexandrina a sua essência. Sendo assim, e conforme relata o historiador italiano Luciano Canfora, a cidade de Alexandria apresentava um desenho urbano singular que, segundo relato de antigos viajantes, assemelhava-se a de uma clâmide, em que o plano da cidade remetia a um “retângulo quase perfeito”. A cidade estava localizada entre o mar Mediterrâneo e o lago Mareótis. O plano urbano de Alexandria era ortogonal e o

²⁷⁷ *Alexandre, o Grande: e o período helenístico*, 2014, p. 15.

²⁷⁸ Conforme explicita o historiador italiano Luciano Canfora, o termo biblioteca deriva do grego *bibliothéke* que “significa antes de mais nada estante”, assim, é na “[...] estante em cujas prateleiras se colocam os rolos, e, portanto, evidentemente, o conjunto dos rolos, e apenas por extensão a sala (quando começaram a ser construídas) em que eram colocadas “as bibliotecas”. Assim, a “biblioteca sagrada” do mausoléu não é uma sala, mas uma estante, ou mais de uma estante, escavada ao longo de um dos lados do perípato”. Portanto, não necessariamente o termo biblioteca designaria um espaço ou uma sala no mundo antigo, mas uma prateleira. *A biblioteca desaparecida*, 1989, p. 49.

palácio real ocupava “[...] um quarto, talvez até um terço, do total” do bairro em que estava situado.²⁷⁹

Figura 60 – Desenho do suposto interior da Biblioteca de Alexandria.



Fonte: <https://www.britannica.com/topic/Alexandrian-Museum>

O historiador e geógrafo grego Estrabão de Amasia descreveu, no décimo sétimo volume da sua obra, intitulada “*Geografia*”, que o museu era uma parte constituinte dos palácios reais e que possuía “[...] um passeio público, ou *peripatos*, um êxedra e um grande edifício, onde havia uma sala comum, em que as reuniões dos sábios, os membros do museu, eram realizadas”²⁸⁰. Estudos contemporâneos mais recentes apontam outros espaços que comporiam o complexo museal e segundo os filósofos espanhóis Juan Luis García Alonso, Maria Paz de Hoz García-Bellido e Sofía Torallas Tovar, havia, ainda, “[...] anfiteatros, observatórios, laboratórios, um zoológico e também a grande e célebre biblioteca”²⁸¹. Para Canfora, Alexandre, o Grande, quisera o palácio de Alexandria grandioso desde o início, mas isso somente foi possível e alcançado com o tempo, pois cada soberano, desde Ptolomeu Sóter, lhe acrescentou uma nova edificação ou monumento. Assim, o bairro de Brúquion foi sendo progressivamente tomado pelo palácio real que, sempre estava em expansão.

²⁷⁹ Ibidem, p. 13.

²⁸⁰ *Geografía*: libros XV-XVII, 2015, p. 429.

²⁸¹ Ibidem.

O complexo palaciano insinuou-se para o mar e era protegido por um dique. Para os antigos, o palácio real inseriu-se numa autêntica fortificação que fora:

[...] concebida também como defesa extrema em casos de excepcional perigo. Foi o que se viu na “guerra de Alexandria”, quando César, com poucos homens, por vários dias, conseguiu resistir ao assédio das armadas egípcias, entrincheirado no palácio. O modelo persa do palácio inacessível (exceto, por privilégio hereditário, aos descendentes das sete famílias que haviam vencido a conjura dos magos) passara, através de Alexandre, para a realeza helênica. No Egito, na corte ptolomaica, a ele se somava o remoto modelo faraônico²⁸².

O que havia nesse bairro ou complexo real era vagamente conhecido no mundo exterior, exceto por ser o palácio do governante. Todavia, sabia-se que uma das edificações construídas estava o *Mouseion* que:

[...] arrolado pela alcoviteira de Cós entre as maravilhas de Alexandria, talvez ignorando o que seria ele. Lá ainda se encontravam preciosas coleções de livros de propriedade do rei, os “livros régios”, como os chamava Aristeu, um escritor judeu com uma certa familiaridade com o palácio e a biblioteca²⁸³.

A coleção régia de livros do mundo não se propunha, somente, a registrar, mas de possuir ao menos uma cópia das compilações existentes, inclusive os escritos bíblicos, cuja aquisição para Demétrios de Falero fazia sentido, pois eram escritos “[...] dignos de transcrição e inclusão” na biblioteca, apesar da dificuldade de tradução do hebraico para o grego. Aliás, a tradução dos escritos era uma preocupação constante e que, por isso, recrutavam-se “[...] doutos que, além do domínio sobre sua língua, conheciam profundamente o grego; a cada grupo foram confiados respectivos textos, assim preparou-se ‘uma tradução grega de tudo’”²⁸⁴.

A compilação e a respectiva tradução dos livros das diversas culturas estrangeiras que foram subjugadas pelo domínio grego na época de Alexandre, o Grande, não ocorreu pela ânsia de compreender aquele povo no sentido sociocultural, mas político-ideológico. Os macedônios abriram caminho para expansão cultural grega com Alexandre e, mesmo com a fragmentação e dissolução do seu império, a cultura grega continuou sendo dominante em relação às culturas locais. Para Canfora, os gregos não estavam interessados em aprender “[...] a língua de seus novos súditos, mas compreenderam que, para dominá-los, era preciso entendê-los, e que para

²⁸² *A biblioteca desaparecida*, 1989, p. 13-4.

²⁸³ *Ibidem*, p. 14.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 18.

entendê-los era necessário traduzir e reunir seus livros”²⁸⁵. E, desde então, surgiram em todas as capitais helênicas as bibliotecas reais que não eram:

[...] apenas como fator de prestígio, mas também como instrumento de dominação. Nessa obra sistemática de tradução e aquisição, coube um lugar de destaque aos livros sagrados dos povos dominados, por ser a religião, para quem pretendia governá-los, como que a porta de suas almas²⁸⁶.

Dessa forma, apesar de estar inserido geograficamente em solo egípcio, a construção do *Mouseion* de Alexandria, no contexto político-ideológico, tornar-se-ia fundamental para a promoção do mundo grego, em que o complexo científico-cultural promoveria a difusão do helenismo no Mediterrâneo e, conseqüentemente, para as demais regiões adjacentes. Segundo a filósofa Marilena Chauí, a construção do *Mouseion* e demais centros científico-culturais, como nas cidades de Rodes e Pérgamo, propiciou a consolidação do surgimento da cultura helenística no vasto território conquistado anteriormente por Alexandre.²⁸⁷ Contudo, apesar de a tradução propiciar uma vantagem de conhecer melhor seus súditos, algumas traduções se mostrariam em breve, ou quiçá, futuramente, favoráveis para certos povos como foi a bíblia para os judeus, pois, além de ser copiada e traduzida para o *Mouseion*²⁸⁸, proporcionou quase que paralelamente a sua cópia e tradução, a libertação de mais cem mil judeus, o estreitamento das relações entre a monarquia egípcia de Ptolomeu com a do sumo-sacerdote judeu Eleazar²⁸⁹ e, por fim, a difusão das escrituras sagradas, cuja língua seria mais acessível para o Ocidente num outro momento.

²⁸⁵ Ibidem, p. 19.

²⁸⁶ Idem.

²⁸⁷ *Introdução à história da filosofia: as escolas helenísticas* - vol. 2, 2010, p. 197, Edição Kindle.

²⁸⁸ *A biblioteca desaparecida*, 1989, p. 18.

²⁸⁹ Ibidem, p. 23.

Figura 61 – Concepção artística da Biblioteca de Alexandria em *Assassin's Creed Origins*.



Fonte: https://assassinscreed.fandom.com/wiki/Library_of_Alexandria

Apesar do caráter ideológico, o *Mouseion* também se prestava ao conhecimento e a investigação, e por isso foi referência por séculos para os pensadores. Portanto, assim como o Liceu, o *Mouseion* seria o lugar em que seriam realizadas investigações em vários campos do saber como as médicas, biológicas, geográfica, históricas, astronômicas e matemáticas.²⁹⁰ Na biblioteca, por exemplo, seria reunidas uma quantidade espetacular de pergaminhos, cujos números foram estimados em mais de setecentos mil.²⁹¹ Essa quantidade formidável e variável de pergaminhos do *Mouseion* fazia parte da coleção régia de livros. Eles iam sendo recolhidos e cooptados das mais diversas maneiras e formas. Inclusive, a concorrência entre as bibliotecas reais e as coleções particulares do mundo antigo pelos manuscritos dos ilustres pensadores da época era demasiadamente grande e concorrida. O próprio Ptolomeu estabeleceu algumas leis nesse sentido no Egito em que:

[...] fossem copiados todos os livros que por acaso se encontrassem nos navios que faziam escala em Alexandria, que os originais fossem retidos e aos proprietários fossem entregues as cópias; esse fundo foi posteriormente chamado de “o fundo dos navios”²⁹².

²⁹⁰ CHAUI, 2010, 197, edição Kindle.

²⁹¹ Ibidem.

²⁹² *A biblioteca desaparecida*, 1989, p. 17.

Outra medida eficaz, elaborada pelo monarca egípcio na aquisição de escritos, foi simplesmente pedir, por meio cartas aos muitos soberanos e governantes do mundo, “[...] que “não hesitassem em lhe enviar” as obras de todos os gêneros de [seus] autores: “poetas e prosadores, retóricos e sofistas, médicos e adivinhos, historiadores e todos os outros mais”²⁹³.

Figura 62 – Cabeça do ex-general alexandrino e faraó Ptolomeu I Sóter, século III a.C.



Fonte: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010279145>

A despeito do caráter numérico criticado posteriormente pelos autores latinos como Vitruvius²⁹⁴, haveria, também, o desejo pelo conhecimento e a inspiração que norteou a concepção do *Mouseion* de Alexandria, segundo o filósofo francês Roland Schaer, foi o Liceu de Aristóteles, onde “os primeiros Ptolomeus pegaram emprestada a ideia de museu”²⁹⁵. Certamente, a inspiração do Liceu deveu-se às aulas de Aristóteles prestadas a Alexandre quando garoto e ao seu círculo de amigos, o qual Ptolomeu fazia parte. No entanto, a influência determinante para a sua concretização foram as chegadas dos peripatéticos Estratão de Lâmpsaco e, especialmente,

²⁹³ Ibidem.

²⁹⁴ Na passagem dos preâmbulos quarto ao nono do sétimo livro de sua obra *De Architectura*, Vitruvius discorre acerca das fundações das bibliotecas de Pérgamo e Alexandria, e de uma competição acontecida nesta última, onde deixa transparecer a sua predileção por Pérgamo em detrimento de Alexandria. *Tratado de arquitetura* [2006], 2009, p. 259. Seu juízo, talvez, decorra de sua posição frente à elite governamental romana, uma vez que dedicara sua obra para ao próprio César, e conforme verifica a historiadora Joana Climaco, essa sua visão negativa a respeito do *Mouseion* de Alexandria poderia ser também pelo fato da cidade de “[...] Roma nunca ter fundado uma instituição a altura [da alexandrina] ou fruto recente da onda [propagandística] de Augusto contra os Ptolomeus.” *A Alexandria dos antigos: entre a polêmica e o encantamento*, 2013, p. 100.

²⁹⁵ *L'invention des musées* [1993], 2007, p. 13.

Demétrios de Falero, ex-governador e déspota da cidade de Atenas ao Egito. O ex-aluno e árduo defensor do Liceu de Aristóteles²⁹⁶, Demétrios, governou Atenas autoritariamente por um período de 10 anos sob a regência de Cassandro, outro ex-general de Alexandre e, a convite do faraó Ptolomeu estabeleceu-se em Alexandria. O convite, aliás, não poderia ter acontecido em momento mais oportuno, pois Falero encontrava-se refugiado em Tebas, uma vez que seu protetor Cassandro havia morrido e que, por seus atos autoritários em Atenas, estavam em seu encalço para prendê-lo e, possivelmente, matá-lo. Ptolomeu tinha a preferência por outro peripatético, o seu preferido era Teofrasto, aluno e sucessor de Aristóteles no Liceu. O problema era que ele não queria sair de Atenas e deixar o legado da escola para trás e, talvez por isso, enviou Estrabão que, mais tarde o sucederia na direção da própria escola aristotélica.

O fato é que Ptolomeu queria seguir os mesmos passos utilizados por Felipe II para com a educação de seu filho Ptolomeu Filadelfo e também por uma suposta descendência direta com o antigo rei macedônio.²⁹⁷ Por essas motivações, Ptolomeu buscava uma “[...] relação com a escola de Aristóteles [que,] em certo sentido [era tida como] hereditária, [pois] o próprio pai de Aristóteles havia sido médico pessoal do rei macedônio”²⁹⁸. Portanto, a fim de evocar aquilo que havia ocorrido com o rei macedônio, que nomeou Aristóteles como preceptor de Alexandre, Ptolomeu buscou, nos peripatéticos, uma maneira de continuar tal laço com Filadelfo e de associar a sua imagem para com o passado real.²⁹⁹

1.5 - O LICEU DE ARISTÓTELES E A SUA INFLUÊNCIA

Após a morte de seu sobrinho e discípulo Calístenes por Alexandre, cuja causa, ainda, é obscura e incerta para os teóricos, Aristóteles refugiou-se em Atenas e, no ano de 335 a.C., fundou sua própria escola, o Liceu. A filósofa Marilena Chauí explicita que a escola de Aristóteles estava situada “[...] entre o monte Licabetos e o Ilissos,

²⁹⁶ Curiosamente, durante o período despótico, em que Demétrios governou Atenas, o Liceu de Aristóteles conseguiu se estabelecer, uma vez que era considerado estrangeiro e, portanto, não poderia fisicamente se fixar em terras na cidade grega.

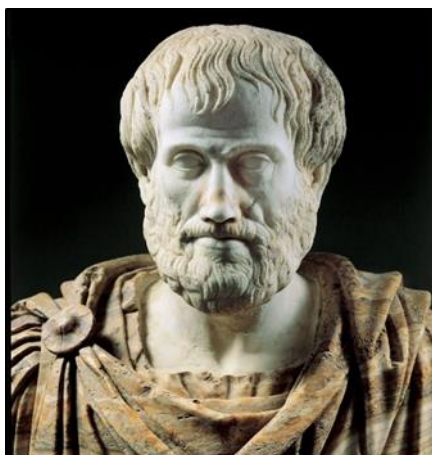
²⁹⁷ *A biblioteca desaparecida*, 1989, p. 15.

²⁹⁸ Se era verdadeira a sua descendência ou apenas uma questão de conferir uma legitimidade política, Ptolomeu permitia “que dissessem que seu pai verdadeiro era Felipe, e Teócrito chega a tecer detalhes sobre essa insinuação no *Encômio a Ptolomeu*”. Ibidem.

²⁹⁹ Idem.

num bosque dedicado às musas e a Apolo Lício, o lugar preferido de Sócrates”³⁰⁰. Ainda de acordo com Chauí, o Liceu possuía um edifício, um jardim e uma alameda para passeio que, “em grego: *perípatos*, [significa] passeio por onde se anda conversando, motivo pelo qual a escola aristotélica foi chamada peripatética”³⁰¹. Em relação às tarefas realizadas no Liceu, Aristóteles buscava recolher, isto é, quando possível em suas andanças, “[...] os conhecimentos que existiam em toda a Grécia”. Ele colecionava “[...] numa biblioteca centenas de manuscritos e mapas” que propiciou criar o seu museu particular que serviria “[...] para ilustrar as aulas com espécimes de plantas e animais, recolhidos em todo o império de Alexandre”³⁰².

Figura 63 – O busto de Aristóteles



Fonte: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010279145>

Aliás, as obras atualmente conhecidas de Aristóteles são frutos dos seus alunos e escribas, Eudemo e Teofrasto, que compilavam as aulas de Aristóteles para que, mais tarde, se tornassem várias obras. No Liceu, então, estariam as obras completas e os estudos aristotélicos e de outros filósofos da Grécia. Assim, também como coleções de botânica que Estagira coletava em suas andanças pelo mundo heleno. Ademais, após a morte de Aristóteles em 321 a.C., o Liceu foi legado a Teofrasto, assim como a sua coleção de manuscritos. Já Teofrasto, antes de morrer, legou em testamento a direção da escola para Estrabão. No entanto, a biblioteca que continha os seus textos e, sobretudo, os aristotélicos, foram deixados para Neleu de

³⁰⁰ *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*, volume 1, 2002, p. 336.

³⁰¹ *Ibidem*.

³⁰² *Ibidem*, p. 337.

Scepsi que, desgostoso com a escolha do novo responsável para o Liceu, se retirou da escola e levou consigo todos os escritos dele e do mestre dos peripatéticos.

Não há um consenso entre os estudiosos sobre o que aconteceu com os escritos do Estagirita posterior a Neleu, pois há muitas divergências e relatos descontraídos dos antigos, sendo, talvez, do gramático grego Tiranião o mais verossímil, em que, desconsolado, descreve que os herdeiros de Neleu “eram uns ignorantes”, pois:

[...] pensaram que bastaria esconder seu tesouro para salvá-lo e evitar vê-lo acabar na biblioteca do palácio. Assim, escavaram um buraco muito profundo sob a casa, lá depositaram os valiosos rolos e não se preocuparam mais com eles. Consideraram-nos bens a serem entesourados, e não livros para serem estudados. Não previram os efeitos da umidade e das traças³⁰³.

Figura 64 – “A Filosofia: A escola de Aristóteles” por Gustav Adolph Spangenberg.



Fonte: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/2TQYRLYSSPSMXEVS7WZFTI2QVAJN2OX>

Esse ato que danificou os escritos de Aristóteles quase que irreparavelmente foi cometido pelos herdeiros de Neleu, provavelmente em desespero, pois queriam, na verdade, protegê-los dos reis Atáidas de uma suposta apreensão, uma vez que estavam buscando os livros para sua biblioteca em Pérgamo. Segundo Canfora, após um certo tempo, um descendente de Neleu desenterrou e vendeu os famosos rolos para o autoproclamado ‘filósofo peripatético’ Apelicone de Teos por uma quantia obscena.³⁰⁴ O resultado dessa aquisição foi, por um lado, a sobrevivência das obras que, no passado “[...] haviam sido negados aos mais generosos soberanos helenistas”³⁰⁵, e, por outro, a incorreta e desonesta restauração dos escritos aristotélicos por

³⁰³ *A biblioteca desaparecida*, 1989, p. 33.

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 35.

³⁰⁵ *Idem*.

Apelicone serviram para o seu engrandecimento e estudos altamente equivocados e imprecisos.

Ironicamente, na época de Neleu, havia ávidos e ilustres colecionadores, inclusive o próprio *Mouseion*, interessados em possuir a sua coleção de textos, mas ele pouco se importava em vendê-los ou mesmo deixar copiar, até mesmo o próprio Liceu de seu antigo mestre Aristóteles e Teofrasto. No entanto, algumas dessas compilações foram adquiridas pelo monarca egípcio Filadelfo a pedido de seu preceptor Estrabão para o museu. No entanto, o que foi adquirido não se tratava dos escritos de Aristóteles ou de Teofrasto, mas sim de escritos de outros autores que pertenciam à biblioteca do filósofo grego. Assim, os emissários do rei que adquiriram os textos não perceberam, imediatamente, o engano, “e nos catálogos da biblioteca real fez-se o registro: “Reinante Ptolomeu Filadelfo, adquiridos de Neleu de Scepsi os livros de Aristóteles e Teofrasto””³⁰⁶.

A respeito do autointitulado filósofo peripatético, Apelicone de Teos era cidadão honorário de Atenas, mas o seu comportamento não condizia com tal honraria. O grego insular não media esforços para colecionar os escritos de pensadores importantes, inclusive em Atenas “[...] ele havia roubado, sempre para atender a essa sua mania, alguns manuscritos autografados de decretos áticos depositados no arquivo do Estado” e, por isso, foi quase condenado à pena capital.³⁰⁷ Todavia, a sua sorte parecia mudar quando “[...] instalou-se no poder em Atenas um personagem que havia frequentado os peripatéticos, o “tirano” Atenião, e foi-lhe fácil cair em suas boas graças”³⁰⁸, pois Apelicone lhe disponibilizaria uma cópia de Aristóteles que, apesar de deplorável, era muito apreciada. Pelo gesto e alinhamento político, o tirânico Atenião confiou a Apelicone uma missão a Delos a fim de cooptar bens de valores, mas foi desastrosamente trucidado pelas forças romanas que, numa demonstração de fragilidade e covardia, abandonou as suas tropas para morrerem enquanto fugia às pressas para Atenas.

Contudo, nada impediu o desfecho melancólico e brutal do levante grego do tirano Atenião contra Roma que, conseqüentemente, acometeu a vida de Apelicone, cujo fim revelaria o destino final da biblioteca de Aristóteles. Assim, quando o general romano Sila subjuguou Atenas no ano de 86 a.C., e ceifou as vidas de Apelicone e do

³⁰⁶ Ibidem, p. 21.

³⁰⁷ Ibidem, p. 35.

³⁰⁸ Idem.

seu governante Atenião, a famosa biblioteca passou a fazer parte do seu espólio pessoal. Em Roma, os rolos dos escritos aristotélicos eram famosos e com a morte de Sila muitas cópias foram obtidas de maneira obscura, apesar de ainda pertencerem a sua biblioteca particular. E nesse ínterim os escritos foram copiados e tratados pelo gramático Tiranião de Amisos que “era devoto ao pensamento aristotélico”, porém não se sentiu capaz de preencher as lacunas existentes dos textos, confiou a edição das obras ao filósofo mais respeitável em circulação, o grego Andrônico de Rodes. A última notícia dos textos originais de Aristóteles é que eles estavam em posse do filho de Sila, Fausto, e que, por sua natureza megalomaníaca, vendeu a biblioteca do pai para pagar suas dívidas.³⁰⁹

1.6 - A ETIMOLOGIA E A TEMPORALIDADE DO VOCÁBULO MUSEU

A expressão portuguesa ‘museu’ originou-se com base no latim *musaeum* que, por sua vez, deriva do grego *mouseion* que significa o templo das musas. Ainda de acordo com o termo em latim, encontramos também os seus equivalentes linguísticos, em francês: ‘*musée*’; inglês: ‘*museum*’; espanhol: ‘*museo*’; alemão: ‘*Museum*’; italiano: ‘*museo*’. Aliás, a partir do termo em italiano, marcou-se o ressurgimento da expressão em meados do século XV com a redescoberta de peças artístico-culturais provenientes da Antiguidade pelos comerciantes itálicos. No entanto, o termo em latim ainda rivalizava com a palavra italiana e persistiu até se tornar expressão nativa para algumas línguas, seja pela falta de alguma próxima ou para buscar alguma suposta ancestralidade.

Figura 65 – “O bosque sagrado, amado das artes e das musas” por Pierre de Chavannes.



Fonte: <https://www.artic.edu/artworks/81566/the-sacred-grove-beloved-of-the-arts-and-the-muses>

³⁰⁹ Ibidem, p. 38.

O vocábulo museu suscita temporalidade e se identifica num tempo específico, em que a sua significação decorre da sua ancestralidade grega que lhe é intrínseca, ou seja, no templo das musas. Contudo, antes dos imponentes templos adquirirem durabilidade material e de serem cristalizados como formas político-ideológica das *poleis* em meados do século VI a.C., havia os bosques sagrados. Segundo o museólogo francês Georges Henri Rivière, o primeiro diretor do ICOM, esses bosques sagrados eram “lugares privilegiados para estudos e debates, [cujas] instituições eram embelezadas com obras de arte e abertas a pessoas de qualidade”³¹⁰. Esses lugares eram dedicados, inteiramente, às musas, pois personificavam as artes e as ciências e, tanto a Academia de Platão quanto o Liceu de Aristóteles eram espaços que rementiam as deidades museais porque, no âmbito das suas investigações filosóficas, contemplavam, justamente, os saberes que constituíam as próprias musas.

As instituições edificadas buscavam inspiração nos bosques, em que habitavam as musas. Nas palavras do filósofo francês Roland Schaer, os historiadores Pausânias e Estrabão localizaram em Pieria, entre as regiões da Tessália e Macedônia, o nascimento do culto às Musas, em que as deidades eram veneradas e:

[...] homenageadas na sua forma primitiva de ninfas das montanhas e das nascentes. Os Beócios dedicaram-lhes um distrito em torno da floresta sagrada do Monte Hélicon. Lá, do século III ao I a.C., os festivais da *Mouseia* aconteciam a cada cinco anos, renomados concursos musicais e poéticos em todo o mundo helênico. Outras localidades sacrificadas às Musas: Delfos, onde o culto de Apolo “musagete” era associado ao de seus companheiros; Atenas, onde os nomes de Hélicon e *Mouseion* foram dados a duas colinas³¹¹ (tradução nossa).

Os vocábulos *Mouseion* e *Mouseia* apresentados por Schaer estão contidos no radical que constitui a palavra museu, em que o primeiro termo designaria o culto às musas na colina atenaica, em que eram ofertados sacrifícios votivos, e o segundo era o nome atribuído ao festival realizado no monte Hélicon, em que havia um concurso artístico, no qual eram reunidos artistas de diferentes domínios que as musas

³¹⁰ *La muséologie selon Georges Henri Rivière*, 1989, p. 48.

³¹¹ No original: “[...] où elles étaient honorées sous leur forme primitive de nymphes des montagnes et des sources. Les béotiens leur consacrèrent un canton autour du bois sacré du mont Hélicon. Là, du III au I siècle av. J.-C., se tenaient tous les cinq ans les fêtes des *Mouseia*, concours musicaux et poétiques réputés ans tout le monde hellénique. D'autres localités sacrifiaient aux Muses: Delphes où le culte d'Appolon “musagète” était associé à celui de ses compagnes; Athènes, où les noms d'Hélicon et de *Mouseion* furent donnés à deux collines.” *L'invention des musées* [1993], 2007, p. 15.

protegiam. Todavia, apesar dos bosques serem alusivos aos lugares sagrados, foram nas palavras cantadas que as musas anteriormente residiram.³¹² Desse modo, a origem das musas não remontaria da Grécia clássica, mas da arcaica, cujo período é anterior à constituição das pólis.

Figura 66 – “Apolo e as musas no Monte Hélicon” por Claude Lorrain (Claude Gellée).



Fonte: <https://collections.mfa.org/objects/31442>

Nessa época, segundo a museóloga Tereza Cristina Scheiner, os gregos viviam em uma “[...] sociedade agrafa em que as antigas cosmogonias ainda não haviam cedido lugar às “*sophias*”³¹³. A Hélade apresentava-se, enquanto agrupamento social, predominantemente agrícola e pastoril, a qual estava “[...] ligada a um passado micênico e cuja visão de mundo não tendia a opor diferentes planos do real: passado e presente, vida e morte, os homens e os deuses”³¹⁴. Assim, partir desse contexto, a tradição oral ficou encarregada de transmitir “[...] toda a visão de mundo e consciência de sua própria história (sagrada e/ou exemplar)”, em que ela seria “[...] conservada e transmitida pelo canto do poeta”³¹⁵ para o mundo grego.

Entre os séculos 750 e 650 a.C. o poeta Hesíodo concebeu suas obras e, conseqüentemente, ajudou a moldar o imaginário mitológico grego, sendo preponderante na instituição dos costumes religiosos na Hélade, juntamente ao outro poeta, Homero. O papel do poeta nessa época era essencial para essa difusão, pois, além de deter e transmitir toda visão de mundo, suas habilidades poderiam ser

³¹² Ibidem.

³¹³ *Apolo e Dionísio no templo das musas*, 1998, p. 15.

³¹⁴ Ibidem, p. 15.

³¹⁵ *Teogonia: a origem dos deuses* [1991], 2007, p. 16.

conferidas pelos deuses. Tal transmissão divina pode ser observada no próprio Hesíodo em sua obra.

Assim falaram as virgens do grande Zeus verídicas, por cetro deram-me um ramo, a um loureiro viçoso colhendo-o admirável, e inspiraram-me um canto divino para que eu glorie o futuro e o passado, impeliram-me a hinear o ser dos venturosos sempre vivos e a elas primeiro e por último sempre cantar. Mas por que me vem isto de carvalho e de pedra?³¹⁶.

Portanto, ao ser contemplado com tal poder, o poeta seria o seu intérprete do divino na terra. Para o especialista em literatura grega JAA Torrano, a figura do *aedo* (poeta-cantor) em Hesíodo representava “[...] o máximo poder da tecnologia de comunicação”³¹⁷, e “[...] através da audição [do seu] canto que o homem comum podia romper os restritos limites de suas possibilidades físicas de movimento e visão”, onde ele poderia:

[...] transcender as fronteiras geográficas e temporais, que de outro modo permaneceriam infranqueáveis, e entrar em contato e contemplar figuras, fatos e mundos que pelo poder do canto se tornam audíveis, visíveis e presentes³¹⁸.

Logo, a palavra cantada do poeta teria a capacidade de superar barreiras e ultrapassar o espaço, e o tempo para as pessoas do mundo heleno arcaico. E isso seria possível mediante um poder que somente poderia ser manifestado pela própria Memória (*Mnemosyne*) que, ao ser cantado, revelaria, na língua de Hesíodo, as musas. Para Torrano, “este poder da força da palavra se instaura por uma relação quase mágica entre o nome e a coisa nomeada, pela qual o nome traz consigo, uma vez pronunciado, a presença da própria coisa”³¹⁹.

Assim, as musas deteriam “[...] o poder de tomar presente o que, sem elas, é ausente. É por isto que são a voz da memória, do que impede o esquecimento”³²⁰. Porquanto, caberia às deidades no canto do poeta não somente a memória, mas também o esquecimento, pois aquilo que não cantado é esquecido. Desse modo, ao

³¹⁶ Ibidem, p. 103-5.

³¹⁷ Ibidem, p. 16.

³¹⁸ Idem.

³¹⁹ Ibidem, p. 17.

³²⁰ SCHEINER [1991], 2007, p. 17.

‘contar a verdade’, poderia tanto legitimar, “legitimando o mérito de deuses, reis, poetas e heróis, ou colocando-os no esquecimento, através da censura”³²¹.

Figura 67 – A obra “A assembleia dos deuses”, pintada por Jacopo Zucchi entre 1575-1576.



Fonte: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/109706>

A mudança de residência pelas musas, isto é, da palavra cantada para o templo, ocorre no momento em que é adotada a escrita pelos gregos, pois o novo exercício filosófico possibilitaria uma outra construção memorial que decorreria pela fixação das experiências passadas, em que:

nas sociedades agrafas, a memória é oral e, portanto, dinâmica e criativa: há uma peculiar relação entre o plano do imaginário e o plano da realidade — não se verifica a veracidade do que é rememorado. Com o advento da escrita, modifica-se a relação do homem com a memória: passa a ser necessário comprovar o que é memorizado; os vestígios materiais da ação humana são agora percebidos como ‘documentos’, representam não só a Natureza e o Cosmos, mas também a trajetória das sociedades. Nesse momento em que o material se sobrepõe ao conceitual, a memória vinculasse para sempre ao documento — representação do real³²².

Portanto, a relação do homem com a memória se modificou no tempo com o advento da escrita, em que as palavras cantadas cederam lugar aos documentos na

³²¹ Ibidem, p. 19.

³²² Idem.

comprovação da existência dos “[...] fatos, fenômenos ou de pessoas trazidos pela memória”³²³. Os resquícios materiais também passariam a comprovar a existência das coisas como as trajetórias das sociedades passadas. Desse modo, os documentos e objetos transformar-se-iam no “[...] testemunho material da existência da Natureza, do Cosmo e do próprio Homem”³²⁴.

Figura 68 – “A dança das musas no Hélicon” por Bertel Thorvaldsen.



Fonte: <https://kataloget.thorvaldsensmuseum.dk/en/A340>

Desse modo, além de servirem como testemunhos reais das coisas, tanto os documentos quanto os objetos passariam a ocupar um lugar no espaço que, diferentemente da palavra cantada pelo poeta, apresentar-se-iam como fragmentos do mundo físico, e, para garantir a sua integridade enquanto manifestação material, seria necessário preservá-los. Dessa maneira, “ter-se-ia gerado assim a percepção do museu enquanto espaço físico: a cristalização, no tempo e no espaço, da ideia mesma de Museu”³²⁵. E, ao residir no templo, as musas não seriam mais as palavras cantadas de outrora, mas a própria memória, em que as deidades apresentar-se-iam em documentos que, a partir de então, falariam por elas, e como objetos também, já que não haveria “[...] mais realidade possível senão enquanto ideia materialmente presentificada”³²⁶.

As musas, enquanto residentes do templo, eram divindades que foram geradas por Zeus, deus do trovão e dos deuses, e Mnemòsyne, a deusa da memória, após nove noites de amor. Segundo o escritor e tradutor Carlos Alberto Nunes, as musas

³²³ Idem.

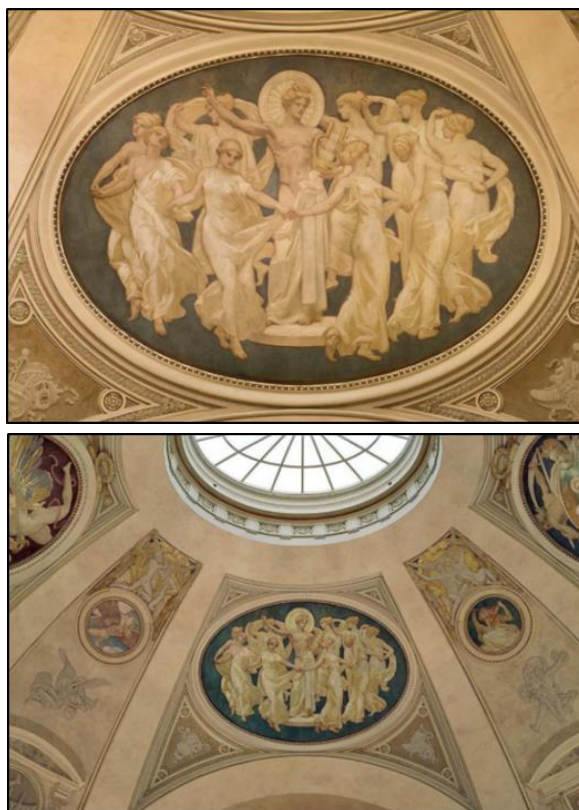
³²⁴ Idem.

³²⁵ Ibidem, p. 20.

³²⁶ Idem.

dependiam diretamente do deus Sol Apolo, o deus-arqueiro, que era padroeiro das artes e da música.³²⁷ No panteão divino, as musas interagiam também com outras deidades como Hebe, personificação da juventude, e Horas, deusa da natureza e da justiça, quando se juntavam para dançar.³²⁸

Figura 69 e 70 – A pintura chamada de “Apolo e as musas” é uma obra executada por John Singer Sargent de 1916, ela foi instalada na rotunda do museu em 1921.



Fonte: <https://collections.mfa.org/objects/31933>

Conforme explicita Nunes o vocábulo grego *musa* teria uma “[...] relação etimológica com música, sendo estas as deusas que inspiram o canto. Esta [palavra] também tem relação com *mens* (do latim) e *mind* (do inglês), lembrando a importância da memória para a tradição oral”³²⁹. Inclusive, acerca da tradição oral, a criação das musas foi sugerida a Zeus pelos deuses do Olimpo para que as divindades “os louvassem com o canto”³³⁰. Assim, por meio da palavra cantada pelas musas, seriam

³²⁷ HOMERO: *Ilíada e Odisseia*, tradução de Carlos Alberto Nunes, 2015, p. 544.

³²⁸ *Ibidem*, p. 550.

³²⁹ *Ibidem*, p. 554.

³³⁰ *Idem*.

manifestados, memorialmente, os feitos divinos para que eles não fossem esquecidos, ou seja, uma forma de se engrandecer os seus feitos.

Conforme mencionado, Zeus e Mnemòsyne copularam por nove dias e, para cada dia foi gerada uma musa. A respeito das integrantes do panteão museal, há sérias divergências entre os teóricos, pois o número delas variam de acordo com os textos e estudos. Contudo, apesar das controvérsias que envolvem a composição e, conseqüentemente, a sua quantidade, o número comumente aceito do círculo das musas que personificariam as artes e as ciências seriam nove³³¹, e seus nomes e atribuições museais seriam:

[...] *Calíope* (Voz Harmoniosa), que preside à Poesia Épica, *Clio* (Célebre), à História, *Polímnia* (Muitos Cantos), à Retórica, *Euterpe* (Alegre), à Música, *Terpsícore* (Alegria da Dança), à Dança, *Erato* (Amável), à Lírica Coral, *Melpômene* (Canto), à Tragédia, *Talia* (Abundância), à Comédia, e *Urânia* (Celeste), à Astronomia³³².

Portanto, as musas seriam as guardiãs das artes e das ciências, cuja transmissão desses conhecimentos ocorreriam, primeiramente, por meio da tradição oral e, posteriormente, na época dos templos por meio de textos e objetos materiais. As musas nasceram com o propósito de legitimar os feitos divinos e, sobretudo, ao deus dos deuses, Zeus, mas poderia ser entendido como uma forma de engrandecer memorialmente o seu poder. Assim, aquilo que não é lembrado pelas nove musas não seria legítimo da morada divina, em outras palavras, digno de ser esquecido. As nove musas confeririam, portanto, a memória para as artes e ciências no ingresso do seu templo, isto é, o *mouseion*.³³³

Todavia, ainda que fossem nove musas, talvez, faltasse uma para as artes plásticas, pintura e escultura. Contudo, essas atividades eram consideradas como artesanais e, conseqüentemente, indignas para tal. Entretanto, conforme salienta Schaer, foi preciso esperar por um longo tempo para que artes plásticas, sobretudo, a pintura e a escultura, chegassem à dignidade das artes liberais, onde “o museu foi

³³¹ Na ‘*Odisseia*’ há uma passagem, em que Homero atribui ao número nove as musas: “As nove Musas, então, todas elas, o treno alternaram, com voz canora. Nenhum dos guerreiros Argivos sem lágrimas ver poderias, que a todos o coro sagrado abalara”, canto XXIV, 60-62, p. 961.

³³² HOMERO: *Ilíada e Odisseia*, tradução de Carlos Alberto Nunes, 2015, p. 554.

³³³ Claro que o engrandecimento memorial através das artes servia para outros propósitos dentro da religião grega, pois servia para manutenção e legitimação de poder, pois permitia promover e sustentar o estado de coisas da classe aristocrata sobre os escravos. KOTHE, correção de trabalho, 2022.

sua revanche”³³⁴. Dessa forma, o poder advindo pela memória atravessaria os tempos para constituir-se no museu moderno, em que vários impérios, estados e nações buscariam, no legado heleno, por meio das musas, uma forma de conferir legitimidade de uma suposta herança cultural a fim estabelecer hegemonicamente no mundo. Dessa forma, o que se buscaria no museu não seria apenas a memória das coisas, mas o poder destas.

Figura 71 – A pintura de Baldassare Peruzzi intitulada “Apolo e as musas”.



Fonte: https://www.wga.hu/html_m/p/peruzzi/muses.html

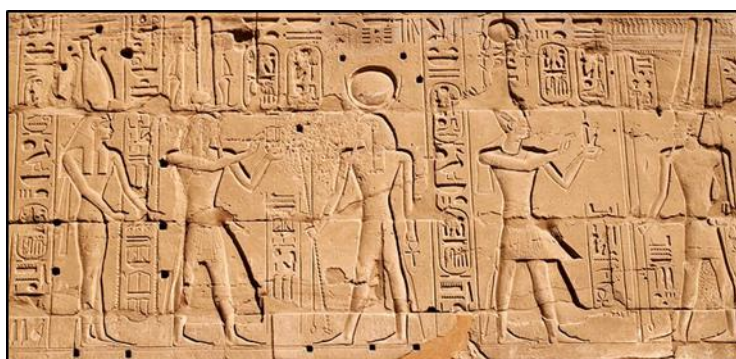
³³⁴ *L'invention des musées* [1993], 2007, p. 14.

CAPÍTULO 2 – MUSEU: TEMPO E MEMÓRIA

2 – O RITO, O TEMPO NA FILOSOFIA, A DIFERENÇA DO TEMPO DAS CIÊNCIAS DA NATUREZA E DAS CIÊNCIAS HISTÓRICAS E O TEMPO DO MUSEU

O fenômeno temporal despertou, nos pensadores gregos do período arcaico, sobretudo do clássico, tanto o fascínio quanto inquietações a respeito de sua natureza. Efetivamente, os estudos que envolveram o fenômeno do tempo, especialmente aqueles desenvolvidos por Platão e Aristóteles, os baluartes da filosofia ocidental, estavam inseridos em contextos investigativos maiores que abarcavam a natureza física do mundo e do ser humano. Portanto, os escritos legados pelos diversos filósofos antigos que trataram sobre o tempo não foram resultados de obras escritas autonomamente, mas que fizeram parte de estudos mais abrangentes e igualmente complexos. Todavia, a primeira análise sistemática desenvolvida do tempo foi concebida por Aristóteles, em que o seu “tratado” de cinco capítulos que compõem o livro quarto da *“Física”* influenciou vários pensadores que, no decorrer histórico, se aventuraram pelo fenômeno do tempo, bem como da eternidade.

Figura 72 – Capela Branca de Sesostri I e as figuras esculpidas do faraó e de Amon Rá.

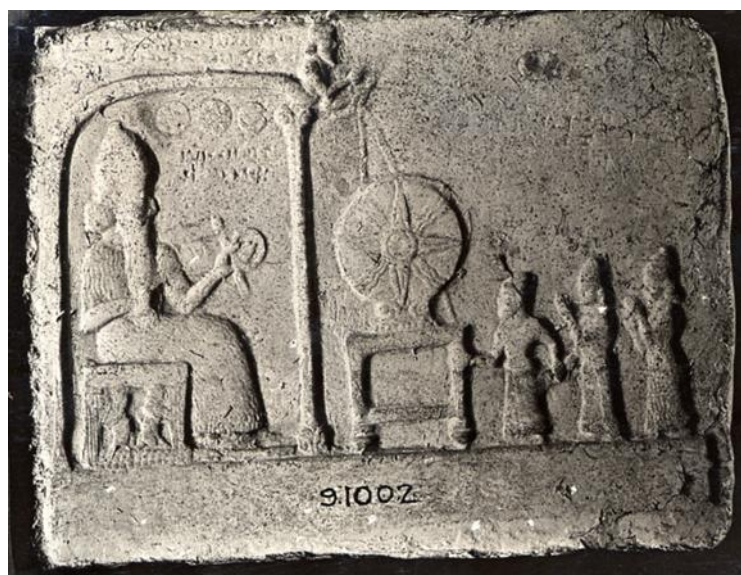


Fonte: <https://www.planetware.com/tourist-attractions-/karnak-temple-complex-of-karnak-egy-gena-karn.htm>

Anterior ao período clássico grego e aos seus escritos, diversas culturas possuíam entendimentos um tanto semelhantes acerca do tempo, em que algumas civilizações situavam o tempo em termos míticos “[...] fazendo com que tanto os sacerdotes quanto os reis fossem colocados em meio a ambas as temporalidades, o que foi utilizado, tanto no Egito quanto na Mesopotâmia, como meio de legitimação do

poder real”³³⁵. Segundo observa o historiador britânico Norman Cohn, o tempo, para os egípcios, era imaginado “[...] como algo que se estendia interminavelmente à frente de maneira interminável e também imutável, a não ser pelas cíclicas, que igualmente não tinha fim”³³⁶. Nessa concepção de tempo, o aspecto mítico revela-se no movimento do astro-rei, o sol, em que a sua trajetória “[...] era vista como modelo tanto da estabilidade como da recorrência cíclica”³³⁷. Esse tempo cíclico era, por sua vez, associado aos deuses *Rá* e *Osíris* que, apesar de que as suas diferenças estavam, estreitamente, vinculados no âmbito da religião egípcia, pois “proporcionavam um padrão de morte e renascimento, de fim e começo renovados”³³⁸. Isto ocorreu porque o egípcio entendia e ansiava pelo “rejuvenescimento e regeneração” e isso propiciava “uma realidade imune ao desgaste do tempo”³³⁹.

Figura 73 – A deidade solar Shamash esculpida numa tampa de uma caixa em argila do período de Nabopolassar de 620-610 a.C.



Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1881-0428-33

Na Mesopotâmia a eternidade havia sido reservada pelos deuses para usufruto próprio, enquanto a morte, por decisão deles, seria “o destino universal dos seres humanos”³⁴⁰. Na morte, a alma desencarnada descia ao nível mais baixo, em que a

³³⁵ SOUZA, 2016, p. 64-5.

³³⁶ *Cosmos, caos e o mundo que virá: as origens das crenças no Apocalipse*, 1996, p. 45.

³³⁷ COHN, 1996, p. 44.

³³⁸ Idem.

³³⁹ Ibidem, p. 45.

³⁴⁰ COHN, 1996, p. 81.

escuridão substituiria a luz, o silêncio ao som e a imobilidade ao movimento.³⁴¹ Apesar da ausência de alguns fenômenos naturais que em vida desfrutavam, os mortos não deixavam de existir, pois a aniquilação da existência era inconcebível para os mesopotâmicos. Todavia, “a perspectiva de uma vida bem-aventurada após a morte, tão presente para os egípcios, não existia para os mesopotâmicos”³⁴². Na morte, assim como os egípcios, os asiáticos do Crescente Fértil “eram enterrados comumente com talismãs, utensílios domésticos e instrumentos de trabalho e, a intervalos regulares, também eles eram supridos de alimentos e bebidas por seus filhos”³⁴³. O cuidado com os mortos no sepultamento e, conseqüentemente, no abastecimento com suprimentos ocorre, num primeiro plano, pelo auxílio futuro dos mortos que desempenhariam para com as suas famílias como em casos de doenças ou em momentos de dificuldades. Porém, num segundo plano, havia também o temor e o receio de que o esquecimento do ente falecido provocasse a sua ira e, com efeito, “enfermidades físicas ou mentais” fossem acometidas para aqueles que os esqueceram.³⁴⁴

No mundo mítico das ideias mesopotâmicas, o tempo é cíclico e imutável que se move entre:

[...] a sensação de mudança contínua e a convicção quanto à imutabilidade da natureza e, ao mesmo tempo, entre um passado mítico repetido em ciclos contínuos e um presente histórico visto como expressão de decadência perante aquele passado mítico. E a percepção histórica, com isso, torna-se ambígua, gerando, interpretações contraditórias³⁴⁵.

Para Cohn, o tempo cíclico na Mesopotâmia guardava semelhanças ao observado no Egito, pois ambos enxergavam, no percurso do sol, “um exemplo perfeito de retidão, de correção”³⁴⁶. E que, ao seguir seu trajeto, possibilitaria perceber adequadamente “onde se respeitava a correção e a justiça e onde estas eram transgredidas”³⁴⁷, pois o sol era “aquele para quem não existia segredos”³⁴⁸. Em relação ao panteão mitológico, o sol representava, para os mesopotâmios, assim como para os egípcios, uma divindade que, no caso mesopotâmico, chamava-se

³⁴¹ *Cosmos, caos e o mundo que virá: as origens das crenças no Apocalipse*, 1996, p. 82.

³⁴² *Ibidem*, 82-3.

³⁴³ *Ibidem*, 82.

³⁴⁴ *Idem*.

³⁴⁵ SOUZA, 2016, p. 65.

³⁴⁶ *Cosmos, caos e o mundo que virá: as origens das crenças no Apocalipse*, 1996, p. 56.

³⁴⁷ *Ibidem*.

³⁴⁸ *Idem*.

Shamash. O deus-sol mesopotâmico, assim como seu correlato egípcio *Rá*, possuía acompanhantes, sendo a deusa *Kettu* e o deus *Mesharu* para *Shamash*, e a deusa *Ma'at* e o deus *Thoth* para a deidade egípcia.

Outra similaridade percebida entre os deuses solares da Mesopotâmia e do Egito estava nos diversos atributos que lhe foram imputados e, conseqüentemente, na sua utilização política. Essa utilização pelas monarquias de ambas as regiões do Crescente Fértil decorria da legitimação que as deidades proporcionavam. Um exemplo disso refere-se à representação utilizada pelo rei babilônico Hamurabi na sua estela, a qual o rei babilônico “[...] é mostrado de pé em frente ao trono de *Shamash*”, recebendo dele as leis de seu famoso código.³⁴⁹ Outro exemplo dessa associação diz respeito ao prólogo do próprio Código de Hamurabi, em que o monarca buscava equiparar-se ao deus-sol que, simbolizava também a justiça:

Anum e Enlil me nomearam
[...]
para fazer com que a justiça prevaleça na terra,
para destruir o perverso e o mau,
para que o forte não possa oprimir o fraco
para que eu me erga como o sol sobre o [povo de] cabeça negra e para que
ilumine a terra.³⁵⁰

Em relação à imutabilidade do mundo, ela era percebida pelos mesopotâmios e compartilhada com os egípcios, porém, enquanto os norte-africanos tinham a crença de que “essa ordem havia sido determinada no início dos tempos”³⁵¹, para os povos da Mesopotâmia, essa determinação estaria nos protótipos celestes, em que, para cada templo mesopotâmico, que eram tidos como réplicas, haveria “[...] um vínculo entre o céu e a terra”³⁵². Inclusive, a restauração do templo “seguia um modelo supraterrâneo que havia existido, imutável, desde o começo de tudo”³⁵³. Portanto, além de seguir exatamente o mesmo projeto divino, a restauração dos templos empregado pelos monarcas restabelecia “a ordem estabelecida no céu” e, como havia muitas batalhas, a renovação sempre ocorria nas cidades-estados pela vontade dos deuses, da derrota a vitória, do caos a ordem.³⁵⁴

³⁴⁹ Ibidem, p. 62.

³⁵⁰ Idem.

³⁵¹ Ibidem, p. 58.

³⁵² Idem.

³⁵³ Ibidem, p. 59.

³⁵⁴ Ibidem, p. 58.

Figura 74 – A estela do rei Hamurabi (em pé) diante do deus Shamash (sentado) remonta ao período de 1792-1750 a.C.



Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1881-0428-33

O tempo sagrado fundamenta-se no mítico, pois sugere um tempo que, tanto poderia preceder a existência humana quanto coexistir com ela, em que seria habitado por heróis e deuses. Assim, esse tempo poderia coincidir:

[...] com o tempo profano e interagir com ele (caso da religião grega, na qual os deuses frequentemente convivem com os seres humanos), ou pode ter como fundamento um acontecimento mítico, ou mesmo histórico (caso do Islamismo e do Cristianismo), que deve ser revivido de forma recorrente e ritual³⁵⁵.

Desse modo, o tempo mítico era passível de reatualizar-se, inclusive, simultaneamente ao acontecimento mundano que, uma vez ocorrido, era único e irrepetível. Os rituais nesse contexto sagrado são importantes porque reestabelecem o tempo mítico que, mesmo na temporalidade profana, o tempo mítico o anulava e o substituiria, e assim, tornando-se presente, “[...] e podendo ser usado indefinidamente a partir de seu retorno ritual”³⁵⁶. Portanto, os eventos míticos, mesmo quando ocorriam no tempo mundano, eram superiores à temporalidade mundana, em que se

³⁵⁵ Ibidem, p. 57.

³⁵⁶ Idem.

estabelecia “uma ordenação diferenciada entre o tempo sagrado e o profano”³⁵⁷. A Paixão de Cristo exemplifica a sobreposição temporal do tempo mítico sobre o profano, o histórico, em que o evento reestabelece, para o cristianismo, o ordenamento cósmico com o derramar do sangue de Cristo.³⁵⁸

Figura 75 – Um dos fragmentos dos pergaminhos do Mar Morto.



Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1881-0428-33

No Antigo Testamento, o tempo divino é retratado como atemporal e sempre distinto daquele vivido pelo homem, o tempo profano, o qual era representado nas Escrituras Sagradas de forma precária e incerta. A temporalidade suscitada na “*Bíblia*” é advinda da própria vontade de Deus, em que todos passarão, exceto ele. Essa vontade é manifestadamente expressa na “*Bíblia*”, em que se verificaram muitas passagens tanto o seu poder acerca da atemporalidade quanto da fragilidade humana perante esse poder. No livro de Salmos, por exemplo, no capítulo 102, versículo 27, observa-se o caráter atemporal de Deus e da sua onipotência em relação à vida efêmera do homem: “eles perecerão, mas tu permaneces; e todos ficarão gastos como um vestido, como uma roupa tu os mudas e serão mudados”³⁵⁹. Em outra passagem, em Daniel, capítulo 2, versículo 24, é demonstrado novamente o poder de Deus para com o tempo dos homens, em que ele altera o tempo e concede virtudes de acordo com a sua vontade que é inescapável: “e ele muda os tempos e as horas, ele remove os reis; e estabelece os reis; ele dá sabedoria aos sábios e ciência aos entendidos”³⁶⁰. Assim, o que fica demonstrado é que as gerações de homens passam, mas não a

³⁵⁷ Ibidem, p. 58.

³⁵⁸ Idem.

³⁵⁹ *Bíblia Sagrada*, versão digital.

³⁶⁰ Idem.

vontade de Deus, pois, para prosperar nesse tipo de tempo, seria preciso submeter-se a sua ‘vontade imperiosa’.

Figura 76 – O relevo do painel de parede de gesso retratando o rei Neoassírio Assurbanipal em sua carruagem retornando da guerra em triunfo.



Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1849-1222-12

Aliás, no tempo em que a “*Bíblia*” foi escrita, a concepção do tempo era o mesmo que o mesopotâmico. No entanto, o tempo bíblico mudaria e seria distinto daquele em que as pessoas viviam na região, como também em relação às divindades mesopotâmicas. Anterior à consolidação do cristianismo enquanto doutrina religiosa ocidental, existiu em Israel uma tradição monoteísta que “[...] deriva[ria] o judaísmo e, por intermédio dele, o [próprio] cristianismo e o islamismo”, o “*Yahweh sozinho*”³⁶¹. Essa tradição se desenvolveu, a princípio, com a presença de outros deuses na sociedade israelita, porém, foi deixando de ter a companhia das demais deidades para ser cultuado sozinho. Isto ocorreu porque uma série de profetas denunciavam o politeísmo na cidade-estado de Israel e insistiam para “[...] que os israelitas adorassem apenas e tão-somente *Yahweh*”³⁶². Apesar da exigência monoteísta ser singular na região, outros povos também exigiam uma maior atenção ao padroeiro da sua cidade-estado. Sob influência dos profetas como Sofonias e, talvez sob condições

³⁶¹ *Cosmos, caos e o mundo que virá: as origens das crenças no Apocalipse*, 1996, p. 188-9.

³⁶² *Ibidem*, p. 188.

ainda questionáveis dos sacerdotes, um presente dedicado ao rei Josias foi determinante numa tomada de decisão histórica que acarretaria na remoção dos objetos que eram dedicados aos outros deuses no Templo de Jerusalém, assim como no fechamento dos santuários provinciais. Esse suspeito presente era um livro que foi ‘descoberto’ durante o restauro do Templo de Jerusalém, cujo “[...] conteúdo era idêntico ao núcleo de Deuteronômio 12-26”³⁶³. Essa passagem explicita, entre outras coisas, que haveria, apenas, um lugar para a realização dos ritos sagrados e que os vários altares poderiam gerar muitos deuses, no caso, deuses pagãos. Portanto, era imperativo que os destruíssem, em favor do Deus padroeiro de Israel, que seria o único e verdadeiro Deus.

Figura 77 – A guarda de uma faca esculpida em marfim de animais com o deus El, a deidade é representada como um forte idoso, figura importante nos primórdios do desenvolvimento da religião israelita.



Fonte: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010007467>

Independentemente da transformação que houve a partir daquele momento no culto a *Yahweh*, no curso histórico, sua temporalidade permaneceu a mesma, isto é,

³⁶³ Ibidem, 189-90.

divina. Entretanto, o tempo não seria mais compartilhado entre os outros deuses, mas pertencendo somente a Ele. As derrotas infligidas pelos adversários em tempos de guerras, por exemplo, poderiam ser entendidas como um desagrado divino para com as cidades-estados, ou que a divindade da cidade-estado derrotada era mais fraca em relação a vitoriosa. Porém, para os israelitas, as derrotas que viriam a sofrer eram interpretadas como parte da justiça de Deus, e que, quanto maior era a magnitude da derrota, maior era a constatação do seu poder.³⁶⁴ Segundo Cohn, *Yahweh* não era o “[...] único deus da Antiguidade a ser considerado como atuando na história”, pois muitos outros deuses antigos “[...] foram imaginados desempenhando papéis muito ativos na política internacional, sobretudo nas guerras”. Todavia, para Cohn, “a atuação de *Yahweh* no campo da história é mais constante, mais intencional e mais coerente do que qualquer coisa atribuída a outros deuses”. Inclusive, a visão tão presente no Oriente Próximo, “na qual a ordem e a desordem eram aceitas como realidades permanentes”³⁶⁵, seria rompida, em que os defensores de ‘*Yahweh* sozinho’ tornaram a sua divindade como o “senhor da história”³⁶⁶.

Figura 78 – Ruínas de uma cidade murada atribuída ao Palácio do Rei Davi.



Fonte: <https://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/2013/07/pesquisadores-dizem-ter-descoberto-palacio-do-rei-davi-em-israel.html>

Semelhante aos templos celestes de outros reinados do Oriente Próximo que buscavam unir o céu à terra, o Templo de Jerusalém “havia sido revelado por Deus a

³⁶⁴ Ibidem, p. 190-1.

³⁶⁵ Ibidem, p. 195.

³⁶⁶ Idem.

Davi³⁶⁷. Esse ato a tornava como uma edificação distinta, isto é, sagrada, cujo espaço-tempo, em termos físico-abstratos, não pertencia ao plano terreno, mas ao divino. A edificação israelita era em si envolta por mistérios, e o ingresso para o seu interior era restrito e permitido apenas aos sacerdotes. Outro aspecto em comum com as demais edificações da região era a finalidade política, pois, no caso de Israel, buscava-se “[...] impressionar israelitas e cananeus com o sentimento de que a nova soberania régia era de fato sancionada pela divindade”³⁶⁸. Contudo, havia diferenças entre as culturas religiosas dos israelitas e dos demais povos mesopotâmicos no que diz respeito à edificação celestial. Conforme salienta o historiador britânico Cohn, o templo israelita se diferenciava dos demais porque não possuía nenhum tipo de imagem alusiva ao seu deus, apesar do seu trono estar retratado e “flanqueado por querubins esculpidos”³⁶⁹.

A restauração dos templos representava, para ambas as culturas do Oriente Médio, o restabelecimento da ordem e a sua destruição, o caos. Assim, era o entendimento para os mesopotâmios e para os israelitas. E quando o Templo de Israel foi destruído pelos babilônios, coube aos profetas ‘profetizarem’ que aquele acontecimento decorria da punição divina ao povo de Israel pelo seu passado.

O reestabelecimento da ordem divina israelita, ‘prevista’ também pelos seus profetas, ocorreria mais tarde, quando a Pérsia de Ciro subjuguou o reino da Babilônia e permitiu, como ato político, não somente o retorno dos israelitas cooptados pelos babilônicos para Israel, onde reergueriam o Templo no Monte Sião, mas a prática e culto. A profecia no âmbito do divino prenunciava a vontade de Deus que, no tempo profano, se realizaria como acontecimento histórico ainda não concretizado, isto é, seria um acontecimento pertinente ao futuro próximo ou, quiçá, distante. Todavia, os profetas da Antiguidade que previam os acontecimentos mundanos poderiam, segundo Cohn, tê-los feito tanto no tempo iminente ao acontecimento quanto aos que já haviam ocorrido no passado para explicar os atos de Deus, “[...] porém, acima de tudo proclamavam ostensivamente, como uma mensagem do próprio *Yahweh*, que esses acontecimentos eram punições infligidas ao povo de Israel pelo Deus de Israel”³⁷⁰.

³⁶⁷ COHN, 1996, p. 183.

³⁶⁸ Ibidem, p. 182-3.

³⁶⁹ *Cosmos, caos e o mundo que virá: as origens das crenças no Apocalipse*, 1996, p. 183.

³⁷⁰ COHN, 1996, p. 196.

Figura 79 – “A Elevação da Cruz” de 1609-1610, pintado em painel por Rubens. Tal evento já estava ‘previsto’ para acontecer.



Fonte: <https://www.dekathedraal.be/en/rubens-elevation-cross>

Segundo o historiador Ricardo de Souza, a mesma vontade divina inexorável e inescapável identificada no Antigo Testamento é percebida de maneira semelhante pelos gregos em relação as suas divindades, e isso pode ser observado em termos gerais em alguns trechos da “*Odisseia*” de Homero: “quando, porém, decorridos já eram os meses e os dias e, o ano todo vencido, de novo as sações retornam, a força de Íficio, alfim, dos pesados grilhões o liberta, pois lhe contara os oráculos, cumprindo de Zeus os desígnios”³⁷¹.

O tempo decorrido nessa passagem constitui, apenas, um pano de fundo, um cenário para o cumprimento do desígnio de Zeus que irrompe o tempo dos homens para a sua realização que já tinha sido estabelecida em outro tempo, o divino. Todavia, o tempo profano que ainda ocorre subtrai dos seres humanos o tempo de suas vidas para a satisfação do divino. Em outro trecho, ainda da mesma obra, observa-se uma dúvida suscitada acerca da questão da vontade divina, em que ela é sempre levantada em detrimento dos eventos: “mas, depois que, no transcurso do tempo, chegou o oitavo ano, ela incitou-me, ordenando seguir, sem delongas, de viagem ou por desígnio de Zeus, ou porque se mudasse ela própria”³⁷².

³⁷¹ *Odisseia*, 2015, canto XI, 294-297, p. 761.

³⁷² *Ibidem*, canto VII, 261-263, p. 694.

Na “*Ilíada*”, outro escrito do poeta grego Homero, o diálogo entre as deusas Hera e Afrodite, evidencia, além das suas relações para com o destino dos homens na guerra, as diferentes temporalidades existentes, o tempo divino e o profano:

filha querida, achar-te-ás inclinada a fazer-me um obséquio, ou me dirás que é impossível, zangada, porque favoreço os combatentes Aquivos e tu dás auxílio aos Troianos? Disse-lhe a filha de Zeus, Afrodite, o seguinte, em resposta: “Hera, a quem muito venero, nascida de Zeus poderoso, fala o que queres, que o perito me manda acatar-te o desejo, se for, de fato, exequível e em mim estiver realizá-lo” Com solapada intenção Hera Augusta lhe disse, em resposta: “Dá-me o desejo e o feitiço do amor com que domaste todos os deuses eternos e os homens de curta existência³⁷³.

Figura 80 – Estátua de Zeus



Fonte: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010275445>

O tempo do mundo mítico grego é o tempo dos heróis e dos deuses e, apesar de viverem na temporalidade humana, os desígnios são pertinentes da temporalidade divina. Portanto, os heróis e deuses gregos que são narrados nos mitos coexistem

³⁷³ Canto XIV, 197-9, p. 324.

com a humanidade, inclusive participando arbitrariamente da vida mundana, sobrepondo a temporalidade divina sob a profana, sobretudo, quando era para ser realizado no mundo a vontade divina ou dos deuses. Por essa razão, restou aos gregos aceitar a vontade divina e adequar seu tempo para com o sagrado, “[...] mesmo não compreendendo o que a define”³⁷⁴.

No sentido metafórico, os gregos vivenciaram as duas formas básicas, e não únicas, de tempo — a cíclica enquanto processo repetitivo e a linear como um escoar irreversível. Segundo o filósofo Fernando Rey Punte, a percepção do tempo cíclico pelos gregos:

[...] contribuiu, no âmbito da natureza, a constatação do ciclo periódico das estações, bem como a observação dos movimentos cotidianos, mensais e anuais de alguns corpos celestes e, no âmbito da cultura, o retorno anual das festas religiosas³⁷⁵.

E, no tempo linear, a percepção grega concorria com “[...] as reflexões sobre o caráter irrevogável das ações passadas, a transitoriedade da juventude, a chegada dolorida da senectude e a proximidade irremediável da morte”³⁷⁶. Além dessas percepções, havia palavras que eram associadas ao tempo. Para Punte, a palavra grega *períodos*, cuja tradução literal significa “caminho ao redor de”, possuía ambos os sentidos para os gregos, em que poderia tanto significar “movimento circular” quanto “ciclo repetitivo no tempo”, assim “[...] esse mesmo termo indicaria para os helenos que a revolução dos astros no céu, quer os quatro principais Jogos ou Festivais gregos (Olímpicos, Píticos, Nemeanos e Ístímicos)”³⁷⁷.

Algumas outras palavras, utilizadas nos poemas de Homero, relativas ao tempo, possuíam, segundo Punte, um “riquíssimo conteúdo semântico” como os vocábulos *êmar* e *hóra* que poderiam variar de acordo com “as diferentes vivências que os homens tinham do tempo em diversas circunstâncias de suas vidas”³⁷⁸. Assim, o termo *êmar* poderia exprimir tanto:

[...] o dia em oposição à noite, uma estação ou época do ano, certa duração ou, quando adjetivado, qualificar um estado ou condição, como, por exemplo, o dia do retorno (*êmar nóstimon*, Od. 1,9), o dia da morte (*êmar mórsimon*, Il.

³⁷⁴ SOUZA, 2016, p. 60.

³⁷⁵ *Ensaio sobre o tempo na filosofia antiga*, 2010, p. 23.

³⁷⁶ *Ibidem*.

³⁷⁷ *Idem*.

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 24.

15, 613), o dia da libertação (êmar eleútheron, Il. 6, 455) ou o dia da escravidão (êmar douílion, Il. 6, 463)³⁷⁹.

A palavra *hóra* em relação ao tempo poderia significar, de acordo com o filósofo, uma situação de divisão temporal, em que:

[...] às vezes, indica o ano, outras vezes ele se refere a um período do mês, do dia ou noite. Além desses significados, ele pode referir-se igualmente às estações do ano ou ainda assinalar um tempo oportuno e propício para realizar alguma atividade, recobrando assim o espectro semântico que o termo *kairós* (“ocasião/momento oportuno”) receberá posteriormente em âmbito filosófico³⁸⁰.

Portanto, a temporalidade observada nas obras de Homero ocorre, além do imaginário sagrado acerca dos deuses helenos por meio dos variados vocábulos, aludem também à própria vivência grega no seu cotidiano. Essa referência é necessária para situar os gregos de acordo com as estações climáticas dos fenômenos físico-naturais e também das festividades socioculturais, por exemplo.

Figura 81 – Relógio solar de mais de 2 mil anos descoberto durante as escavações em Laodiceia, Turquia.



Fonte: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/historia-hoje/relogio-de-sol-de-2-mil-anos-e-encontrado-na-turquia.phtml>

O tempo visto nessas civilizações apresentavam um caráter mítico e sagrado em que as coisas eram justificadas por elas, mas isso não quer dizer que não havia outros meios de perceber o tempo. O tempo confundia-se com o aspecto religioso e o cotidiano de cada cultura observada. A humanidade buscou, desde os primórdios,

³⁷⁹ Idem.

³⁸⁰ Ibidem, p. 24-5.

maneiras de entender e de marcar o tempo para atender a diversos fins como propiciar melhores colheitas, reconhecer o período de caças mais abundantes, mas, sobretudo, para estar em comunicação com o sagrado em rituais que transformavam os espaços em lugares de adoração ao divino. As primeiras marcações do tempo, feitas pelo homem na paisagem, foram concebidas por meio de pedras ou das paredes rochosas, em que se buscava determinar a passagem do sol ou do movimento de outros astros pelo céu noturno, por exemplo, mas sempre associando ao sobrenatural.

Atualmente, especialistas defendem que, em algumas pinturas rupestres como as observadas nas cavernas de Monte Castillo³⁸¹ e de Lascaux³⁸², os nossos ancestrais representavam posições de corpos celestes do seu céu noturno em sua época. Essas marcações ou representações podem ter surgido a partir de observações sistemáticas em que o movimento dos astros coincidia com certos elementos na paisagem ou com os fenômenos no meio ambiente. Os marcadores de pedra no solo possibilitavam as observações solares e foram construídos em várias localidades pelo mundo com variados tamanhos, inclusive algumas evoluíram de tal modo que foram transformadas em estruturas realmente colossais como em Stone Henge com pedras que pesam mais de 50 toneladas e que possuem mais de 9 metros de altura.³⁸³ Esses lugares de marcação e de observação do tempo serviam para fins diversos, mas, em grande parte, estavam atrelados aos rituais sagrados. Outros marcadores temporais referiram-se a autênticas construções racionalizadas às pirâmides de Gizé que buscavam sua orientação a partir do alinhamento celeste, em que o sol era devidamente privilegiado, sobretudo, devido à mitologia egípcia.³⁸⁴

Nessas observações acerca do movimento dos astros, o caráter religioso não estava desvinculado. Inclusive, nas primeiras observações científicas, surgidas na antiga Mesopotâmia, não estavam desassociadas do misticismo e da religiosidade local. Na época dos babilônios, em que foram criadas e estabelecidas as marcações do zodíaco, a justificativa dos procedimentos era para entender e interpretar os deuses.³⁸⁵ O sistema de doze quadrantes no céu a partir da elíptica, percurso do sol durante um ano, foi realizada por meio de muitas observações sistemáticas e

³⁸¹ GALLEGO, 2019, *In: O passado através dos céus: deuses e monstros.*

³⁸² Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ciencia/fe1008200004.htm>. Acessado em: 24.08.22.

³⁸³ CAMPION, 2019, *In: O passado através dos céus: deuses e monstros.*

³⁸⁴ PRICE, 2019, *In: O passado através dos céus: deuses e monstros.*

³⁸⁵ AL-RASHID, 2019, *In: O passado através dos céus: deuses e monstros.*

matematizadas do céu, ou seja, com base científica, e isso permitiu aos babilônios que se localizassem com mais facilidade pela abóbada celeste.³⁸⁶ A lógica dessas marcações do zodíaco, surgidas naquela época, há mais de dois mil e quinhentos anos, perdura até os dias atuais, isto é, com acréscimo de mais uma constelação, Ofiúco, inserida pela União Astronômica Internacional em meados do século XX.³⁸⁷ Assim, os padrões observados desses agrupamentos estelares na elíptica na Babilônia originariam as constelações e, para facilitar a sua memorização no céu, foram representadas por figuras sobrenaturais ou coisas do cotidiano. É possível perceber, portanto, uma evolução acerca das marcações desde os primórdios até a Babilônia, onde a marcação compreendida era virtualizada. Contudo, mesmo buscado em observações com cálculos matemáticos e comparado com registros no curso do tempo, o aspecto religioso ainda persistia para as civilizações.³⁸⁸

No contexto do mundo ocidental, a partir da Grécia, a compreensão do tempo e dos cosmos começou a ser reinterpretado, isto é, sem a justificativa divina acerca do movimento dos corpos, por exemplo. Apesar de o mundo grego estar inserido e compartilhado com seres sobrenaturais e da crença acerca dos astros estar em movimento devido aos seus poderes divinos, o intercâmbio cultural com os fenícios, egípcios e babilônicos, no transcorrer do tempo, possibilitou um outro olhar sobre o mundo e as coisas. As causas das coisas não seriam mais justificadas como fruto do divino, mas questionadas racionalmente como fenômenos naturais, quer dizer, aquilo que estava acontecendo era consequência do meio natural e não do sobrenatural. O marco da mudança de comportamento do homem, acerca da investigação racional e científica das coisas, é atribuído a Tales de Mileto que buscou compreender as coisas a partir delas mesmas e não do divino. Para Nietzsche, a simples proposição de Tales, onde a água seria a origem e a matriz de todas as coisas, o torna o primeiro filósofo grego.³⁸⁹ Apesar da resposta para a origem de todas as coisas, pode se dizer que

³⁸⁶ PRICE, 2019, *In: O passado através dos céus: deuses e monstros.*

³⁸⁷ Disponível em: <https://planetario.ufsc.br/a-polemica-do-13%C2%BA-signo/>. Acessado em: 02.set.22.

³⁸⁸ PRICE, AL-RASHID, 2019, *In: O passado através dos céus: deuses e monstros.*

³⁸⁹ “A filosofia grega parece começar com uma ideia absurda, com a proposição de que a água é a origem e o seio materno de todas as coisas. Será realmente necessário parar aqui e levar esta ideia a sério? Sim, e por três razões: primeiro, porque a proposição assere algo da acerca da origem das coisas; em segundo lugar, porque faz isso sem imagens e fábulas; e, finalmente, porque contém, embora em estado de crisálida, a ideia de que “tudo é um”. A primeira dessas três razões ainda deixa Tales na comunidade dos homens religiosos e supersticiosos, a segunda separa-o dessa sociedade e mostra-o mostra como investigador da natureza, a terceira, faz de Tales o primeiro filósofo grego”. *In: A filosofia na idade trágica dos gregos*, 2018, edições 70, e-book Kindle.

a maneira de pensar em si mudaria o pensamento grego a partir daquele momento, isto é, em relação ao que se pensava anteriormente, pois, passava-se a buscar uma abordagem racional para as coisas em si e não somente por meio do divino.

Em suma, o pensar sobre as coisas mudaria e isso seria importante para uma nova compreensão do tempo. Essa compreensão sofreria transformações com os vários pensadores gregos que buscaram entendê-lo, porém, o ápice seria alcançado na época Clássica com Platão, Aristóteles e Plotino. Todavia, esse tempo, em que se discutia a sua natureza, valeria apenas para os pensadores que viviam do pensar filosófico, pois, em relação ao cotidiano, ainda prevaleceria o tempo sociorreligioso das relações humanas e das invenções dos matemáticos e astrônomos, em que o tempo seria marcado por instrumentos como gnômon, ampulheta, clepsidra e a torre dos ventos que se utilizavam dos fenômenos naturais para se mostrar como medição. O estudo do tempo em si ocorreria nas várias correntes filosóficas na antiga Grécia no decorrer histórico, mas a sua sistematização conceitual se desenvolveria apenas com o filósofo de Estagira, conforme verifica Heidegger, em que a sua concepção de tempo romperia os limites históricos e influenciaria não somente todo pensamento moderno e científico do mundo ocidental, mas também da religião cristã.

Figura 82 – Imagem de um relógio em espiral, uma ideia de sucessão infinita do tempo.



Fonte: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/historia-hoje/relogio-de-sol-de-2-mil-anos-e-encontrado-na-turquia.phtml>

Portanto, em virtude da influência do conceito aristotélico de tempo, alguns outros pensamentos serão evocados como em Agostinho, Kant, Hegel e Bergson, a fim de identificar a influência do pensador grego na construção dos seus pensamentos acerca do tempo, pois, uma vez que o próprio Heidegger classificou os pensadores posteriores ao filósofo de Estagira como herdeiros do tempo vulgar, onde o seu

conceito de tempo privilegiaria o caráter numérico e quantitativo, em vista da qualidade humana no tempo. E, por esse motivo, busca-se em Heidegger, no parágrafo 81 de “*Ser e tempo*”, a explicação do conceito vulgar de tempo e, a partir dela, identificar o tempo visto como qualidade que será contraposta ao conceito quantitativo dos filósofos mencionados. Ainda de acordo com o filósofo da Floresta Negra e com base nos “*Seminários de Zollikon*”, apresenta-se o fenômeno do tempo juntamente ao conceito de espaço, pois o tempo das relações humanas ocorre no mundo, isto é, no espaço, e, com base nessa relação, analisa-se o tempo do ser humano no espaço museal e qual temporalidade, quantitativa e qualitativa, impera nos objetos históricos e obras de arte no museu.

2.1 - ARISTÓTELES: O TEMPO COMO NÚMERO DO MOVIMENTO

Quando certo tempo parece ter passado, simultaneamente parece ter ocorrido também certo movimento. Por conseguinte, o tempo certamente é um movimento ou algo do movimento. Dado que ele não é um movimento, é necessário que ele seja algo do movimento. [...] Efetivamente, conhecemos o tempo quando determinamos o movimento, ao termos determinado o anterior-posterior. E dizemos, então, que o tempo passou, quando temos uma percepção do anterior-posterior no movimento. Determinamos o anterior-posterior, contudo, ao supô-los distintos entre si e diversos daquilo que é o intermediário deles. Com efeito, quando pensamos os extremos como diversos do meio, e a alma afirma que os agoras são dois, um o anterior, outro o posterior, então dizemos também que isso é tempo. De fato, o que é determinado pelo agora, em ambas as extremidades, parece ser tempo. E que isso seja pressuposto. Quando, portanto, percebemos o agora como um — e não como anterior e posterior no movimento ou como o mesmo de um anterior e também de certo posterior — não parece haver passado nenhum tempo, porque tampouco parece ter ocorrido algum movimento. Mas, quando percebemos o anterior-posterior, então falamos de tempo. Com efeito, isto é o tempo: número de um movimento segundo o anterior-posterior³⁹⁰.

Para Aristóteles o tempo e o movimento estão intimamente relacionados, mas o movimento independe do tempo para existir, ao contrário do tempo que não existiria sem o movimento. O tempo aristotélico se baseia no movimento da abóbada celeste em que o tempo seria ‘marcado’ pelo movimento e, conseqüentemente, o tempo ‘marcaria’ os demais movimentos. Segundo Whitrow há, de certa maneira, uma dependência recíproca entre tempo e movimento, em que “não apenas medimos o movimento pelo tempo, mas também o tempo pelo movimento, porque eles se

³⁹⁰ ARISTÓTELES. Física IV, cap. 10, §219a-219b. Trad. Fernando Rey Puente. Trecho adaptado por Juvenal Savian Filho. In: *O tempo*, 2014, p. 52.

definem um ao outro. O tempo marca o movimento, visto que é seu número, e o movimento marca o tempo”³⁹¹.

Essa ‘marca’ conferida pelo tempo no movimento ocorre pela nossa alma, pois sem ela não seria possível uma consciência acerca da mudança ocorrida pelo movimento, ou seja, o tempo. A percepção do ‘antes’ e do ‘depois’ é caracterizada pela mudança que foi apreendida pela nossa alma. É por meio dessa apreensão acerca da mudança que se enumerou o ‘antes’ e o ‘depois’ como o número do movimento. Portanto, o conceito de tempo aristotélico depende, além do movimento para ser gerado, mas, sobretudo, da alma para poder ser numerado e, por fim, existir. Sem essa alma que numerasse o movimento, o tempo inexistia para o filósofo grego, diferentemente do movimento que não depende da alma para existir.

2.2 - SANTO AGOSTINHO: O TEMPO VISTO COMO DISTENSÃO DO ESPÍRITO

[...] o tempo não é outra coisa senão *distensão*; mas de que coisa o seja, ignoro-o. Seria para admirar que não fosse a da própria alma. Portanto, diz-me, eu Vo-lo suplico, meu Deus, que coisa meço eu, quando declaro *indeterminadamente*: “Este tempo é mais longo do que aquele”, ou quando digo *determinadamente*: “Este é duplo daquele outro”? Sei perfeitamente que meço o tempo, mas não o futuro, porque ainda não existe. Também não avalio o presente, pois não tem *extensão*, nem o passado, que não existe. Que meço eu então? [...] Em ti, ó meu espírito, meço os tempos! Não queiras atormentar-me, pois assim é. Não te perturbes com os tumultos das tuas emoções. Em ti, repito, meço os tempos. Meço a impressão que as coisas gravam em ti à sua passagem, impressão que permanece, ainda depois de elas terem passado. Meço-a a ela enquanto é presente, e não àquelas coisas que se sucederam para a impressão ser produzida. É a essa impressão ou percepção que eu meço, quando meço os tempos. Portanto, ou esta impressão é os tempos ou eu não meço os tempos³⁹².

O tempo visto em Agostinho assemelha-se, em alguns aspectos, ao de Aristóteles, como em relação ao seu caráter contínuo e infinito, em que o tempo e o movimento são distintos, apesar de o tempo depender do movimento e da alma para a sua operação.³⁹³ Até mesmo a sua medição seria equiparável ao do pensador grego, em que se mediria “[...] o comprimento temporal de algo o comparando a algo, basicamente ao número de partes fixas de um movimento regular que servem como unidades de medida³⁹⁴”. Contudo, em relação ao movimento dos astros, Agostinho

³⁹¹ *O tempo na história*, 1993, 57.

³⁹² AGOSTINHO. Confissões, Livro XI, cap. 26, 27, § 33; 36, 1984, p. 226; 228.

³⁹³ KNUUTTILA, 2016, p. 126. *In*: MECONI, David; STUMP, Eleonore (Org). *Agostinho*.

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 127.

diverge do estagirita, em que o tempo independeria desse movimento em específico para existir, pois o movimento continuaria existindo para o teólogo, sendo medido no cotidiano por meio da distensão do espírito.

Assim, à medida que se distanciava da associação aristotélica de tempo e movimento, Agostinho se aproxima do caráter psicológico do tempo, apesar do campo teológico que o cerca, pois o tempo do homem, isto é, mundano, é fruto da criação divina para ele. Portanto, antes dessa criação nada existia, pois haveria, apenas, a eternidade de Deus.³⁹⁵ A despeito do seu pensamento teológico, o tempo, apresentado pelo bispo de Hipona como a distensão do espírito, tem como base a percepção sucessiva e contínua pela consciência. No presente das coisas passadas, as lembranças, deixam impressões no espírito que são evocadas por meio da memória no presente das presente como visões. Essas visões oriundas da memória servem, também, para auxiliar o presente das futuras, a expectativa, mesmo que elas não existam, existindo, isto é, como prognóstico.

2.3 - IMMANUEL KANT: O TEMPO (COMO REPRESENTAÇÃO) SUBJETIVO

Nossas afirmações ensinam, portanto, a *realidade empírica* do tempo, isto é, validade objetiva com respeito a todos os objetos que possam ser dados aos nossos sentidos. E uma vez que nossa intuição é sempre sensível, na experiência jamais pode nos ser dado um objeto que não estiver submetido à condição do tempo. Contrariamente, contestamos ao tempo todos reclamos de uma realidade absoluta, como se, também sem tomar em consideração a forma de nossa intuição sensível, fosse absolutamente inerente às coisas como condição ou propriedade. Tais propriedades concernentes às coisas em si jamais podem nos ser dadas através dos sentidos. Nisso consiste, portanto, a *idealidade transcendental do tempo*, segundo a qual o mesmo é absolutamente nada se se abstrai das condições subjetivas da intuição sensível, não podendo ser incluído nem subsistindo nem como inerindo aos objetos em si mesmos (sem a sua relação com a nossa intuição). Essa idealidade, todavia, bem como a do espaço, não deve ser comparada às sub-repções da sensação, porque então se pressupõe do próprio fenômeno ao qual inerem esses predicados uma realidade objetiva que no caso do tempo não se verifica absolutamente, a não ser na medida em que ela é meramente empírica³⁹⁶.

Para Kant, o tempo e o espaço são formas sensoriais da nossa percepção, isto é, dimensões sensoriais da nossa subjetividade que servem para apreendermos os objetos para o nosso próprio conhecimento. Para tanto, e com respeito ao aspecto temporal, o tempo é nos dados *a priori*, isto é, como representação necessária para o

³⁹⁵ AGOSTINHO. Confissões, Livro XI, cap. 13, § 15, 1984, p. 217.

³⁹⁶ KANT, 1987, § 4, p. 46.

nosso entendimento e que também é subjacente a todas as intuições. Não obstante, sem a representação do tempo dada *a priori*, não se perceberia a simultaneidade ou a sua sucessão.³⁹⁷

Ainda de acordo com o filósofo alemão, o tempo não existe, quer dizer, fora de nós, pois é uma intuição interna, assim como espaço que seria externa e que não existe em nosso interior. Contudo, ambas são necessárias para a interação com o mundo. Em relação ao tempo, Kant descreve que, além de ser uma intuição interna que possibilita conhecer os fenômenos, uma vez que não seria possível ter o conhecimento deles sem a experiência do tempo, o mesmo não aconteceria se se eliminassem os fenômenos do tempo, pois ainda restaria o próprio tempo que é dado *a priori*.³⁹⁸

2.4 - GEORG WILHELM F. HEGEL: A VERDADE DO ESPAÇO É O TEMPO

O presente *finito* é o agora fixado como sendo distinto — como a unidade concreta, portanto como o afirmativo — do *negativo*, dos momentos abstratos do passado e futuro; somente aquele ser é ele mesmo apenas o abstrato, esvaecendo em nada. De resto, na natureza, onde o tempo é *agora*, não se chega à distinção subsistente daquelas dimensões; elas são necessárias apenas na representação subjetiva, na *recordação* e no *temor* ou *esperança*. Mas o passado e futuro do tempo, como *sendo* na *natureza*, é o espaço, pois ele é o tempo negado; assim o espaço suprasumido é em primeiro lugar o ponto e — desenvolvido para si — o tempo³⁹⁹.

O tempo em Hegel pode ser entendido na sua relação com o espaço, pois, para o filósofo de Jena, espaço é tempo, quer dizer, a verdade do espaço se revela como tempo quando compreendido dialeticamente.⁴⁰⁰ Isso ocorre quando a negação do espaço é percebida, isto é, o ponto, pois “o espaço é a exterioridade indiferenciada da multiplicidade-dos-pontos”⁴⁰¹. O espaço é tanto diferenciado por causa dos pontos, quanto indiferenciado em relação a eles. Os pontos também são espaços, porém diferenciados. E, na medida em que se diferenciam no espaço, eles se tornam a negação do espaço.

A negação do espaço como ponto é pontualidade e a pontualidade não permanece paralisada no espaço por causa da indiferença. Assim, a negação da

³⁹⁷ Ibidem, p. 44.

³⁹⁸ Idem.

³⁹⁹ HEGEL, 1997, § 259, p. 58.

⁴⁰⁰ Ibidem, § 257, adendo, p. 54.

⁴⁰¹ HEIDEGGER, 2012, § 82, p. 1159.

negação dessa pontualidade é tempo para Hegel, em que “todo ponto posto-para-si “é” um ponto-do-agora”⁴⁰². O ser do tempo para o filósofo de Jena é o agora, o devir intuído, que é e não é ao mesmo tempo. Assim, o agora se apresenta como uma realidade pontual que desaparece a cada agora, em que somente o presente é, o antes (passado) e o depois (futuro) não são. Portanto, esse tempo é apresentado como uma sequência de pontos que se negam, serial e eternamente, ou seja, para Hegel o presente é a verdadeira eternidade, cujo passado e futuro inexistem.⁴⁰³

2.5 - HENRI BERGSON: O TEMPO VIVIDO COMO DURAÇÃO NO ESPAÇO

Sem uma memória elementar que ligue os dois instantes entre si, haverá tão-somente um ou outro dos dois, um instante único por conseguinte, nada de antes e depois, nada de sucessão, nada de tempo. Pode-se conceder a essa memória o estritamente necessário para fazer a ligação; será, se quiserem, essa própria ligação simples prolongamento do antes no depois imediato com um esquecimento perpetuamente renovado do que não for o momento imediatamente anterior. Nem por isso se terá deixado de introduzir memória. A bem dizer, é impossível distinguir entre duração, por mais curta que seja, que separa dois instantes e uma memória que os ligasse entre si, pois a duração é essencialmente uma continuação do que não é mais no que é. Eis aí o tempo real, ou seja, percebido e vivido. Eis também qualquer tempo concebido, pois não se pode conceber um tempo sem representá-lo como percebido e vivido. Duração implica, portanto, consciência; e pomos consciência no fundo das coisas pelo próprio fato de lhes atribuímos um tempo que dura⁴⁰⁴.

A ideia de tempo é tratada por Bergson como duração, em que toda a consciência é afetada por esta. Assim, na consciência, em que todo fenômeno é apresentado, perdura sua manifestação. Para o filósofo francês, o tempo somente se torna real quando vivenciado como duração, senão ele seria abstrato como aquele dos físicos. Antes da consciência, a memória seria a responsável por possibilitar a duração, quer dizer, em conectar e/ou dar continuidade entre passado (que não é mais) e presente (que é).

Ainda de acordo com o Bergson, tempo é espaço, isto é, na medida em que se buscam no espaço as coisas que são apreendidas, mesmo quando a coisa é demasiadamente abstrata, como um número, involuntariamente, fixa-se no espaço no momento em que se conta.⁴⁰⁵ A sucessão de coisas que são provocadas nas pessoas

⁴⁰² Ibidem, § 82, p. 1161.

⁴⁰³ HEGEL, 1997, §259, adendo, p. 60.

⁴⁰⁴ BERGSON, 2006, p. 57.

⁴⁰⁵ *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, 1988, p. 59.

é distinguida e percebida, isto é, elas são comparadas nos lugares que se ocupam e, assim, a sucessão das coisas acontece e se torna simultaneidade que se projeta no espaço.⁴⁰⁶ A duração como tempo se projeta no espaço por intermédio do movimento e, na sua falta, “[...] a repetição de um fenômeno exterior bem determinado terá sugerido à consciência [d]o mesmo modo de representação”⁴⁰⁷.

2.6 - HEIDEGGER E O TEMPO COMO FINITUDE

Em oposição à clássica tese de infinitude do tempo da natureza, o filósofo da Floresta Negra discorre acerca do tempo com base na finitude do ser humano, em que o sentido existencial do ser seria a própria essência do tempo. Porquanto, o tempo não deveria ser procurado, por assim dizer, fora de nós, numa exterioridade, mas, ao contrário, em nós mesmos, apesar de ela necessitar do espaço para existir e ser constituída como vivência. Essa procura ocorre, segundo o filósofo alemão, por meio de um ente que compreende o ser, o qual Heidegger o denomina como *Dasein*.⁴⁰⁸

Antes de adentrar ao pensamento de Martin Heidegger sobre o tempo, é preciso, antes de tudo, elucidar as dificuldades acerca do significado do termo *Dasein*, pois a tradução não consiste em uma simples permuta de palavras, tampouco uma simples “[...] procura de equivalências interlinguísticas, pois a transferência de uma significação de uma língua para outra exige necessariamente a apropriação pela interpretação da significação estrangeira”⁴⁰⁹. O vocábulo utilizado pelo filósofo de Messkirch não é, por assim dizer, uma palavra nova ou criada, mas talvez seja um neologismo no sentido de empregar uma nova significação. A terminologia em si já existia no âmbito da filosofia alemã, mas Heidegger reinterpreta o seu significado radicalmente e atribui um novo sentido para que possa ser usado ‘conceitualmente’ em sua obra, embora futuramente o termo sofreria variações e, por fim, cairia em desuso.

Segundo Dastur, a tradução equivocada e comumente difundida pelos primeiros tradutores de “*Ser e tempo*” para *Dasein* foi por “ser-aí”, cujo termo foi criticado pelo próprio Heidegger que, inclusive chegou a declarar no seminário sobre

⁴⁰⁶ Ibidem, p. 73-4.

⁴⁰⁷ Ibidem, p. 87.

⁴⁰⁸ O termo poderia ser entendido como ser humano, mas o problema seria na desvinculação da influência cristã que tende a acompanhar o conteúdo do vocábulo.

⁴⁰⁹ DASTUR, 1997, p. 155-6.

“*Heráclito*” de 1967, que “[...] tudo o que havia sido conquistado em “*Ser e tempo*” como nova posição se perde”⁴¹⁰. Para Kothe, o vocábulo *Dasein* perde todo o seu significado quando é entendido somente por “ser-aí” porque não se precede a existência pela essência.⁴¹¹ A confusa tradução da obra na língua portuguesa pode ser em decorrência de vários fatores como não possuir equivalente linguístico nas línguas ibéricas, em virtude da importação do termo compreendido, erroneamente, via escola francesa ou ainda pela reprodução editorial católica da obra.⁴¹² A interpretação errada da palavra acarretará a incompreensão de toda obra do pensador alemão.

Nas línguas ibéricas, os verbos ser e estar se apresentam de vários modos, diferentemente do alemão, em que a palavra *Sein* contempla os dois verbos ao mesmo tempo. Assim, conforme salienta Kothe, a tradução correta para o título do livro de Heidegger “*Sein und Zeit*” em português não seria “*Ser e tempo*”, mas literalmente “*Estar, ser e tempo*”, “[...] no sentido de um estar sendo e ser estando, e não ser antes de estar, não ser sem estar, estar sem ser”⁴¹³. Outros termos também sofreriam com a má tradução, pois o verbo *Sein* apareceria combinadas com outras palavras como *In-der-Welt-sein* e *Mitsein* que, ao serem traduzidas como “ser no mundo” e “ser com”, se apresentariam sem qualquer espacialidade do estar.⁴¹⁴ E, mesmo nas últimas traduções, o problema, ainda, persistiu, pois “estar-aí” não exprime do termo o conteúdo referente ao tempo. Portanto, é pertinente, no curso da leitura, ao localizar a parte referente ao espaço, ter em mente a expressão “estar sendo aí” e, ao tempo, “ser estando aí”. Isto decorre de uma relação de concordância acerca do sentido da coisa (espaço/tempo) sobre o verbo (estar/ser) no curso de sua ação (sendo/estando), em que o verbo estar concordaria com espaço e ser com o tempo.

Ademais, e não menos importante, houve, ainda, a influência da tradição cristã sobre a obra, tanto no seu entendimento quanto na sua tradução, em que houve a precedência do ser, a essência, e da forma sobre o estar, a existência e a matéria. Para Kothe, esse erro não seria fruto de um simples acaso, mas do pensamento teológico cristão.⁴¹⁵ Essa interpretação que ainda perdura na contemporaneidade

⁴¹⁰ Heidegger e a questão do tempo, 1997, p. 158.

⁴¹¹ KOTHE, Flavio R. Anotações de sala de aula, 02 ago. 2021.

⁴¹² KOTHE, Flavio R. Anotações de sala de aula, 23 ago. 2021.

⁴¹³ *Arte comparada*, 2016, p. 148.

⁴¹⁴ O verbo *Sein* acompanhado pelas preposições *da*, *mit*, e *in* sempre teria o sentido de estar e não de ser, então *In-der-Welt-sein* seria “estar no mundo” e *Mitsein* “estar com”. Ibidem.

⁴¹⁵ Ibidem.

remonta da escolástica medieval, em que Tomás de Aquino atribuiu a mente do Ser dos seres, quer dizer, de Deus, a existência das puras formas espirituais das coisas. A estrutura relativa a essa questão está presente na “*Física*” de Aristóteles, a qual o filósofo de Estagira levantaria a questão se haveria a prevalência da forma sobre matéria, ou vice-versa, na concepção da natureza.⁴¹⁶ Para o estagirita, porém, não haveria uma prevalência, mas uma relação de necessidade, pois uma não seria sem a outra, como na exemplificação do serrote do capítulo 9. Contudo, nesse mesmo capítulo, o filósofo grego parece indicar uma possível vantagem específica da matéria sobre a forma, pois um serrote que não mais serve para a carpintaria poderia ser outra coisa, diferentemente da qual foi concebido mediante função, como objeto histórico ou estético.

Além disso, haveria uma outra contrariedade acerca do pensamento de Aristóteles, em que nenhum ente poderia ser o Ser, sobretudo tão determinista acerca de tudo. Esse mesmo entendimento seria contrário, também, ao vocábulo *Dasein* utilizado por Heidegger, em que não haveria uma prevalência da essência sobre a existência, ou vice-versa, mas uma simultaneidade. Para tal maneira de pensar, o teólogo justifica a sua tese ao identificar e aplicar a “[...] noção de ser ao ser subsistente, Deus. Afinal, Deus é [, para ele,] o princípio do ser, o princípio de tudo o que existe, porque Deus é”⁴¹⁷. E, ao estabelecer uma relação entre o ser e pensar, Deus seria anterior a qualquer ente ou ideia para Tomás de Aquino, sendo que o ser divino se afirmaria “[...] pela sua presença antes de ser afirmado pelo intelecto”⁴¹⁸. Segundo Kothe, apresenta-se uma duplicação metafísica de mundo que foi criada pelo cristianismo sob a forma de um ente que seria o ser dos seres.⁴¹⁹ Para Kothe, essa invenção cristã é uma impossibilidade lógica por toda sua determinação em que, na sua infinitude, por exemplo, ele teria de estar em todas as coisas e, por isso, acabaria por se confundir com elas.⁴²⁰ Quando Aristóteles, lembra Kothe, designa como *theos* aquilo que estaria além do nosso alcance, quer dizer, da apreensão e compreensão humana, dizia respeito às coisas que faziam parte do cosmos, a coisas intramundanas. E até mesmo os deuses gregos faziam parte da *phýsis*, diferentemente do que aconteceria com os cristãos que, escravos da própria

⁴¹⁶ *Física I e II*, 2009, §194^a (15-18), p. 46.

⁴¹⁷ AQUINO, 1996, p. 33-44 *apud* PICHLER, 2010, p. 112.

⁴¹⁸ RASSAN, 1980, p. 31 *apud* PICHLER, 2010, p. 115.

⁴¹⁹ KOTHE, Flavio R. Anotações de sala de aula, 08 abr. 2019.

⁴²⁰ *Ibidem*.

imaginação, assumiria dimensões de outro mundo, apesar da coisa imaginada fazer parte desse mundo.⁴²¹

Desse modo, após esse breve e sucinto discernimento acerca do termo *Dasein* e das armadilhas que as más traduções podem proporcionar mediante leitura dos seus escritos, buscam-se, no pensamento de Heidegger, as diferenças entre, primeiramente, as temporalidades das ciências históricas e físicas, e, posteriormente, de tempo e eternidade, para se discutirem, enfim, o espaço e o tempo das coisas, em que não haveria uma vivência humana no tempo sem estar em algum lugar, assim como os objetos históricos e obras de arte que, muitas vezes, ao serem evocadas no tempo, indissociavelmente, o espaço é trazido com elas.

O interesse pela dimensão histórica é despertado no jovem Heidegger no início de sua carreira e isso é logo percebido na dedicatória de sua dissertação, a qual destina ao professor e historiador Heinrich Finke um singelo agradecimento por ter despertado “no matemático rebelde à história o amor e a compreensão por ela”⁴²². E, por essa razão, “[...] decide consagrar a sua lição de doutoramento de 27 de julho de 1915 ao “*Conceito de tempo na ciência histórica*”⁴²³. Nela, o filósofo da Floresta Negra busca estabelecer o conceito de tempo na ciência histórica diferentemente da oposição do tempo das ciências físicas. Para Heidegger, a concepção do tempo, desde Galileu a Einstein, tanto na física quanto na matemática, não tinha se alterado, cuja utilização estaria na forma de “[...] tornar possível a medida, [para assim constituir] um momento necessário da definição do movimento, que é o próprio objeto da Física”⁴²⁴. Segundo Heidegger, para permitir a sua medida, seria necessário pensar o tempo como se fosse “[...] um fluxo uniforme, isto é, identificado com o espaço”⁴²⁵. Então, a partir desse tempo homogêneo, espacializado e tornado puramente como parâmetro, se oporia o tempo histórico que teria por característica a sua qualitativa heterogeneidade. Isso se deve ao fato de a ciência histórica não trabalhar com quantidades, inclusive quando os números advindos da datação são ocupados pela história. Eles serviriam para, apenas, nortear as significações e os valores, ou seja, as qualidades humanas no tempo.

⁴²¹ Idem.

⁴²² Heidegger e a questão do tempo, 1997, p. 25.

⁴²³ Ibidem.

⁴²⁴ Ibidem, p. 26.

⁴²⁵ Idem.

Figura 83 – A escultura “A nobreza do tempo” por Salvador Dalí de 1977. O tempo representado pelo artista espanhol é outro.



Fonte: <https://www.daliparis.com/gallery-item/noblesse-du-temps/>

Para Martin Heidegger, o tempo físico encontrou seu caráter na medição, e a sua determinação mostraria, apenas, “[...] o “durante” e o “quando”, o “desde-quando-até-quando””⁴²⁶. Nesse sentido, o relógio representaria, imagetivamente, o tempo físico, cujo tempo seria, além do medido, constante e ciclicamente repetido. Esse sistema físico não seria possível do sofrer, por ele mesmo, qualquer alteração influenciada pelo exterior. Isso se deve ao fato de o relógio oferecer uma duração temporal idêntica que se revela na repetição cíclica, a qual o homem pode sempre recorrer. O tempo dividido nessa duração seria, assim, arbitrário, pois o relógio mediria “o tempo na medida em que a amplitude da duração de um acontecer é comparada com igual sequência de estágios no relógio e, com essa base, é determinado numericamente na sua quantidade”⁴²⁷.

⁴²⁶ *O conceito de tempo* [2003], 2008, p. 27.

⁴²⁷ *Ibidem*, p. 29.

Figura 84 – O relógio busca mensurar mecânica e repetidamente o tempo.



Fonte: https://br.freepik.com/fotos-premium/relogio-antigo-no-fundo-de-livros-antigos-relogio-mecanico-em-uma-corrente_7525974.htm

Aliás, o relógio é usado recorrentemente por Heidegger em seus escritos filosóficos que, ao usá-lo exemplificaria, conceitualmente, no instrumento de medição, a representação do tempo físico e vulgar que vigora desde Aristóteles. Inclusive, por meio do relógio, no parágrafo 81 de “*Ser e tempo*”, o filósofo da Floresta Negra discorreu acerca do conceito vulgar de tempo e toda a sua manifestação estrutural no âmbito do entendimento, em que os seus desdobramentos contribuíram para formar a ideia de infinitude que, conseqüentemente, serviria, também, para a ideia cristã de eternidade. Nesse capítulo identificou-se o caráter quantitativo visto por Heidegger no conceito aristotélico de tempo. Para tanto, ele iniciou o parágrafo sobre esse tempo que se tornou objeto de ocupação, isto é, mediante o contar do *Dasein* consigo mesmo do tempo no emprego do relógio.

O relógio, nesse sentido, simboliza o contar estático e presenciante do tempo, em que, para o filósofo de Messkirch, “o sentido existenciário temporal do emprego do relógio se mostra como uma presencição do ponteiro em movimento”⁴²⁸, e “o acompanhar presenciante das posições do ponteiro conta”⁴²⁹. O presenciçar temporaliza-se na estaticidade do aguardo que retém o “então” tanto do passado quanto do futuro que são abertos no horizonte do anterior e posterior dos agoras, isto é, do agora-já-não e do agora-ainda-não. mostra-se, nesse presenciçar do relógio, o tempo, cuja manifestação, por sua vez, ilustra o conceito aristotélico de tempo, em que o:

⁴²⁸ *Ser e tempo* [1929], 2012, §81, p. 1135.

⁴²⁹ *Ibidem*.

[...] numerado que se mostra na observação precizante e numerante do ponteiro que se move, e de tal maneira que a presencição se temporaliza na unidade estática com a retenção e o aguardo horizontalmente abertos segundo o anterior e o posterior⁴³⁰.

Para Heidegger, isso equivaleria à interpretação ontológico-existencial do conceito de tempo por Aristóteles, pois, para o filósofo de Estagira, “[...] o tempo é com efeito isso — o numerado no movimento que vem de encontro ao horizonte do anterior e do posterior”⁴³¹. Assim, toda discussão que se teria do tempo posterior ao conceito aristotélico de tempo se ateriam a essa definição, a qual o tempo consistiria no “[...] “numerado”, isto é, o exposto, embora não tematicamente, visado à presencição do ponteiro (ou sombra) que se desloca”⁴³².

O numerado, segundo Heidegger, é constituído por agoras que, ao se mostrarem “em cada agora” apresentar-se-iam como “logo-já-não” e “agora-ainda-não”. Esses agoras estão inseridos no tempo-do-mundo, cuja apresentação ocorre no emprego-do-relógio, onde seriam denominados como o *tempo-do-agora*. Assim, quanto mais ocupado o tempo é pelo instrumento de ocupação, isto é, pelo relógio, por exemplo, mais o tempo se detém nele. E, quanto mais naturalmente for o tempo nessa ocupação, ele será vulgarizado como “[...] uma sequência de agoras constantemente “subsistentes”, a defluir e a afluir ao mesmo tempo”⁴³³. O tempo, assim, seria entendido como uma sequência que, “como fluxos de agoras” se manifestar-se-iam como “curso do tempo”.⁴³⁴

A interpretação desse tempo-do-mundo do objeto-de-ocupação responde, segundo Heidegger, que o vulgar entendimento-do-tempo decorre da compreensão do tempo com base na sua ocupação e que isso impossibilita a sua apreensão como tal. Assim, o numerado e a datação manifestados no tempo-da-ocupação, isto é, no tempo-do-mundo, carece de significatividade, apesar da significatividade ser inerente à estrutura-do-agora. Desse modo, quando a databilidade e a sequência-de-agoras são caracterizadas como pura sucessão, eles seriam encobertos, pois o que se mostraria “aí” seria, apenas, o vulgar entendimento-do-tempo. Esse tempo, caracterizado como pura sucessão, não permite que as estruturas, a sequência-de-agoras ou da databilidade, se mostrem ou que “fiquem à mostra”. Esse encobrimento

⁴³⁰ Ibidem, p. 1137.

⁴³¹ Idem.

⁴³² Idem.

⁴³³ Ibidem, p. 1139.

⁴³⁴ Idem.

nivelaria as estruturas da databilidade e a significatividade do agora que, na constituição estático-horizontal da temporalidade, seriam compreendidos vulgarmente como tempo, em que os agoras manifestar-se-iam, por assim dizer, alinhados “[...] um ao lado do outro, unicamente para constituir uma sucessão”⁴³⁵.

O encobrimento do tempo-do-mundo é nivelado pelo entendimento vulgar-do-tempo que, na sua interpretação cotidiana é manifestada na entendibilidade ocupada e, por isso, seria entendida, apenas, naquilo que é mostrado em seu horizonte. O numerado seria medido através das ocupações, sendo o agora entendido “[...] no ocupar-se do utilizável e do subsistente”⁴³⁶. Desse modo, esse ocupar-se do tempo seria entendido conjuntamente com o agora no “aí”, isto é, “no horizonte do entendimento-do-ser pela qual esse ocupar-se é ele mesmo constantemente conduzido”⁴³⁷. Esses *agoras* seriam subsistentes não como as próprias coisas são, mas seriam “[...] “vistos” ontologicamente no horizonte da ideia de subsistência”⁴³⁸. Nessa estrutura vulgar os agoras que passam ou aqueles que passaram constituiriam o passado, e os agoras que advêm ou aqueles que adviriam seriam o futuro. A interpretação do tempo-do-mundo, enquanto tempo-do-agora, vulgariza o seu sentido encobrindo-os, isto é, essa interpretação não permite para essas estruturas o acesso de sua significatividade e databilidade, por exemplo.

Portanto, nesse tempo a apreensão da sequência-dos-agoras se tornaria, de algum modo, subsistente, pois ela cairia no tempo. Assim, em cada agora, seria um agora e, esse em cada agora, o agora desapareceria também. Quer dizer, em cada agora, que é ele mesmo e que está “aí”, presentificado na constância de ser ele mesmo, desapareceria no surgimento de um outro agora. Esse mudar para Heidegger mostraria que o agora seria uma “constante presença de si mesmo” e que por isso Platão, “[...] nessa perspectiva do tempo como sequência de agoras que somem e surgem — teve que chamar o tempo de a imagem da eternidade”⁴³⁹.

O problema dessa interpretação vulgar do tempo é que essa sequências-de-agoras seria infinita, em que a sucessão dos agoras tornar-se-iam ininterruptos e sem lacunas. Dessa forma, o tempo nessa sequência imediata de agoras não possibilitaria identificar um início e um fim. A compreensão dessa estrutura vulgar seria que a

⁴³⁵ Idem.

⁴³⁶ Ibidem, p. 1141.

⁴³⁷ Idem.

⁴³⁸ Idem.

⁴³⁹ *Timeu*, 37d 5-7, *apud* HEIDEGGER [1929], 2012, §81, p. 1143.

infinidade desse tempo se daria, segundo Heidegger, “pelos dois lados”, cujo fenômeno-do-agora ficaria encoberto quanto à sua significância.⁴⁴⁰ O pensar acerca do encontrar o final dessa sequência-de-agoras, para o filósofo alemão, não seria possível devido ao caráter de subsistência atribuído a esses agoras.

O nivelamento do tempo-do-mundo e o encobrimento da temporalidade é fundado na preocupação do ser do *Dasein* que, ao decair, perde-se naquilo que se ocupa.⁴⁴¹ Ao se perder, é iniciada a fuga ocupada pelo *Dasein*, em que se esconderia até da sua existência a fim de fugir da morte, quer dizer, ele busca “desviar a vista do final do ser-no-mundo”⁴⁴². Esse desviar para Heidegger é um “[...] *modus* do estático ser adveniente para o final”⁴⁴³. Assim, nesse tempo, o ser do ente entendido como *Dasein* buscaria, na fuga ocupada, um desvio de vista acerca da própria finitude. E, ao fazê-lo, possibilitaria o esquecimento do porvir próprio e da temporalidade em geral, em que a condução vulgar do entendimento-do-*Dasein* pelo a-gente consolidaria “a “representação” da “infinidade” do tempo público [...] no esquecimento-de-si-mesmo”⁴⁴⁴.

Nesse sentido, o “a-gente” que desconhece o ser no final e que nunca morre buscaria numa “interpretação característica da fuga ante a morte” uma maneira de estar encoberto, onde seria até o fim “a-gente ainda tem tempo”, e esse ter-tempo seria “[...] no sentido de poder perdê-lo” na sucessão de agoras.⁴⁴⁵ O nivelamento dessa sequência de agoras que estão encobertos na sua significação os tornariam irreconhecíveis “no que concerne a sua origem a partir da temporalidade do *Dasein* individual, no cotidiano ser-com-o-outro”⁴⁴⁶. Assim, a-gente somente conheceria esse tempo público que já estaria nivelado, podendo pertencer a qualquer um ou a ninguém.

Para Heidegger, somente desse modo, se conseguiria esquivar da morte, apesar de ela perseguir quem dela foge, pois, para afastar-se dela, seria preciso vê-la também, e sendo nessa sequência inofensiva de mera fluência de infinitos “[...] agoras faz que paire sobre o *Dasein* uma insólita enigmaticidade”⁴⁴⁷. Na pura

⁴⁴⁰ *Ser e tempo* [1929], 2012, §81, p. 1145.

⁴⁴¹ *Ibidem*.

⁴⁴² *Idem*.

⁴⁴³ *Idem*.

⁴⁴⁴ *Idem*.

⁴⁴⁵ *Ibidem*, p. 1147.

⁴⁴⁶ *Idem*.

⁴⁴⁷ *Idem*.

sequência de agoras, tanto o passar quanto o surgir do tempo, teriam o mesmo direito de serem expressos nesse sentido. E, apesar de todo o encobrimento, “[...] a temporalidade em que o tempo-do-mundo se temporaliza” não estaria completamente fechado para o *Dasein*, e ele entenderia isso no passar do tempo.⁴⁴⁸ Apesar da vulgaridade, o passar do tempo expressaria para ele um tipo de “experiência” no sentido que aquilo não pode ser detido, ou seja, o tempo. E essa experiência somente se explicaria com base na intenção de querer detê-lo. E, ao fazê-lo, implicaria um aguardar impróprio que-presenciza-esquecendo. Essa ocorrência se deve ao fato de o *Dasein* ser adveniente no tempo, isto é, no adiantar-se-em-relação-a-si, e, por isso, “[...] ele deve entender, aguardando, a sequência-dos-agoras-como fluente-e-fugaz”⁴⁴⁹. Desse modo, por exemplo, o *Dasein* saberia, a partir desse tempo, que lhe foge sobre a sua morte, e, até mesmo a morte poderia ser encoberta em decorrência desse passar do tempo que mostraria apenas um passar de si mesmo.

Apesar do nivelamento decorrido pelo encobrimento, o tempo originário, ainda, pode se manifestar. O fluxo-do-tempo é determinado pelo entendimento vulgar de tempo como uma irreversível sucessão. A impossibilidade da inversão dos agoras está fundamentada no tempo público, “cuja temporalização, primariamente adveniente, “vai” estaticamente para o seu final e, de tal maneira, que já “é” para o final”⁴⁵⁰. Assim, nessa caracterização, portanto, o tempo vulgar seria “como uma sequência-de-agoras sem fim, a passar, não reversível”⁴⁵¹ que tem o seu surgimento da temporalidade do *Dasein* que decai. Essa caracterização propicia uma representação vulgar de tempo que tem nela o seu direito natural, cujo pertencimento recairia “[...] no modo-de-ser do *Dasein* e ao entendimento-de-ser de pronto predominante”⁴⁵². Essa concepção vulgar do tempo perderia a sua exclusividade de direito apenas, segundo Heidegger, quando se “[...] pretende poder oferecer um “verdadeiro” conceito de tempo” e traçá-la como “[...] único horizonte possível para a interpretação teórica do tempo”⁴⁵³.

Assim, a partir da temporalidade e da temporalização do *Dasein*, se poderia entender o “porquê e como o tempo-do-mundo pertence a essa temporalidade”⁴⁵⁴.

⁴⁴⁸ Idem.

⁴⁴⁹ Ibidem, p. 1149.

⁴⁵⁰ Idem.

⁴⁵¹ Idem.

⁴⁵² Idem.

⁴⁵³ Idem.

⁴⁵⁴ Ibidem, p. 1151.

Para Heidegger, somente na interpretação teórica que partiria da temporalidade que se permitiria “ver” o que se encobre do conceito vulgar de tempo. Já a temporalidade do vulgar entendimento-do-agora, em seu horizonte, permaneceria inacessível porque ele não se orienta, temporalmente, para a sua constituição, mas na temporalização da temporalidade imprópria do *Dasein*.⁴⁵⁵

A temporalidade na sua configuração estático-horizontal se temporalizaria a partir do porvir, isto é, do futuro. Já o tempo vulgar seria no tempo do agora que, encoberto e moldado na sua estrutura temporal chamar-se-ia “presente”. Por isso elucidar ou derivar o tempo seria difícil a partir desse agora, em que “[...] o fenômeno estático-horizontal do instante [...] pertence[ria] à temporalidade própria”⁴⁵⁶. Dessa forma, não haveria uma “coincidência entre o futuro estaticamente entendido” e o futuro vulgar do tempo, onde “os agoras que ainda não advieram e ainda estão por vir”⁴⁵⁷. E, seguindo essa mesma linha, não haveria uma ligação entre “[...] o estático ser-do-sido do “então””, em termos do que é datável e significativo, com o conceito de passado vulgar, em que os agoras já passaram. Quer dizer, não seria o agora que daria à luz ao agora-ainda-não, mas o presente que surgiria do futuro.

Ainda que o tempo vulgar somente saiba a respeito do “tempo-do-mundo”, ela não deixaria de ser atribuída no curso histórico com uma marca ou sinal em relação à “alma” e/ou ao “espírito”, onde Aristóteles e Agostinho buscaram vincular o conceito de tempo a outras matérias, o que deixaria longe de uma orientação para o “sujeito”. Desse jeito, segundo Heidegger, “[...] a interpretação teórica do *Dasein* como temporalidade não resid[iria] [...] fora do horizonte do conceito vulgar de tempo”⁴⁵⁸, ou seja, ainda residiria nela. Por isso, os autores posteriores a Aristóteles cairiam no problema que o seu conceito proporcionaria, em que os seus conceitos estariam encobertos em detrimento do tratado aristotélico de tempo.

Ainda em relação aos filósofos citados por Heidegger, a respeito da sua construção teórica sobre o tempo, chama atenção a forma como o filósofo alemão introduz Agostinho de Hipona na Conferência sobre “*O conceito de tempo*”, pois, ao citar “*Confissões*” XI, 27, Heidegger redireciona a exploração temática para centrar, ontologicamente, o tempo numa outra perspectiva, ou seja, a partir do existir humano. A célebre passagem de Agostinho aparenta apresentar mais dúvidas que respostas,

⁴⁵⁵ Idem.

⁴⁵⁶ Idem.

⁴⁵⁷ Idem.

⁴⁵⁸ Ibidem, p. 1153.

porém sugere um conceito mais originário do tempo em vista do aristotélico, uma vez que observa algumas dimensões do fenômeno, isto é, um tempo interior.

Contudo, apesar do teólogo se diferenciar de Aristóteles no sentido de que compreende o tempo como sendo algo interior e não dos astros, ele é pensado com base em um tempo mensurável, eterno e imutável aos olhos de Deus. Na Conferência, parece que ao citar o fragmento textual do Bispo de Hipona sem adentrar especificamente na questão da apreensão do tempo pelo espírito, haveria, porém, uma relação não somente interiorizada, mas com “Ele”. Decerto que, a composição da plateia possa ter colaborado para que Heidegger, nesse sentido, não tenha seguido adiante no seu pensamento e limitando o seu desenvolvimento, questão levantada por Tietjen no epílogo da obra em alemão.⁴⁵⁹ E, talvez por esse motivo, ele tenha deixado para a plateia o sentimento de que haveria alguma coisa em aberto ou alguma relação do espírito com Deus.

Nessa conferência realizada em Marburg sobre “*O conceito de tempo*”, Heidegger, além de prenunciar algumas estruturas que viriam aparecer em “*Ser e tempo*”, enfatiza as diferenças do tempo histórico e físico que seriam pertinentes aos filósofos e cientistas, em que relegaria a questão da eternidade aos teólogos, uma vez que o filósofo seria ateu. Nesse sentido, metodologicamente incapaz de discutir o tempo nesses termos, pois “a teologia trata o *Dasein* humano, como ser perante Deus, e do seu ser temporal na sua relação com a eternidade”⁴⁶⁰. E, para uma plateia composta majoritariamente por crentes da Faculdade de Teologia da Universidade de Marburg, Heidegger buscou não entrar em conflitos, seja pelo seu pensamento ou, quiçá, pela sua formação cristã. Para tanto, logo deixou claro que a sua exposição seria limitada ao tempo do *Dasein* e que a questão acerca da eternidade, isto é, do tempo de Deus, caberia aos teólogos buscarem, afinal, “o filósofo não é crente”⁴⁶¹.

Contudo, apesar de não ter discutido nessa conferência, em “*Ser e tempo*” o filósofo alemão discorreria sobre tempo e espírito, mas na filosofia de Hegel e não por meio do texto teológico de Agostinho. Desse modo, é impossível saber até que ponto a sua formação cristã influenciou a sua disposição de discutir a questão da eternidade sob outra perspectiva, ou se aquilo que foi pronunciado na conferência “*O conceito de tempo*”, sobre o filósofo não ser crente, ter sido intencionalmente planejado com o

⁴⁵⁹ *O conceito de tempo* [2003], 2008, p. 81-3.

⁴⁶⁰ HEIDEGGER [2003], 2008, p. 21.

⁴⁶¹ Idem.

intuito de proteger-se não daquela plateia, mas de blasfemar daquilo que, ainda, crê e acredita.

A seguir, e retomando aos autores, cujas interpretações do tempo encontram-se dentro do conceito vulgar de tempo, Heidegger dedicaria o parágrafo 82 de “*Ser e tempo*”, para discutir o conceito de tempo em Hegel, o qual o filósofo de Jena tenta estabelecer a conexão entre tempo com o espírito. A interpretação da concepção do tempo hegeliano para o filósofo da Floresta Negra é oportuna, pois o tempo em Hegel seria para ele “[...] a mais radical, do entendimento vulgar do tempo”⁴⁶². O problema para Heidegger reside no fato de que o tempo hegeliano estaria fundado no agora-aqui de um devir intuído, cuja essência seria a negação da negação, em que somente seria possível compreender esse tempo a partir da sequência de agoras que não se diferenciam, consistentemente, o futuro e, tampouco, o passado. E o espírito cairia nesse tempo porque ele é essencialmente conceitual. Assim, ele também seria a negação da negação, quer dizer, o conceber-se do eu que, para se apreender, teria de desprender dele próprio e, ao fazê-lo, seria o não eu. Assim, na reunião dessas estruturas que subsistem e independem entre si, possibilitaria explicar para Hegel a realização histórica do espírito na queda dele dentro do tempo.

Figura 85 – O tempo físico é entendido como ‘quase’ uma 4ª coordenada do espaço.



Fonte: <https://realidadesimulada.com/teoria-da-relatividade-especial-de-einstein-sobrevive-a-mais-um-teste/>

Para Heidegger o tempo hegeliano é pura determinação, cujo fundamento do tempo estaria no espaço, isto é, a verdade do espaço se revelaria como tempo. Nesse

⁴⁶² *Ser e tempo* [1929], 2012, §82, p. 1155.

sentido, o filósofo da Floresta Negra percebe uma coincidência com o conceito de tempo em Bergson, mas diferentemente de Hegel, para quem o espaço é tempo, em relação ao filósofo francês, o tempo seria o próprio espaço. O tempo é espacializado para Bergson porque “[...] adquirimos o hábito de converter o tempo em espaço”⁴⁶³, em que o instante decorreria desse costume. A duração em si para Bergson não apresenta o instante porque ele não existe, é puramente virtual. A duração, para o filósofo francês, corresponderia a uma linha e uma porção dela seria igualmente a uma porção de duração. E seria por meio desse tempo espacializado que seriam comportados os pontos dessa linha que sugeriria o instante para o tempo.⁴⁶⁴

Segundo Heidegger, o tempo entendido por Bergson é o mesmo que em Aristóteles, ou seja, o quantitativo, por isso que o seu conceito de tempo é considerado pelo filósofo alemão como vulgar. Heidegger, ainda, cita uma passagem em que o próprio Bergson descreveria o tempo visto como espaço seria quantitativo.⁴⁶⁵ Assim como o tempo, o conceito de espaço aristotélico está ligado também ao movimento, quer dizer, à grandeza do movimento, em que o movimento dos corpos possibilita não somente a noção de espaço, mas de espaçamento. Aliás, seria pela definição de espaçamento que se chegaria numa noção de espaço, pois o conceito de espaço em si não abarca toda sua totalidade que é transcendente. Na cosmologia, por exemplo, a delimitação do espaço do Universo é puramente numérica e deduzida por aquilo que as lentes ou instrumentos dos telescópios ainda não alcançaram ou detectaram. Para tal medição, assim como em outras épocas, a terra é colocada no centro do universo enquanto superaglomerado de Virgem para que seja buscada uma suposta borda física do espaço do Universo. Todavia, isso somente seria possível caso houvesse algo a ser detectado como luz, radiação ou ondas gravitacionais. No entanto, mesmo na ausência de alguma evidência, é estipulado um suposto diâmetro desse Universo por meio de equações, em que o espaço do universo seria de aproximadamente 93 bilhões de anos-luz.⁴⁶⁶

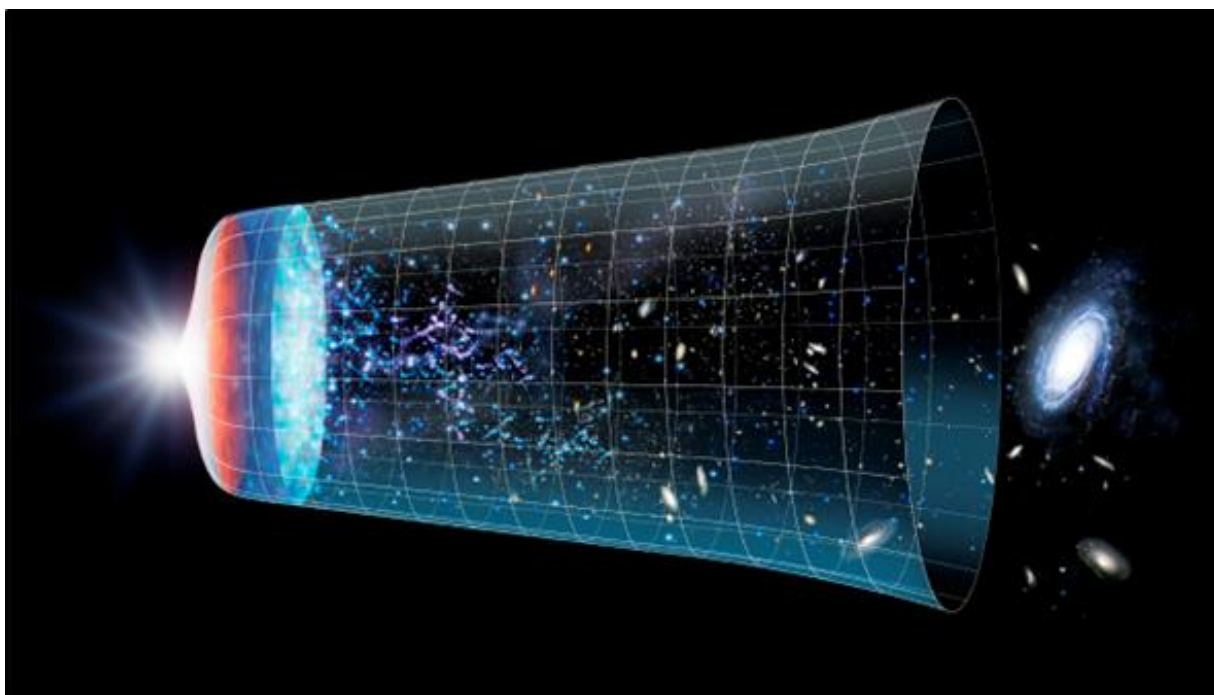
⁴⁶³ *Duração e simultaneidade*, 2006, p. 62.

⁴⁶⁴ *Ibidem*.

⁴⁶⁵ *Ser e tempo* [1929], 2012, §82, p. 1167

⁴⁶⁶ *Fronteiras do universo*, 2015, p. 34.

Figura 86 – Estudos sugerem que o universo está em expansão.



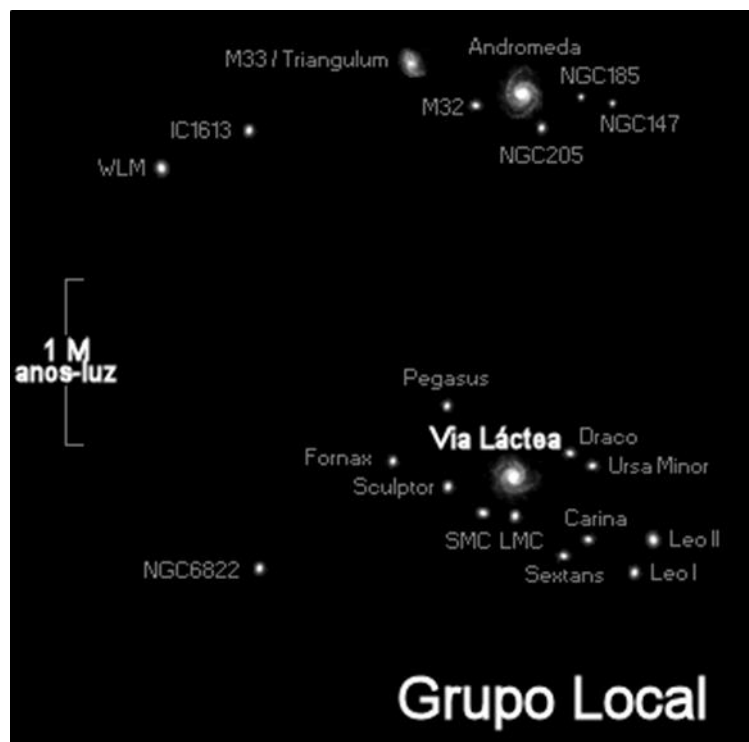
Fonte: <https://veja.abril.com.br/ciencia/nobel-de-fisica-vai-para-descoberta-da-expansao-acelerada-do-universo/>

A despeito das inconstâncias e divergências que os teóricos suscitam entre o tempo do Big Bang, que é de quase 13,8 bilhões anos⁴⁶⁷, para com a expansão do Universo, o espaçamento entre os corpos celestes tem aumentado. Os astros que são observados na abóbada celeste estão em constante movimento, apesar de eles se mostrarem estáticos. O mundo em que habitamos está em constante movimento, tanto por ela mesma, ou pelo sistema solar, quanto pela Via Láctea ou pelo grupo local do superaglomerado de Virgem. E, apesar de estarmos nos movendo em direção a outras galáxias, por exemplo, as mais distantes têm se afastado de nós numa velocidade proporcional a sua distância.⁴⁶⁸ Ou seja, nos aproximamos daquelas que estão mais próximas de nós, mas não daquelas que estão distantes. Isso quer dizer que há algo que propicia a expansão do Universo e, conseqüentemente, o espaçamento entre os corpos celestes, isto é, de acordo com as observações espectrais desviadas para o vermelho.

⁴⁶⁷ Ibidem, p. 53.

⁴⁶⁸ Disponível em: <http://www.if.ufrgs.br/~fatima/ead/expansao-universo.htm>. Acesso em: 16 out. 2021.

Figura 87 – Orientação astronômica da Via Láctea no Grupo Local e a sua situação para com as outras galáxias.



Fonte: <http://www.if.ufrgs.br/fis02001/aulas/aglogal.htm>

Portanto, o espaço apresentado é o numérico, cuja essência está nos parâmetros equacionais dos números que têm no tempo apenas uma quarta dimensão espacial. A história do homem sobre a terra, em outras palavras, dos seus poucos milhares de anos, é quantificada na perspectiva da cosmologia que, segundo Heidegger, “[...] não significam sequer um segundo⁴⁶⁹”. Esse tempo humano é visto por meio do Calendário Cósmico, cuja datação é super comprimida e escalonada a fim de representar o ano terrestre pelo calendário Gregoriano que, hipoteticamente, equivaleria à idade do Universo de 13,8 bilhões de anos. Nesse cenário, cujo tempo é demasiadamente comprimido, todos os segundos decorridos corresponderiam a, mais ou menos, 444 anos reais aproximadamente (ou $4,436728395061728e-7$ para ser exato). Assim, 30 dias nesse calendário corresponderia a 1,15 bilhão de anos reais.⁴⁷⁰ Desse modo, o tempo do Universo se iniciaria a partir do primeiro segundo do dia primeiro de janeiro com o Big Bang, e o tempo da humanidade estaria reservado aos últimos 15 segundos da última hora do dia 31 de dezembro, ou seja, às 23:59:45.

⁴⁶⁹ *Que é uma coisa?* 1987, p. 23.

⁴⁷⁰ Disponível em: <http://www.if.ufrgs.br/oei/cgu/sca/sca.htm>. Acesso em: 15 out. 2021.

Nesse contexto, os acontecimentos modernos da história da humanidade ocorreriam apenas no último segundo desse calendário.⁴⁷¹

Em “*Que é uma coisa?*”, Heidegger deixa claro que não há uma subordinação do espaço para com o tempo, mas uma relação que busca significar uma coisa num contexto espaço-temporal. O espaço entendido como lugar, por exemplo, apresenta-se como caráter ocasional do tempo e que um ‘espaço de tempo’ pode exprimir algo além de uma porção de tempo, isto é, que pode determinar “[...] aquela característica fundamental da coisa, que consiste em ser “esta coisa””⁴⁷². No entanto, quando quantificamos a existência humana num hipotético e surreal espaço de tempo, o que estamos procurando exatamente como resposta? Que somos especiais por pressupor um passado baseado numa quantidade numérico-equacional de eventos ou que somos significativos apesar da brevidade temporal humana em vista da magnitude do suposto tempo do Universo? Nesse sentido, se há o encobrimento pelo número, haverá somente uma resposta possível.

Figura 88 – “A persistência da memória”, por Salvador Dalí de 1931.



Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/79018>

Outro pensador citado, mas em oposição a Hegel e a Bergson, e que apareceria em várias partes de “*Ser e tempo*”, cujo tempo se apresentaria como “subjetivo” e que estaria “ligado” ao “eu penso”, porém desvinculado, seria Immanuel Kant. Para Heidegger, o tempo em Kant desponta com um pensamento mais radical que em Hegel, pois, em sua teoria acerca do esquematismo dos conceitos puros do

⁴⁷¹ SILVA, 2019, p. 5-6.

⁴⁷² *Que é uma coisa?* 1987, p. 27.

entendimento, Kant observa, segundo Heidegger, que o entendimento poderia não funcionar sem uma relação estreita com o tempo.⁴⁷³

O tempo em Kant apresenta-se como uma das formas puras da intuição sensível que não apenas serviria para apreender os fenômenos, mas de torná-los possíveis. Contudo, diferentemente dos outros conceitos de tempo em que o tempo é considerado como existente, para Kant não seria bem assim. O tempo seria para ele “[...] uma representação necessária subjacente a todas intuições”⁴⁷⁴, e sendo assim, somente nele seria “[...] possível toda a realidade dos fenômenos”⁴⁷⁵. A concepção de tempo em Kant surgiu do esforço de integrar a nova ciência físico-matemática de Leibniz e Newton na reflexão filosófica⁴⁷⁶, em que o tempo da natureza seria responsável pela temporalidade do mundo objetivo.

Para o filósofo da Floresta Negra, Kant foi o primeiro e, talvez o único, pensador que possa ter pressentido alguma relação peculiar entre o pensamento, isto é, no sentido do ser que compreende, com o tempo. Para ele, o filósofo de Königsberg foi direcionado por sua investigação, ou pelos fenômenos, para a dimensão da temporalidade. E, apesar de ter fixado, a temporalidade como caminho luminoso acerca do esquematismo, ainda assim, haveria obscuridade nesse percurso. Isto se deve, segundo Kant, porque:

esse esquematismo de nosso intelecto em relação aos fenômenos e à sua mera forma é uma arte oculta no fundo da alma humana, cujo verdadeiro mecanismo dificilmente jamais arrancaremos à natureza para o pôr a descoberto diante dos olhos⁴⁷⁷.

Para Heidegger, o que foi recuado em Kant deveria ser clarificado, mesmo que a expressão *Sein* não tivesse “um sentido que possa ser mostrado”⁴⁷⁸, pois “os fenômenos que, [estão] sob a título de “temporalidade” serão expostos”, isto é, nas análises que se lhes seguiriam. E seriam neles quando analisados que os juízos mais íntimos dessa “razão comum” se mostrariam, cujo trabalho de análise caberiam, nas palavras de Kant, aos filósofos.⁴⁷⁹

⁴⁷³ DASTUR, 1997, p. 38.

⁴⁷⁴ *Crítica da razão pura* [1979], 1987, §4, p. 44.

⁴⁷⁵ *Ibidem*.

⁴⁷⁶ BECKENKAMP, 2017, p. 49.

⁴⁷⁷ KANT, p. 180, *apud* HEIDEGGER [1924], 2008, §6, p. 91.

⁴⁷⁸ *Ibidem*.

⁴⁷⁹ *Idem*.

Na interpretação de Heidegger verifica-se que, apesar da intenção de Kant em avançar na problemática da temporalidade, dois obstáculos foram cruciais, sendo a “omissão da questão-do-ser em geral e, conexa com esta, a falta de uma ontologia temática do *Dasein* ou, em termos kantianos, a ausência de uma prévia analítica ontológica da subjetividade do sujeito”⁴⁸⁰. Para Heidegger, além de assumir uma posição dogmática em relação a Descartes, Kant orienta-se pelo vulgar entendimento-do-tempo que, para o filósofo da Floresta Negra, o impede de elaborar “[...] o fenômeno da “determinação transcendental do tempo” em sua estrutura e em sua função próprias”⁴⁸¹. Assim, ao optar por Descartes, Kant renunciou à ontologia do *Dasein* em favor do *cogito sum* (penso sou), e no modo-de-ser da *res cogitans* (coisa pensante) haveria uma desobrigação do “perguntar pelo sentido-de-ser desse ente”⁴⁸², pois sendo entendido como “ser certo” absoluto do *cogito* (eu penso) não haveria uma inquietude acerca disso. Desse modo, pela falta de uma ontologia do *Dasein* e optando pela análise cartesiana do *cogito*, o tempo analisado em Kant seria o vulgar.

Desse modo, encerra-se a diferenciação entre os tempos da ciência histórica e da natureza aventados por Heidegger, em que o surgimento do conceito de tempo em Aristóteles seria determinante na concepção vulgar do tempo nos demais pensadores. A influência desse conceito não se restringiu ao campo filosófico, pois incorporou-se tanto à teologia cristã, na questão acerca da eternidade de Deus, quanto à ciência física que transformou o tempo numa coordenada matematizada do espaço. A essência desse tempo das ciências naturais, entendida como vulgar por Heidegger, se deu, quantitativamente, ou seja, por meio da mensuração e dos números, cuja razão matemática procuraria traduzir toda a realidade humana. O tempo nas ciências históricas evocaria, nesse sentido, um tempo diferente, o qualitativo, isto é, essencialmente humano, o qual pretende ser significativo no encadeamento de suas sequências.

⁴⁸⁰ Ibidem.

⁴⁸¹ Idem.

⁴⁸² Ibidem, p. 93.

Figura 89 – O fato histórico é cristalizado em um dado número a fim apresentá-lo numa estrutura.



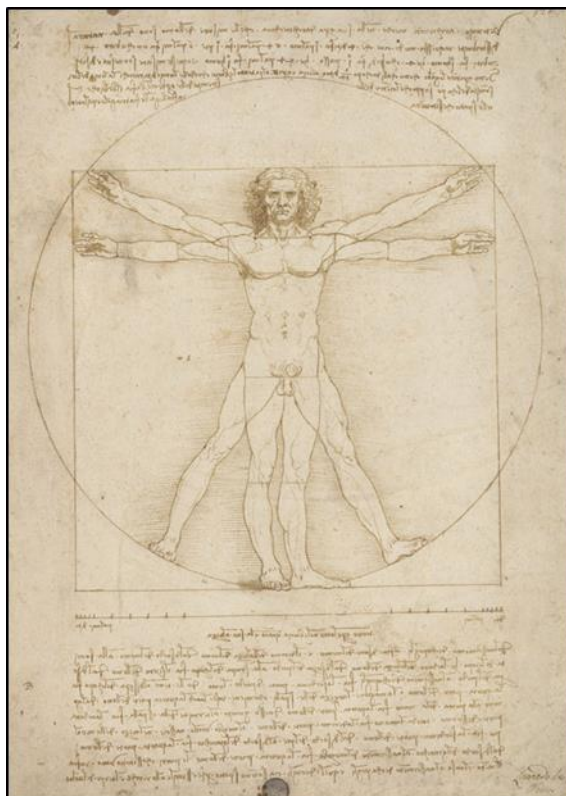
Fonte: <https://sg.finance.yahoo.com/news/2014-10-06-ubisoft-assassins-creed-paris.html>

O número pode ser cristalizado qualitativamente na medida em que procura expressar uma significação humana no tempo. O ano de 1789 d.C., por exemplo, contém uma orientação numérica, mas que é determinada pela significação humana e não pela razão matemática. Apesar do caráter cristão ocidental, essa significação é necessariamente ocorrida no passado do homem e não pode ser traduzida por qualquer número. Essa numeração cristalizada marca indelevelmente um contexto específico e transformador que influenciou o surgimento de outros acontecimentos como foi, por exemplo, o caso da Revolução Francesa. Portanto, o número visto como datação seria significativo quando cristalizado pela ação humana que viveu naquele tempo e espaço. O ano de 1789 d.C. é significativo porque ocorreu a Revolução Francesa e não o contrário. O tempo da ciência histórica nesse sentido busca ver de perto algo mais ampliado, isto é, as realizações do homem no mundo, cuja vivência nele transformam as coisas de seu meio significativamente como a formação, expansão e decadência de um lugar, país ou império.

O horizonte do tempo das ciências da natureza é visto, por meio da razão matemática, cujos números buscam traduzir uma realidade. Essa realidade seria alcançada mediante utilização de equações que poderiam nos mostrar os fenômenos, por exemplo, um buraco negro. A apreensão do fenômeno ocorreria em favor dessa razão físico-matemática e, como tal, poderia ser manipulada, pois dependeria da sua

comprovação ou validação pela comunidade científica. O número passaria a determinar o que poderia ser apreendido como fenômeno ou não. Ele suspendeu a experiência e a compreensão humana para ser, primeiramente, comprovado pelo número. Portanto, a existência desse fenômeno depende por intermédio dessa razão matemática e de suas variáveis.

Figura 90 – Estudo das proporções do corpo humano, conhecido como Homem Vitruviano.



Fonte: <https://www.gallerieaccademia.it/en/node/1582>

A despeito da fé, o tempo numérico e matematizado, evocado na ciência da natureza, ressoaria no tempo teológico, cujo entendimento físico moderno contribuiria, indiretamente, para o entendimento da concepção de eternidade, em que o tempo nunca cessaria. A ideia moderna de tempo, portanto, coincide e reforça o conceito de eternidade judaico-cristã. Para Agostinho, por exemplo, o tempo de Deus seria um presente eterno, em que o passado e futuro sequer existiriam. Todavia, não se compreende, em relação a isso, que, na determinação temporal de Deus, há uma contradição, em que o que é eterno estaria, ainda, no tempo e que, estando no tempo, não haveria infinitude, talvez um tempo demasiadamente grande, certamente não humano, mas, ainda assim, haveria um fim.

Outros atributos oriundos dessa determinação apresentariam outras contradições desse Ser que foi colocado num plano além do terreno. Essa separação entre esse Ser e os homens concederia para uma casta religiosa um certo tipo de poder que se imporia às demais religiões como aquela que verdadeiramente conectaria os dois mundos.⁴⁸³ Além disso, ser infinito no tempo como também no espaço é ilógico, pois o que fosse eterno não poderia fazer nada no tempo porque seria temporal e, ao ocupar um espaço, automaticamente, estaria no tempo, além de que, se fosse infinito no espaço, não se saberia, por exemplo, o quanto desse espaço ocupado.⁴⁸⁴

Figura 91 – A existência dos buracos negros era estranha para Einstein, apesar dos números da sua teoria sugerirem o contrário.



Fonte: <https://revistagalileu.globo.com/Ciencia/noticia/2016/02/buraco-negro-de-cinco-dimensoes-pode-quebrar-teoria-geral-de-einstein.html>

Nesse sentido, o aspecto espaço-temporal contribuiria para a construção imagética e conceitual desse Ser perfeitíssimo e paradoxal, em que estaria em tudo, mas separado de tudo também.⁴⁸⁵ Segundo Kothe, o infinito no século XVII, ainda, era pensado no sentido metafísico e não com base na finitização pelo signo numérico. Kothe ilustra esse aspecto mediante uma passagem de Pascal, cujo temor era ocasionado pela distância das estrelas, em que o homem se sentiria impotente e pequeno ante tal distanciamento. Todavia, prossegue Kothe, quando o homem percebe que é capaz de apreender essa infinitude, ele se sente também especial, pois, apesar de os números lhe mostrarem uma mensuração absurdamente abissal,

⁴⁸³ KOTHE, Flavio R. Anotações de sala de aula, 08 abr. 2019.

⁴⁸⁴ Ibidem.

⁴⁸⁵ Ibidem.

o sentimento decorrido dessa percepção não poderia ser expresso ou reduzido pela frieza quantitativa dos números.⁴⁸⁶ A mesma situação de Pascal acometeria Einstein de maneira irônica, pois, mesmo tendo criado a Teoria da Relatividade, não conseguia conceber a existência dos Buracos Negros.

E, apesar da solução de suas equações realizada por Schwarzschild lhe mostrassem o contrário, os números não lhe pareciam traduzir a possibilidade desse fenômeno. Isso talvez decorra do fato de ele acreditar em um universo quadridimensional perfeito e contínuo, mas sem qualquer mácula, isto é, furo ou rasgo.⁴⁸⁷ Claro que Einstein não estava sozinho nesse barco, pois a comunidade científica não acreditava, igualmente, na existência de tal singularidade no tecido espaço-tempo.⁴⁸⁸ E, desde a formulação da Teoria da Relatividade até a sua morte em 1955, duvidou dessa existência, apesar dos números. A aceitação acerca da existência dos buracos negros se daria uma década depois de sua morte com o físico estadunidense John Wheeler cunhando, inclusive o termo de tal fenômeno em 1967.⁴⁸⁹ A realidade relativa aos buracos negros era demasiadamente estranha para Einstein que não aceitava a ideia, principalmente, visto pelos números, em que o tempo, por exemplo, era simplesmente dilatado para quem se aventurasse pelas suas redondezas ou inexistiria em seu interior. Einstein, portanto, não se permitiu imaginar que o universo poderia estar aberto para outros fenômenos e os números da ciência acabaram por traí-lo. A ciência, em todo caso, não detém a verdade das coisas, apenas dispõe de meios que ajudam o homem a compreender melhor suas aflições, porém, tudo aquilo que foge do horizonte da sua *ratio* matemática, isto é, do modelo de razão matemática, é incompreendido pela sua percepção de mundo.

2.7 - TEMPORALIDADE E ESPACIALIDADE DO HOMEM E DE SEUS OBJETOS

O mundo é o espaço das realizações do homem no tempo, em que os objetos deixados por ele, no curso de sua vivência, comprovariam as manifestações do *Dasein* já-sido-“aí” no mundo. Essa coisa deixada, ou perdida, pelo homem de outrora se transformaria em objeto museal quando descoberta pelo homem moderno, em que poderia ser idealizado, mas, sobretudo, apreendido espaço-temporalmente pelo

⁴⁸⁶ Idem.

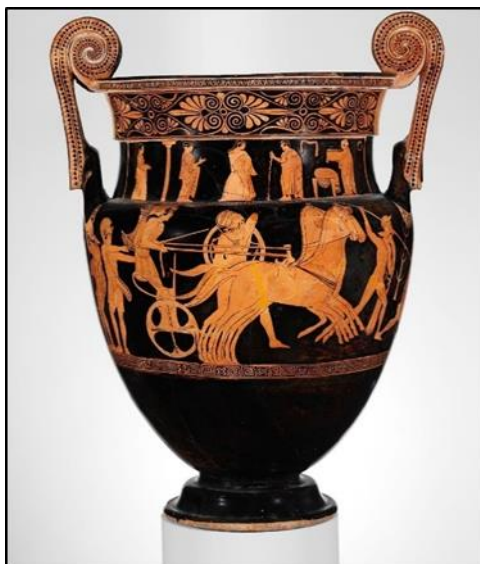
⁴⁸⁷ HAWKING, 2017, p. 20-1.

⁴⁸⁸ Ibidem, p. 15.

⁴⁸⁹ Idem, p. 24.

museu. No entanto, a existência somente material do objeto não o caracterizaria como museal, mas a sua passagem pelo tempo, em que a essência do tempo, quer dizer, do homem nessa época, seria aderida e significada no objeto.

Figura 92 – Vaso grego antigo para misturar vinho com água de 450 a.C.



Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/247964>

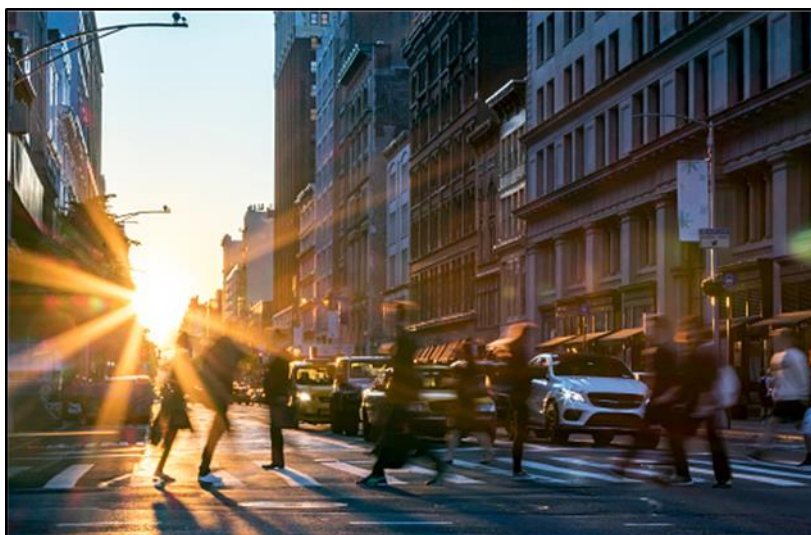
Heidegger busca demonstrar esse entendimento nos “*Seminários de Zollikon*” em relação à exemplificação de um utensílio, o copo, pois, para o filósofo alemão, o copo estaria no tempo na medida em que ele dura. Ele seria especial por isso? Não, pois é o caráter dele como objeto. Assim, o seu tempo seria determinado pelo seu caráter como coisa de uso, isto é, não como uma simples duração, mas um tempo “para algo”. O tempo do copo estaria, inevitavelmente, atrelado ao uso pelo homem, portanto, seria o homem quem daria o tempo ao copo. Desse modo, o copo entraria no tempo por ter sido fabricado pelo homem, pois, sem o homem, ele não existiria. Portanto, seria por causa da existência do homem que possibilitaria o existir do copo como utensílio.⁴⁹⁰ No entanto, seria a partir do copo, isto é, do objeto, produzido pela existência do homem no passado, que se poderia buscar pela sua essência no tempo, em que esse copo poderia ajudar a compreensão do trajeto daquele homem na sua vivência de mundo naquela época.

Para Heidegger, “o passado pertence, em termos irrevogáveis, ao tempo de outrora, pertence aos acontecimentos de então e, não obstante, pode ser ainda

⁴⁹⁰ *Seminários de Zollikon*, 2009, p. 89-90.

subsistente “agora”, como, por exemplo, os restos de um templo grego”⁴⁹¹. A subsistência do objeto, ou coisa, permite nos ligar com o passado na busca de compreender o ser-do-sido de outrora. Essa é a maneira pela qual, em relação ao ser humano, há ancestralidade nos objetos históricos. E isso somente é possível devido à significação que o objeto, ou a coisa, adquire mediante a sua passagem pelo tempo. O “correr do tempo” muda o objeto não no sentido de sua deterioração ou porque ficou bichado, mas “[...] no específico caráter de coisa passada, fazendo do [objeto, ou a coisa,] algo histórico”⁴⁹². O objeto, ou a coisa, continuam sendo os mesmos em termos de utilidade, mas fora de uso. E, mesmo sendo usadas, como uma edificação histórica ou um jogo de pratos antigos, por exemplo, elas não seriam mais o que eram.⁴⁹³ Esse objeto, ou coisa, eram utilizadas “[...] por um *Dasein* que, sendo-no-mundo, delas se ocupava”⁴⁹⁴. Apesar de o mundo não ser mais aquele de outrora, ele ainda subsiste como pertencente ao passado. Desse modo, “o caráter histórico das antiguidades que ainda se conservam se funda, portanto, no “passado” do *Dasein*, a cujo mundo pertenceram”⁴⁹⁵.

Figura 93 – A dinâmica vida no tempo ocorre por causa do mundo que possibilita a nosso existir no espaço.



Fonte: <https://www.istockphoto.com/br/foto/pessoas-a-atravesar-a-rua-em-manhattan-new-york-city-gm1057929832-282727314>

⁴⁹¹ *Ser e tempo* [1929], 2012, § 73, p. 1025.

⁴⁹² *Ibidem*, p. 1029.

⁴⁹³ *Ibidem*, p. 1031.

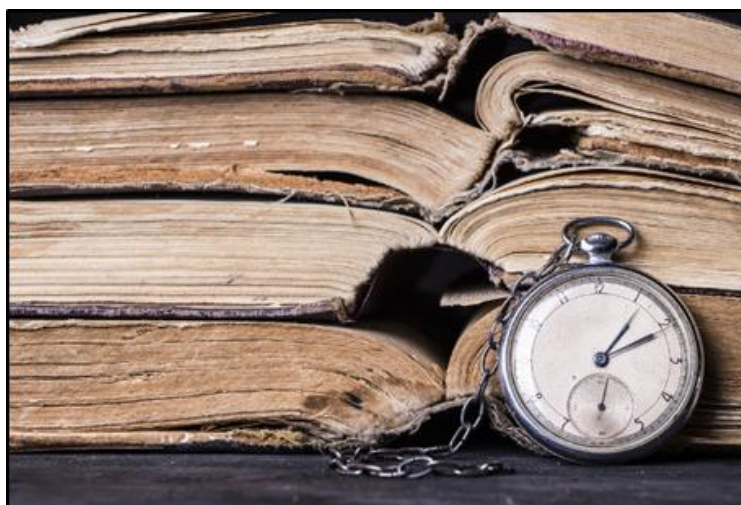
⁴⁹⁴ *Idem*.

⁴⁹⁵ *Idem*.

Para Heidegger, a história não é relativa aos objetos, mas do ente-que-existe-no-mundo.⁴⁹⁶ A existência possibilita as interações do ser humano no mundo, isto é, com as pessoas e com ele próprio. É por meio dessa relação com os outros no mundo que se produzem diversas coisas que, no curso das vivências, são deixadas para trás. Esses objetos, ou coisas, quando descobertas auxiliam a melhor compreensão sobre as questões acerca daquela existência que foi vivida noutra tempo, por exemplo.

A historicidade do *Dasein* é a historicidade do mundo na medida em que o ser humano temporaliza a própria existência nele. O tempo do mundo é o tempo da existência nele, e o mundo possibilita o existir e não o contrário, pois o mundo continuaria existindo mesmo sem qualquer presença antrópica, a não ser que, se prove o contrário futuramente num encontro cataclísmico digno das piores *sci-fiction* em que o homem salvaria o planeta, por exemplo. O tempo, nesse sentido, é o horizonte da existência humana que vive e se desenvolve no mundo. Se é algo no mundo em virtude da própria existência, e é por meio dela que se está sendo aí. O existir no mundo possibilita descobrir e criar coisas, inclusive da busca no tempo enquanto essência por essas coisas. O que sobrou de “restos, monumentos, relatos remanescentes são possível “material” para a abertura concreta do *Dasein* já-sido-“aí””⁴⁹⁷.

Figura 94 – A história é a ciência que estuda além das ações dos homens ao longo do tempo, as suas relações para com o mundo que é o espaço das suas realizações.



Fonte: <https://brasilecola.uol.com.br/historia>

⁴⁹⁶ *Ser e tempo* [1929], 2012, § 75, p. 1053.

⁴⁹⁷ *Ser e tempo* [1929], 2012, § 76, p. 1065.

O conhecimento-histórico visto por esses objetos, ou coisas, somente é possível por causa do seu caráter histórico-mundial, em que “o mundo já projetado se determina por meio da interpretação do material histórico-universal “conservado””⁴⁹⁸. Os objetos, ou coisas, não são os que promovem o retorno ao passado, apesar de pressupor “[...] o ser histórico do *Dasein*-já-sido-“aí””⁴⁹⁹, mas pelo ser historial do *Dasein*, pois é ele quem a fundamenta.

Figura 95 – A obra “O tempo paralisado” por René Magritte de 1938.



Fonte: <https://www.artic.edu/artworks/34181/time-transfixed>

O passado independe do historiador para ter ocorrido, mas é ele quem o fundamenta para que possa ser compreendido como ciência. E seria por meio da repetição que tornaria possível a sua abertura como conhecimento-histórico. A possibilidade do *Dasein* sido-“aí” é descoberta quando repetida pelo conhecimento-histórico. Contudo, o objeto do conhecimento histórico não constitui uma sequência dos acontecimentos irrepetíveis “individuais” ou um momento regido por leis teóricas, mas a “possibilidade do que é sido factualmente existente”⁵⁰⁰. Ou seja, esse objeto do

⁴⁹⁸ Ibidem.

⁴⁹⁹ Idem.

⁵⁰⁰ Ibidem, p. 1067.

conhecimento-histórico não seria tema do que aconteceu, nem do particular ou universalmente, mas se aquilo enquanto possibilidade de fato ocorreu no curso daquela existência. Nesse sentido, estando o destino determinado temporalmente, a historicidade se abriria para “história como algo sido-“aí”.

2.8 - TEMPO, MONUMENTO E MEMÓRIA

O monumento enquanto arquitetura apresenta-se na história como marco temporal de uma determinada cultura ou sociedade que a constituiu como símbolo edificado. Ele pode demarcar, simbolicamente, no espaço, uma posição que outrora poderia estar relacionado tanto ao aspecto religioso quanto político, mas, quando manifestado noutra época, tem como finalidade perpetuar a memória de um dado povo, sociedade ou, até mesmo, pessoa, onde a construção pode ser estritamente fúnebre, memorial ou ambos. A sua constituição como tal deve-se a vários fatores, assim como a sua forma edificada que pode ser apresentada de várias maneiras dependendo, sobretudo, da cultura e região.

A primeira ocorrência acerca da expressão “monumento histórico” ocorreu na França no início do século XVIII, porém, foi consagrada com o recém-nomeado Ministro do Interior François Guizot. Ele criou, na década de 30, do mesmo século, o cargo de inspetor dos Monumentos Históricos.⁵⁰¹ Contudo, a expressão já aparecia desde 1790, na efervescente Revolução Francesa e:

[...] muito provavelmente pela primeira vez, na pena de L. A. Millin, no momento em que, no contexto da Revolução Francesa, [e para se combater o vandalismo e a depredação] elaboram-se o conceito de monumento histórico e os instrumentos de preservação (museus, inventários, tombamento, reutilização)⁵⁰².

Todavia, conforme salienta a historiadora francesa Françoise Choay, o termo cunhado na França não precedeu a sua origem, isto é, a preocupação pela conservação de uma edificação proveniente do passado. Essa consideração pela memória remonta há, pelo menos, quatro séculos nos países itálicos. Portanto, a gênese do “monumento histórico” é atribuída aos italianos do *Quattrocento*, cuja tradição intelectual e o interesse pela Antiguidade possibilitou o seu surgimento. No

⁵⁰¹ CHOAY [2001], 2006, p. 28.

⁵⁰² Ibidem.

entanto, concomitante a sua origem despontava também o projeto de arquitetura que tornaria possível a conservação dos edifícios. Segundo Choay, era até então impensável o ato:

[...] de estudar e conservar um edifício unicamente pelo fato dele ser um testemunho da história e uma obra de arte. Alberti, nas fronteiras de dois mundos, celebrou então uma arquitetura que pode ao mesmo tempo fazer reviver nosso passado, assegurar a glória do arquiteto-artista e conferir autenticidade ao testemunho dos historiadores⁵⁰³.

Portanto, além de uma linguagem que poderia evocar uma temporalidade, havia um princípio de conservação dessas arquiteturas que, para os italianos do *Quattrocento*, estavam, exclusivamente, ligadas à Antiguidade.⁵⁰⁴ A despeito de sua origem prenciar apenas como monumento histórico e artístico as obras provenientes da antiguidade greco-romanas, o interesse pelos edifícios e, sobretudo, pelos objetos artísticos de outras culturas ocorreriam mais tarde, paralelamente à consolidação dos museus nacionais europeus.

Figura 96 – Um monumento pode ser atribuído a várias coisas, desde um centro urbano a objetos históricos.



Fonte: <https://www.infoescola.com/artes/arquitetura-renascentista/>

Segundo o crítico da arte inglês John Ruskin, a arquitetura tanto civil quanto doméstica atinge a sua perfeição quando se tornam memoriais ou monumentais, “[...]”

⁵⁰³ Idem.

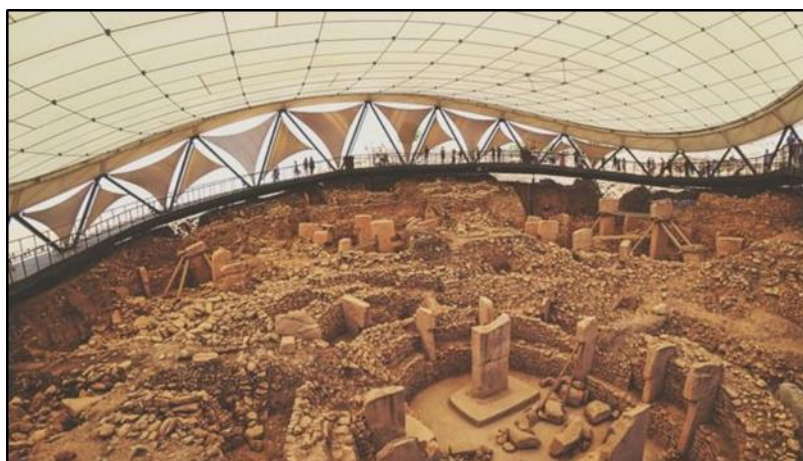
⁵⁰⁴ Ibidem, p. 28-9.

isso em parte por eles serem, com tal intento, construídos de uma maneira mais sólida, e [outra] por suas decorações serem conseqüentemente inspiradas por um significado histórico ou metafórico”⁵⁰⁵. Ainda, de acordo com Ruskin, é por meio da arquitetura que o passado é conservado, e que, ao ser trazido até o presente, o identificado como parte do sujeito:

pois, de fato, a maior glória de um edifício não está em suas pedras, ou em seu ouro. Sua glória está em sua idade, e naquela profunda sensação de ressonância, de vigilância severa, de misteriosa compaixão, até mesmo de aprovação ou condenação, que sentimos em paredes que há tempos são banhadas pelas ondas passageiras da humanidade. [Sua glória] Está no seu testemunho duradouro diante dos homens, no seu sereno contraste com o caráter transitório de todas as coisas, na força que – através da passagem das estações e dos tempos, e do declínio e nascimento das dinastias, e da mudança da face da terra, e dos contornos do mar – mantém sua forma esculpida por um tempo insuperável, conecta períodos esquecidos e sucessivos uns aos outros, e constitui em parte a identidade, por concentrar a afinidade, das nações⁵⁰⁶.

Assim, o monumento poderia interpelar a memória em busca de uma ancestralidade imediata para constituir e formar uma identidade noutra tempo, ou evocar um passado ainda mais longínquo na garantia de uma existência, “[...] que assegura, sossega, tranquiliza, ao conjurar o ser do tempo. É garantia das origens e acalma a inquietude que gera a incerteza dos princípios”⁵⁰⁷.

Figura 97 – As ruínas remontam há mais de 11 mil anos e são mais antigas que as pirâmides egípcias.



Fonte: <https://www.bbc.com/portuguese/vert-tra-58722411>

⁵⁰⁵ *A lâmpada da memória*, 2008, § 3, p. 55.

⁵⁰⁶ *Ibidem*, § 10, p. 68.

⁵⁰⁷ CHOAY [2001], 2006, p. 18.

Por conseguinte, apresenta-se como exemplo o monumento arquitetônico mais antigo conhecido criado pela humanidade. Ele que foi descoberto recentemente na Turquia, no sítio arqueológico de Göbekli Tepe, à leste da cidade Şanlıurfa, em que, segundo registros por radiocarbono, remonta do décimo ao nono milênio a.C. Nessa arquitetura foram encontrados crânios e esculturas diversas que sugerem que a edificação foi erigida para abrigar cultos e cerimônias religiosas. Além dos objetos singulares que serviam ao culto, a estrutura arquitetônica era bastante complexa e única para época, em que alguns pilares da edificação, por exemplo, possuíam a forma incomum em T. Outros elementos estranhos para o período e concernentes a sua arquitetura dizem respeito a sua planta, cuja forma assemelha-se a um círculo ovalado. Os materiais utilizados para a construção são igualmente estranhos para época, em que as suas paredes, em sua maioria, eram feitas em pedra.⁵⁰⁸ Assim, devido à natureza de suas informações e, principalmente, ao tempo decorrido, isto é, numa clara alusão de uma origem civilizatória e organizacional, essa edificação, assim como o sítio, tornaram-se monumentos.

Figura 98 – “Os burgueses de Calais” de Auguste Rodin foi uma obra encomendada ao escultor em 1884.



Fonte: <https://www.musee-rodin.fr/es/musee/collections/oeuvres/monumento-de-los-burgueses-de-calais>

⁵⁰⁸ Disponível em: <https://advances.sciencemag.org/content/3/6/e1700564>. Acessado em: 04.jul.21

A arquitetura do templo de Göbekli Tepe servia para a realização de um propósito específico e particular daquela cultura que era abrigar o seu culto. Essa mesma especificidade utilitária atribuída à arquitetura poderia ocorrer com as demais edificações que foram surgindo ao longo do tempo primitivo. Obviamente, a destinação dessas edificações não envolvia, apenas, uma única funcionalidade, pois poderiam também contemplar, ao mesmo tempo, uma posição político-cultural daquela sociedade. Essa ocorrência seria, porém, mais nítida e melhor observada na Antiguidade, em que os vários edifícios possuiriam um apelo político-religioso, mas que tinham a pretensão de durar, memorialmente, em seu tempo.

Contudo, no transcorrer do tempo, a especificidade conceitual e simbólica de Göbekli Tepe se perderia na temporalidade e se transformaria numa outra. Assim, uma edificação que outrora foi utilizada como religiosa, tornar-se-ia um monumento histórico e, portanto, seria utilizada como sendo outra coisa. Isso se deve, segundo Choay, ao tempo transcorrido pela arquitetura que, ao ser metamorfoseada no tempo, numa imagem simbólica e memorial, o seu valor utilitário do passado seria dissociado.⁵⁰⁹

Figura 99 – A expressão facial de uma das estátuas de Calais.



Fonte: <https://www.musee-rodin.fr/es/musee/collections/oeuvres/monumento-de-los-burgueses-de-calais>

Todavia, outros monumentos foram erigidos a fim de comemorar um episódio histórico no tempo como o conjunto escultórico dos *Burgueses de Calais* modelado pelo escultor francês Auguste Rodin entre os anos de 1884-95. Esse tipo de

⁵⁰⁹ *A alegoria do patrimônio* [2001], 2006, p. 22.

monumento se diferencia daqueles que se transformam no decorrer histórico, pois já nasceram como monumentos antes mesmo da sua materialização. As estátuas buscam marcar noutra tempo um fato ocorrido no passado no intuito de rememorar o episódio histórico. Contudo, mesmo com a intenção memorial de registrar um fragmento específico da história da Guerra dos Cem Anos que significou a rendição do burgo francês de Calais, Rodin conseguiu desassociar do evento a derrota francesa. Isso se deve ao fato de a rendição estar condicionada ao sacrifício dos seis cidadãos influentes da cidadela e, apesar de não terem sido executados pelo rei inglês, a pedido de sua rainha, Rodin buscou transmitir nas estátuas não uma expressão eufórica de livramento, mas emoções decorridas do auto sacrifício, pois a morte desperta o temor, independentemente do bem maior que possam ensejar. Obviamente, o sacrifício traz consigo outras mensagens de cunho político de amor à pátria que busca fortalecer a unidade nacional francesa para a época.

Ainda assim, mesmo em vista do bem maior, o ato heroico dos seis cidadãos de Calais demonstra o lado puramente humano do homem, pois contrasta com as emoções da redenção da cidadela para com as eminentes execuções. Sentimentos como abandono, angústia, devastação e solidão são transmitidas pelas feições de cada uma das estátuas. Os corpos parecem estar em conflito entre a estaticidade e o movimento, quer dizer, entre ficar imóvel e seguro ou ir de encontro ao seu destino final. E, ao mesmo tempo que compartilham o igual destino, isto é, a morte, cada um está sozinho na sua emoção vivenciando-a. O grupo é individualizado humanamente pelos seus sentimentos e não há um líder ou plataforma que destaque qualquer um porque a morte será igualmente para todos. A plataforma poderia elevar o ato, mas os separariam das pessoas que as observam, coisa que Rodin não queria. E em virtude de estarem inseridas no contexto urbano e na escala do homem, as esculturas se tornam ainda mais íntimas e próximas das pessoas.

É como um fragmento histórico autônomo que estaria de passagem pela cidade a fim de lembrar o episódio histórico citadino. Dessa maneira, o monumento estaria sempre se renovando nesse contexto atemporalmente, apesar das estátuas estarem se multiplicando pelo mundo devido ao seu valor artístico. No entanto, esse tempo em específico e identitário do lugar seria somente sentido pelos citadinos e não em outras partes do mundo, apesar da inspiração sugerir o contrário. O valor artístico visto como mercadoria e produto do capital é um outro fenômeno que não será tratado ou discutido neste trabalho.

Figura 100 – A Basílica da Sagrada Família em Barcelona por Antoni Gaudí.



Fonte: <https://sagradafamilia.org/galeria-fotografica>

Por monumento, o historiador da arte austríaco Alois Riegl define como “[...] uma obra criada pela mão do homem e elaborada com o objetivo determinante de manter sempre na consciência das gerações futuras algumas ações humanas ou destinos (ou a combinação de ambos)”⁵¹⁰. Assim, para Riegl o monumento buscaria na posteridade um sentido de permanência presentificada, em que ele se manteria vivo na ‘consciência das gerações futuras’. No entanto, essa presença presente ‘na consciência de gerações futuras’ seria num futuro imediato, próximo de sua constituição original, e não no futuro distante, em que, por exemplo, “seu significado e importância não proveriam da sua destinação original, mas daquilo que nós sujeitos modernos atribuímos a eles”⁵¹¹, ou seja, aquele monumento que transcorreu no tempo não seria mais o mesmo que tinha sido outrora, mas o que se imputou a ele no presente, em que, ao ressignificá-lo, o tornamos mais próximo de nós e, ao mesmo tempo, distante de seu próprio tempo no tempo.

⁵¹⁰ *O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem*, 2014, p. 31.

⁵¹¹ *Ibidem*, p. 36.

Ainda acerca dessa percepção temporal do monumento, o historiador francês Jacques Le Goff entende que o monumento se apresenta como “um sinal do passado” e que “atendendo às suas origens filosóficas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, e perpetuar a recordação”⁵¹². Diante desse “sinal do passado”, para o historiador e filósofo francês Georges Didi-Huberman, o “nosso presente pode, de repente, se ver capturado”⁵¹³. Isso evidencia a importância do monumento em suas diferentes temporalidades, pois o ato de se lembrar não é exclusivamente histórico, mas temporal, e, segundo Didi-Huberman, essa lembrança pode atuar no ‘presente remissivo’, em que: “diante de uma imagem — por mais recente e contemporânea que seja —, [...] o passado nunca cessa de se reconfigurar”⁵¹⁴. Portanto, o monumento foi, é e será lembrado em diversas temporalidades, sentidos e contextos.

2.9 - MUSEU, ARQUITETURA, ESQUECIMENTO E MEMÓRIA

O museu na sua acepção moderna seria o guardião dos objetos históricos e das obras de arte. Todavia, além de conservar a materialidade das coisas, o museu guardaria também o seu tempo, onde as temporalidades existentes seriam reveladas pelos objetos e obras de arte por meio da relação com o espectador no espaço museal, cujo contato entre as partes proporcionaria, além da apreensão temporal pelas coisas, a renovação do caráter temporal delas e também da percepção temporal do espectador, em que o tempo nunca se fecharia completamente, apesar de já ter passado, pois sempre estaria aberto e aí para uma nova interpretação e/ou significação.

A temporalidade do objeto histórico e das obras de arte, guardadas as devidas especificidades constituintes, não estão fechadas no tempo, pois elas “[...] se renova[riam] quando “concretizad[as]” na percepção”⁵¹⁵. Segundo Kothe, as obras de arte nunca estão acabadas e se renovam a cada percepção renovada.⁵¹⁶ Assim, o novo olhar sobre a obra de arte decorreria pela “[...] renovação das obras pela

⁵¹² *História e memória*, 1996, p. 535.

⁵¹³ *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens* [2015], 2019, p. 16.

⁵¹⁴ *Ibidem*, p. 16.

⁵¹⁵ KOTHE, 2019, p. 146.

⁵¹⁶ *Literatura e sistemas intersemióticos*, 2019, p. 146.

percepção renovada”⁵¹⁷ (qualidade) e não apenas de um novo encontro (quantidade). No caso do objeto histórico, a sua renovação poderia ocorrer além do encontro e da percepção, isto é, da sua própria significação historiográfica, onde uma revisão histórica refundaria aquele objeto. Atualmente isso acontece com as estátuas particulares e públicas de figuras históricas, cujas ações foram repensadas e, no tempo presente, são tidas como controversas. Os fatos históricos são definidos pela historiografia, mas nem sempre refletem a veracidade dos fatos no curso da construção histórica. Contudo, isso não quer dizer que o que não é bem-visto ou assimilado atualmente não tenha existido, pelo contrário, existiu e cabe à revisão da obra para que a nova compreensão histórica seja constituída.

Figura 101 – As joias da coroa francesa na Galeria de Apolo no Louvre.



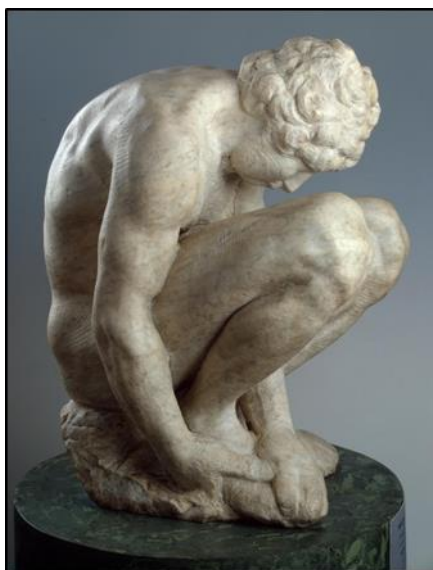
Fonte: <https://www.louvre.fr/en/explore/the-palace/sun-gold-and-diamonds>

Os objetos históricos e as obras de arte estão contidos temporalmente no espaço do museu, assim como o expectador que adentra em seus domínios. Ao adentrar, o tempo seria suspenso pelo espaço museal, em que os objetos históricos e as obras de arte se apresentariam no tempo do espectador e, ao mesmo tempo, na sua temporalidade. O tempo, assim, se revelaria ao espectador mediante sua apreensão pelos objetos históricos e pelas obras de arte, em que estes evocariam espaço temporalmente a sua significação. Em relação ao tempo dos objetos, é preciso

⁵¹⁷ Ibidem.

diferenciá-lo daquele em que foi constituído visando ao seu caráter utilitário, pois, sendo histórico, ele não é mais aquele que tinha sido outrora, mas uma outra coisa. A ressignificação do objeto seria adquirida mediante ao tempo transcorrido, em que aquilo que o constituiu e caracterizou um dia se perderia e uma nova surgiria depois do tempo ser percorrido. Já o tempo da obra de arte se diferenciaria do objeto histórico, pois ela não precisa ser ressignificada para ser algo, uma vez que ela já é significativa sendo ela mesma. O tempo é uma das partes constituintes da obra de arte, porém ele não determina a sua essência. O tempo da obra de arte nunca é o mesmo, assim como a percepção da obra pelo artista que foi o seu primeiro receptor. O suporte material que permanece recria a obra, mas, diferentemente daquela percepção de outrora, isto é, do artista. A percepção da obra de arte seria renovada pelo novo receptor que o tornaria como coautor da obra.⁵¹⁸ Assim, o que é buscado na obra de arte no museu advém de sua abstração que é genuinamente intrínseca e, talvez, num segundo plano, a sua temporalidade.

Figura 102 – O “Garoto agachado” de Michelangelo.



Fonte: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/06.+sculpture/50447>

Na constituição do acervo museal, o tempo seria um dos valores determinantes para a sua residência no espaço dos museus. No entanto, outros valores também seriam igualmente evocados para a consolidação do museu moderno, pois, além da

⁵¹⁸ KOTHE, Flavio R. Anotações de sala de aula, 15 abr. 2019.

temporalidade que acompanhariam as peças, haveria também o caráter artístico das obras. Portanto, em relação ao tempo, as peças deveriam traduzir não apenas fisicamente a história, isto é, uma ação sofrida pela sua materialidade, mas sê-lo significativamente, em que a sua qualidade transpassaria o tempo da sua própria constituição física na cristalização daquela época. Portanto, a cristalização do tempo decorreria de sua significação constitutiva perante a humanidade, isto é, da ação e do significado humano sobre aquela materialidade que pertenceu ao passado.

Figura 103 – “Guernica” de Pablo Picasso.



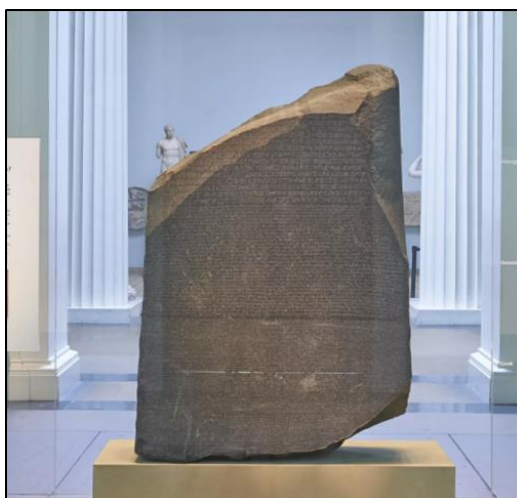
Fonte: <https://guernica.museoreinasofia.es/gigapixel/en/?map1=VIS#3/63.11/-120.59>

O museu na sua atribuição formal é, geralmente, constituído por objetos históricos e obras de arte que, muitas vezes, traduzem a opulência das instituições por meio de suas peças como na *Monalisa* de Leonardo da Vinci, pelo Museu do Louvre em Paris, ou *A Pedra de Roseta*, pelo Museu Britânico em Londres. Outros museus se apresentam também utilizando as suas obras artísticas e objetos históricos como *Hermitage Museum* de Moscou, com o *Garoto Agachado* de Michelangelo, o *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia* de Madrid, com *Guernica* de Picasso, ou o *Museum of Modern Art* de Nova Iorque, com *A Noite Estrelada* de van Gogh. Essas obras de arte e objetos históricos que gozam de valor e prestígio para humanidade conferem, para a instituição museal, um *status* que os diferenciam entre si e também no sentido de importância para cada cidade no mundo.

Assim, os objetos históricos e obras de artes constituíam o museu a partir daquilo que elas haviam conquistado no curso do tempo e, em contrapartida, o museu

passaria a legitimizar o valor artístico e histórico dos objetos. A institucionalização provocada no século XVIII e XIX possibilitou, num certo sentido, uma maior abrangência das obras de arte e dos objetos apreendidos pelos museus que, anteriormente estavam concentrados, sobretudo, nas peças provenientes da Europa Ocidental e Egito. Todavia, grande parte desses objetos históricos e obras de arte seriam obtidas ilicitamente, isto é, por meio do mercado negro e da espoliação ocorrida pelo neocolonialismo. E isso proporcionou, de um lado, a conservação memorial dessas coisas, e do outro, o seu esquecimento. O esquecimento não seria a ausência da memória, pois a memória se constitui pelo seu esquecer, mas pela usurpação material dos objetos e obras de arte para os países colonizadores. Muitos desses objetos, ainda, eram utilizados como símbolos ritualísticos, de governança, ou de memória comunitária quando foram subtraídos e não como obras de arte e objetos históricos para contemplação ou simples introspecção.

Figura 104 – A Pedra de Roseta de 196 a.C. na Egyptian Sculpture Gallery do British Museum.



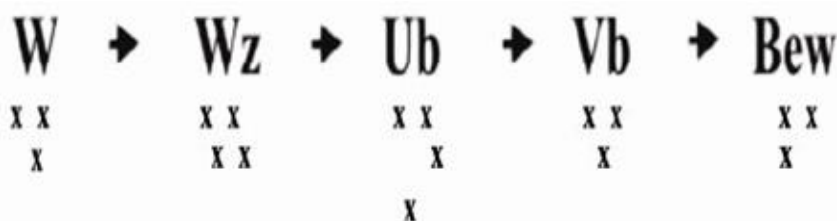
Fonte: <https://www.britishmuseum.org/blog/everything-you-ever-wanted-know-about-rosetta-stone>

Portanto, assim como as musas em Hesíodo que legitimavam a memória dos deuses do olimpo pelo seu canto, porque foram concebidas para tal fim, o museu relegaria ao esquecimento o que não estivesse contido em seus limites. Todavia, segundo Heidegger, a memória somente é possível “[...] sobre o fundamento do esquecer”⁵¹⁹. Para ele, seria no *modus* do esquecimento que o ser-sido abriria para o

⁵¹⁹ *Ser e tempo* [1929], 2012, § 68, p. 923.

Dasein o horizonte que, perdido na exterioridade, isto é, daquilo-que-o-ocupa, pode se lembrar.⁵²⁰ Portanto, esses objetos históricos e obras de arte que foram subtraídos de seus países não foram esquecidos pela sua cultura, pelo contrário, pois ainda estariam vivos na memória desses povos mesmo sob outro contexto. Assim, os objetos históricos e obras de artes das nações subjugadas que estariam nos espaços museais seriam “legítimas e memoriais” para o museu que as conservaram, mas, ao mesmo tempo, “não legítimas e não memoriais” fora dele, pois, além de não pertencerem àquelas instituições, elas não foram esquecidas pelo seu lugar de origem.

Figura 105 – Esquema de Freud do modelo tradutivo da memória, em que ela se desdobraria em vários tempos. W: percepção, Wz: signo de percepção, Ub: inconsciência, Vb: pré-consciência e Bew: consciência.



Fonte: Freud (1886-99), Carta 52.

Alguns aspectos memoriais foram verificados e estudados pelo médico e psiquiatra austríaco Sigmund Freud, em que o esquecimento não decorrido pelo curso temporal pode significar um trauma ou algo patológico. Apesar do patológico, a memória, enquanto fenômeno fundamental da recordação e do esquecimento, pode ser seletiva para com aquilo que lhe é agradável e desagradável. Nesse contexto é buscado esquecer aquilo que é considerado desagradável. O esquecimento dessas impressões do conhecimento apresenta-se voluntariamente na medida em que elas causam estranhamento ou flagelo a pessoa como remorsos ou repreensões de consciência moral. Isso ocorre devido ao fato de essas manifestações afligirem, de alguma forma, o estado psíquico particular de cada ser humano. Todavia, salienta Freud, “não se está afirmando [...] que essa tendência defensiva consiga se impor em toda parte, que no jogo das forças psíquicas não possa topar com fatores que, com

⁵²⁰ Ibidem.

outros fins, aspiram o oposto e o realizem apesar dela”⁵²¹. Portanto, para Freud, as lembranças desagradáveis podem facilmente sucumbirem por um esquecimento motivado⁵²² que anseia se libertar daquela manifestação psíquica que está em conflito consigo mesma. Em todo caso, o esquecimento acerca do passado das peças artístico-culturais, sendo motivado ou não, não deixaria de revelar, por outro lado, a lembrança. E, dependendo de como se formaram essas lembranças, por meio de eventos traumáticos, por exemplo, o seu sentido seria sempre revivido pela experiência do trauma passado no presente, em que haveria um enlace entre os fatos mesmo que distantes temporalmente.

Figura 106 – Os Bronzes de Benin remontam do século XVI, a Nigéria requisita a sua devolução.



Fonte: <https://www.britishmuseum.org/about-us/british-museum-story/contested-objects-collection/benin-bronzes>

O aspecto desse esquecimento motivado se enquadra no contexto do mundo museal, uma vez que diversas aquisições estão em constante questionamento e embate moral acerca de sua posse ou origem. O contexto e a maneira em que os objetos, ou coisas, foram adquiridos não fazem parte da apreensão do museu, mas deveria, pois o contexto de sua aquisição constitui parte do tempo desses objetos, ou coisas. Muitos desses objetos museais não são oriundos dos lugares em que estão

⁵²¹ *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana: acerca de esquecimentos, lapsos de fala, enganos, superstições e erros*, 2019, p. 182.

⁵²² *Ibidem*.

situados os museus. Todavia, é diferente comparar a posse de uma obra italiana como a *Monalisa* pela França com os *Bronzes de Benin* pela Inglaterra, por exemplo. Assim, muitos desses objetos museais teriam o seu tempo particular encoberto, sobretudo, de sua aquisição e/ou procedência pela instituição museal. Desse modo, é buscado esquecer aquilo que, talvez, provoque desconforto moral para essas instituições na atualidade, mas que ainda não se encontra qualquer solução.

A despeito da temporalidade apresentada pelos objetos históricos e obras de arte, o tempo apreendido pelo espaço edificado do museu poderia se manifestar por meio dos seus limites físicos, em que a própria edificação evocaria uma temporalidade, uma vez que a linguagem arquitetônica poderia lembrar ou sugerir um estilo ou passado histórico. Qualquer arquitetura para ser no tempo está, simultaneamente, no espaço, é algo lógico. No entanto, ela somente significaria temporalmente quando transpassar o tempo de sua constituição. Assim, a temporalidade decorrida da linguagem poderia ser manifestada por meio da forma da arquitetura quando construída no presente, a qual poderia sugerir um estilo arquitetônico, ou poderia ser também aquela em que teríamos na linguagem da edificação o percurso conjunto entre forma e matéria na significação do tempo, e isso a tornaria mais genuína na cristalização do passado, pois ela ainda está sendo aí no espaço e no tempo desde a sua construção acontecida em outra época.

Figura 107 – O Altes Museum construído em Berlin no início do século XIX evoca a linguagem antiga da Grécia.



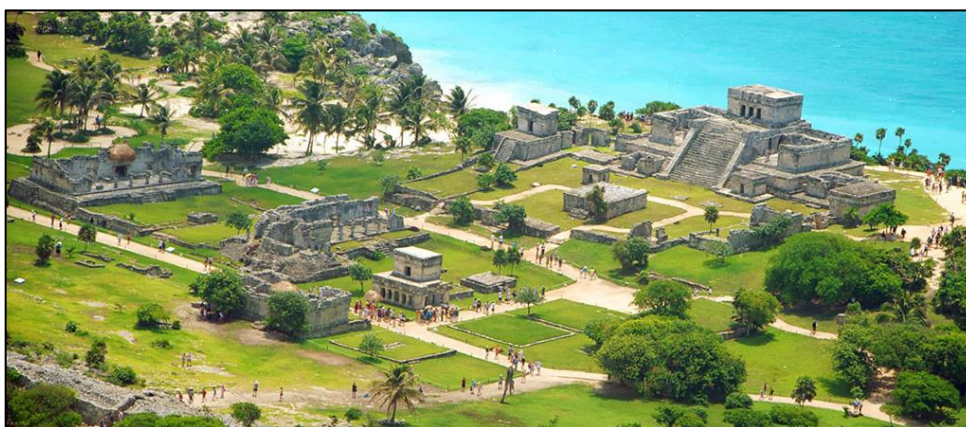
Fonte: <https://www.inexhibit.com/mymuseum/altis-museum-berlin/>

A linguagem que conferiu uma imagem institucional e icônica para o museu foi a do templo grego, e isso somente ocorreu “[...] quando a Antiguidade clássica começou a ser vista dentro de uma perspectiva histórica mais ampla”, e possibilitou

que “[...] a forma do templo fo[sse] revivida e, então, [usada] na maior parte das vezes, mais como um símbolo de poder secular do que como um edifício religioso”⁵²³. O *Greek Revival* coincidiu com a institucionalização dos museus pela Europa e, talvez por isso, possa ter contribuído para a sua petrificação imagética. Na verdade, elementos trazidos do clássico já ocorriam e permeavam as edificações dos Estados Nacionais como Louvre na sua famosa fachada oriental.

Aliás, ao incorporar os elementos do clássico, isto é, do templo romano, o Louvre se tornaria a primeira edificação desse tipo, “em escala tão grandiosa” com tais elementos nessa tipologia.⁵²⁴ No entanto, nunca se buscaram os elementos do clássico a partir da Grécia, pois sempre foi buscado da Itália com a interpretação dos romanos sobre esses elementos. Segundo o historiador da arquitetura inglês John Summerson, o ressurgimento da arquitetura grega aconteceu, primeiramente, na Inglaterra e “[...] acabou por se manifestar em toda Europa e difundiu-se rapidamente para a América”⁵²⁵. Desse modo, além dessa representação que a arquitetura de templo grego provocava e, a fim de conferir legitimidade de uma suposta herança cultural, muitos países buscaram nesse tipo de arquitetura a sua linguagem museal, sobretudo, Inglaterra, França, Alemanha e Estados Unidos.

Figura 108 – As ruínas arqueológicas da cidade de Tulum remontam do século XII.



Fonte: <https://www.gob.mx/sectur/articulos/tulum-quintana-roo>

Após o século XIX, os limites físicos dos museus foram transpassados, assim como a sua própria arquitetura, em que se manifestaram outras formas seriam como

⁵²³ SUMMERSON [1982], 2006, p. 26.

⁵²⁴ Ibidem, p. 69.

⁵²⁵ *A linguagem clássica da arquitetura* [1982], 2006, p. 97.

centros urbanos e sítios arqueológicos que, na contemporaneidade tornar-se-iam museus a céu aberto, isto é, que não necessitariam de um edifício para desempenhar a sua finalidade. Portanto, a parede que anteriormente delimitaria fisicamente o espaço temporal do museu na forma da edificação seria ampliado para os limites do tombamento da cidade ou para as áreas de escavação, por exemplo. Na qualidade desses centros urbanos, contemporaneamente, a cidade de Roma apresenta inúmeras edificações provenientes de várias épocas. Nesse sentido, o espaço da cidade seria o próprio espaço museal, onde cada ruína arquitetônica, por exemplo, revelaria sua transformação no curso do tempo. Nos sítios arqueológicos, ou arqueossítios, seriam encontrados, nas ruínas edíficas, vestígios de antigas civilizações que habitaram aquele lugar. Esses fragmentos temporais são, geralmente, apresentados no mesmo local da sua descoberta. Essa característica simples e natural dos arqueossítios colaboraria para a percepção acerca da vivência do homem em seu tempo na relação com o lugar.

Figura 109 – Exposição de diversos aviões históricos no Museu Nacional do Ar e do Espaço.



Fonte: <https://washington.org/pt/visit-va/fly-high-steven-f-udvar-hazy-center>

Outros fenômenos contemplariam novas formas de expressão dos museus a fim de salvaguardar o testemunho histórico-cultural de civilizações do passado e também da história recente. No que se refere ao passado recente, algumas manifestações contemporâneas passariam a incorporar os preceitos museais para se tornarem como museus. E algumas dessas manifestações decorreriam da produção industrial e massificada de coisas. Para tanto, objetos maiores e mais numerosos

exigiriam espaços cada vez mais amplos nesses museus ou buscariam, na própria dimensão do objeto, a sua forma de exposição de coisas.

Os meios de transporte, talvez, ilustrem uma dessas novas manifestações museais, em que seriam transformados em coleções históricas ou na própria forma de museu. No *National Air and Space Museum*, nos Estados Unidos, por exemplo, encontraram-se modelos e réplicas de aeronaves experimentais, fictícias (*Star Wars*), domésticas, de guerras e, por fim, espaciais. A recente temporalidade evocada pelas aeronaves é, muitas vezes, confrontada e/ou substituída pela espetacularização das peças que, apesar de buscarem apresentar um panorama evolutivo da indústria aeronáutica mundial e, especialmente, americana, ocultaria sua significação em detrimento do contexto ideológico do país. Portanto, aeronaves americanas ou de países aliados no contexto geopolítico não ilustrariam, por exemplo, a história da aviação no mundo, mas um fragmento direcionado e distorcido ideologicamente.

Figura 110 – A exposição em embarcações de guerras acontece, geralmente, em centros de controle militar ou em grandes centros zonas costeiras.



Fonte: <https://www.marinha.mil.br/dphdm/central-de-imagens/galeria-de-fotos-bauru>

Um outro modelo museal atribuído aos meios de transportes diz respeito aos navios militares desativados ou réplicas de embarcações históricas do período colonial. Esses navios seriam transformados em museus flutuantes, cuja percepção do tempo poderia ser conjurada mesmo que aquele navio não tivesse participado de tal passado. A percepção do tempo, nos barcos históricos, quando apresentados como réplicas seriam de um tempo alusivamente falso, uma vez que ela não teria

vindo do passado, mas estaria ilustrativamente representando como se fosse. Os navios podem evocar uma ideia de tempo caracterizada somente na forma daquelas embarcações, mas ausentes de qualquer materialidade temporal e vivência humana no tempo, por exemplo. Os navios militares desativados seriam mais reais, em comparação às réplicas históricas, pois, além de terem participado de eventos reais, atravessaram um tempo particular, apesar da sua brevidade histórica. Todavia, muitas dessas embarcações militares que se tornaram museus foram adquiridas quando aposentadas por outras nações. Portanto, haveria uma sobreposição temporal encoberta em detrimento de um novo contexto. Ademais, no contexto expositivo, esse tipo de museu poderia ser ambientado tanto estático quanto dinamicamente. No entanto, eles geralmente estão ancorados em baías ou lugares específicos que permitiriam a sua apresentação.

Figura 111 – O turismo submarino em águas profundas e geladas como nos destroços do Titanic no Atlântico Norte já são uma realidade.



Fonte: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/historia-hoje/passeio-subaquatico-levara-turistas-ate-os-destrocos-do-titanic.phtml>

Outros fenômenos museais decorrem de acidentes históricos envolvendo também os meios de transporte, cujo intuito seria de resguardar a materialidade das coisas. Nessa categoria, os mais notórios seriam os restos de naufrágios de variadas embarcações ou da queda de aeronaves, em que esses destroços seriam apresentados como museus submarinos. Portanto, os museus subaquáticos poderiam tanto se apresentar em águas calmas, rasas e límpidas como os encontrados na costa das ilhas caribenhas quanto em mares profundos, agitados e de temperaturas baixas como do Atlântico Norte, o qual repousa os restos mortais do

Titanic. Esse tipo específico de museus subaquáticos resulta de um tombamento recente e oriundo de uma Convenção da UNESCO para a Proteção do Patrimônio Cultural Subaquático, adotado desde 2 de novembro de 2001, pela sua Conferência Geral.⁵²⁶

Desse modo, no decorrer dos séculos XX e XXI, várias categorias museais que contemplariam os mais variados objetos e espaços para a sua apreensão temporal e introspecção surgiriam. No entanto, antes desse alvorecer museal em termos de diversidade qualitativa e quantitativa, na época da institucionalização dos museus, as categorias existentes eram restritas e existiam praticamente museus de arte, museus de ciências naturais e os museus de história. Os museus se multiplicariam enquanto fenômeno partindo dessas categoriais e buscariam no Louvre um modelo museal a ser seguido. Portanto, a partir dessas categorias, possibilitou o surgimento de outras como os museus arqueológicos no século XIX, ou que foram fortalecidas a partir delas como no caso dos museus etnográficos que estavam adormecidos no século XVIII. Essas três categorias museais foram preponderantes e formadas no curso do tempo, entre os séculos XIV e XVIII, com o início daquilo que foi desenvolvido no limiar do Renascimento italiano que seria denominado por colecionismo. O colecionismo diferencia-se da coleção ancestral e primitiva de coisas que o homem colecionava em seu tempo, pois o seu sentido é direcionado e específico, cujo sufixo revela um valor almejado por aquilo que constitui o objeto e a obra, isto é, o histórico e o artístico. Esse sentimento despertado que, primeiramente, ocorreria nos países itálicos e se desdobraria para toda Europa e mundo, seria a gênese do museu moderno.

⁵²⁶ Disponível em: <http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/underwater-cultural-heritage/2001-convention/>. Acessado em: 18.ago.21

CAPÍTULO 3 - COLECIONISMO, REVOLUÇÃO E DISTORÇÃO

3 – RENASCIMENTO, COLECIONISMO E A IDEALIZAÇÃO ARTÍSTICA

O Renascimento, no contexto do colecionismo, não significou somente o ressurgimento do mundo clássico, mas a sua revalorização, o que, de certo modo, possibilitou mais tarde uma abertura para o reaparecimento de outras culturas da antiguidade. Esse período marcou as primeiras viagens ao Oriente, Grécia e Egito para tal intuito⁵²⁷, mas o fenômeno do colecionismo italiano manifestou-se, sobretudo, nas peças provenientes da Grécia e Roma. Segundo o historiador alemão Nikolaus Pevsner, no curso do Renascimento que foi desenvolvido o sentimento histórico em relação aos produtos da antiguidade.⁵²⁸ A predileção por essas peças se inscreveu pela redescoberta dos autores antigos que vieram a enriquecer, por exemplo, as bibliotecas dos colecionadores.⁵²⁹ E, paralelamente ao surgimento do colecionismo na península itálica como gênese museal, haveria também o renascimento das academias que, inicialmente eram pertinentes, apenas, aos estudos filosóficos e, posteriormente, devido à difusão da palavra nos países itálicos, o termo passaria a abranger outras atividades como as oficinas de pintura e escultura, por exemplo.⁵³⁰ As academias no contexto europeu do colecionismo seriam fundamentais, pois abasteceriam não somente as coleções de arte das casas dos governantes e as galerias reais dos monarcas com esculturas e pinturas, mas passariam a promover imagetivamente o gosto pela Europa.

O fascínio greco-romano foi despertado pelo florescimento comércio-cultural das regiões itálicas, especialmente pelas cidades de Gênova, Veneza e, principalmente, Florença. Conforme explicita Burke, “a localização central da Itália na Europa e o fácil acesso ao mar permitiram que seus comerciantes se transformassem em intermediários entre Oriente e Ocidente”⁵³¹. Além da sua privilegiada localização, a geografia física da região foi determinante nesse aspecto, uma vez que a agricultura

⁵²⁷ HERNÁNDEZ [1998], 2001, p. 16.

⁵²⁸ *Historia de las tipologías arquitectónicas*, 1980, p. 131.

⁵²⁹ GOB; DROUGET, 2019, p.

⁵³⁰ PEVSNER, 2005, p. 72.

⁵³¹ *O renascimento italiano*, 2010, p. 09.

era desestimulada devido ao caráter topográfico do terreno, sendo um quinto montanhoso e três quintos acidentado.⁵³²

Figura 112 – A península itálica do século XVII por Giovanni Antonio Magini.



Fonte: <http://www.minervaauctions.com/aste/libri-autografi-stampe-asta-146/7663-atlante-magini-giovanni-antonio-italia-di-gio-ant-magini-data-in-luce-da-fabio-suo-figliuolo-al-serenissimo-ferdinando-gonzaga-duca-di-mantova/>

Outro aspecto importante refere-se à organização das cidades itálicas que se diferenciavam das demais europeias, pois gozavam de autonomia política e urbana sob a égide da república, ainda que essas estruturas e instituições republicanas fossem acanhadas e controladas como em Florença pela família dos Médici. A despeito do caráter oligárquico de governança que ascendeu em Florença com os Médici sob titulação hereditária de *signori*, esse modelo italiano permitiu que homem itálico “leigo e educado assumisse uma excepcional importância” nesse tipo de sociedade.⁵³³ Todavia, por meio do sentimento desarmônico para com a tradição

⁵³² Ibidem.

⁵³³ Idem.

medieval, reviveu-se a Antiguidade clássica. Para o historiador inglês Peter Burke, os italianos reverenciavam a tradição, quer dizer, eles repudiavam “as tradições recentes em nome de uma mais antiga”⁵³⁴. Essa admiração pela Antiguidade clássica possibilitou “atacar a tradição medieval como se fosse ela própria um rompimento com a tradição”⁵³⁵.

No entanto, apesar de os italianos afirmarem que estavam rompendo com o passado recente, por estarem imitando os antigos, a prática mostrava-se o contrário, pois buscaram pegar emprestado “[...] das duas tradições e não seguiram nenhuma das duas inteiramente”⁵³⁶. Para Burke, o novo não substituiu o velho, mas ia sendo acrescentado. Inclusive, os santos medievais não foram expulsos ou substituídos pelos deuses clássicos, mas coexistiam e interagiam entre si.⁵³⁷ E isso é mais evidente quando aplicado às artes, sobretudo à pintura, em que os modelos clássicos serviram como representação imagética para a concepção da ideia de divino, basta ver o Cristo do *Juízo Final* (1535-41) de Michelangelo, cujo modelo é o Apolo clássico. Outras figuras da Antiguidade ou temas greco-romanos se tornariam base dos variados projetos artísticos italianos, especialmente, as artes plásticas como a escultura e a pintura. Essa simbiose teológica ocorreu devido ao novo contexto imagético manifestado pelas artes no curso do Renascimento, em que a forma artística dos deuses da antiguidade greco-romanas serviu à ideologia cristã.

Portanto, o ressurgimento da cultura do mundo antigo não significou uma ruptura ou esquecimento para com a cultura medieval, mas uma coexistência de ambas que, muitas vezes, misturavam-se em várias manifestações socioculturais, sobretudo, na arte. A efervescência artística italiana passou pela inspiração do mundo antigo, mas se mesclava com outras ideologias e manifestações culturais do medievo. O ideal estético da Antiguidade clássica serviu aos interesses da igreja, em que muitos artistas reproduziam, em suas obras, a ideologia cristã como representação greco-romana.

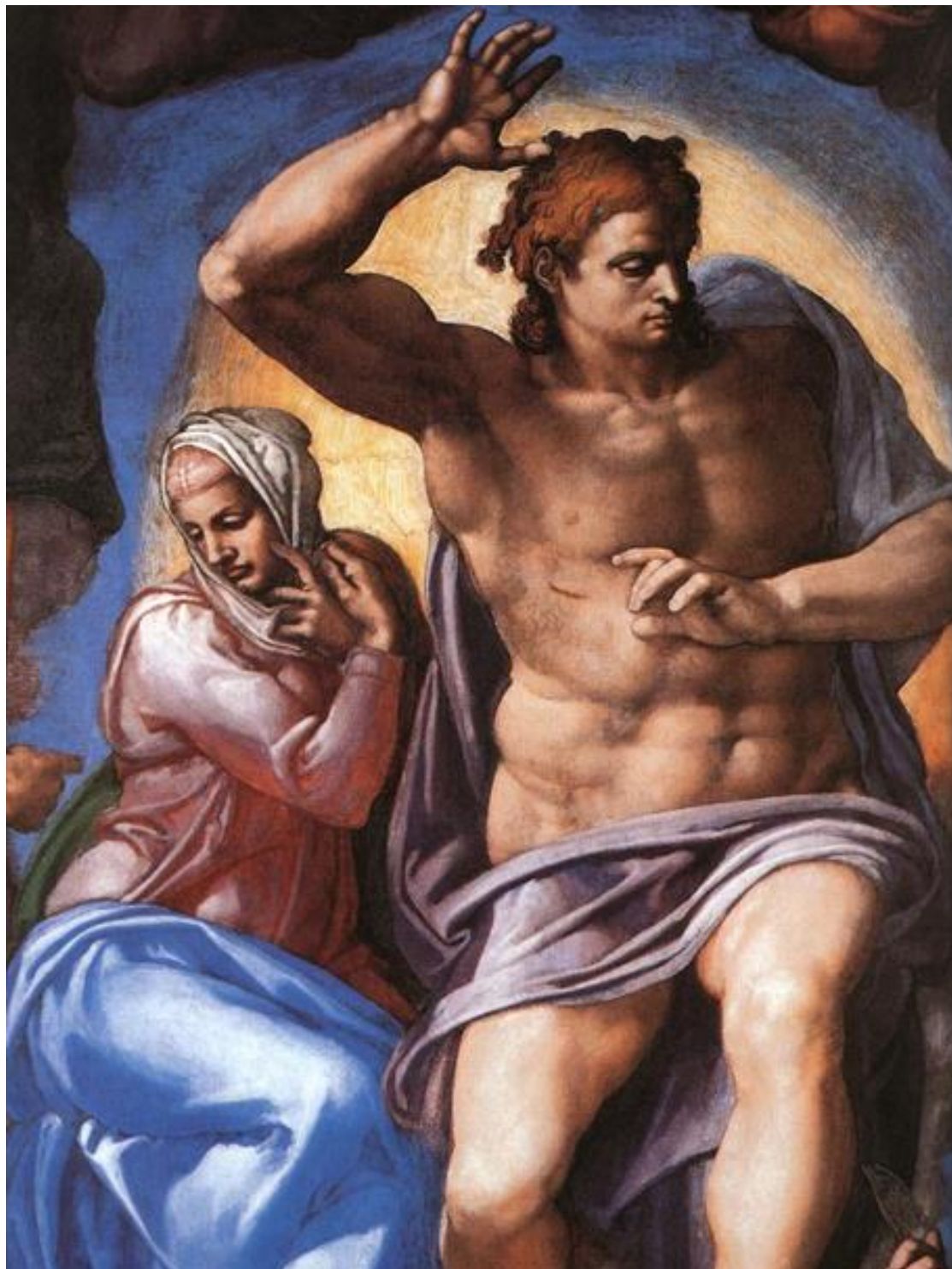
⁵³⁴ *O renascimento italiano*, 2010, p. 26.

⁵³⁵ *Ibidem*.

⁵³⁶ *Ibidem*, p. 27.

⁵³⁷ *Ibidem*, p. 28.

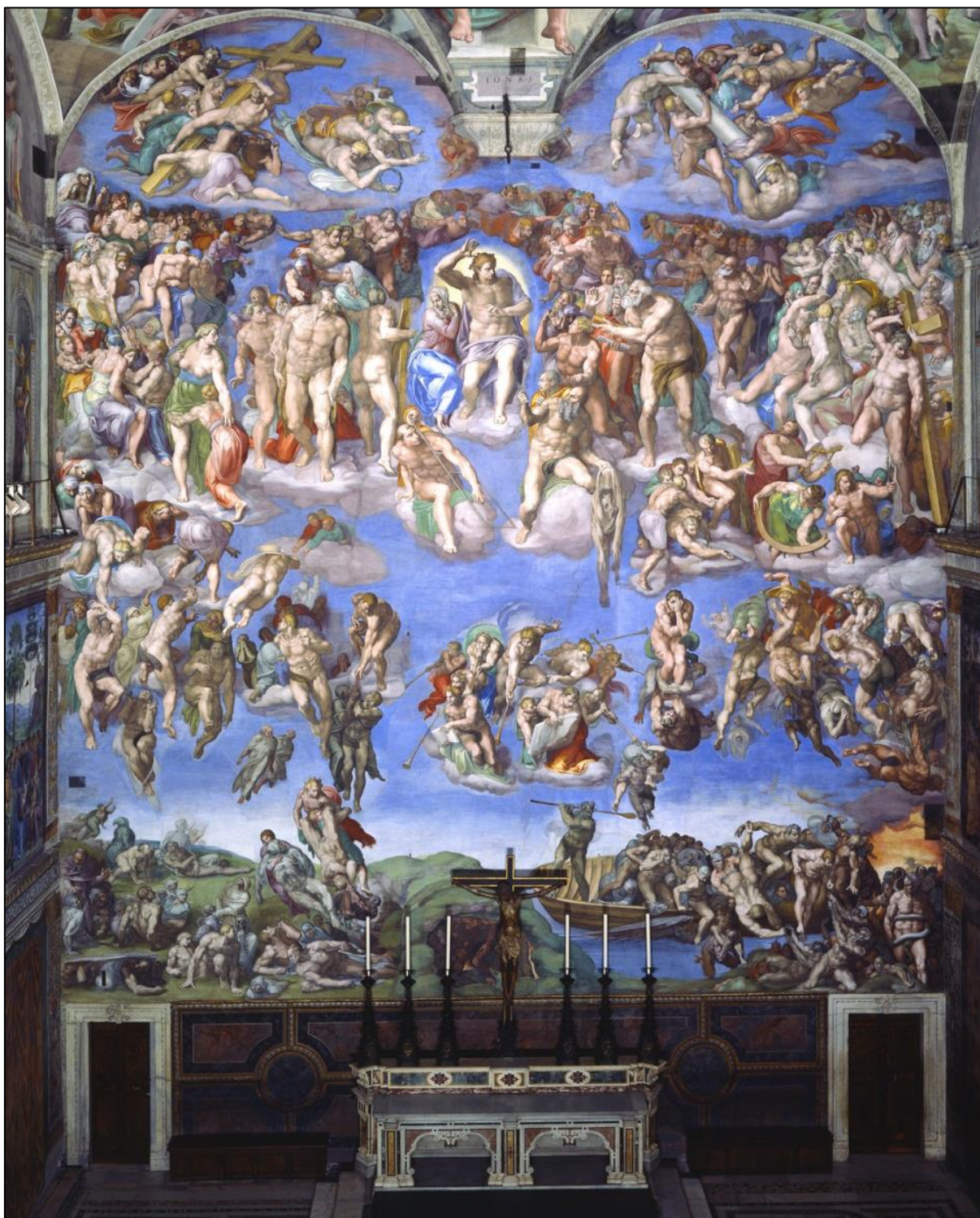
Figura 113 – A Virgem e o Cristo são fragmentos que compõem a obra “O Juízo Final” da parede do altar da Capela Sistina.



O Corpo quase desnudo e atlético de Cristo é o resultado da influência greco-romana na pintura na península itálica.

Fonte: <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/em/collezioni/musei/cappella-sistina/giudizio-universale.html>

Figura 114 – O Juízo Final de Michelangelo no teto da Capela Sistina.



A poderosa composição captada por Michelangelo é centrada na figura de Cristo no momento do veredito acerca do Juízo Final (Mt. 25, 31-46). Todavia, é interessante notar a profusão de corpos nus dentro da santa igreja. A “liberdade” artística inspirada pelo mundo greco-romana estaria a serviço da promoção imagética da Igreja.

Fonte: <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/cappella-sistina/giudizio-universale.html>

Assim, muito dessas grandes obras desse período atendiam, por um lado, aos anseios dos artistas e, do outro, aos interesses dos soberanos e da igreja, em que a representação do corpo apolíneo da Capela Sistina, por exemplo, não era considerado indecoroso, pois estava servindo a Cristo em relação à promoção dos valores da igreja e, por essa razão, estava desvinculado de qualquer pecado. Todavia, apesar da consonância temática que poderia ser impositivo ou inconsciente entre as representações culturais do medievo e da antiguidade, havia uma clara predileção característica do período renascentista italiano pela cultura da Antiguidade clássica em detrimento daquela vigente. A predileção poderia ter sido ocasionada tanto pela repressão e controle do pensamento pela igreja, quanto pela inspiração despertada pelas ruínas arquitetônicas, esculturas memoráveis e, principalmente, pelos manuscritos antiquíssimos da literatura greco-romana. O controle do pensamento ainda existiu, em que a igreja obrigou qualquer manifestação cultural e artística a se adequar para com a sua ideologia, porém as esculturas e os escritos antigos não se restringiram ao seu poder, tampouco o ensino esteve, somente, ao seu alcance.

Esse sentimento voltado para esse passado distante não foi percebido por todos da sociedade itálica, por exemplo, pois era específico no seu acontecer. Esse sentimento, ou otimismo, se revelou diferente daquele imaginário trágico e pessimista que permeou o pensamento no medievo, especialmente, em seu final que, segundo o historiador holandês Johan Huizinga, era “[...] de uma vida amarga e melancólica”⁵³⁸. O otimismo despertado nesse período renascentista somente foi percebido pelos humanistas, em que o sonho de viver uma vida mais bela foi reproduzido pelos artistas e, posteriormente, continuado pelas academias.

3.1 - A IDEIA E O SONHO DE VIVER UMA VIDA MAIS BELA

O otimismo acerca da vivência que seria representado na pintura havia sido despertado no Renascimento no século XV. Contudo, ele era estranho para muitas outras regiões do continente europeu como a francesa, que, costumeiramente, expressava a vida com uma profunda tristeza e pesar. Esse sentimento esperançoso

⁵³⁸ *O outono da Idade Média* [2010], 2011, p. 47.

de uma vida melhor surgiu, primeiramente, nos países itálicos e não abrangeu toda a sua sociedade, mas apenas os seus estudiosos, os humanistas:

é a glória da redescoberta da sabedoria antiga que primeiro arranca dos espíritos o júbilo sobre o presente: é um triunfo intelectual. O conhecido grito de alegria de Ulrich von Hutten. *O saeculum, O literae! Juvat vivere!* (Ó século, ó letras, viver é um prazer!) geralmente é interpretado de uma forma muito ampla. Trata-se antes do entusiasmo de um literato do que de um homem médio frente às coisas do mundo. Seria possível citar vários gritos de júbilo semelhantes provindos do início do século XVI, que falam sobre o esplendor da época, mas sempre se chegaria à conclusão de que se referem quase exclusivamente a um mundo intelectual restaurado e, de forma nenhuma, a manifestações ditirâmbicas da alegria de viver em toda a sua plenitude⁵³⁹.

Para Huizinga, a vivência na Idade Média era demasiadamente contrastante, em comparação aos dias atuais, e igualmente desacreditada pelos escritos documentais, apesar de essa época possuir seu brilho próprio. Os contornos das relações socioculturais desse período eram evidenciados com mais nitidez, e, para “cada momento da vida, cada feito era cercado de formas enfáticas e expressivas, realçado pela solenidade de um estilo de vida rígido e perene”⁵⁴⁰. Tanto os grandes acontecimentos da vida, nascimento, matrimônio e morte, quanto os menores, viagens, tarefas e visitas, eram envolvidos por uma espiritualidade misteriosa que demandavam, ou “[...] sacramentos, no esplendor do mistério divino”, ou acompanhamentos de “bênçãos, cerimônias, ditos e convenções”⁵⁴¹.

Assim, embora não houvesse o costume nessa época de se glorificar a vida, o mundo e a própria história⁵⁴², e que talvez pelo instinto humano a Idade Média seja mais ressaltada pelas suas mazelas e desgraças ao invés das riquezas e êxitos, os escritos documentais coletados do século XVI eram manifestados com um conteúdo de um profundo pessimismo.⁵⁴³ Para Huizinga esse sentimento manifestado em vista do acontecer renascentista era estranho e, talvez tenha ocorrido devido a transição de épocas ou de regiões.⁵⁴⁴ Os marcos temporais da historiografia não são, por assim dizer, absolutos, e servem somente para nos situar no tempo dos acontecimentos históricos numa escala de maior amplitude. No entanto, ao observar numa escala

⁵³⁹ Ibidem, p. 48.

⁵⁴⁰ Ibidem, p. 11.

⁵⁴¹ Idem.

⁵⁴² Ibidem, p. 47.

⁵⁴³

⁵⁴⁴

reduzida e regional, o Renascimento no continente europeu surgiu com diferentes intensidades. Contudo, embora os contextos regionais se apresentem diferentes de uma região para outra, algumas estruturas do pensamento são correlatas às outras. Para Huizinga, isso ocorre devido a três mentalidades que norteavam os indivíduos em relação à realização do desejo de se viver “uma vida mais bela”⁵⁴⁵, cujo objetivo das três era igualmente ser feliz, porém, esse propósito apresentava-se distante em detrimento da realidade.⁵⁴⁶

Figura 115 – A “Anunciação” pintadas por Leonardo da Vinci de 1472, em Florença.



Fonte: <https://www.uffizi.it/opere/annunciazione>

A primeira das três mentalidades era abdicar das coisas terrenas, ou seja, renunciar em vida para poder alcançar algo no outro mundo. E, quanto mais atenção fosse dispensado ao mundo, maior seria o atraso da prometida bem-aventurança.⁵⁴⁷ A segunda era o aprimoramento do mundo, em que ele era tão bom quanto ruim. O mundo era bom porque era uma criação de Deus, mas, devido ao pecado dos seres humanos, teria se tornado ruim e, por causa disso, a miséria ocorria. A terceira e, mais fácil delas, era o sonhar pelo mundo mais belo, mas, mesmo sendo sonhado, ele era mantido igualmente distante.⁵⁴⁸ Essa era a mentalidade que permitia viver uma realidade paralela, fugindo da própria, pois o sonhar possibilitava viver no mundo cuja

⁵⁴⁵ Ibidem, p. 54.

⁵⁴⁶ Idem.

⁵⁴⁷ Idem.

⁵⁴⁸ Ibidem, p. 55.

realidade terrena era perdidamente trágica, sem precisar renunciá-lo.⁵⁴⁹ Para o historiador holandês, o impacto ocasionado por essas três mentalidades distinguia-se bastante na vivência do homem, cujo:

contato mais próximo e consistente entre as atividades da vida e a ideal constitui-se quando a ideia aponta para a melhoria e a perfeição do mundo em si. [Assim,] nessas instâncias a ousadia e a força inspiradora desaguam no próprio trabalho material, a realidade imediata é carregada de energia: realizar a obra de sua vida também é um modo de lutar pelo ideal de um mundo melhor⁵⁵⁰.

No entanto, seria pela terceira mentalidade, isto é, pelo sonhar, que se almejava “tornar real um mundo imaginário mediante a recriação das formas sociais”, enquanto as outras duas se refeririam, somente, “a uma recriação espiritual, a proposição de uma perfeição ilusória, oposta à dura realidade que se quer esquecer”⁵⁵¹. Assim, pela terceira mentalidade, cujo objeto do sonho seria a própria realidade que a expressão artística se apresentaria, em que um ideal sonhado, a vivência de um mundo belo, aconteceria.

A representação do ideal sonhado de uma vida mais bela seria recriada como expressão artística no Renascimento.⁵⁵² Apesar de esse ideal não contemplar toda Europa ao mesmo tempo como nos ducados e condados franco-borguinês do século XV⁵⁵³, essa representação serviria como uma forma de exprimir o sonho de uma vida mais bela, em que se enobreceria “a própria vida com beleza e preencheria a sociedade com jogos e formas”⁵⁵⁴. Contudo, essa arte alimentaria somente uma pequena parte da sociedade, isto é, a elite, cuja vivência seria lúdica e artificiosa, mas que atenderia as exigências desse modo de viver representado pela arte.⁵⁵⁵ Para Huizinga, o anseio por essa idealidade é visto, geralmente, como característico da renascença, em que a beleza saciaria a sede da arte e da vida⁵⁵⁶, embora “o desejo passional de revestir a própria vida de beleza, o refinamento da arte de viver, o efeito colorido de uma vida vivida segundo um ideal, tudo é mais antigo que o *Quattrocento*

⁵⁴⁹ Idem.

⁵⁵⁰ Ibidem, p. 56.

⁵⁵¹ Ibidem, p. 56.

⁵⁵² HUIZINGA [2010], 2011, p. 57.

⁵⁵³ Ibidem, p. 47.

⁵⁵⁴ Ibidem, p. 57.

⁵⁵⁵ Idem.

⁵⁵⁶ Idem.

italiano”⁵⁵⁷. A despeito da estruturação da vida como arte ou de sua elevação como tal, a renascença italiana propiciou um novo horizonte, cuja beleza da vida ganharia um novo tom que somente se romperia, como muitos sugerem, “[...] entre o Renascimento e os tempos modernos”⁵⁵⁸. A separação entre a arte e a vida, no contexto representativo, surgiu “quando não mais se desfrutava da arte em meio à vida”⁵⁵⁹, quer dizer, “como uma parte nobre do prazer de viver em si”⁵⁶⁰. Agora, a arte seria vista fora da vida, isto é, “como algo a ser altamente venerado, ao qual as pessoas se voltam em momentos de exaltação ou de tranquilidade”⁵⁶¹. E seria a partir desse momento que arte encontraria abrigo nas casas museais, no sentido de algo a ser contemplado.

Figura 116 – O “Nascimento de Vênus” por Botticelli em 1485.



Fonte: <https://www.uffizi.it/opere/nascita-di-venere#&gid=1&pid=1>

Visto isso, e ainda em relação à ideia de se viver uma vida mais bela, é interessante notar que o passado medieval, em sua essência, não foi definitivamente rompido como se supunha. Contudo, a visão de mundo ganhou outros contornos com o Renascimento, apesar de a arte ainda estar a serviço da fé, como nos projetos papais, mas o prazer de viver não seria mais concebido como pecado. O medieval não permitiu o embelezamento da vida, pois ela era considerada pecaminosa, e a única forma de beleza permitida era aquela que assumia o aspecto religioso. Todavia, por

⁵⁵⁷ Idem.

⁵⁵⁸ Ibidem, p. 57-8.

⁵⁵⁹ Ibidem, p. 58.

⁵⁶⁰ Idem.

⁵⁶¹ Idem.

meio dos temas sacros, segundo Huizinga, se retirariam “o carimbo de pecado do prazer da arte”⁵⁶². Para o historiador holandês, “revestia-se tudo com a bela aparência dos ideais antigos e fantásticos”⁵⁶³ em relação àquilo que era considerado pecaminoso na arte, mesmo aquelas representações com alto teor de pecado como “a divinização do corpo no esporte cavaleiresco e na moda da corte, a soberba e a ganância por postos e honras, as intensidades extasiantes do amor”⁵⁶⁴. O intenso cultivo cultural entre as regiões próximas aos países itálicos permitiu importar algumas formas que seriam idealizadas nas artes da renascença e no absolutismo europeu como o ideal heroico da cultura franco-cavalheiresca. Outros ideais demoraram a surgir como a veneração pela natureza, pois “[...] era muito incipiente para que, com convicção, fosse possível servir-se da beleza terrena desnuda, tal como o espírito grego o fizera; o conceito de pecado era forte demais para isso”⁵⁶⁵. Isso ocorre porque para a beleza não ser considerada pecaminosa, ela deveria estar envolta sob as vestes da virtude.

Figura 117 – O “Retrato de uma jovem menina por Petrus Christus em 1470.



Fonte: <https://smb.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=227058&navlang=tr>

⁵⁶² *O outono da Idade Média* [2010], 2011, p. 59.

⁵⁶³ *Ibidem*.

⁵⁶⁴ *Idem*.

⁵⁶⁵ *Idem*.

Segundo Huizinga, independentemente das regiões da França, Borgonha ou Florença, toda vida aristocrática, desde o findar do medievo, “é uma tentativa de encenar um sonho”, cujos temas seriam os mesmos daqueles que foram encenados outrora como “aqueles dos velhos heróis e sábios, do cavaleiro e da virgem, do pastor simples e alegre”⁵⁶⁶. No entanto, essas peças na França e Borgonha seriam encenadas ainda da maneira antiga, e em Florença haveria “uma nova peça e mais bela”⁵⁶⁷. O embelezamento nobre e soberana da vida seria, a partir dessa época, maximizada na expressividade dos seus gestos e atos. Eles seriam alçados a um plano que não pertenceriam ao terreno, mas ao misterioso, cujos enfeites coloridos e adornados seriam disfarçados nas vestes da virtude. Assim, tanto os acontecimentos da vida quanto as emoções despertadas seriam emolduradas “em formas belas e elevadas”⁵⁶⁸.

Apesar desse estado de espírito não ser específico do período medievo, pois já crescia desde “os estágios primitivos da civilização”, em que poderia ser chamado, segundo Huizinga, de *chinoiserie* ou bizantinismo, ele se tornaria mais presente e visível na sociedade da corte do Rei-Sol, cujo terreno da realeza se mostraria fértil para o desenvolvimento da estetização da vida.

Figura 118 – O “Retrato de dama como Diana caçadora” por Pompeo Batoni em 1760.



Fonte: <https://emaklabin.org.br/explore/obras/retrato-de-dama-como-diana-cacadora/>

⁵⁶⁶ Ibidem, p. 60.

⁵⁶⁷ Idem.

⁵⁶⁸ Idem.

A estetização da vida seria potencializada com a criação das academias reais, sobretudo, a francesa, em que se difundiria por meio dos diversos temas como antigo, sacro e fantástico, por exemplo, o bom gosto e a virtude da monarquia francesa para com as demais europeias. Essa estética não estava livre na França, mas a serviço do estado como instrumento político, quer dizer, o bom gosto estava alinhado aos fins políticos. Assim, desenvolveu-se a estetização da vida nas academias para o engrandecimento da figura do rei e, conseqüentemente, da França na Europa.

3.2 - O RESSURGIMENTO DA ACADEMIA

No intuito de formar “verdadeiros” políticos, isto é, homens que estariam em condições de renovar radicalmente o Estado”⁵⁶⁹, Platão reuniu seus discípulos num terreno adquirido nas cercanias de Atenas para ensinar filosofia, uma vez que estava “convencido da inutilidade de sua participação [...] na política”⁵⁷⁰ da cidade. O local de estudo e formação situava-se num bairro comumente conhecido pelos atenienses como Academia, nome dedicado ao herói ático *Akademios* que livrou a cidade de Atenas da fúria e devastação.⁵⁷¹

Figura 119 – Academia de Platão em Mosaico de Pompeia, Villa de T. Saminius Stephanus.



Fonte: <https://mann-napoli.it/mosaici/>

⁵⁶⁹ REALE [1994], 1998, p. 75.

⁵⁷⁰ Ibidem.

⁵⁷¹ PLUTARCO, Tomo I - Teseu § 32, p. 33-4, edição Kindle.

Em detrimento do caráter mítico que o bairro possuía, ele foi revitalizado “graças à generosidade de Cimon, [que o transformou] num vasto parque”⁵⁷² e, conforme relata o historiador grego Plutarco, Cimon foi o primeiro governante ateniense que se preocupou em embelezar a cidade com “locais de lazer e diversão, pelos quais depois houve tanta paixão, porque plantou árvores na praça, e a Academia, que antes faltava água e era um local totalmente seco, deu-a irrigação, transformando-a em uma floresta, e adornada com corredores espaçosos e desimpedidos, e caminhos nos quais desfrutava de sombra”⁵⁷³. Outros equipamentos foram somados ao parque, com passar do tempo, como diversos templos e um *gymnasium*.

Assim, nesse vasto parque, arborizado de dimensões generosas e mítico em que o filósofo de Atenas lecionou para os seus alunos os aspectos diversos da sua filosofia e, devido ao tempo prestado de ensino nesse lugar, os atenienses passaram a associá-lo com a comunidade de discípulos de Platão e, assim, “aos poucos, a palavra passou a designar a escola de Platão”⁵⁷⁴. Desse modo, o lugar, antes mitológico, devido ao herói *Akademos*, se tornou mais ainda graças a Platão que o substituiu, simbolicamente, naquele lugar no tempo.

Em termos históricos, conforme verificou o filósofo italiano Giovanni Reale, a Academia prenunciou algumas estruturas do que mais tarde seriam as universidades e, por um breve tempo:

[...] esse encontro de homens e de ensinamentos diversos na Academia produziu igualmente um encontro das ciências que eles cultivavam, e os vários membros da Academia puderam pela primeira vez ouvir juntas essas vozes diferentes, os seus confrontos e os seus desencontros, como antes não fora possível. Nesse sentido, é preciso reconhecer à Academia platônica o mérito de ter antecipado espiritualmente, sob certos aspectos (e também com as diferentes finalidades acima relacionadas), o encontro do saber que, muito mais tarde, as universidades buscarão e realizarão de modo sistemático. [Portanto, e com razão, que] a posteridade escolherá justamente o nome da Academia platônica para designar as instituições nas quais as várias formas de saber são cultivadas e elaboradas no mais alto nível⁵⁷⁵.

Todavia, após a morte do filósofo grego e, “[...] no curso de poucos decênios [a Academia] perdeu rapidamente essa característica, restringindo sempre mais os

⁵⁷² *Academias de arte*, 2005, p. 69.

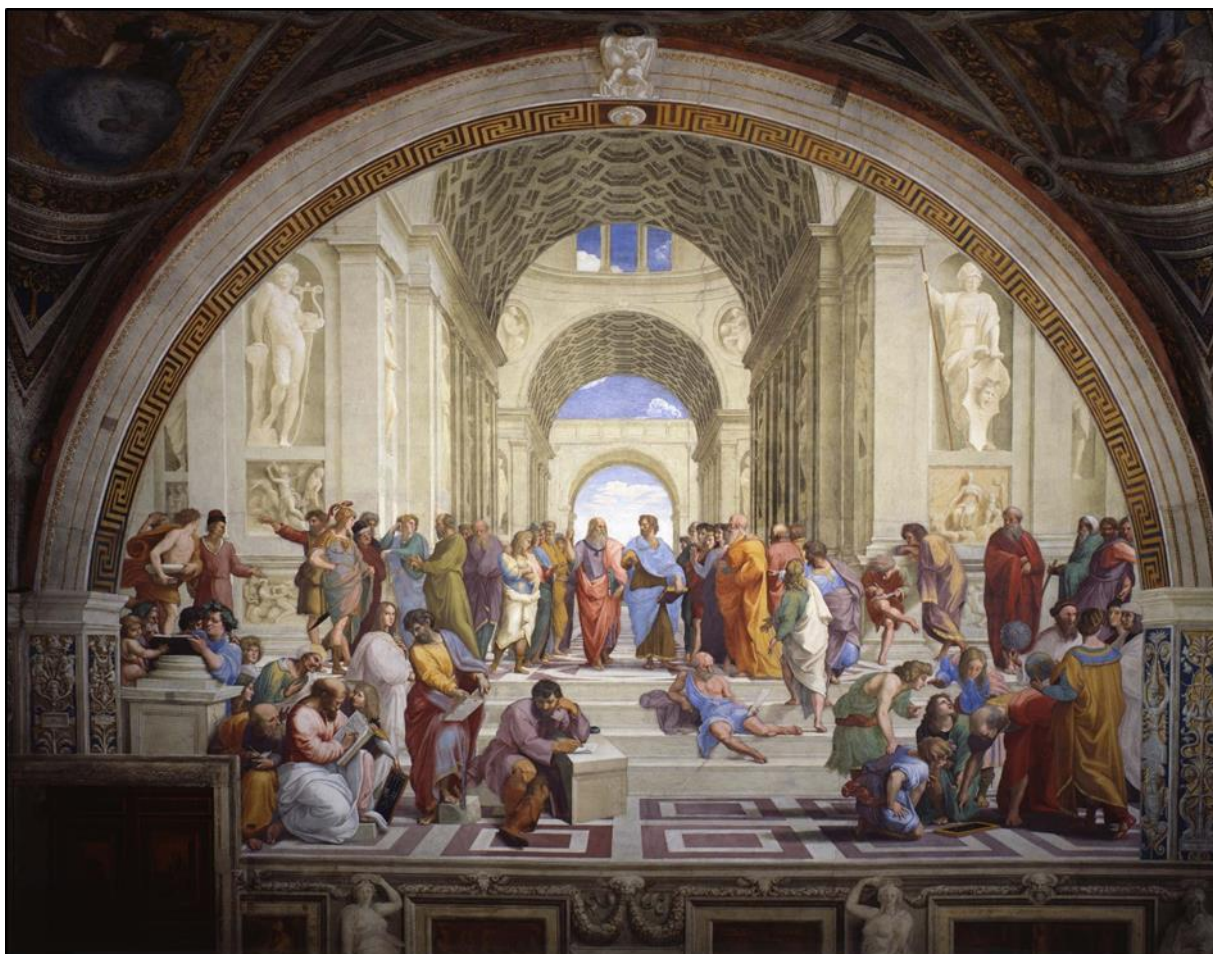
⁵⁷³ *Vidas paralelas*, Tomo V - Cimon § 13, p. 893-4, edição Kindle.

⁵⁷⁴ PEVSNER, 2005, p. 69.

⁵⁷⁵ *História da filosofia antiga* [1994], 1998, p. 77-8.

próprios interesses numa visão estreita e privada de adequada originalidade”⁵⁷⁶. A culpa obviamente não foi de Platão, porém, daqueles que o sucederam na escola, pois os seus discípulos “[...] não só não foram capazes de desenvolver o grandioso projeto do Mestre, mas também se mostraram incapazes de conservá-lo intocado”⁵⁷⁷.

Figura 120 – O afresco “Escola de Atenas” pintado por Rafael entre os anos de 1509-10 reúne incontáveis gênios da antiguidade, inclusive Aristóteles e Platão no centro.



Fonte: <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/stanze-di-raffaello/stanza-della-segnatura/scuola-di-atene.html>

A despeito da historiografia que envolveu as fases da própria Academia de Platão, com os seus discípulos e do seu possível fechamento em 86 a.C.⁵⁷⁸, desde a Antiguidade e Idade Média, outras manifestações buscaram, invariavelmente, remetê-la, tanto por meio de seu nome como, no caso do filósofo itálico Cícero, que chamava

⁵⁷⁶ Ibidem.

⁵⁷⁷ Idem.

⁵⁷⁸ REALE [1992], 1995, p. 6.

a sua residência de Academia⁵⁷⁹, pelo ensino, em que o rei franco Carlos Magno, “seguindo os desejos [do seu conselheiro bretão] Alcuíno, teria tentado renovar o espírito desta escola de Atenas”⁵⁸⁰ para o desenvolvimento da sua, a Escola Palatina. Na Idade Média, por exemplo, havia surgido muitas escolas, porém o ensino era específico e limitava-se à preparação de carreiras eclesiásticas.⁵⁸¹ Desse modo, não há uma clareza específica acerca do trajeto da Academia de Platão nesse período, principalmente, com relação ao findar de sua alusão e ao seu início de sua recriação.

Por isso que, geralmente, a historiografia identifica o ressurgimento da academia no Renascimento da península itálica, em que algumas premissas daquela escola de Platão foram buscadas e implementadas de forma explícita. Nessa época, o conhecimento proveniente desde a Antiguidade não estava mais encoberto, embora sofresse, na maioria dos casos, interferência ideológica, no sentido de readequação ao ordenamento e poder vigente e, em casos mais radicais, ocorriam perseguições que poderiam culminar em morte, isto é, caso não houvesse alguma subordinação do pensamento e, conseqüentemente, retratação por parte do autor. As primeiras academias que ressurgiram na península itálica remontam ao século XV, por volta de 1460, “por influência dos sábios gregos que tinham viajado à Itália em 1438-9 para negociar a unificação das igrejas romana e grega. Nesse período houve o renascimento do platonismo e a palavra “academia” voltou à lembrança”⁵⁸².

A ideia da academia, trazida pelos gregos, foi apresentada a vários florentinos, mas encontrou em Cosimo de Médici, célebre e influente político florentino, o seu grande entusiasta. Esse sentimento surgiu quando Cosimo foi apresentado aos mistérios platônicos pelo filósofo grego Gemisto Pletão nas tratativas de unificação das igrejas e, talvez, por isso, ele teria cogitado a possibilidade da criação dessa academia. Todavia, Cosimo de Médici não levou adiante tal projeto, mas a ideia era do seu agrado. E, para tanto, concedeu ao filósofo florentino Marsílio Ficino uma *villa* em testamento que se tornaria a primeira academia italiana, a qual muitos historiadores a denominariam como “Accademia Platonica”. Ela é considerada por muitos como a primeira, em termos de abertura e organização social, pois as outras academias que surgiram anteriormente, entre os anos de 1450 e 1470, eram como pequenos círculos privados e fechados. Com relação ao termo, ele teve sua primeira

⁵⁷⁹ MALATO, 2009, p. 07-8.

⁵⁸⁰ Ibidem, p. 08.

⁵⁸¹ PEVSNER, 2005, p. 208.

⁵⁸² Ibidem, p. 69.

aparição no ano de 1427, com o humanista florentino Poggio Bracciolini que, “provavelmente, pensava em Cícero quando [...] chamou sua pequena casa de campo de “*academiam mean Valdarninam*””⁵⁸³.

Figura 121 – O frontispício da primeira edição do primeiro dicionário de língua italiana da Accademici dela Crusca.



Fonte: https://accademiadellacrusca.it/Media/?c=5dc9abb5-8d25-438f-a56a-100a30d10259&d=W_700

Segundo Pevsner, tal como aconteceu na Grécia, a palavra academia foi utilizado a princípio para indicar um lugar, depois passou a designar um grupo de filósofos e, finalmente, um sistema filosófico.⁵⁸⁴ Na península itálica, ocorreu um processo semelhante em relação ao termo, em que as primeiras academias renascentistas buscaram em Platão a sua origem e significado. Contudo, outras associações foram atribuídas ao mesmo tempo de seu ressurgimento e, talvez por isso, o termo passou a abranger outras “escolas” como “do ceticismo ciceroniano, a

⁵⁸³ Ibidem, p. 70-1.

⁵⁸⁴ Ibidem, p. 71.

sociedades astrológicas semi-secretas, e até ao aristotelismo autêntico”⁵⁸⁵. Até mesmo quando o vocábulo rompeu as fronteiras dos países itálicos e passou, estranhamente, a designar universidade em algumas nações do norte da Europa.⁵⁸⁶ Essa proliferação de associações, referente ao termo, deve-se, em grande parte, ao ressurgimento do pensamento antigo e, conseqüentemente, ao fomento da cultura artística, mas, por outro, para referenciar algum tipo de ensino ou, até mesmo, por simples modismo. Assim, nos países itálicos, acredita-se que existiu uma grande diversidade de academias que compreenderia várias atividades, mas também apresentavam diferenças tangíveis no que diz respeito a sua natureza e constituição, pois haveria aquelas inauguradas no renascimento, abertas e informais e outras criadas no curso do maneirismo, por exemplo, onde seu círculo de atuação seria mais formal e com “[...] regras precisas para a eleição dos dirigentes e normas determinando o formato, a frequência e a duração das reuniões, bem como o comportamento decente das pessoas dentro da academia”⁵⁸⁷.

Figura 122 – Estudo do modelo vivo na Académie Royale de Peinture et de Sculpture desenhado por Michel-Ange Houasse em 1725.



Fonte: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020212949>

⁵⁸⁵ Ibidem, p. 72.

⁵⁸⁶ Idem.

⁵⁸⁷ Ibidem, p. 76.

Conforme localizou Pevsner, as academias de que se dedicaram aos problemas de linguagem e de filologia no século XVI em Florença influenciariam o surgimento das academias reais que contemplariam as artes, especialmente, a Accademia della Crusca que codificou a língua italiana em um dicionário que levaria seu próprio nome em 1612. Esse feito alcançou outros países como a Inglaterra e Weimar, mas não conseguiriam se desenvolver. O impulso necessário para as academias surgiu na França em 1635, com Richelieu que “convenceu o governo a assumir o controle de um círculo literário particular e transformá-lo num centro dedicado ao cultivo e ao desenvolvimento da língua francesa”⁵⁸⁸. A sua fundação esteve ligada ao desenvolvimento da língua francesa, bem como da elaboração do dicionário e gramática. A partir do seu surgimento propiciou o nascimento das demais academias francesas, onde Colbert foi “o grande pioneiro de um vasto sistema de academias”⁵⁸⁹.

O modelo de academia de arte, surgido nos países itálicos e que logo migrou para o Norte da Europa, não foi suficientemente forte para fazer frente à organização medieval das guildas, mas isso foi diferente na França. Antes da sua criação, os artistas da corte, especialmente aqueles vindos dos países itálicos, sempre gozaram de grande prestígio, chegando, inclusive, a ser nomeados a cargos na corte. Tais tratamentos, ao longo do tempo, acirraram os ânimos entre os membros da corporação de ofício e os artistas livres, visto que as guildas buscaram concessões que limitaram os trabalhos desses artistas, uma vez que eles não eram vinculados às guildas. O ápice foi atingido na efervescência política que antecedeu a Fronde, em que as novas concessões pedidas, em meados do século XVII, endureceram as condições de trabalhos para os artistas da corte, pois limitou-se o número de artistas que poderiam trabalhar para o rei e a rainha, e nenhum para os príncipes, particulares e Igreja.⁵⁹⁰

⁵⁸⁸ Ibidem, p. 79.

⁵⁸⁹ Ibidem, p. 80.

⁵⁹⁰ Ibidem, p. 140.

Figura 123 – Uma pintura do pintor do rei Charles Le Brun por Nicolas de Largillière de 1683-86.



Fonte: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010060573>

Em contrapartida, os artistas da corte que desgostosos com as medidas restritivas se juntaram e, com apoio influente do conselheiro de Charmois, desenvolveram uma ideia de elevar o status social dos artistas livres com a criação de uma academia. Assim, nesse contexto, a *Académie de Peinture et Sculpture* surgiu em 1648. Inclusive, tal ato decorreu por meio de uma petição juntamente ao rei, em que se formulou uma distinção entre as *arts nobles* e *arts mécaniques*, pois, uma era tida como herdeira de um passado glorioso; enquanto a outra maculava com seus trabalhos manuais a imagem real. A respeito das restrições, segundo o tendencioso texto, os prejuízos seriam terríveis para Paris, visto que os grandes artistas não criariam mais nenhuma arte de extrema beleza para cidade. E, para corroborar seu argumento, evocou grandes nomes do passado como Michelangelo, Rafael, Leonardo da Vinci e Poussin, e os associaram com a causa, isto é, que esses artistas trabalhavam livres e protegidos pela coroa. Por fim, além de bajular a figura do rei, comparando-o à Alexandre, o Grande, mesmo com seus dez anos, o texto anunciou um aspecto importante que seria um projeto de formação específica para o artista, o

qual seria o responsável pelas artes e, em decorrência disso, as corporações não poderiam mais realizá-las.⁵⁹¹

Os oito anos seguintes da academia seriam de tumultos e resistência em vários sentidos, aos problemas financeiros, do surgimento de uma academia das guildas, da fusão entre as duas, da desistência de artistas como Le Brun, até a sua afirmação. O ambiente instável da guerra civil contribuiu para os percalços da academia, mas, quando a efervescência da Fronda foi controlada, seguiu-se para sua consolidação e monopólio pela coroa. As aulas de modelo ao vivo não seriam mais públicas por ordem do rei, pois elas realizar-se-iam restritamente nas salas da academia e também não haveria também reuniões fora da jurisdição da academia para fins particulares.

Nesse momento, a academia e as guildas que antes estavam juntas não por afinidade, mas por necessidade, se separaram. Nos dez anos seguintes, a Academia de Pintura e Escultura se transformou em aparelho ideológico do estado francês, onde decretos objetivaram equiparar as funções políticas das academias. No entanto, a mais radical foi buscada por Colbert no Conselho quando conseguiu determinar que todos os artistas devessem se filiar à academia em troca de não perderem seus privilégios reais. Alguns desgostosos não gostaram da ideia, como Mignard, e se desvincularam dela, mas grande parte permaneceu. Pevsner chama atenção que, a partir desse momento, instaurou-se uma ditadura, em que o artista não teria liberdade de decisão sobre a obra que, ironicamente, teve, sob a tutela da guilda, e tampouco quando comparado aos reinados anteriores como Francisco I e Henrique IV.⁵⁹²

⁵⁹¹ Ibidem, p. 141-42.

⁵⁹² Ibidem, p. 144-45.

Figura 124 – A obra “Luís XIV, rei francês (1638-1715) e protetor da Academia” de 1666-68.



Fonte: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010239382>

Contudo, apesar de estarem sob a regência do rei-sol Luís XIV, o político mais atuante no âmbito das academias foi Colbert. O ministro interferiu, incisivamente, nas academias, em favor de um centralismo político das artes. A liberdade tolhida do artista seria trocada pela sua titulação e, para uma época em que havia importância e respeito às ordens e, conseqüentemente, as precedências, tais honrarias seduziram os artistas a fim de estar inseridos naquela sociedade. O título e a sua vinculação à academia permitiram ao estado francês um melhor controle sobre o artista ao invés, por exemplo, de este estar sob trabalho da guilda. Aliás, as honrarias por meio dos títulos serviriam de atrativo não apenas aos artistas, mas também aos eruditos, arquitetos e artistas amadores. E a respeito dessa perspectiva, ainda instituiu-se o gosto da corte, em que se condicionou o estabelecimento dos artistas na academia para esse fim. Segundo observa Pevsner, “para Colbert, formar alunos — e instruí-los em um estilo peculiar de desenho e modelagem, o estilo do rei e da corte — era o objetivo da nova instituição, conforme ele mesmo declarou com as letras mais de uma vez”⁵⁹³.

⁵⁹³ Ibidem, p. 147.

Figura 125 – Henri e Charles Beaubrun retratando a rainha Marie-Thérèse, por Martin Lambert em 1675.



Fonte: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010236332>

O plano da instituição era rígido em relação às regras do gosto, e elas deveriam ser “[...] claras, matematicamente demonstráveis, e em argumentos acessíveis à razão”⁵⁹⁴. Assim, buscava-se procedimentos a fim de facilitar os julgamentos nas exposições e conferências. A despeito dessas análises, o mais importante era a criação que deveria ser nobre e didática, em que as alegorias obedeceriam a uma escala hierarquizada de valores, em que, no nível mais baixo, encontravam-se as naturezas mortas, acima delas estariam os animais, sendo o retrato ou a representação humana a mais superior de todas. No entanto, o simples realismo humano perdia valor caso as cenas fossem ilustradas historicamente.⁵⁹⁵ A ideia de antiguidade norteou os princípios da pintura francesa, desde as atitudes e gestos à arquitetura, uma vez que a natureza deveria corresponder aos parâmetros antigos, quer seja da estatutária ou da cidade de Roma.⁵⁹⁶

⁵⁹⁴ Ibidem, p. 150.

⁵⁹⁵ Ibidem, p. 151.

⁵⁹⁶ Ibidem, p. 151-2.

Figura 126 – A obra “A Academia” é envolta de mistérios, pois não se sabe, ao certo, qual dos irmãos Le Nain, Louis ou Antoine, pitou o quadro de 1640.



Fonte: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010065567>

O êxito da Academia de Pintura e Escultura da França influenciou o surgimento de outras academias no âmbito da realeza europeia como de Madrid, 1752, Veneza, em 1757, Londres, em 1768, Viena, em 1770, e Berlin, em 1786. Todas essas academias reais seguiriam as orientações da academia real francesa.⁵⁹⁷ No entanto, em nenhum desses lugares, essas academias se desenvolveram plenamente como aconteceria na França e isso se deve a diversos motivos, mas especialmente ao fato de a política do estado francês estar atrelada às artes, bem como ao seu consumo pela sociedade que conferia status e distinção social. Na França, “[...] o artista era uma necessidade social para a classe dominante”⁵⁹⁸. O sistema acadêmico francês era congruente ao regime absolutista do rei-sol, onde o monarca “[...] assegurava que o estilo predominante haveria de ser o dos artistas que ele tinha escolhido para

⁵⁹⁷ HERNÁNDEZ [1998], 2001, p. 23.

⁵⁹⁸ Ibidem, p. 185.

representar suas ideias”⁵⁹⁹. E, como o desenho com modelo-vivo era monopólio da coroa na França, o artista que quisesse exercer o ofício fatalmente buscaria a academia, uma vez que as guildas francesas haviam sido sufocadas. A academia constituiu a sua única alternativa e sendo ele aceito e fazendo parte dela, inevitavelmente se submeteu aos cânones do estado.⁶⁰⁰

Em outros lugares, houve o consumo dessas obras, mas, por meio das guildas e pelos artistas livres. As academias dos outros países não foram utilizadas como ferramentas políticas e conviveram pacificamente com as guildas. As guildas deixaram de existir com as crescentes ideias iluministas e, sobretudo, com a Revolução Francesa. As academias persistiram, especialmente a francesa, mudando apenas a roupagem e se adaptando aos novos tempos na França. As inúmeras obras produzidas pelos artistas da academia que abasteceram as residências da nobreza, dos clérigos, sobretudo, do rei mudaram de propriedade após a instituição do museu revolucionário. Essas obras retornaram ao Louvre não mais como instrumentos de ensino ou para uma visita específica do público, mas na condição de patrimônio do estado e aberta para o público francês.

3.3 - O COLECIONISMO E O SENTIDO HISTÓRICO: O DESPERTAR DAS COLEÇÕES

A gênese do museu encontra-se no Renascimento, mais precisamente no colecionismo italiano, em que os humanistas buscaram, na Antiguidade clássica, a razão e o conhecimento para a sua coleção. Isso diz respeito ao surgimento do museu moderno, pois, conforme explicita socióloga Myrian dos Santos, “[...] existiram, ao longo da história, [vários] “museus” com características e significados bem distintos”⁶⁰¹, e alguns chegaram a expor obras e objetos, outros apresentavam, conjuntamente à exposição, o caráter educativo das peças e, até mesmo, houve coleções em que se buscou, em parte, o sentido histórico. Todavia, em nenhuma dessas manifestações “museais” buscaram-se, por meio da razão e do conhecimento, o passado distante, a natureza das coisas ou, simplesmente, a contemplação artística das peças. Não que não houvesse uma finalidade própria para aqueles objetos das

⁵⁹⁹ Ibidem, p. 189.

⁶⁰⁰ Idem.

⁶⁰¹ *A escrita do passado em museus históricos*, 2006, p. 16.

coleções de antigamente, mas eles não foram colecionados como na Renascença, isto é, com a intenção de revelar algo oculto, de possibilitar um conhecimento passado, tampouco sociocultural, natural e teórico ou de contemplar uma abstração estética de ideias.

Portanto, a partir do Renascimento, o sentido da coleção não foi somente “um instinto primário de propriedade ou uma propensão de acumular”⁶⁰² coisas, mas também de buscar uma significação humana e/ou histórica nelas. A significação histórica contida nesses objetos, ou coisas, somente se desvelou por meio do conhecimento que o homem adquiriu acerca do passado, pois sem tê-lo, “eles (os objetos)” permaneceriam velados e cerrados nos objetos. Nas coleções do passado outros valores seriam mais relevantes e isso encobriu qualquer tipo de conteúdo acerca dessas peças como, por exemplo, o religioso e/ou material. Nas coleções da Mesopotâmia, o aspecto religioso-cultural de cada região se sobrepôs ao artístico e histórico; enquanto o material teve maior relevância ou preciosidade para a Igreja Católica na Idade Média em vista da execução da peça.⁶⁰³

Figura 127 – O Gabinete de Moedas do museu austríaco remonta a antiga coleção imperial dos Habsburgos.



Fonte: <https://www.khm.at/besuchen/sammlungen/muenzkabinett/>

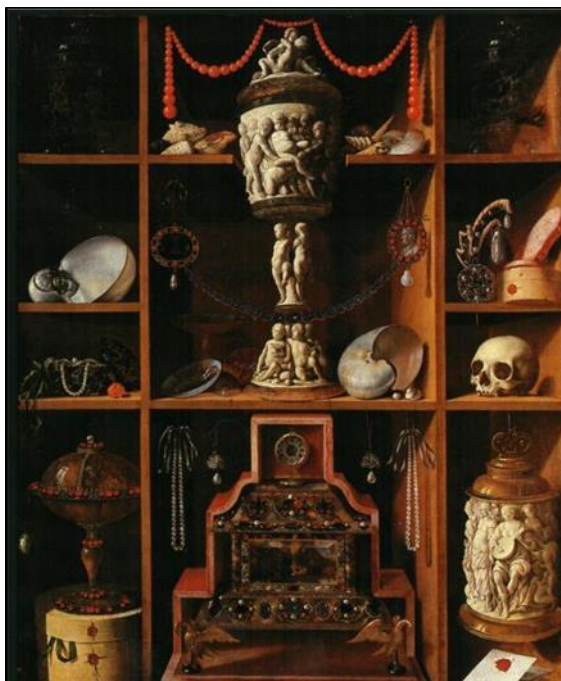
No colecionismo italiano, buscou-se um conhecimento que poderia ser tanto anterior quanto posterior à aquisição das peças. A memória, a curiosidade e, especialmente, o conhecimento serviram na constituição dessas coleções que se

⁶⁰² POMIAN, 1984, p. 54.

⁶⁰³ Ibidem, p. 78.

revelariam diferente de qualquer outro já experimentado, uma vez que se referiu à constituição histórica, artística, natural e/ou científica daquelas peças. E uma das características, senão a fundamental, para formação dessas coleções nesse período respondeu ao conhecimento. O conhecimento conferiu aos objetos do passado o fato histórico e embasou as obras artísticas também, por exemplo. As coleções passaram a ser buscadas acerca da sua origem, do seu conteúdo, ou da sua travessia pelo tempo. As minúcias dos objetos estiveram, de fato, ao alcance do colecionador, pois houve o interesse e os meios de como sabê-lo. Em outras épocas, talvez, o conteúdo e o tempo dos objetos e obras de arte permaneceram intocados pela falta desse conhecimento ou, até mesmo, interesse, visto que outros aspectos como o religioso, sobrepuseram-se ao conteúdo do objeto e, com isso, esses objetos ficariam encerrados e à espera daqueles que poderiam decifrá-los. E, certamente no humanismo renascentista, houve interesse para descobri-los, seja pelos escritos dos antigos ou adquirido por meio dos objetos, mas, sem dúvida, confrontando-os com o conhecimento.

Figura 128 – O Gabinete de Curiosidade pintado por Johann Georg Hinz em 1666.



Fonte: <https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/en/objekt/HK-435>

Em vista disso, em outras épocas, o artístico poderia ser apresentado, ou o histórico evocado, mas seria muito diferente daquele sentido que surgiria no

Quattrocento italiano, pois, nessas outras épocas, os objetos e obras de arte encobriram-se por outros valores do seu tempo e espaço. A prática de se colecionar coisas é imemorial e, provavelmente, se desenvolveu paralelamente ao surgimento da humanidade. No entanto, na Idade Moderna, quer dizer, no Renascimento italiano, o ato de colecionar se tornou uma atividade racionalizada e uma aspiração coerente do indivíduo.⁶⁰⁴ Segundo a italiana e historiadora da arte Alessandra Mottola Molfino, o desejo dos colecionadores daquele período se diferenciava daquele manifestado pelos colecionadores de outrora, pois queriam “[...] reviver o passado recolhendo seus fragmentos [... e, assim, recompor] um contexto há muito sonhado ou estudado”⁶⁰⁵.

Figura 129 – Os Antiquários, pintura de Mariano Fortuny de 1836-65.



Fonte: <https://collections.mfa.org/objects/32104>

Para o historiador polonês Krzysztof Pomian, por um longo tempo, as peças e objetos oriundos da antiguidade “tiveram o caráter de desperdícios”, isto é, de resto de coisas que não serviam para quase nada, exceto aquelas que eram tidas como relíquias e, por isso, “encontraram abrigo nos tesouros das igrejas ou dos príncipes

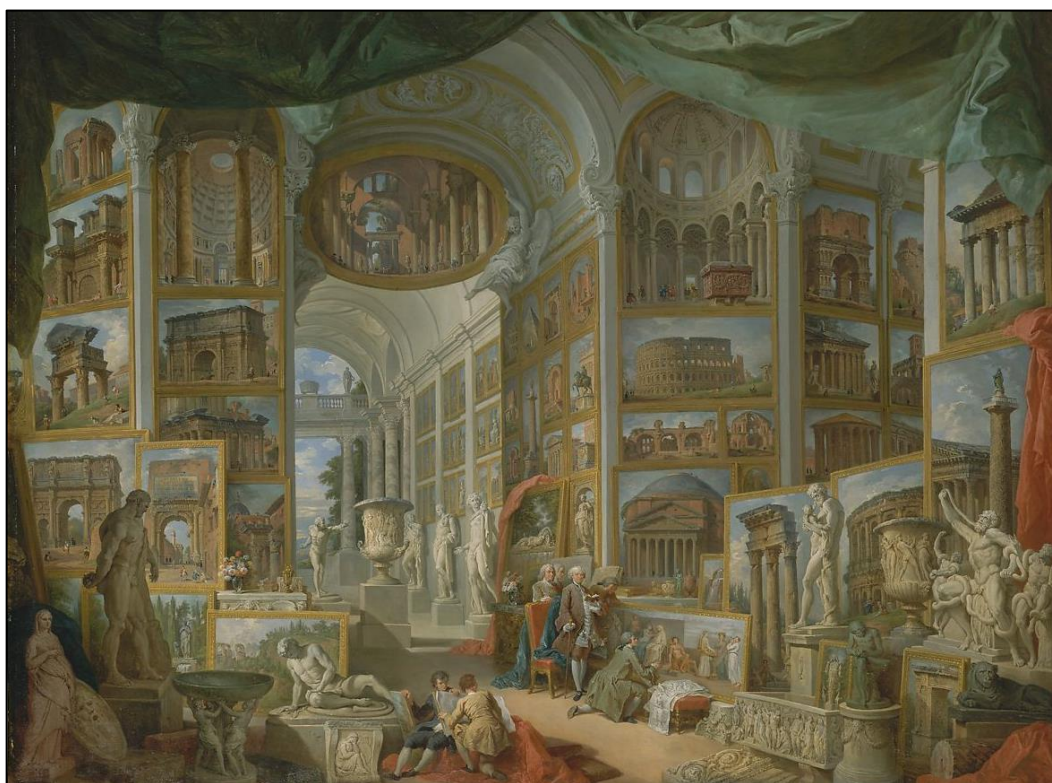
⁶⁰⁴ MOLFINO, 1991, p. 63.

⁶⁰⁵ No original: “[...] di rianimare il passato raccogliendone i frammenti, ricomponendo un contesto a lungo sognato o studiato”. *Il libri dei musei*, 1991, p. 64.

(como, por exemplo, as gemas e os camafeus antigos)”⁶⁰⁶. Para o historiador polonês, essas peças consideradas “restos de coisas” somente adquiririam algum significado “a partir do momento em que são relacionados com textos provenientes da Antiguidade, dos quais devem tornar possível a [sua] compreensão”⁶⁰⁷.

Dessa forma, os resquícios deixaram de ser, como diria Pomian, desperdícios ou apenas relíquias ou *mirabilia*, pois tornar-se-iam objetos de estudo.⁶⁰⁸ Assim, ao se tornarem objetos de estudos, essas coisas deixariam de ser o que eram e, conseqüentemente, passariam a ser outras coisas naquele tempo. Elas adquiririam, nesse sentido, “um significado [que seria mais] preciso através de pesquisas que consistem em confrontá-los uns com os outros e em reportá-los todos aos textos que provêm da mesma época”⁶⁰⁹.

Figura 130 – A “Roma Antiga” pintadas por Giovanni Paolo Panini em 1757.



Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437244>

Portanto, o estudo e a pesquisa para com o mundo antigo constituíram um fenômeno da coleção que norteou não somente as coleções históricas, mas também

⁶⁰⁶ *Enciclopédia Einaudi*: memória - história, vol. 1, 1984, p. 76.

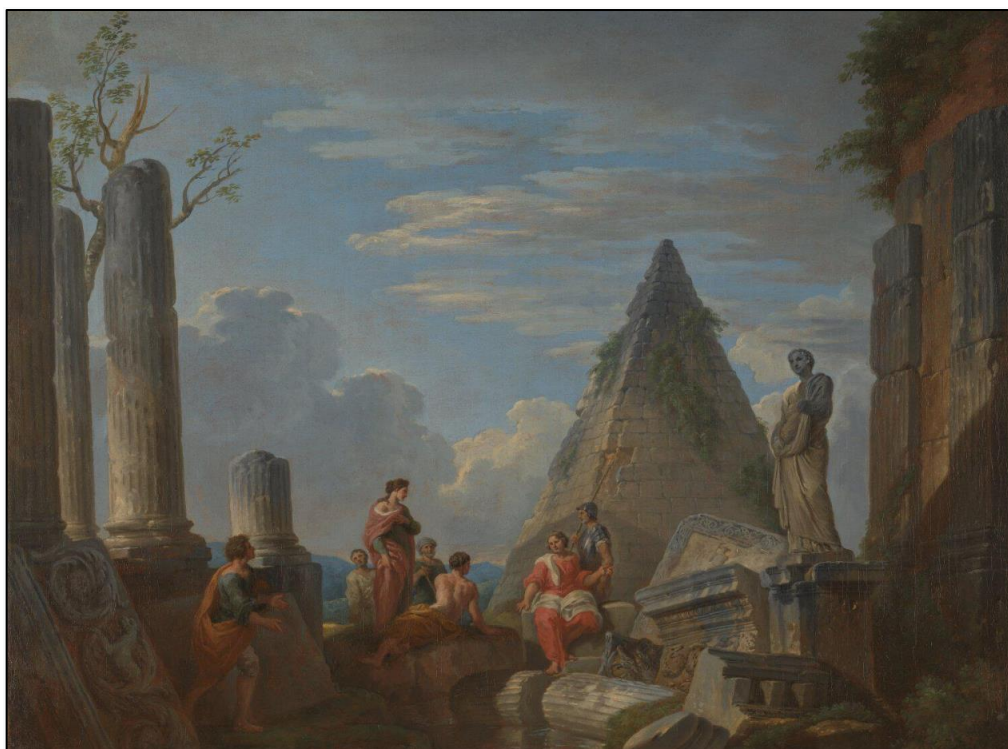
⁶⁰⁷ *Ibidem*.

⁶⁰⁸ *Idem*.

⁶⁰⁹ *Idem*.

as artísticas, naturais e científicas que compuseram os gabinetes de curiosidades e as galerias privadas e/ou reais as coleções de objetos e obras artísticas. Esse aspecto constituiu um dos principais que caracterizou o colecionismo italiano e, conseqüentemente, o museu moderno, mas não foi o único elemento. Grande parte dessas coleções apresentaram-se misturadas ou separadas tanto em armários quanto em espaços específicos das residências.

Figura 131 – As “Ruínas romanas com figuras” pintadas por Giovanni Paolo Panini em 1730.



Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giovanni-paolo-panini-roman-ruins-with-figures>

O prelúdio dessa razão e/ou sentimento para com a Antiguidade clássica ocorreu ao término do século XV, quando emergiu, na península itálica, um novo grupo social, os humanistas, cuja composição diversificada não correspondeu a nenhum outro existente, mas que compartilhou, acima de tudo, o gosto e o culto das *boane litterae*, *litterae antiquiores*.⁶¹⁰ Nessa época e, seguindo o rastro dos antigos, a formação das coleções de antiguidades seguiram os valores estudados pelos humanistas. Esse grupo constituíram as suas coleções estudando o passado dos antigos. Percorreu-se o passado por meio da literatura clássica e dos escritos antigos

⁶¹⁰ Idem.

que não auxiliariam somente os estudos históricos e teóricos das peças, mas a transformação dos restos de coisas em objetos históricos. Para os humanistas itálicos, a predileção pela Antiguidade clássica propiciou — além de romper com o passado recente que, entre outras coisas, tinha se apoderado e restringido o saber — aproximar-se do passado mais distante e, respectivamente, do seu conhecimento. Para os estudiosos itálicos, esse passado distante era mais íntimo e acolhedor, não somente em termos de conhecimento, mas também devido à proximidade geográfica, sociocultural e histórica que havia sido perdida e obscurecida, justamente, para o passado recente e cristão. Segundo o francês e historiador da arte Germain Bazin, o homem do Renascimento se reconectou ao seu passado despedaçado pelo cristianismo, mesmo que abruptamente.⁶¹¹ Para o francês, esses foram os primeiros passos desse homem em direção ao seu novo caminho, quer dizer, para uma “[...] consciência diante de si mesmo e não mais perante Deus”⁶¹². Por isso, o passado apresentou-se “[...] novamente como refúgio, desta vez não tanto contra um presente desacreditado, mas contra um passado próximo do qual é importante separar”⁶¹³.

Figura 132 – “Um capricho de ruínas romanas com arco de Constantino” por Giovanni Paolo Panini em 1755.



Fonte: <http://art.ago.ca/objects/47900/a-capriccio-of-roman-ruins-with-the-arch-of-constantine?ctx=94b6900edf3dfcbe53700849778578665deea7e7&idx=1>

⁶¹¹ *Les temps des musées*, 1967, p. 06.

⁶¹² *Ibidem*.

⁶¹³ *Idem*.

Dessa forma, e a partir desse momento, a prática colecionista começou a se espalhar de maneira rápida, primeiramente pela península itálica e, posteriormente, para os países transalpinos.⁶¹⁴ Esse gênero de coleção influenciado pelos humanistas alcançou, entre outras coisas, as diversas casas reinantes da península itálica e coroas europeias. Essa influência poderia ter sido provocada tanto pelo conhecimento que as peças despertaram quanto ao *status* social que proporcionaram para os seus colecionadores perante a sociedade. Independentemente da motivação, essas peças compuseram muitas coleções de ilustres famílias da sociedade itálica como os Gonzaga, Borghese, Ludovici, Farnesio e, especialmente, os Medici. A igreja, diferentemente de outras épocas, não mais tratou as coleções apenas pelo valor material dos objetos para firmar pactos e alianças, pois passou a colecioná-los devido à valoração histórica, artística e cultural. Essa mudança de postura ocorreu a partir dos papas Sixto IV e Júlio II, em que a igreja começou a formar sua coleção que culminou na construção do seu próprio museu. As monarquias europeias, representadas pelos reis e nobres como Felipe II, na Espanha, Rodolfo II de Habsburgo, em Praga, Fernando de Tirol, em Innsbruck e Ambras, Albrecht V e Maximiliano I, na Baviera e Mônaco, Gustavo Adolfo II e Cristina, na Suécia, Carlos I Stuart, em Londres, e Luis XIV, na França⁶¹⁵, para citar alguns, constituíram as maiores, diversas e ostentosas coleções. Os objetos e peças adquiridos não pertenciam ao estado, tampouco à população, mas à coleção do próprio monarca ou da própria nobreza. Os reis, príncipes, arquidukes, duques, marqueses, condes, viscondes, barões, enfim, boa parte da nobreza europeia não colecionou, pacificamente, as peças, mas as disputariam uns com outros a fim de terem a maior, a mais significativa e valiosa coleção entre eles.

Contudo, a mais abrangente e verdadeira difusão ocorreu em meados do século XVI quando, segundo Pomian, o modismo de colecionar peças antigas abrangeria outros segmentos sociais pela Europa como juristas, médicos, sábios, poetas, padres, monges, oficiais e os próprios artistas.⁶¹⁶ A coleção estabeleceu, além da prática de colecionar algo, o *status* para quem possuísse algo raro, artístico ou histórico. Provocou-se o status proporcionado pelas peças, isto é, pelo conhecimento,

⁶¹⁴ POMIAN, 1984, p. 76.

⁶¹⁵ MOLFINO, 1991, p. 79-80.

⁶¹⁶ *Enciclopédia Einaudi: memória - história*, vol. 1, 1984, p. 76.

de maneira direta ou indireta e, talvez por isso, tinham tanto valor, pois algumas pessoas buscaram aquelas peças apenas para as inserirem naquela sociedade e não por causa do conhecimento que aquele objeto poderia suscitar.

Assim, “[...] a partir do núcleo inicial constituído pelos humanistas italianos, o entusiasmo pelas antiguidades irradiou em todas as direções geográficas e sociais”⁶¹⁷.

Figura 133 – A coleção de história natural do farmacêutico de Nápoles de Ferrante Imperato de 1599.



Fonte: https://www.sil.si.edu/Exhibitions/wonderbound/crocodiles.htm?_ga=2.18851387.326413959.1524861961-383214391.1501707185

A datar de meados do século XV, as viagens se intensificaram pela Europa e isso possibilitou “novas atitudes” ao que poderia ser colecionado, quer dizer, as coleções não se restringiriam, apenas, aos objetos antigos. As expedições pelo continente europeu ocorreram, em sua maioria, para fins comerciais, mas, nas bagagens, não voltaram somente as mercadorias, mas os novos itens colecionáveis como “tecidos, ourivesarias, porcelanas, fatos de plumas, “ídolos”, “fetiches”, exemplares da flora e da fauna, conchas e pedras” que assumiriam os gabinetes dos

⁶¹⁷ Ibidem, p. 76-77.

príncipes e aos dos sábios”⁶¹⁸. Esses novos itens, ou coisas, se tornaram colecionáveis “não devido ao seu valor de uso, mas por causa do seu significado”⁶¹⁹, e representaram, entre outras coisas, lugares exóticos e longínquos, cujas sociedades e os climas eram estranhos ou diferentes para o colecionador. Paralelamente às aquisições de objetos antigos e itens socioculturais e naturais, surgiu, também, um novo componente colecionável que não tinha muito status, mas que estabeleceu uma outra perspectiva acerca da representação do imaginário, do histórico e da natureza, as pinturas.

Figura 134 – O “Arquiduque Leopold Wilhelm em sua galeria” pintando por David Teniers em 1650.



Fonte: https://www.sil.si.edu/Exhibitions/wonderbound/crocodiles.htm?_ga=2.18851387.326413959.1524861961-383214391.1501707185

⁶¹⁸ Ibidem, p. 77.

⁶¹⁹ Idem.

As artes Plásticas, especialmente as pinturas se tornaram grandemente colecionáveis devido a vários fatores, mas, especialmente, ao alcance das representações imagéticas com as novas técnicas de pintura e desenho, que foram determinantes.

Figura 135 – O “Elogio” por Edmund Blair Leighton.



Fonte: <https://www.artrenewal.org/Artwork/Index/5211>

Nessas pinturas era possível adaptar o imaginário social ou fundido a outros valores culturais, religiosos e históricos numa grande miscelânea fictícia que variou de acordo com a capacidade criativa do pintor. Para Pomian, o que foi determinante para a pintura nessa época foi:

[...] a sua vinculação à natureza [que era] concebida como uma fonte de beleza, e portanto, como única capaz de dar a um objeto produzido pelos

homens os traços que lhe permitem durar; com efeito, as obras dos antigos que sobreviveram aos estragos do tempo não podem ser devedoras senão da natureza. Certamente, o vocábulo 'natureza' cobre na linguagem do tempo conceitos muito diferentes, que se excluem até uns aos outros. Um grande debate concerne especialmente o lugar da 'natureza' a respeito da oposição do visível e do invisível. Mas, qualquer que seja a maneira em que se a conceba, e quaisquer que fossem as divergências sobre o papel da arte (que, segundo uns, deve aplicar-se apenas em visualizar o invisível, enquanto que, segundo outros, pode simplesmente representar aquilo que se vê), estava entendido que apenas a arte permite transformar o transitório em durável⁶²⁰.

O aspecto deteriorado visto nas peças, devido à passagem do tempo, foi tanto evocado quanto rejuvenescido nos quadros, porém, não houve mais uma preocupação para com a sua durabilidade, pois a imagem pintada a deixou incólume ao tempo, assim como a “*Escola de Atenas*” por Rafael. A idealização histórica dos antigos foram representadas tanto nos quadros como em relação à criação das imagens dos soberanos e reis. Aliás, esses tornaram-se os grandes mecenas dos artistas que representaram em tela uma imagem idealizada de sua pessoa para com o mundo ou uma petrificação gloriosa dos seus feitos para que durasse para sempre “porque, por si só, os feitos de armas ilustres não são suficientes para [serem eternizados]: deixados a si próprios, desaparecem no esquecimento”⁶²¹. Por isso, somente o artista poderia lhe garantir alguma duração, quer esse artista fosse um pintor, escultor ou gravador. Isso porque:

num mundo onde o invisível se apresenta não tanto sob os traços da eternidade quanto sob os do futuro, a proteção das artes é um dever de qualquer príncipe que queira aceder a uma verdadeira glória. Por isto, os príncipes tornam-se mecenas e, portanto, colecionadores; o lugar que ocupam obriga-os a ter gosto, a atrair artistas às suas cortes, a rodearem-se de obras de arte. Mas não há só os príncipes: todos aqueles que se situam no alto da hierarquia do poder são levados a desempenhar o mesmo papel; é no quadro de obrigações impostas a cada um pela sua posição que se podem manifestar diferenças individuais, sendo uns mais interessados pela arte, outros pela literatura ou pelas ciências; uns mais tradicionalistas, outros levados a proteger ou a estimular inovações; uns mais parcimoniosos e outros gastando com largueza o seu dinheiro etc.⁶²².

A despeito das predileções colecionistas que gozavam os indivíduos de alto cargo hierárquico, a disputa pelos melhores pintores aconteceu porque, além de desempenhar o papel que lhes cabiam, se ostentou uma superioridade no plano material e de significados de uma suposta ligação, primeiramente, para com os

⁶²⁰ Idem.

⁶²¹ Ibidem, p. 78.

⁶²² Idem.

pintores que realizavam os trabalhos e, em segundo lugar, ao se rodear desses trabalhos.⁶²³ A autoria dos grandes artistas conferiu, no curso da renascença, valor e status para quem as possuísse. Anterior ao período renascentista, não houve qualquer interesse pela autoria das pinturas, pois “na Idade Média, não existia a discussão sobre autoria ou autonomia de uma obra; o artista era puramente, um meio de representação do Divino”⁶²⁴.

Figura 136 – A “Galeria de arte” por Johann Michael Bretschneider em 1702.



Fonte: <https://objektkatalog.gnm.de/wiski/navigate/10204/view>

Por fim, um dos últimos objetos inseridos na categoria de colecionáveis e que surgiram mais tarde com os avanços do pensamento moderno e das luzes foram os instrumentos científicos. Segundo Pomian, a ressignificação deles como algo colecionável se deve graças à ascensão de um novo grupo social: os cientistas.⁶²⁵ Apesar do caráter demasiadamente recente desses objetos, por volta do século XVII, a motivação para a formação dessa coleção ocorreu devido ao pensamento científico moderno, em que a razão matemática e da ciência que suplantou as antigas estruturas dogmáticas como pensamento hegemônico. O fascínio e o interesse crescente por

⁶²³ Idem.

⁶²⁴ *RENASCIMENTO: uma Europa renovada através das obras de Leonardo da Vinci, Michelangelo, Sandro Boticelli e Rafael Sanzio*, 2008, p. 55.

⁶²⁵ *Enciclopédia Einaudi: memória - história*, vol. 1, 1984, p. 78.

esses instrumentos representou uma mudança de postura e de pensamento para com o passado, tanto em relação aos dogmas cristãos quanto à valoração do que era considerado moderno.

Figura 137 – A coleção de instrumentos científicos e históricos coletados pelo Museu de Harvard desde o século XVII.



Fonte: <https://chsi.harvard.edu/about>

O comportamento desse homem moderno foi diferente daquele medieval e cristão, pois ele não sucumbiu as obscuridades proporcionadas pela Igreja Católica ou pelas monarquias absolutistas influenciadas pelas doutrinas cristãs, em que se buscou pelo conhecimento, mesmo arriscando a própria vida. O Renascimento constituiu o despertar, ainda tímido, do pensamento moderno em que se buscava desvencilhar das amarras dogmáticas para validar o conhecimento através da razão e não mais pelo saber eclesiástico. Para tanto, entre os séculos XVII e XIX, surgiu, no continente europeu, sobretudo, na França, um movimento filosófico e intelectual que rompeu com o pensamento eclesiástico e elevou as liberdades individuais e a validação do conhecimento por meio da razão, o Iluminismo. E as coleções representaram, nesse novo momento, sobretudo na França, a sua Revolução, em que as obras de arte e objetos da Igreja e do Antigo Regime não perderiam os seus valores históricos, socio-naturais, artísticos e científicos, mas que seriam ressignificados em termos de propriedade a fim de resguardar as suas integridades e encenar o novo papel no contexto político do mundo.

3.4 - ILUMINISMO, REVOLUÇÃO E DISTORÇÃO

O Iluminismo foi um movimento cultural e intelectual europeu que abrangeu várias áreas do pensamento como a literatura, as artes, as ciências, a teoria política, a doutrina jurídica e, especialmente, a filosofia. Essa corrente de pensamento não apresenta um marco cronológico definido, mas é comumente associada ao século XVIII, apesar das discordâncias entre os próprios teóricos acerca de seu início e de sua amplitude temporal.⁶²⁶ Independentemente de seus precursores e das suas primeiras manifestações filosóficas terem sido anteriores àquele século, as ideias e os valores iluministas se aglutinariam e, por sua vez, encontrariam diversos terrenos férteis pela Europa para se desenvolverem, cujos resultados foram distintos para cada região como na Prússia de Frederico, o Grande, que conduziu aquele estado a um Absolutismo esclarecido, em oposição à França que, por meio da Revolução, aboliu as antigas estruturas de poder para o surgimento de uma nova forma de governo baseada na representatividade do povo. E sob esse aspecto, o exemplo francês foi inigualável, tanto para o bem quanto para o mal.

Colocou-se a Revolução Francesa, segundo o filósofo polonês Bronislaw Baczko, “sob a insígnia e os auspícios do “século iluminado””⁶²⁷, talvez no intuito de lhe conferir uma origem e aumentar sua legitimidade para com as mudanças que estavam prestes para acontecer. Isso porque, ao mesmo tempo que pôs fim aos séculos de trevas e de tirania do Antigo Regime, a Revolução reivindicou para si a tradição, o florescimento das letras, a liberdade e a história recente que, apesar de ser relativamente curta, porém rica de um futuro, a qual seria portadora.⁶²⁸ Além disso e concernente às transformações, ela reclamou, ainda para si, uma identidade a quem sempre poderia recorrer como uma justificativa, uma vez que o “retorno a tais origens passaria a oferecer-se permanentemente como fonte de sua renovação e de sua grandeza”⁶²⁹. É certo que os valores e ideais filosóficos que permearam as discussões e o ambiente revolucionário eram diversos, pois havia vários preceitos dentro desses

⁶²⁶ Segundo o filósofo tcheco Wolfgang Röd, há uma dificuldade em delimitar, cronologicamente, o movimento iluminista, pois houve manifestações anteriores e posteriores ao século XVIII, inclusive, quando lembramos de John Locke, pai do Iluminismo, não ter participado desse século em questão. *O caminho da filosofia: do século XVII ao Século XX* - vol. 2, 2008, p. 114.

⁶²⁷ *Dicionário crítico da Revolução Francesa*, 1989, p. 754-5.

⁶²⁸ *Ibidem*.

⁶²⁹ *Ibidem*, p. 755.

segmentos. Contudo, grande parte deles encontraram vários denominadores em comum, outros nem tanto como, por exemplo, a abolição do Antigo Regime. No primeiro grande debate constitucional de 1789, que definiu o destino político da França, houve dois grupos, os “monarquianos”, favoráveis à reforma da monarquia francesa aos moldes do regime liberal inglês, e os “patriotas” que, além de varrerem do debate tal proposta, por não aceitarem uma restauração, queriam uma revolução política que pudesse romper com aquele sistema perverso e seu respectivo passado.⁶³⁰ Para eles, o novo modelo deveria abrir a França para um novo tempo, em que o exemplo francês pudesse alcançar outros lugares no mundo, pois a França “[...] via a si mesma como inauguradora ou participante de um movimento de libertação geral dos povos contra a tirania do passado”⁶³¹.

Segundo o historiador inglês Erick Hobsbawm, apesar da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão de 1789 ter sido um importante manifesto da Revolução contra aquela sociedade hierárquica de privilégios nobres do Antigo Regime, ela não era a favor de uma sociedade democrática e igualitária.⁶³² Para o historiador inglês, o teor da carta poderia ser compreendido como uma peça burguesa, em que a igualdade evocada, por exemplo, responderia favoravelmente ao estado de coisas dessa classe e não para com o povo, quer dizer, dadas as condições já existentes a Declaração seria amplamente benéfica para essa classe ao invés do povo porque ela aponta para uma igualdade meramente formal de direitos. A esse respeito, Nietzsche observa que o direito surge onde há contratos e que neles deve haver o equilíbrio de poder para que um lado não subjuguem outro.⁶³³ O desequilíbrio dessas forças não seria compensado pela balança da justiça, em que, na nova representação alegórica de Nietzsche, a justiça estaria ausente como seu contrapeso nessa balança.⁶³⁴ Além disso, a Declaração seria também propositalmente ambígua no que se refere à representação política, pois ““todos os cidadãos têm o direito de colaborar na elaboração das leis”; mas [poderia ser] “pessoalmente ou através de seus representantes””⁶³⁵. A representação política vislumbrada pela ascendente classe burguesa não contemplava um regime democrático, tampouco eliminaria os reis, pois

⁶³⁰ Idem.

⁶³¹ HOBBSAWM [1977], 2003, p. 92.

⁶³² *A era das revoluções* [1977], 2003, p. 91.

⁶³³ *Fragmentos finais* [2002], 2007, p. 111.

⁶³⁴ Ibidem.

⁶³⁵ HOBBSAWM [1977], 2003, p. 91.

ela almejava estabelecer uma monarquia constitucionalista porque era compatível com os seus interesses.

uma monarquia constitucional baseada em uma oligarquia possuidora de terras era mais adequada à maioria dos liberais burgueses do que a república democrática que poderia ter parecido uma expressão mais lógica de suas aspirações teóricas, embora alguns também advogassem esta causa⁶³⁶.

Figura 138 – A tomada da Bastilha retratada em 14 de julho de 1789, por Jean-Baptiste Lallemand.



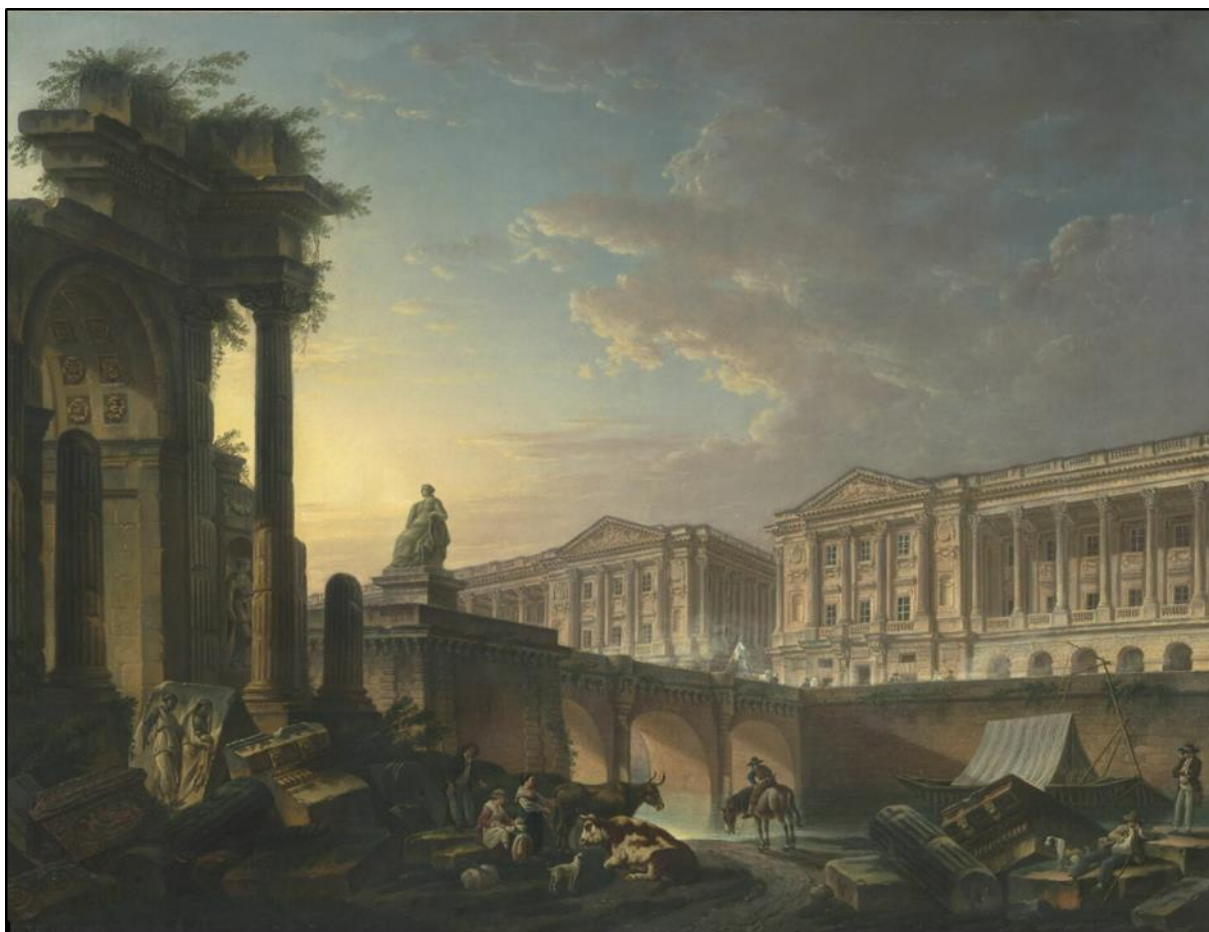
Fonte: <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/la-prise-de-la-bastille-le-14-juillet-1789#infos-principales>

Os ideais iluministas eram incompatíveis tanto com a estrutura de poder do absolutismo monárquico quanto ao controle imposto pela Igreja Católica, sobretudo, ao conhecimento. Todavia, uma outra forma de monarquia que permitisse uma maior autonomia acerca dos direitos naturais do indivíduo, como algumas liberdades favoráveis aos interesses da burguesia e desprovido do controle acerca do pensamento, poderia vir a ser simpática para alguns signatários da Revolução, especialmente para os saudosistas da tradição. No entanto, ela não encontrou força

⁶³⁶ Ibidem, p. 90-1.

necessária entre os revolucionários que almejavam romper não somente com aquela antiga estrutura de poder medieval, mas com a própria monarquia. Os revolucionários vislumbraram uma nova forma de governo, cujos valores fossem democráticos e refletissem a soberania do povo.

Figura 139 – A “Vista de parte da Ponte Nova, com o lugar da Revolução e um arco triunfal”, por Pierre-Antoine Demachy em 1792.



Fonte: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010060965>

A despeito da Primeira República Francesa ter sido proclamada três anos mais tarde, isto é, em 10 de agosto de 1792, a Revolução ainda continuaria com todo seu ardor pelo território francês e, com isso, problemas decorreriam da efervescência política e popular como saques, depredação e vandalização dos bens ligados à Igreja e, sobretudo, à monarquia. Todavia, essas adversidades infligidas pela Revolução não surgiriam após o advento da República, apesar de terem sido amplificadas pelas políticas revolucionárias, mas seriam anteriores a sua instauração. Segundo o francês e historiador da arte André Gob, elas teriam sido iniciadas quando os bens

eclesiásticos começaram a ser nacionalizados em 02 de novembro de 1789, quando a Assembleia havia decretado que “todos os bens eclesiásticos estão à disposição da Nação”⁶³⁷. Inclusive, membros da própria Igreja, como o bispo Talleyrand de Autun, corroboraram com a ideia de que “os clérigos não são proprietários como os outros proprietários, pois os bens de que usufruem e dos quais não podem dispor foram dados não para interesse das pessoas, mas para o serviço das funções”⁶³⁸. Porém, a opinião mais incisiva acerca da nacionalização dos bens da Igreja foi proferida pelo político francês Mirabeau que colocou em situação delicada os monumentos ante a Revolução, pois levantou sérios questionamentos:

que estatuto deveria ser dado às esculturas que eram acima de tudo objetos de culto, que derivavam seu significado, e talvez sua beleza, da piedade que as cercava? Separados de qualquer contexto simbólico e despojados de qualquer caráter simbólico, elas se tornariam “obras de arte?”⁶³⁹.

Nesse primeiro momento, observa Gob e Drouguet, o estado venderia alguns dos bens nacionalizados da Igreja, porém logo se conscientizou acerca de seus valores culturais. Para tanto, posteriormente a outubro de 1790, entendeu que o estado dever-se-ia tornar “conservador” ou “curador” desses bens.⁶⁴⁰ A partir de então, o estado não somente incumbiu os departamentos “de inventariar e garantir a conservação dos bens confiscados” para o estado, como também criou uma Comissão dos Monumentos para tal fim.⁶⁴¹ E, num segundo momento, acometeu os bens monárquicos e dos emigrados em 1792, porém salvaguardá-los foi mais delicado e urgente devido ao contexto anterior que esses bens significaram e, especialmente, ao clima criado no presente pela Revolução, em que se abominou qualquer lembrança do Antigo Regime. Essa lembrança também ressuscitou algum sentimento para com aquele passado e, conseqüentemente, propiciou alguma reclamação do que havia sido perdido pelos antigos proprietários.

⁶³⁷ No original: “tous les biens ecclésiastiques sont à la disposition de la Nation”. SCHAER [1993], 2007, p. 52.

⁶³⁸ No original: “le clergé n’est pas propriétaire à l’instar des autres propriétaires, puisque les biens dont il jouit et dont il ne peut disposer, ont été donnés non pour l’intérêt des personnes, mais pour le service des fonctions”. Ibidem.

⁶³⁹ No original: “quel statut donner à des sculptures qui étaient avant tout des objets de cult, qui tiraient leur signification, et peut-être leur beauté, de la piété qui les avait entourées? Détachées de tout contexte religieux et dépouillées de tout caractère symbolique deviendraient-elles des “œuvres d’arte”?”. SCHAER [1993], 2007, p. 53.

⁶⁴⁰ *A museologia*, 2019, p.42.

⁶⁴¹ Ibidem.

Figura 140 – A obra “Projeto de desenvolvimento da Grande Galeria do Louvre”, pintada por Hubert Robert em 1798.



Fonte: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010063375>

Aliás, a venda desses bens não ocorreu sem qualquer propósito ou motivação, pois seu ato se justificou pelo momento atravessado pelo estado econômico do país, em que as suas vendas visaram compensar o déficit nas finanças públicas sem demandar impostos para já combalida população. A comercialização dos bens não acarretou prejuízo para os revolucionários, quer dizer, devido ao contexto da Revolução, a cessão desses bens não se transformou numa tarefa difícil de se realizar, apesar de ainda despertar incredulidades e paixões. Todavia, em menos de um ano, revisou e questionou-se tal prática, pois surgiu a ideia de que o próprio estado deveria se tornar conservador desses bens, uma vez que poderiam servir tanto para a história nacional, enquanto monumentos, quanto para a educação da nação, em que o bispo Talleyrand enxergava “as obras-primas das artes como grandes meios de instrução, cujo talento enriquece constantemente as gerações seguintes”⁶⁴².

⁶⁴² No original: “Les chefs-d’œuvre des arts sont de grands moyens d’instruction, dont le talent enrichit sans cesse les générations suivantes”. SCHAER [1993], 2007, p. 53.

Portanto, em detrimento da insurreição popular, que colocaria em risco todos esses bens, “o ministro do Interior Roland ordenou que fossem levados para o Louvre os “quadros e outros monumentos relativos às belas-artes””⁶⁴³, em que se formou uma Comissão do Museu que foi encarregada, entre outras coisas, de estudar a disposição do prédio para a instalação dessas peças.⁶⁴⁴ A partir desse ato, e, posteriormente, conforme o decreto da convenção de 27 de julho de 1793, criaram-se, simultaneamente, no Louvre, dois espaços museais, em que o primeiro culminou no *Muséum Central des Arts* e, em seus jardins, o *Muséum National d’Histoire Naturelle*. A intenção com a criação desses espaços era, além de receber as peças, instalá-las adequadamente. A sua inauguração ocorreu em 10 de agosto de 1793, cuja data celebraria o aniversário da queda da monarquia. No entanto, o museu foi realmente aberto para a sociedade três meses mais tarde, em 18 de novembro. Contudo, devido à necessidade urgente de obras na estrutura da edificação, o museu do Louvre foi novamente fechado e somente reabriria as suas portas após seis anos, em 1799.

Figura 141 – A “Vista do *Salon* do Louvre em 1779”, pintada por Gabriel de Saint-Aubin.



Fonte: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010066125>

Resumidamente, criou-se o museu para proteção e conservação desses bens. O sentimento para com os objetos e peças de artes no espaço museal foi distinto e se diferiu daquele externado fora de seus domínios. Portanto, o espaço museal suspendeu não apenas o tempo das coisas, mas a constituição das próprias coisas,

⁶⁴³ GOB; DROUGUET, 2019, p. 43.

⁶⁴⁴ Ibidem.

em que se conferiu uma nova significação a fim de amenizar o estado de animosidade provocado para elas. As discussões suscitadas a respeito desses bens nacionais tornaram-se relevantes, porém, complexas para os revolucionários, pois:

a partir de 1789, a Revolução Francesa desencadeou o grande processo de apropriação da “propriedade nacional”. Mas, ao mesmo tempo, luta, periodicamente, com a tentação do “vandalismo”, da destruição do que lembra o Antigo Regime. Para garantir a salvaguarda destas riquezas, terá de criar um espaço neutro, que nos faça esquecer o seu significado religioso, monárquico ou feudal: este será o museu⁶⁴⁵.

Figura 142 – A pintura “A Sala das Estações no Louvre”, por Hubert Robert em 1802-03.



Fonte: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010065667>

A proteção e a respectiva conservação desses bens nacionalizados da Igreja, da coroa e dos emigrados poderiam colocar em risco a Revolução? Esses bens transformados em patrimônio do estado passariam a estar inseridos nos ideais revolucionários? O quão importante isso seria para a Revolução? A proteção e

⁶⁴⁵ No original: “Dès 1789, la Révolution française met en route le grand processus d’appropriation des “biens nationaux”. Mais en même temps, elle est aux prises, périodiquement, avec la tentation du “vandalisme”, de la destruction de ce qui rappelle l’Ancien Régime. Pour assurer la sauvegarde de ces richesses, elle devra créer un espace neutre, qui fasse oublier leur signification religieuse, monarchique ou féodale: ce sera le musée”. SCHAEER [1993], 2007, p. 51.

conservação desses bens seriam necessárias para uma nova nação francesa? Levantaram-se várias questões que resultaram na resignificação desses bens da Igreja e da monarquia em patrimônios do estado. O sentimento revolucionário era ambíguo tanto para destruir quanto para preservar essas coisas, uma vez que se considerou o passado perverso e abominável para alguns e, por essa razão, deveria ser destruído, mas, para outros, deveria ser preservado porque fazia parte da história da França e, assim, se poderia aprender com os bens nacionalizados.

Uma vez definido pelos revolucionários pela sua preservação e conservação, seria necessária uma política para salvaguardar a integridade desses bens nacionais. E ela seria elaborada pelo abade Grégoire que denunciava “[...] a ignorância, a negligência e a malevolência contrarrevolucionária: “inscrevamos esta frase em todos os corações: “os bárbaros e os escravos odeiam as ciências e destroem os monumentos das artes; homens livres os amam e os guardam””⁶⁴⁶. Para o clérigo, “a República deve assumir a história da Nação, [pois] querer apagá-la é voltar à barbárie”⁶⁴⁷. O decreto de 24 de outubro de 1793 condenou os atos de vandalismo e estabeleceria que:

os monumentos públicos transportáveis, de interessantes das artes ou da história, que ostentem alguns dos sinais proibidos, que não possam ser removidos sem lhes causar danos reais, serão transferidos para o museu mais próximo para serem aí conservados para instrução nacional⁶⁴⁸.

O contexto revolucionário em que o Louvre se inseriu o tornou único entre os museus e isso o transformou num marco museológico. O museu francês não foi o primeiro a ser inaugurado, tampouco precedeu a visitação “pública”. Todavia, não se observou o caráter patrimonial atribuído às obras de arte e objetos históricos antes da criação do Louvre. Nesse sentido, ele se distinguiu dos demais, pois o que estava contido pelo museu, assim como a própria edificação, não pertenciam mais à coroa ou à Igreja, mas ao estado e, conseqüentemente, ao povo. Inclusive, em seu curso

⁶⁴⁶ No original: “l’ignorance, la négligence et la malveillance contre-révolutionnaire: “Inscrivons donc sur tous les cœurs cette sentence: “Les barbares et les esclaves détestent les sciences et détruisent les monuments des arts; les hommes libres les aiment et les conservent”””. Ibidem, p. 56.

⁶⁴⁷ No original: “la République doit assumer l’histoire de la Nation, vouloir l’effacer, c’est revenir à la barbarie”. Idem.

⁶⁴⁸ No original: “les monuments publics transportables, intéressant les arts ou l’histoire, qui portent quelques-uns des signes proscrits, qu’on ne pourrait faire disparaître sans leur causer un dommage réel, seront transférés dans le musée le plus voisin pour y être conservés pour l’instruction nationale”. Ibidem, p. 56-7.

revolucionário, o museu passou a ser realmente aberto para o público por meio das políticas do estado, quer dizer, ele não contemplou, apenas, uma parcela porque:

sob a Revolução, a afirmação dos direitos humanos leva a reivindicar o acesso às obras de arte como se tratasse de um direito legítimo ao qual a República deve satisfazer de maneira eficaz e equitativa, em nome de uma fruição – durante muito tempo, impossível de ser experimentada – de um exercício dos talentos, durante muito tempo, obstruído⁶⁴⁹.

Figura 143 – “O desenhista de antiguidades em frente à Pequena Galeria do Louvre”, por Hubert Robert em 1794-00.



Fonte: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010065668>

Para Poulot, o colecionismo régio foi regenerado pela liberdade, cuja exposição incutiu nos artistas a euforia, instruir o povo e propagar novos valores.⁶⁵⁰ Assim, o museu do Louvre possibilitou tornar realidade “[...] o ideal de uma transmissão livre e

⁶⁴⁹ POULOT, 2013, edição Kindle, cap. 4.

⁶⁵⁰ Ibidem.

imediate do Belo e dos princípios, pela simples vista de modelos que viesse a irrigar todo o corpo social”⁶⁵¹. Contudo, o seu início foi conturbado, pois a sua legitimidade foi contestada severamente, porque para os revolucionários se questionaria “[...] a utilidade de conservar um legado execrável”⁶⁵². Dessa forma, o que foi exposto no museu atendeu, primeiramente, a temas não considerados ofensivos, deixando as outras obras para serem instaladas em algum outro lugar a fim de servirem de estudos para os artistas.⁶⁵³ Dessa forma, a exposição contemplou grande parte da população, sem distinção, para satisfação específica e diversa dos espectadores, pois a instituição revolucionária serviria tanto para fins de estudo quanto para o entretenimento.

A ideia de que o museu fosse um lugar exclusivamente artístico, onde a disposição de coisas deveria favorecer a classe artística seria refutada pelo ministro de tutela Roland por considerar uma ideia estranha pelo simples fato:

de acreditar que seja importante para os artistas estar em condições de comparar facilmente as diferentes épocas e as diferentes maneiras de cada um em particular. [...] O *Muséum* não é exclusivamente um lugar de estudo, mas um canteiro que deve ser enfeitado com as cores mais brilhantes; convém que ele suscite o interesse dos amadores sem deixar de divertir os curiosos⁶⁵⁴.

Houve aqueles que discordaram e criticariam as escolhas dos quadros, as suas disposições e as classificações adotadas. As discordâncias evidenciam para quem as galerias deveriam ser apresentadas. As apresentações que ocorriam no Louvre no século XVII seriam para um público específico e, sobretudo, para a academia. A intenção das exposições no palácio francês foram prioritariamente para os pintores franceses e tinham um caráter didático, pois, para o pintor da coroa Le Brun,

não se tratava de fazer quadros, nem de instruir alunos. Era necessário estar em condições de apreciar as produções dos outros, de distinguir os diferentes mestres que, apesar de pertencerem à mesma escola, não deixam de ter individualmente um caráter particular e original⁶⁵⁵.

⁶⁵¹ Idem.

⁶⁵² Idem.

⁶⁵³ Idem.

⁶⁵⁴ Idem.

⁶⁵⁵ Idem.

Até mesmo no curso do museu revolucionário, houve ideias concernentes à didática e instrução dos pintores como a proferida pelo restaurador francês Picault, que escreveu:

todos os quadros dispersos da República deveriam ter sido reunidos; em seguida, deveriam ser selecionados os mais perfeitos, ou seja, aqueles que são úteis para a instrução e para a época das artes, assim como aqueles que nos fazem ver as diferentes maneiras dos mestres para convertê-las em uma progressão comparativa⁶⁵⁶.

No entanto, no museu revolucionário, prevaleceria a exposição que instruiria tanto os artistas quanto as pessoas. A esse respeito, o pintor e gestor da arte revolucionária David defendeu esse tipo de museu, pois, no seu entendimento, ele não seria somente uma “[...] fútil reunião de objetos de luxo ou de frivolidade que devem servir apenas para satisfazer a curiosidade. Convém que ele se torne uma escola importante”⁶⁵⁷.

Inclusive, para David suprimiu-se, também, o gargalo acadêmico do museu para um novo sistema das artes que pudesse satisfazer “o ideal democrático de uma carreira livre, aberta a todos os talentos”⁶⁵⁸. O problema referiu-se à quantidade de trabalhos que não seriam apresentáveis. Portanto, a seleção dessas obras ainda foi necessária à participação da academia. No entanto, apesar disso, estabeleceu-se estabelecer uma nova articulação entre o *Salon* e a instituição museal, em que o museu recebeu as melhores obras contemporâneas e incentivou a sua competição.⁶⁵⁹

Além dessas obras fomentadas para exposição, houve outros bens advindos das vitórias dos exércitos revolucionários pela Europa que compuseram a exibição. A cada êxito obtido, objetos de ciências e de artes foram cooptados pelos franceses que os encaminhariam à Paris para o engrandecimento da nação. Antigamente, alguns nobres buscaram compor suas coleções com réplicas tanto de gesso quanto de cópias desenhadas a fim de se aproximarem de algumas obras de arte muito apreciadas e que estariam localizadas distantemente de seus reinos. Na modernidade algumas dessas obras originais se aproximaram do museu revolucionário imperativamente, pois se deturparam seus ideais em favor de uma política duvidosa e de espoliação que visava a exaltação da nação francesa. A espoliação abrangeu obras:

⁶⁵⁶ Idem.

⁶⁵⁷ Idem.

⁶⁵⁸ Idem.

⁶⁵⁹ Idem.

desde Van Dyck e Rubens até o Apolo do Belvedere, a ficção de um repatriamento das obras-primas de arte para o país de origem comemora os sequestros cometidos na Bélgica e na Itália. Assim, o museu deve supostamente realizar a verdade da história, justificando todas as espoliações, já que os “monumentos da glória dos séculos antigos”, nesse espaço, “se tornam os monumentos da glória dos franceses”⁶⁶⁰.

As obras, espoliadas foram pomposamente apresentadas na capital francesa em desfile aberto para o delírio do público presente. Apresentavam as obras apreendidas em nome da liberdade, pois se acreditava que em Paris as artes estariam livres. Para o Ministro do Interior François de Neufchâteau, aquelas obras finalmente encontraram seu destino, em que o artista, quer dizer, o famoso morto, devia regozijar-se, pois estava de posse de sua fama.⁶⁶¹

Figura 144 – Pintura sobre o teto: a “Expedição ao Egito sob as ordens de Bonaparte”, por Léon Cogniet de 1835.



Fonte: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010062203>

⁶⁶⁰ Idem.

⁶⁶¹ SCHAER [1993], 2007, p. 71.

Figura 145 – Bens espoliado no curso da Revolução Francesa pela África.



Fonte: http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_en.pdf

O ápice da espoliação, talvez, tenha acontecido com as obras provenientes dos países itálicos, cujos bens apreendidos seriam, além de selecionados por especialistas, usados para fins propagandísticos, pois adentrariam na Cidade Luz numa autêntica procissão religiosa militar. A usurpação dessas obras deve-se à Napoleão quando comandou a vitoriosa campanha do exército francês sobre os países itálicos em 1796. Inclusive, o futuro imperador francês solicitou o envio de “três ou quatro artistas conhecidos para escolher o que levar” desses países.⁶⁶² Assim, o Diretório francês nomeou uma comissão de notáveis que escolheriam “trazer para a França todos os monumentos da ciência e das artes que eles consideram dignos de entrar em nossos museus e nossas bibliotecas”⁶⁶³. Dessa forma, obras canônicas como esculturas antigas e pinturas do renascimento italiano desembarcaram na França. Segundo Schaer, essas operações foram realizadas com um método bem definido, em que “os armistícios impostos aos príncipes ou às cidades contêm sistematicamente uma cláusula de cessão; então a comissão escolhe”⁶⁶⁴. Em relação a esse espaço de um ano, várias cidades italianas se renderam ao armistício, inclusive o papado:

⁶⁶² No original: “trois ou quatre artistes connus pour choisir ce qu’il convient de prendre”. Ibidem, p. 69.

⁶⁶³ No original: “faire passer en France tous les monuments des sciences et des arts qu’ils croiront dignes d’entrer dans nos musées et nos bibliothèques”. Ibidem.

⁶⁶⁴ No original: “les armistices imposés aux princes ou aux villes contiennent systématiquement une clause de cession; puis la commission choisit”. Ibidem, p. 70.

em maio, as apreensões são feitas em Parma, Modena, Milão; em junho em Cremona e Bolonha; em 23 de junho, o papa entrega “cem mesas, bustos, vasos ou estátuas à escolha dos comissários”, disposição que será confirmada no tratado de Tolentino, assinado em 19 de fevereiro de 1797; depois vem a vez de Mântua, Verona e Veneza⁶⁶⁵.

Após a posse desses monumentos itálicos, preparou-se, por meio do decreto de 26 de abril de 1798 uma entrada triunfal desses bens na capital francesa, em que se encenaria, por meio de “[...] uma cerimônia espetacular, o “triunfo” conjunto das artes e da liberdade. Essa festa aconteceu no 9 Termidor do ano VI (27 de julho de 1798)”⁶⁶⁶. Contudo, a politização dessas peças não passou incólume das críticas tecidas por alguns franceses como a proferida pelo arqueólogo e historiador Quatremère de Quincy que denunciou, por meio de uma publicação de 1796, “o espírito de liberdade” que utilizou da força para arrancar essas peças de seus respectivos lugares e contextos.⁶⁶⁷ Apesar “[...] da primeira condenação moral [acerca] do confisco de bens, na França, em nome do respeito pelo contexto patrimonial romano”⁶⁶⁸, a usurpação pelo continente europeu continuou em nome da “liberdade”.

Figura 146 – “Entrada dos franceses em Veneza, em floreal, ano 5”.



Fonte: <https://exhibits.stanford.edu/frenchrevolution/catalog/sy645mb9173>

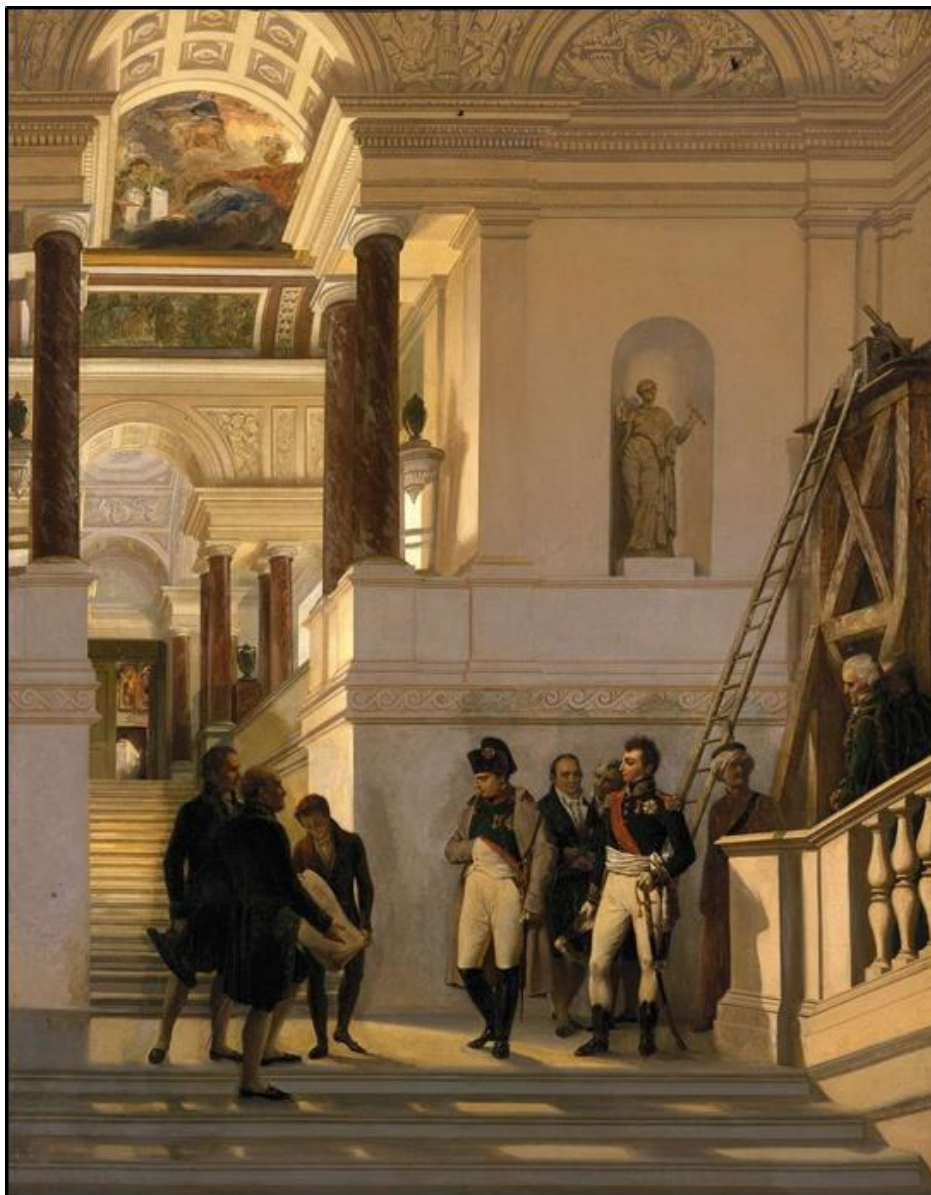
⁶⁶⁵ No original: “En mai, les saisies sont opérées à Parme, Modène, Milan; en juin à Crémone et Bologne; le 23 juin, le pape cède "cent tableaux, bustes, vases ou statues au choix des commissaires", disposition qui sera confirmée dans le traité de Tolentino, signé le 19 février 1797; puis vient le tour de Mantoue, de Vérone et de Venise”. Ibidem.

⁶⁶⁶ No original: “en une cérémonie spectaculaire, le “triomphe” conjoint des arts et de la liberté. La fête a lieu le 9 thermidor de l’an VI (27 juillet 1798)”. Idem.

⁶⁶⁷ SCHAER [1993], 2007, p. 70-1.

⁶⁶⁸ POULOT, 2013, edição Kindle, cap. 4.

Figura 147 – Napoleão visitando o Louvre, obra concebida por Louis-Charles-Auguste Couder entre 1800 a 1900.



Fonte: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010061824>

As obras trazidas para o território francês, em nome da “liberdade”, não contemplaram, somente, um lugar, mas vários. Isso porque somaram-se esses monumentos àqueles nacionalizados pela Revolução e, por meio da política de estado, estes foram distribuídos entre quinze cidades⁶⁶⁹ que se responsabilizaram pelas estruturas e custos das exposições. Além disso, essas cidades formaram uma

⁶⁶⁹ Entre quinze cidades que compuseram o circuito museal, destacam-se treze francesas, uma belga, uma suíça e uma alemã: Lyon, Bordeaux, Estrasburgo, Bruxelas, Marselha, Rouen, Nantes, Dijon, Toulouse, Genebra, Caen, Lille, Mainz, Rennes e Nancy. SCHAER [1993], 2007, p. 72.

espécie de rede de museus provinciais, em que essas obras circulariam entre elas. O grande entusiasta dessa ideia foi o Ministro do Interior Jean-Antoine Chaptal que, ao descobrir uma quantidade obscena de obras reunidas na Revolução⁶⁷⁰, propôs distribuí-las entre essas quinze cidades que, de certa forma, já possuíam alguma estrutura, pois eram escolas de desenho ou depósitos de bens confiscados. O intuito dessa distribuição e exposição de monumentos e de obras de arte pelas cidades era promover “[...] simultaneamente, [um] ato político e a manifestação dos valores da civilização”⁶⁷¹. A política e a arte se misturavam na apresentação das obras pelo museu revolucionário, pois, ao mesmo tempo que libertariam os monumentos da suposta servidão monárquica pela Europa, a Revolução os tomaria como autênticos troféus sob a justificativa de que era herdeira dessas obras “[...] já que os “monumentos da glória dos séculos antigos”. Nesse espaço [museal], “se tornariam monumentos da glória dos franceses”⁶⁷². A França reivindicou o legado artístico dos antigos sob o pretexto de realizar a verdade histórica, quer dizer, libertando esses monumentos para o “retorno” deles para a sua verdadeira morada. Essas obras de arte e objetos históricos — que foram trazidos para França — seriam acumulados, a título de poder, para demonstrar uma superioridade francesa aos demais países. Esse acúmulo de coisas aproximou esses museus franceses daqueles templos gregos, ou “museus de guerra”, que acumularam coisas a fim de exaltar a *pólis* grega, mas, no caso francês, a exaltação seria a própria nação.

Contudo, na Hélade não se usou como justificativa a libertação desses objetos artísticos para espoliar, por exemplo, uma cidade-estado. A espoliação fazia parte da cultura grega, uma vez que buscou espólios valiosos em épocas de guerra para servirem de ofertas para o deus padroeiro da sua *pólis*. Na França, esse tipo de espoliação não ocorreu, isto é, não se ofertaram os monumentos para um deus, mas para a nação como política de estado. Assim, a revolução “resgatou” esses monumentos para serem “livres” nos museus franceses. A espoliação infligida pela França sob essa justificativa fez parte da sua política de estado, onde promoveu o país na Europa como a pátria libertadora e padroeira das artes.

⁶⁷⁰ O ministro Chaptal descreveu, em seu relatório, que “*Le Muséum des arts présente en ce moment la plus riche collection de tableaux et de statues antiques qu’il y ait en Europe. Là se trouvent réunies toutes les richesses qui se trouvaient éparses avant la Révolution... 1390 tableaux des écoles étrangères... 270 de l’ancienne école française... plus de 1000 de l’école moderne... 20000 dessins... 4000 planches gravées... 30000 estampes... 1500 statues antiques...*”. Ibidem, p. 71.

⁶⁷¹ POULOT, 2013, edição Kindle, cap. 4.

⁶⁷² Ibidem.

CAPÍTULO 4 - MUSEU E ARQUITETURA: SURGIMENTO DAS PRIMEIRAS ARQUITETURAS E CLASSIFICAÇÕES TIPOLOGICAS DE MUSEUS

4 – OS PRIMEIROS ABRIGOS DAS COLEÇÕES

Segundo a historiadora da arte e museóloga espanhola María Ángeles Layuno Rosas, “um museu são as suas coleções, mas, sem dúvida, também a sua arquitetura”⁶⁷³, pois, além de proteger e guardar as peças históricas e obras de arte, a edificação possibilitou, além do encontro entre o espectador e as coleções, uma imagem. Para a historiadora espanhola Francisca Hernández, o edifício foi um dos elementos constitutivos do museu, o suporte físico em que descansou a instituição.⁶⁷⁴ E, apesar das diversidades tipológicas que surgiriam no século XX terem ultrapassado as barreiras físicas das edificações, como os museus a céu aberto ou os arqueossítios, ainda houve arquiteturas que as circundaram e que, possivelmente, as caracterizariam de alguma forma. No entanto, ao se remontar ao colecionismo itálico, não houve, ainda, uma linguagem alusiva, tampouco cristalizada, pois o caráter privado das coleções pertenceria ao foro íntimo e particular dos colecionadores, quer dizer, as coleções foram reservadas, primeiramente, aos cômodos das residências e palácios reais dos colecionadores para depois tomá-las por inteiro.

As primeiras arquiteturas museais que precederam os museus modernos foram, nesse sentido, as residências e os palácios onde os reis, nobres, aristocratas e burgueses esclarecidos abrigaram as primeiras coleções. Essas arquiteturas, ao longo do tempo, foram constantemente adaptadas para o recebimento expansivo dessas peças e coleções. Contudo, era comum no passado haver a previsão de algumas peças e obras de arte nas residências dos aristocratas, sobretudo, dos soberanos na península itálica. A previsão de coleções de livros (biblioteca)⁶⁷⁵ e de pinturas (pinacoteca)⁶⁷⁶ em residências é antiga na cultura ocidental, inclusive Vitruvius sugeriu algumas orientações nesse sentido para a casa romana. A instalação de esculturas também se fez presente em algumas dessas residências. No período

⁶⁷³ No original: “un museo son sus colecciones, sin duda, pero también su arquitectura”. *Museos de arte contemporáneo en España: del “palacio de las artes” a la arquitectura como arte*, 2003, p. 11.

⁶⁷⁴ *Manual de museología* [1998], 2001, p. 165.

⁶⁷⁵ *Tratado de arquitectura* [2006], 2009, livro I, cap. II, §7, p. 39; livro VI, cap. IV, §1, p. 231; livro VI, cap. V, §2, p. 232.

⁶⁷⁶ *Tratado de arquitectura* [2006], 2009, livro I, cap. II, §7, p. 39; livro VI, cap. III, §8, p. 229-30; livro VI, cap. IV, §2, p. 231.

que compreende o tardo-republicano e augustano, havia casas e *villas* que possuíam coleções de estátuas alusivas aos grandes filósofos e poetas helenos que eram apresentados por “[...] bustos e hermas, identificados pelos nomes e epigramas inscritos no supedâneo, e ostentados como ícones de erudição e polidez pelos cultores do “viver à grega”⁶⁷⁷.

Figura 148 – Afresco da Vila dos Mistérios.



Na Villa dei Misteri, nos arredores de Pompéia, foram encontrados durante escavações uma edificação que continha um grande afresco da pintura romana que datam de 80-70 a.C.

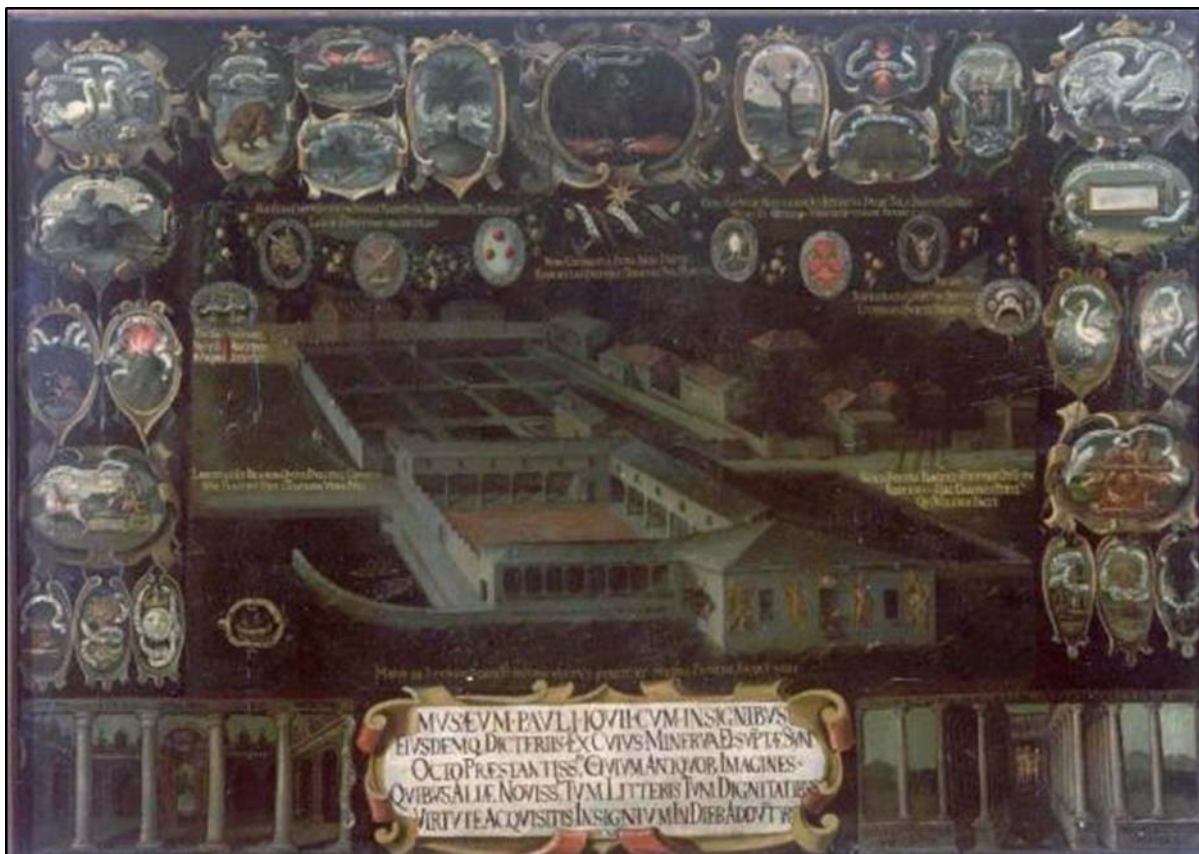
Fonte: <http://pompeisites.org/en/archaeological-site/villa-of-the-mysteries/>

No entanto, no humanismo renascentista, as coleções de peças históricas e obras de arte não seriam instalações pontuais. Assim, ganharam outros contornos e proporções, cujo acúmulo de coisas demandou a expansão das residências e dos palácios, e elas, inclusive, remodelaram o lugar. Portanto, é possível verificar que muitas dessas coleções cresceriam a ponto de tomarem não somente alguns cômodos, mas andares inteiros dessas edificações. Aliás, alguns desses cômodos em que receberiam as coleções seriam nomeados alusivamente a expressões que poderiam remeter a várias coisas, inclusive ao Teatro da Memória de Giulio Camillo. Entre todas as expressões, houve uma, em especial, que apareceria na região itálica da Lombardia e que ligaria as coleções aos tempos antigos. Por volta do século XVI, em Como, ressurgiu o termo museu, em que o bispo e humanista itálico Paolo Giovio

⁶⁷⁷ D’AGOSTINO, 2010, p. 57.

escreveu sobre as suas coleções como *musaeum*, no ano de 1593.⁶⁷⁸ Anteriormente, em 1543, Giovio inscreveu a palavra, também, no edifício e, em 1546, publicou um *Musai Joviani Descriptio* apresentando as suas coleções.⁶⁷⁹

Figura 149 – A “Vista da villa “Il Museo” de Paolo Giovio em Como”.



Fonte: <https://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/CO290-00012/>

Segundo a italiana e historiadora da arte Alessandra Mottola Molfino, naquele tempo, a palavra museu poderia ser invariavelmente utilizada para designar outras coisas como compilar, coletar e comparar.⁶⁸⁰ Nos catálogos que apresentavam as coleções, outros termos rivalizaram com o vocábulo museu tais como “Teatros”, “Raridades”, “Tesouros”, etc..⁶⁸¹ Algumas dessas palavras que seriam atribuídas às coleções apareceriam até mesmo juntas. O polímata itálico Jacopo Strada publicou um relato a respeito de sua coleção antiga de moedas, intitulada “*Epitome Thesauri*

⁶⁷⁸ PEVSNER, 1980, p. 132.

⁶⁷⁹ Ibidem.

⁶⁸⁰ MOLFINO, 1991, p. 77.

⁶⁸¹ Idem.

*Antiquitatum... ex Museo Jacopi da Strada...*⁶⁸² que ilustra esses outros termos empregados. Algo semelhante é notado também com Aldrovandi de Bologna, cuja coleção era chamada simultaneamente por vários nomes como ‘*museo*’, ‘*studio*’, ‘teatro’, ‘microcosmo’, ‘*archivio*’ e outros mais.⁶⁸³ Para a historiadora americana Paula Findlen todos esses vocábulos descrevem “os diferentes fins a que sua coleção servia e, mais importante, aludindo às analogias entre cada estrutura”⁶⁸⁴. Findlen ainda explicita que:

a peculiar expansividade do *musaeum* permitiu cruzar e confundir categorias filosóficas como *bibliotheca*, *thesaurus* e *pandechion* com construções visuais como *studio*, *casino*, *cabinet*, *galleria* e *theatrum*, criando uma terminologia rica e complexa que descrevia aspectos significativos da vida intelectual e cultural do início da Europa moderna⁶⁸⁵.

Assim, o museu poderia ser visto variadamente como “[...] uma “sala de livros”, um “tesouro” e um “guarda-tudo”; era um espaço para preencher, cornucópia, assim como um lugar para olhar, *gazophylacium*”⁶⁸⁶. E paralelamente a isso como um “[...] “estudo”, “casa de campo”, “armário”, “galeria” e “teatro”, refletia uma compreensão diversa do espaço que continha objetos preciosos”⁶⁸⁷.

Todavia, os vários termos não refletiam o espaço para acomodação das coleções, mas aquilo que as constituíam enquanto objeto colecionável. E à medida que as coleções cresciam, em quantidade e tamanho, os seus respectivos locais também. E quando grandes e valiosas coleções apareciam como oportunidade de negócio, um especialista de antiguidades era requisitado para, além de avaliar os objetos, sugerir a locação espacial dessas peças, uma vez que conhecia muitos lugares dessa natureza. O mantuano Jacopi Strada, colecionista e negociante de antiguidades e, por isso, figura recorrente nas altas cortes do norte da Europa e, a serviço do duque da Baviera Albrecht V, idealizou o *Antiquarium*, um formidável edifício anexo à residência de Munique.⁶⁸⁸ A edificação serviu para acomodar a esplêndida coleção de antiguidades e a grandiosa biblioteca, ambas recém-adquiridas

⁶⁸² PEVSNER, 1980, p. 132.

⁶⁸³ FINDLEN, 1994, Edição Kindle, Part I. Locating the Museum: 2. Searching for Paradigms.

⁶⁸⁴ *Ibidem*.

⁶⁸⁵ *Idem*.

⁶⁸⁶ *Possessing Nature: museums, collecting, and scientific culture in early modern Italy*, 1994, Edição Kindle, Part I. Locating the Museum: 2. Searching for Paradigms.

⁶⁸⁷ *Idem*.

⁶⁸⁸ Há controvérsias a respeito da autoria do projeto do *Antiquarium* de Albrecht V. É certo que os primeiros projetos e esboços foram de Strada. Todavia, o projeto em si foi readequado para o contexto e necessidades do lugar. Atualmente, identificam Simon Zwitzel como o projetista e arquiteto responsável pela edificação, sendo o conceito atribuído a Strada.

pelo duque bávaro das mãos do influente banqueiro alemão Hans Jakob Fugger que, incrivelmente, encontrava-se em dificuldade financeira.⁶⁸⁹ Na mesma época da construção do *Antiquarium*, outras inscrições sugeriram as palavras “Museus”, “Teatros”, “Raridades”, “Tesouros” para designar as suas coleções, mas na obra *“Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi”* de 1565, de Samuel von Quichelberg, bibliotecário flamengo do duque Albrecht V, cujas ideias reunidas foram consideradas como o primeiro tratado museológico⁶⁹⁰, “a palavra museum, ainda, significou uma coleção”⁶⁹¹.

Figura 150 – O interior do Residenz München.



Fonte: <https://www.residenz-muenchen.de/englisch/museum/antiquar.htm>

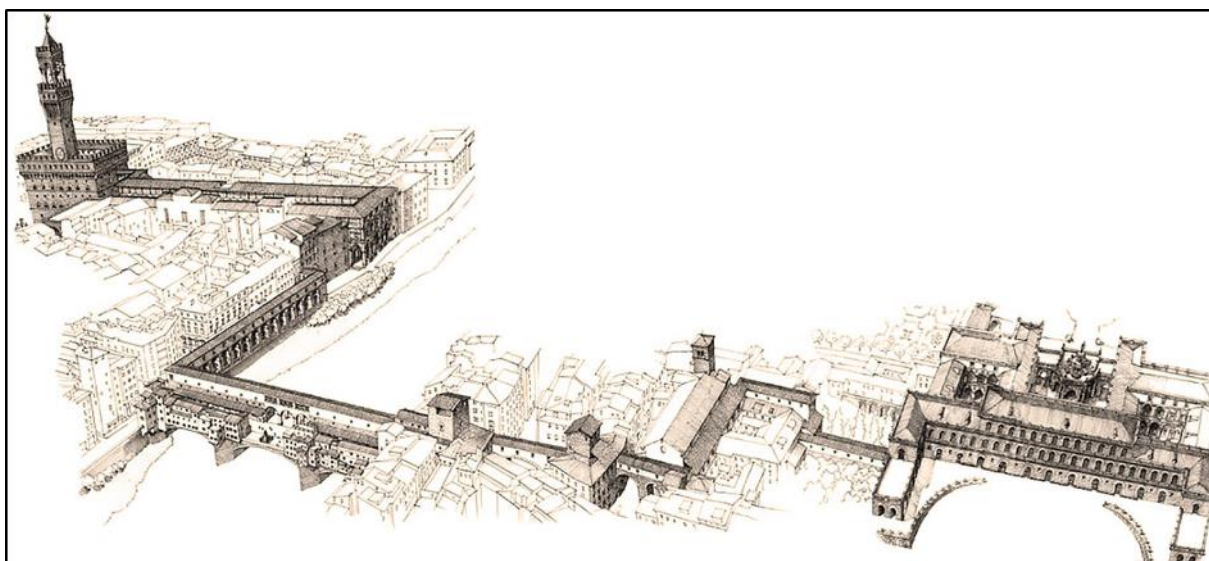
Ainda no século XVI, surgiu uma das mais antigas e ilustres edificações que abrigou uma das mais proeminentes coleções itálicas, o Palácio Uffizi dos Medici. A edificação foi projetada pelo arquiteto itálico Giorgio Vasari por encomenda do então governante florentino Cosimo I de Medici que teve o interesse, entre outras coisas, em alocar os escritórios (*uffizi* em italiano) dos magistrados influentes de Florença em um lugar somente, a fim de supervisioná-los.

⁶⁸⁹ JANSEN, 2018, p. 383-429.

⁶⁹⁰ Ibidem, p. 393-4.

⁶⁹¹ PEVSNER, 1980, p. 132.

Figura 151 – A ligação pelos palácios pelo corredor Vasari.



O seu uso era restrito à família Medici. Atualmente o corredor foi transformado em galeria.

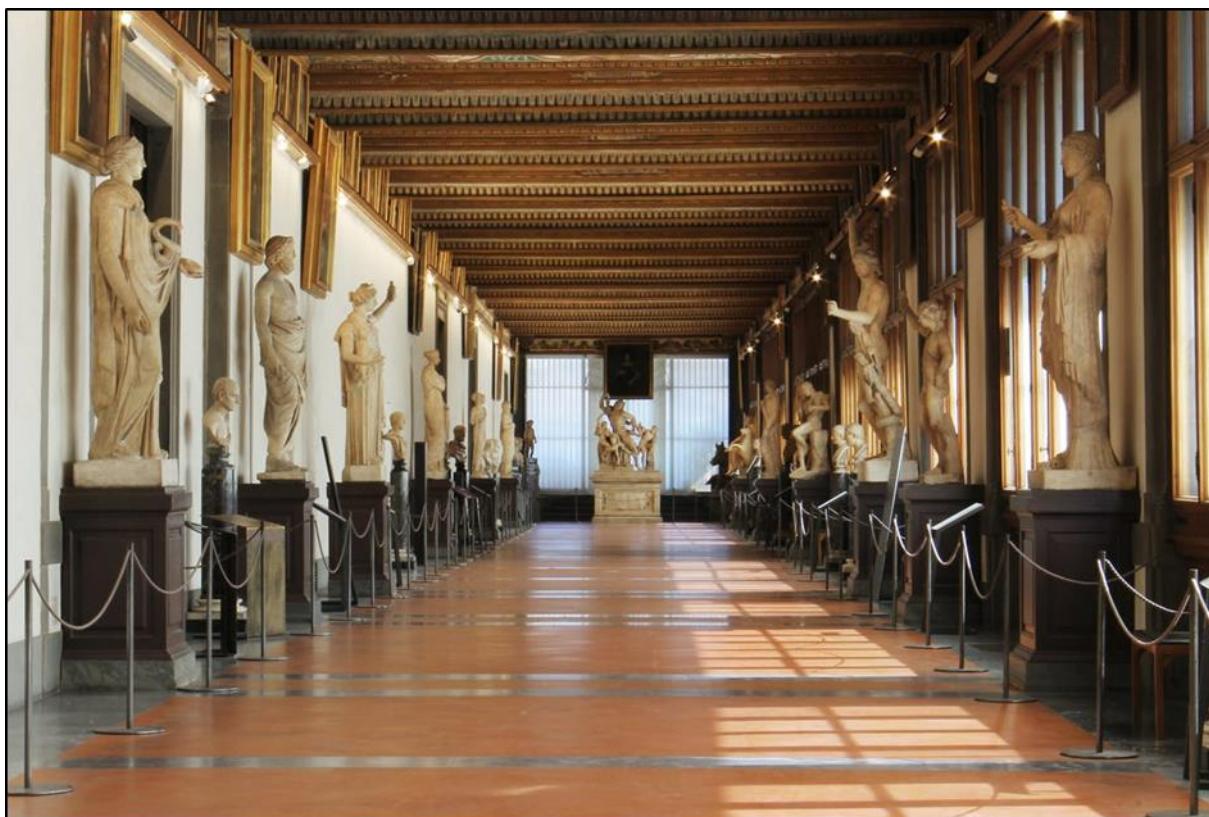
Fonte: <https://www.florenceitaly.org/art-history-in-florence-the-vasari-corridor/?lang=fr>

A despeito do caráter despótico da edificação que visava, além do controle e o engrandecimento dos Medici, o edifício administrativo seria construído numa área residencial e englobou, em seu corpo, algumas edificações antigas e possuía a forma em U. Além dessas galerias, criou-se um corredor reservado aos Medici de 1km de extensão que ligou o *Palazzo Vecchio* ao *Palazzo Pitti*, a nova residência dos Medici. Esse corredor se elevou, inclusive, sobre o rio Arno, executado por Vasari, intitulado “Corredor de Vasari” e, na contemporaneidade, se transformou em uma galeria. A obra, que teve início no ano de 1560, terminou em 1580, mas sob os cuidados de outro arquiteto itálico, Bernado Buontalenti, e com outro *signore* da cidade, Francisco I de Medici. Após as conclusões da obra, Francisco decidiu usar o terraço das galerias para reunir as suas coleções, cujas peças variaram entre pinturas e esculturas a objetos antigos e modernos. Essa galeria, projetada por Vasari, constituiu a tipologia que se difundiu pelo continente europeu e que passou “[...] a ser frequentemente utilizada para fins expositivos”⁶⁹². Segundo o historiador alemão Nikolaus Pevsner, a difusão das galerias como meio expositivo para as coleções foi tão significativa que o termo passou a ser sinônimo de museu. Primeiramente, ocorreu na França e, posteriormente, na Itália.⁶⁹³

⁶⁹² GABRIELE, 2014, p. 101.

⁶⁹³ PEVSNER, 1980, p. 133.

Figura 152 – A Galeria Uffizi, Florença.



Os corredores do último andar são características intrínsecas desta edificação, cujo termo galeria passou a designar coleção de pinturas.

Fonte: <https://www.uffizi.it/en/artworks/i-corridoi-di-galleria>

Para o espanhol e historiador da arte Francisco Zubiaur Carreño, as galerias de pintura e escultura surgiram nos palácios franceses, mas o impulso inicial de sua propagação ocorreu em solo itálico⁶⁹⁴ com os papas Sixto IV, no Capitólio de Roma, em 1471, e Júlio II, no recinto do Vaticano, provavelmente, em 1508, em que se criaram os primeiros modelos de apresentação, e as esculturas foram instaladas em nichos e dispostas em caminhos lineares.⁶⁹⁵ Pevsner localizou, no ano de 1471, uma das primeiras manifestações museais, quando “[...] Sisto IV deu ao povo romano várias peças para sua exposição no Capitólio: entre outras, a Loba, o menino

⁶⁹⁴ Segundo Schaer, a paixão pelas coleções estatutárias atravessou as terras itálicas em direção à França, onde o rei François I contratou os serviços de vários artistas italianos, inclusive do escultor Francesco Primaticcio, com o intuito de adquirir não somente estátuas antigas, mas também os moldes das mais famosas para a confecção de réplicas em bronze para adornar as galerias de Fontainebleau. *L'invention des musées* [1993], 2007, p. 19.

⁶⁹⁵ *Curso de museología*, 2004, p. 21.

removendo um espinho e uma cabeça colossal do Imperador Constantino”⁶⁹⁶. Para o historiador alemão, o arquiteto itálico Donato Bramante realizou a primeira instalação expositiva, localizada próxima ao Belvedere, onde o papa Júlio II ordenou a construção de um pátio com uma plantação de laranjeiras para exibí-las⁶⁹⁷. Assim:

o primeiro espaço especial para a exposição de antiguidades foi instalado por Bramante no Vaticano. Sua localização era próxima ao Pavilhão do Belvedere do Inocência VIII e está situado atrás da extremidade do Pátio do Belvedere. Não há data específica, mas o projeto pode ter sido realizado por volta de 1508. A exposição ainda estava ao ar livre, mas dentro das fornalhas de um claustro quadrado. As estátuas mais famosas foram o Apolo Belvedere e o Laocoonte (encontrado em 1506)⁶⁹⁸ (tradução nossa).

Figura 153 – Palácio da família Colonna em Roma, pelo gravurista Giuseppe Vasi de 1786.



Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/358300>

Ainda segundo Pevsner, houve um compêndio de informações de personagens nessa época que sugeriram o sinônimo entre galeria e museu, mas sem referência ou qualquer menção à instalação de obras de arte, exceto pelo relato do arquiteto itálico Vincenzo Scamozzi que, em 1600, descreveu a galeria como um passeio para entreter

⁶⁹⁶ *Historia de las tipologías arquitectónicas*, 1980, p. 131.

⁶⁹⁷ SCHAER [1993], 2007, p. 18.

⁶⁹⁸ No original: “la primera sede especial para la exhibición de antigüedades fue instalada por Bramante en el Vaticano. Su emplazamiento fue junto al Pabellón del Belvedere de Inocencio VIII y se sitúa detrás del extremo más lejano del Patio Belvedere. No existe fecha concreta, pero el proyecto puede haberse realizado hacia 1508. La exposición era aún al aire libre, pero dentro de las hornacinas de un claustro cuadrado. Las estatuas más famosas eran el Apolo Belvedere y el Laocoonte (hallado en 1506)”. *Ibidem*, p. 131-2.

e que elas “[...] foram recentemente apresentadas em Roma e são usadas para exibir “antiguidades de mármore””⁶⁹⁹.

Aparentemente, antes de as pinturas ocuparem as galerias em profusão, elas seriam ocupadas pelas coleções estatutárias. Entre o final do século XV e a primeira metade do século XVI, período em que foram desenterradas algumas estátuas na cidade de Roma, se iniciou uma grande disputa entre as famílias aristocráticas tradicionais da península itálica pelas suas aquisições.⁷⁰⁰

Figura 154 – A vista interna da Sala Grande da Galleria Colonna.



Fonte: <https://www.galleriacolonna.it/pt-br/palacio-colonna/#iLightbox/gallery-1/4>

Para incorporá-las, grandes reformas e construções ocorreram para adaptar os espaços que poderiam ser tanto internos às edificações quanto externos, com a execução de jardins, pátios etc. Em 1570, na cidade itálica de Mântua, os Gonzaga

⁶⁹⁹ Ibidem, p. 133.

⁷⁰⁰ SCHAER [1993], 2007, p. 18.

construiriam uma galeria no palácio para abrigar e exibir tais coleções.⁷⁰¹ Ainda na região da Lombardia, mas na pequena cidade de Sabbioneta, o primo dos Gonzaga, chamado Vespasiano construiu, entre os anos de 1583-1590, o Teatro all'Antica. A edificação foi projetada por Scamozzi e, a pedido de Vespasiano, construiu-se uma grande galeria interna que alcançou quase 300 pés de longitude, onde se instalaram as suas coleções estatutárias.⁷⁰²

Figura 155 – O Teatro all'Antica.



Fonte: <https://www.visitsabbioneta.it/it/monumenti-luoghi/il-teatro-allantica/>

Em relação às coleções de pinturas, elas não seriam, a princípio, dispostas linearmente, pois se buscava preencher o máximo das paredes dos quartos das residências. Elas seriam “[...] agrupadas e normalmente distribuídas nas paredes dos quartos, pendurados tão juntas que sua área de disposição form[aria] uma amostra que ocup[aria] toda a parede”⁷⁰³. Contudo, intitularam-se esses espaços como galerias, independentemente da distribuição e disposição das pinturas.

⁷⁰¹ PEVSNER, 1980, p. 133-4.

⁷⁰² Ibidem, p. 134.

⁷⁰³ Idem.

Figura 156 – O “Interior de uma galeria de imagens com a coleção do cardeal Silvio Valenti Gonzaga”, por Giovanni Paolo Panini de 1749.



Fonte: https://www.thewadsworth.org/ngg_tag/panini/

Um exemplo desses espaços pode ser observado no quadro do pintor itálico Giovanni Pannini, chamado *Galeria Valenti Gonzaga*. Nessa representação Pannini retratou o espaço e a grande coleção de pinturas do cardeal Silvio Valenti Gonzaga. No curso do século XVII e XVIII, as de galerias se tornaram um elemento recorrente nos projetos palacianos, não presentes somente nas grandes residências e palácios reais dos príncipes alemães, por exemplo, mas também daqueles que estariam abaixo dela.⁷⁰⁴ Contudo, a adoção de alguma disposição acerca da distribuição das pinturas influenciou, diretamente, a configuração do espaço e a exposição delas na residência ou nos palácios.

⁷⁰⁴ Idem.

Figura 157 – O “Arquiduque Leopold Wilhelm de Habsburgo em sua galeria de pinturas italianas”, por David II Teniers de 1651.



Fonte: <https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/david-ii-teniers-l-archiduc-leopold-guillaume-de-habsbourg-dans-sa-galerie-de-peinture-italienne?artist=teniers-david-ii>

As adaptações que ocorreram nas residências e palácios reais poderiam ser feitas para contemplar até um certo número de pinturas, esculturas e objetos históricos e artísticos. Alguns governantes visionários construíram grandes salões, galerias ou edifícios anexos prevendo a expansão, por conta do hábito, do status e do conhecimento que as peças proporcionariam. No entanto, se exigiram novas edificações para tal fim, isto é, para sustentar o hábito e as novas aquisições que poderiam abranger, até mesmo, coleções inteiras de peças de arte e outros objetos. Assim, os quartos destinados para a instalação dos gabinetes de curiosidades⁷⁰⁵

⁷⁰⁵ A França, com Francisco I, prenunciou outras estruturas de coleção que culminaram nas câmaras maravilhas (*Chambre des Merveilles*) no palácio Fontainebleau e, entre os séculos XVI e XVII, apareceu nos países alemães e do leste europeu como Ambras, Praga, Munique e Dresden as *WunderKammer*. Porém, além da diversidade e do alcance das coleções de objetos e obras artísticas dos países transalpinos, eles buscaram ordenar e classificar, sistematicamente, as coisas. Nesses lugares guardaram-se esses objetos diversos em armários de madeira, porém classificados conforme sua

expandiriam em direção a outros cômodos e tomaram, por fim, a edificação por inteira, dos gabinetes ao edifício.

4.1 - AS PRIMEIRAS EDIFICAÇÕES RESSIGNIFICADAS PARA MUSEUS

As primeiras edificações ressignificadas e que se tornaram museus modernos foram, em sua maioria, os palácios reais e alguns edifícios religiosos. Esses edifícios deixaram de ser o que eram e passaram a ser outra coisa, pois foram metamorfoseados daquilo que os significaram enquanto símbolos edificadas da monarquia e Igreja para serem outra coisa, isto é, edifícios que conservam, guardam e expõem, memorial e artisticamente, as coisas. Nesse sentido, o museu do Louvre foi o mais emblemático devido ao contexto da Revolução Francesa, cuja nacionalização dos bens eclesiásticos e monárquicos o transformaria em propriedade do estado.

Figura 158 – A “Vista da Colunata do Louvre” por Pierre-Antoine Demachy de 1772.



Fonte: <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/la-colonnade-du-louvre-nouvellement-degagee>

natureza e técnica empregada. Reuniram e separaram-se as coleções eram em gabinetes de arte (*Kunstkammer*), gabinetes de curiosidades da natureza (*Shatzkammer*) e gabinetes ou armários de armaduras e história (*Rüstkammer*). Segundo a historiadora espanhola Francisca Hernández, o gabinete de arte era o menos desenvolvido em relação ao de curiosidades, talvez devido ao caráter contemplativo do *Kunstkammer* em vista do metafísico do *Shatzkammer*. *Manual de museología* [1998], 2001, p. 16-8.

Anteriores ao museu francês, houve outros palácios e edificações emblemáticas ressignificadas, ou parcialmente, como o Britânico de Londres, que inauguraria as suas atividades em 1759, e o Hermitage de São Petersburgo, em 1764. Ambos os museus passaram por adaptações arquitetônicas para readequar os seus espaços, sobretudo o museu inglês, cuja coleção se instalou na *Montagu House* e recebeu constantemente coleções adquiridas pelo Parlamento. Já o Hermitage Museum foi um caso à parte, pois, apesar de ter sido inaugurado como museu, a edificação continuou abrigando a monarquia russa e seus afazeres. Além disso, mesmo adquirindo grandes coleções e construindo uma nova ala adjacente ao Palácio de Inverno, a imperatriz Catarina, a Grande, o concebeu como um museu, mas particular, quer dizer, apenas para fins de coleção da corte.⁷⁰⁶

Figura 159 – Os “Interiores do Novo Hermitage. A Galeria da História da Pintura Antiga”, por Eduard Hau de 1859.



Fonte: <https://hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/02.+drawings/288975>

⁷⁰⁶ Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Hermitage-museum-Saint-Petersburg-Russia>. Acessado em: 06.jan.22.

Figura 160 – Os “Interiores do Palácio de Inverno. A Sala Pavilhão” de Piotr Tutukin de 1857.



Fonte: <https://hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/explore/history/historical-article/>

Figura 161 – A “Vista do Palácio de Inverno do Almirantado” por Ferdinand-Victor Perrot de 1841.



Fonte: <https://hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/04.+engraving/1479136>

O *Ashmolean Museum*, “o primeiro museu moderno, aberto dentro da perspectiva nascente do iluminismo”⁷⁰⁷, isto é, no contexto particular e universitário, não ressignificou uma edificação, mas construiu uma nova dentro do campus da Universidade de Oxford em 1683, após reunir as coleções dos lordes Tradescant e Elias Ashmole, ambas legadas para a instituição universitária.⁷⁰⁸ A construção em si da edificação inglesa não influenciou a idealização de outras que surgiram, talvez, por ter sido instalada numa cidade universitária e, por isso, ficou obscurecida por algum tempo na história. Em relação a sua abertura para a sociedade, ela restringiu-se ao caráter técnico e acadêmico da Universidade.⁷⁰⁹

Figura 162 – “O Ashmolean Museum, Oxford” por Emery Walker e Edmond Hort New.



Fonte: <https://collections.ashmolean.org/object/838319>

O espírito das Luzes provocaria a abertura gradual e pública das coleções privadas dos monarcas e dos nobres esclarecidos para a sociedade e, para tanto, as coleções deveriam ser instaladas em edifícios independentes para o acesso a essas coleções.⁷¹⁰ No entanto, essa abertura não contemplaria todas as camadas sociais e, mesmo os recém-criados museus dificultariam, a princípio, o seu acesso e muitos ficariam apenas na teoria. Em meados do século XVIII, houve uma crescente insatisfação na Europa relativa ao acesso dessas coleções tanto por parte da

⁷⁰⁷ GOB; DROUGUET, 2019, p. 40.

⁷⁰⁸ Ibidem, p. 39.

⁷⁰⁹ SUANO, 1986, p. 25.

⁷¹⁰ PEVSNER, 1980, p. 135.

sociedade que reivindicava o livre acesso quanto pelos colecionadores que enumeravam condições e situações para “permitir” a sua entrada.⁷¹¹ Inclusive, muitas vezes condicionavam o ingresso aos museus a vestimentas cerimoniais da corte como no Hermitage⁷¹², a calçados limpos⁷¹³ como no Belvedere de Viena ou, até mesmo, por meio de convites distribuídos pelo colecionador para os membros do seu círculo de amizades, em que cada integrante do grupo poderia usá-lo para convidar pessoas de classe baixa, desde que se responsabilizassem pelo ingresso destas e que o museu não estivesse sendo ocupado no momento com pessoas distintas e de classe elevada como no *Leverian Museum*.⁷¹⁴

Os museus do Vaticano, assim como o recém inaugurado Pio-Clementino, não estavam abertos ao público, apenas para alguns nobres e pessoas importantes. O mesmo aconteceria em Florença que abriu as coleções ao público, apenas, ao final do século XVIII, mesmo Anna Maria Lodovica, a última da linhagem dos Medici, que doou a coleção ancestral de sua família para a cidade em 1739. Em relação aos países germânicos, Pevsner descreveu relatos importantes acerca das visitas dos pensadores germânicos Johann Wolfgang von Goethe em 1772, e de Gotthold Ephraim Lessing, em 1777, ao Palácio de Mannheim a fim de observarem as suas coleções de gesso no *Antikensaal*, porém não informaram o quão abrangente seria essa abertura para a sociedade germânica. Aliás, Goethe foi um pensador à parte nesse contexto, pois, além de uma vasta compreensão e entendimento sobre as artes em geral, possuía dons artísticos não pertinentes somente à literatura, que o consagraria, mas também ao desenho e à pintura. O fascínio por esse tipo de arte era tamanho pelo poeta germânico que, além de colecionar “[...] muitos desenhos de mestres famosos e gravuras feitas a partir dos melhores quadros de todas as escolas”⁷¹⁵, ele incentivaria o surgimento das primeiras histórias em quadrinhos.⁷¹⁶ Além disso, Goethe possuía coleções tão diversificadas, abrangentes desde livros raros e poemas a fósseis e minerais relativos à história natural, inclusive apresentado por vários catálogos. Em sua casa, ainda havia várias “[...] cópias em gesso de

⁷¹¹ SUANO, 1986, p. 26.

⁷¹² Ibidem.

⁷¹³ PEVSNER, 1980, p. 138.

⁷¹⁴ SUANO, 1986, p. 27.

⁷¹⁵ ECKERMANN, 2017, p. 137.

⁷¹⁶ Ibidem, p. 701.

estátuas antigas”⁷¹⁷, colocadas próximas às escadarias, e nas paredes estariam uma grande instalação de “[...] gravuras e quadros de variados gêneros e tamanhos”⁷¹⁸.

Figura 163 – “Dresden da margem direita do Elba abaixo da Ponte Augustus” por Bernardo Bellotto (Canaletto) de 1748.



A vista da cidade alemã captada pelo pintor itálico molda o imaginário dos residentes até os dias atuais.

Fonte: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/135387>

Ainda sobre os países germânicos e no tocante à abertura das coleções privadas ao público, Pevsner indicou, por meio de um extrato de um capítulo da revista *Thalia* de 1785, do poeta germânico Johann Christoph Friedrich von Schiller, denominado “*Brief eines reisenden Dänen*”, uma possível e ampla abertura pública acerca coleções de gesso no *Antikensaal* de Mannheim. Nesse fragmento, cujo gênero textual apresentado é de uma correspondência, Schiller interpreta um danes viajante que descreve as suas impressões acerca daquela região, onde, num dado momento, relatou o acesso público para com as coleções estatutárias do soberano local: “cada habitante de Mannheim e todo estrangeiro tem ilimitada liberdade de desfrutar deste tesouro da antiguidade”⁷¹⁹. No entanto, apesar do “testemunho”, não ficou clara, suficientemente, essa abertura, isto é, do seu alcance em relação à

⁷¹⁷ Ibidem, p. 45.

⁷¹⁸ Ibidem, p. 46.

⁷¹⁹ PEVSNER, 1980, p. 138.

sociedade. Além disso, a revista *Thalia* dedicou-se à figura do grão-duque de Sachsen-Weimar e Eisenach Karl August, o qual Schiller servia como conselheiro. Goethe teceu alguns comentários para Johann Peter Eckermann acerca da estrutura educacional e cultural das nações germânicas, em que elogiou a capacidade dos estados alemães de possuírem vários equipamentos públicos que contemplavam as artes e o ensino, e que não havia uma aldeia sequer que não dispusesse de, ao menos, uma escola.⁷²⁰

Figura 164 – O *Antikensaal* de Mannheim.



Localizado na antiga Academia de Desenho (*Zeichungsakademie*) da cidade, o seu primeiro diretor e entusiasta foi Peter Anton von Verschaffelt. Todavia, a coleção antiga de estátuas foi ideia do eleitor da região Karl Theodor que sugeriu coletar réplicas de gesso das mais famosas da Europa. A coleção tornou-se famosa nos países germânicos e atraiu ilustres pensadores como Goethe. A Academia fechou seu espaço logo depois que o eleitor assumiu a Baviera 1804. A edificação seria leiloadada em 1808 e abrigaria uma fábrica de charutos e posteriormente parte da administração da cidade. O antigo edifício encontraria seu fim na Segunda Guerra Mundial. Atualmente, a Universidade de Mannheim abrigou parte da coleção.

Fonte: <https://www.mannheim.de/de/tourismus-entdecken/stadtgeschichte/stadtpunkte/festung-planstadt-residenz/zeichnungsakademie>

⁷²⁰ *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida 1823–1832*, 2017, p. 658.

Assim, essa estrutura proveu para esses estados uma sociedade mais culta em diferentes níveis. Todavia, ressalta-se também que Goethe, além de aristocrata, trabalhava para o grão-duque Karl August como conselheiro e ministro e, talvez por isso, as suas posições fossem condizentes para com a sua natureza aristocrática e também com o absolutismo esclarecido de seu soberano. E isso pode ser ilustrado em um dos diálogos com Eckermann, em que Goethe se mostrou preocupado com as instalações do futuro teatro da cidade a fim de acomodar melhor “os membros abastados e distintos da classe média”⁷²¹. Independentemente da abertura pública dos museus dos estados germânicos ter sido parcial ou não, nesses vários reinos alemães, muitas galerias se transformaram em museus públicos motivados pelos seus soberanos como em Dresden e de Düsseldorf que, por desejo do duque de Saxe e do Eleitor Palatino, se transformaram em museus. Inclusive, no acesso a “[...] Gemälde Galerie de Dresden, Augusto-Frederico de Saxe mandaria inscrever: “MUSEUM USUI PUBLICO PATENS”⁷²².

Figura 165 – “A Grande Galeria do Louvre entre 1801 e 1805” por Robert Hubert.



Fonte: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010065669>

⁷²¹ Ibidem, p. 538.

⁷²² *A museologia*, 2019, p.41.

O Louvre, antes da Revolução Francesa, havia caminhado para uma abertura pública, porém específica, de suas obras e bens artísticos. Uma primeira iniciativa, segundo Gob e Drouguet, teria sido motivada “por um verdadeiro senso do bem público”⁷²³ que, diferentemente dos seus predecessores, eram eles próprios colecionadores.⁷²⁴ O primeiro-ministro de Luís XIV, Jean-Baptiste Colbert, contribuiu, significativamente, para o enriquecimento das coleções reais e para essa primeira iniciativa no Louvre.⁷²⁵ No entanto, o Louvre não seria ressignificado naquela época, pois serviria para outro propósito, apesar das exposições lhe deixarem marcado para o que aconteceria no futuro. O *Palais du Louvre* não foi utilizado como residência real, pois havia sido preterido em favor de *Palais du Versailles* pelo rei Luís XIV enquanto moradia real. Portanto, coube ao primeiro-ministro do Rei-Sol Colbert criar as condições necessárias para a abertura da galeria no Louvre, em que se preconizou “a educação do público e a instrução dos artistas”⁷²⁶.

Figura 166 – “Vista do Sena com a fachada sul da Grande Galeria do Louvre em Paris, 1660”, por Reinier Nooms.



Fonte: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010059969>

⁷²³ Ibidem.

⁷²⁴ Idem.

⁷²⁵ Idem.

⁷²⁶ Idem.

O ministro francês inaugurou essa galeria instalada no palácio francês em 1681, com as peças do monarca francês que se encontravam em Versalles. Após a morte de Colbert, a galeria foi fechada e as suas obras retornaram para a residência do rei.⁷²⁷ A instrução dos artistas e do público fez parte do projeto político francês com as academias. A criação das Academias que surgiriam na França, por volta do século XVII, articulou-se ao centralismo absolutista e aos ideais iluministas, em que as belas artes serviram aos interesses e propósitos da monarquia francesa.⁷²⁸

Figura 167 – “A Grande Galeria do Louvre sendo restaurada por volta de 1798-1799”, por Robert Hubert.



Fonte: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010063374>

No contexto expositivo e de ampliação arquitetônica, o dito bom gosto francês foi difundido por meio das diversas academias francesas, sendo a *Académie de Peinture et Sculpture* (1648) a responsável pela exposição das pinturas e esculturas no Louvre, e a *Académie Royale d'Architecture* (1671) a encarregada pela ampliação

⁷²⁷ Idem.

⁷²⁸ KRUF, 2016, p. 269.

e renovação da edificação, em que foi promovida a icônica fachada oriental do Louvre, projetadas pela “comissão de profissionais franceses [...] Claude Perrault e o arquiteto real Louis Le Vau”⁷²⁹. A reforma do Louvre esteve intimamente ligada aos assuntos da Academia Real de Arquitetura, pois ela respondia pelas construções e reformas dos edifícios reais. Na Europa, as edificações construídas ou que, em sua maioria, receberam acréscimos edilícios para abrigar as novas coleções de objetos e de obras de arte envolveram, em grande parte, arquitetos renomados. A princípio, o arquiteto itálico Gian Lorenzo Bernini, o mais famoso da época, concorreu ao projeto do Louvre, mesmo em condições desfavoráveis, pois buscava uma afirmação francesa no contexto europeu e isso não se ausentou na escolha do projeto vencedor pela comissão para a reforma do Louvre.

A exposição de pinturas que ocorreu nas galerias da edificação, apesar de pública, foi aberta, apenas, para uma parte da sociedade. Portanto, não contemplou a todos. Assim, a participação se restringiu entre os próprios acadêmicos, à nobreza (*noblesse d'épée*), à aristocracia (*noblesse de robe*) e à alta burguesia. As exposições também vincularam-se à difusão do “*bom goût*” ou “*goût français*” da corte, sobretudo, a respeito da interação social da aristocracia e alta burguesia para com os artistas, em que esses dois grupos sociais constituíram um público potencial para consumir as obras acadêmicas. Assim, as exposições que apresentaram os valores artísticos e acadêmicos das pinturas e esculturas serviu, também, para avaliar as habilidades dos artistas para futuras encomendas de obras. Todavia, tudo isso aconteceu devido ao projeto de engrandecimento da França na figura do monarca, em que as Academias estariam atreladas à promoção imagética do bom gosto, isto é, do gosto francês, enquanto projeto de exaltação do Estado que extrapolou as suas fronteiras e se difundiu para todo o continente europeu.

4.2 - AS PRIMEIRAS ARQUITETURAS ESPECÍFICAS E PROJETADAS PARA MUSEUS

A inauguração dos museus, no decorrer do século XVIII, provocou a institucionalização da museologia, cujo ápice foi alcançado com o Louvre. As várias edificações ocupadas para tal fim tiveram os seus espaços readaptados, pois não

⁷²⁹ ALMEIDA, 2011, p. 05.

comportariam, somente, as coleções e os espectadores, mas todo um processo museológico que envolveria “organização técnica dos acervos, e a separação entre as áreas de exposições, de estudo, de guarda, além do necessário aporte às atividades educacionais e de ações pedagógicas”⁷³⁰. A maioria dessas edificações não comportaria toda estrutura que seria necessária, pois, arquitetonicamente, não foram pensadas para esse tipo específico de uso. Por isso, foi imperativa uma arquitetura museal, quer dizer, um projeto que pudesse abarcar todas as demandas que surgiriam com os museus.

Figura 168 – “A inauguração do monumento a Friedrich II” por Johann Heinrich Tischbein de 1783.



Fonte: <https://altmeister.museum-kassel.de/30082/>

Para o francês e historiador da arte André Gob, “é certo que os primeiros museus públicos tomaram de empréstimo às habitações privadas”⁷³¹ como o Palácio *Fridericianum*, cuja formatação dos espaços internos assumiu os lugares de exposição, em que “[...] a sala, derivada dos gabinetes de trabalho, abrigou as pinturas, e a galeria, lugar de passeio, de deambulação, acolheu as estátuas”⁷³². Aliás,

⁷³⁰ GABRIELE, 2014, p. 103.

⁷³¹ *A museologia*, 2019, p. 298.

⁷³² *Ibidem*.

nessa readequação palaciana, sacralizou-se o museu, em termos de arquitetura, pois, além da “[...] rotunda com cúpula que, além de sua função de distribuição da circulação, emprestada das termas romanas, revestiu-se de um valor simbólico que fez do museu “o monumento da memória e o templo leigo de todos os saberes”⁷³³, houve também a introdução da fachada “que sobrepõe, a uma fachada ordenada com pilastras que remetem ao palácio, a figura do templo antigo, espécie de pórtico hexastilo com frontão, como entrada do edifício”⁷³⁴.

Figura 169 – O Fridericianum surgiu no final do século XVIII em Kassel e foi um dos primeiros museus da Europa.



Fonte: <https://fridericianum.org/fridericianum/>

Segundo Poulot, a museografia europeia foi influenciada pela Inglaterra, França e países germânicos. Eles passariam a servir de modelos “[...] graças à importância de seus acervos, à abertura de novos estabelecimentos e à qualidade de sua organização”⁷³⁵. A abertura das coleções régias, nobiliárquicas ou burguesas, não contemplou toda a sociedade⁷³⁶, mas, ainda assim, foi importante porque ela marcou um novo momento para a emergência dos museus, pois as coleções não se voltaram mais, apenas, aos seus proprietários. Assim, “[...] mesmo obedecendo a determinados

⁷³³ Idem.

⁷³⁴ Idem.

⁷³⁵ POULOT, 2013, edição Kindle, cap. 3.

⁷³⁶ A abertura pública acolheu, “além do microcosmo dos íntimos e dos beneficiários de algum privilégio, compreende os especialistas dos artefatos que estão reunidos nesse espaço — seus fabricantes ou seus intérpretes —, os alunos destes, enfim, uma aristocracia de turistas”. Ibidem.

critérios, e não somente ao capricho do proprietário, [se inauguraria] a época dos museus modernos”⁷³⁷.

Figura 170 – A “Vista da colonata do Louvre com um obelisco, das margens do Sena” por François-Joseph Belanger de 1818.



Fonte: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020039527>

As primeiras instituições museais, fundadas nessa perspectiva, foram os museus nacionais que representaram os estados e as pretensões políticas de seus governantes. A fundação desses museus nacionais foi influenciada, em grande parte, pela Revolução Francesa que converteu “[...] o direito de entrar no museu em um direito do cidadão e, ao mesmo tempo, em uma necessidade para a identidade e para a reprodução da nova comunidade imaginária”⁷³⁸. Portanto, a desvinculação das instalações desses objetos e obras de arte da residência dos nobres e governantes foi necessária para uma exposição pública. Desse modo, surgiram projetos voltados para o recebimento dessas peças, em que a edificação voltou-se, exclusivamente, para tal finalidade.

⁷³⁷ Ibidem.

⁷³⁸ Ibidem.

Figura 171 – O Museu do Louvre (fachada oriental) inspiraria como modelo o surgimento de outros museus na Europa.



Fonte: <https://www.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/baroque-art1/france/a/claude-perrault-east-facade-of-the-louvre>

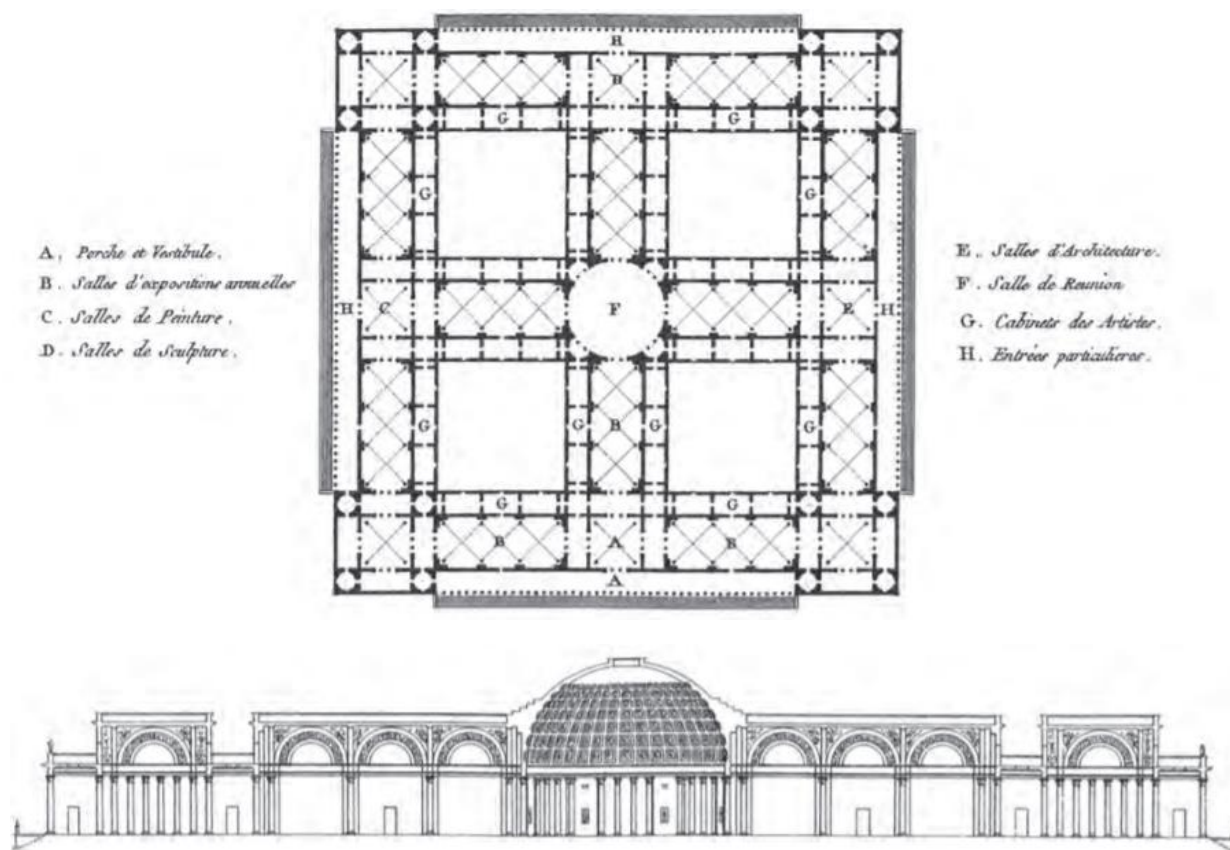
As inspirações foram diversas para a elaboração dos projetos museais, pois, além do Louvre, a galeria dos *Uffizi* e o Museu Pio-Clementino influenciaram os arquitetos europeus, na abstração de ideias. Buscaram-se, também, referências dos projetos apresentados nos concursos de arquitetura na França, cujas lições foram ministradas pelo teórico e arquiteto francês Jean-Nicolas-Louis Durand. Em suas lições, o arquiteto francês definiu o museu ao compará-lo com uma biblioteca, em que consistia em “um tesouro público, encerrando o depósito mais precioso, o dos conhecimentos humanos, por um lado, e, por outro, como um templo dedicado aos estudos”⁷³⁹. Antes dos conhecimentos mais específicos de Durand, houve, anteriormente aos estudos de Étienne-Louis Boullée, outro teórico e arquiteto francês que, além de “abordar a relação arquitetura e arte, apresentou modelos de projetos para os mais diversos fins”, apesar do projeto referente ao museu de seu livro ser o único que não apresentaria uma descrição detalhada.⁷⁴⁰ Contudo, embora seus esforços evidenciem a importância que os museus “[...] estavam tendo na sociedade do final do século XVII”, eles, ainda, não gozavam de uma tradição suficiente para reproduzir um conhecimento acerca das suas necessidades programáticas.⁷⁴¹

⁷³⁹ KIEFER, 2000; PEREIRA, 2007, *apud* POULOT, 2013, edição Kindle, cap. 3.

⁷⁴⁰ KIEFER, 2000, p. 15.

⁷⁴¹ *Ibidem*.

Figura 171 e 172 – Proposição projetual para um museu proposta por Durand em 1802-03.



Fonte: https://alfa.stuba.sk/wp-content/uploads/2020/05/2_2015_2_Schleicher.pdf

Contudo, na virada do século, as coisas mudariam para a concepção arquitetônica dos museus. As lições acerca da nova tipologia museal e o papel das formas que as comporiam seriam sintetizadas de maneira didática por Durand em 1802 nos seus *Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique*⁷⁴², e muito das suas idealizações projetuais seriam evocadas em três grandes museus que tornar-se-iam modelos museais no século XIX. A base desse museu elaborado por Durand que reverberaria nesses três museus europeus se apresentaria como:

[...] um largo quadrado em que se inscreve uma cruz grega, cujos quatro braços emergem de uma rotunda central em forma de panteão. É a sala de reuniões. Os espaços retos são destinados às três artes e o quarto braço é destinado para exposições. Todos eles têm uma nave central e outras laterais com janelas semicirculares no topo para proporcionar boa iluminação às naves. O destino exato dos quartos é desconhecido. Aqueles que parecem gabinetes podem ser explicados como estúdios⁷⁴³.

⁷⁴² GOB; DROUGUET, 2019, p. 298.

⁷⁴³ No original: “[...] un ancho cuadrado en el que se inscribe una cruz griega cuyos cuatro brazos salen de una rotunda central tipo Panteón. Es la sala de reunión. Los espacios rectos están destinados a las tres artes y el cuarto brazo es para exposiciones. Todos ellos tienen nave central y otras laterales con

Portanto, a partir desse modelo que Durand influenciaria os museus que surgiriam no século XIX e, sobretudo, aqueles que se tornariam icônicos na primeira metade do século desenvolvido nos reinos germânicos e na Inglaterra. Eles seriam o Altes Museum de Berlim, de Karl Friedrich Schinkel, o British Museum de Londres, do Sir Robert Smirke em 1837, e a Glyptothek de Munique, de Leo von Klenze.

Figura 173 – “A frente sul do Museu Britânico” na Great Russell Street ilustrado em gravura pelo arquiteto inglês Smirke de 1852.



Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1880-1113-4427

A construção desses museus aconteceu quase que simultaneamente, sendo que os museus alemães seriam finalizados na mesma época, isto é, em 1830, o que sugere uma disputa particular. E, apesar do museu de Munique ter demorado o dobro de tempo do berlinense, para ser finalizado, cerca de quatorze anos, ele curiosamente teve o mesmo tempo de construção do londrino, cuja inauguração ocorreu mais tarde, em 1837. A importância desses museus, no cenário mundial, foi bastante significativa, pois, além instituírem uma imagem que satisfizesse a questão política e propagandística de seus governantes, uma vez que necessitou “[...] mostrar que ali estavam guardadas as riquezas da nação e que essas estavam ao alcance de todos”⁷⁴⁴, influenciou as

ventanas semicirculares en lo alto para proporcionar buena iluminación a las naves. El destino exacto de las habitaciones se desconoce. Los que parecen gabinetes pueden explicarse como estudios”. PEVSNER, 1980, 145.

⁷⁴⁴ KIEFER, 2000, p. 17.

futuras edificações museais pelo mundo não somente pelo emprego dos elementos gregos, mas das funções, pois permitiria “[...] tanto um circuito sequencial de visita quanto o estabelecimento de subcircuitos independentes e especializados”⁷⁴⁵.

Figura 174 – A entrada sul do renovado Museu Britânico de 1880, projeto de Robert Smirke.



Fonte: <https://www.britishmuseum.org/about-us/british-museum-story/architecture>

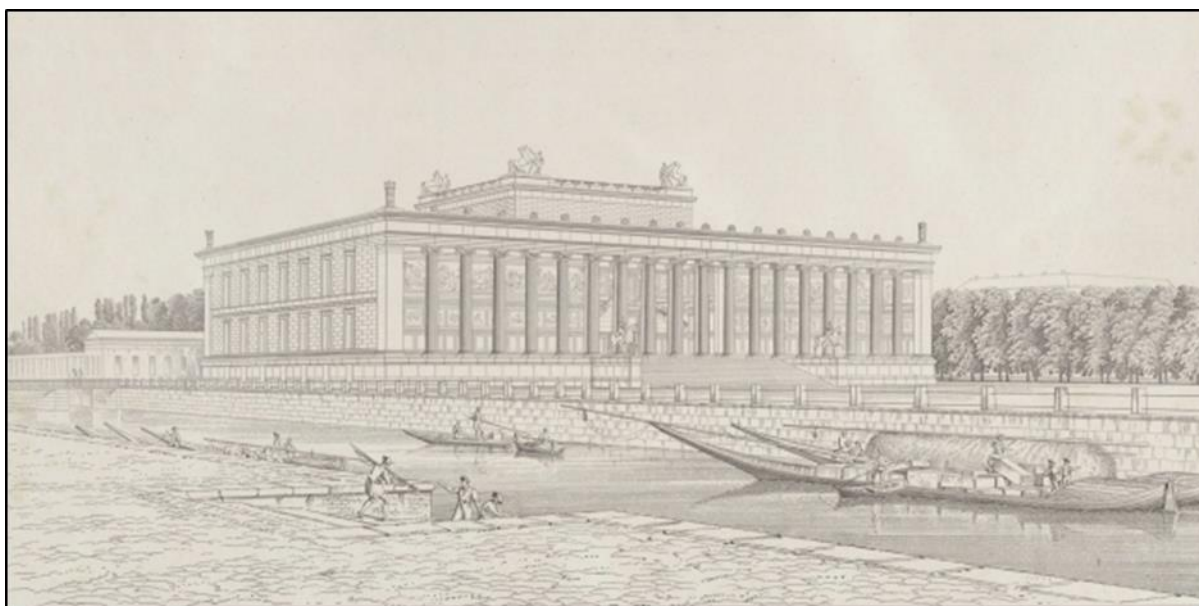
A Inglaterra inaugurou o ressurgimento do grego na arquitetura pela Europa e Smirke empregou os elementos da tradição do templo heleno no British Museum, onde apresentou, na sua fachada, um peristilo jônico de quatorze metros de altura, cujos “[...] capitéis seriam modelados a partir do templo de Atenas Polias, em Priene”⁷⁴⁶. Inclusive, o exterior das alas da edificação recordou a dos Propileus.⁷⁴⁷ O museu apresentou-se isolado do espaço ao redor pela alta escadaria que acentuou o seu caráter sagrado em relação ao contexto urbano. O que estava contido em seu interior foi elevado aos céus enquanto os espectadores teriam que ascender ao divino se quisessem acessá-las, quer dizer, teriam que se elevar para estar no mesmo plano. E isso somente aconteceria pela escadaria da edificação que possibilitou a elevação dos homens no encontro do profano com o sagrado.

⁷⁴⁵ Ibidem.

⁷⁴⁶ SUMMERSON [1982], 2006, p. 105.

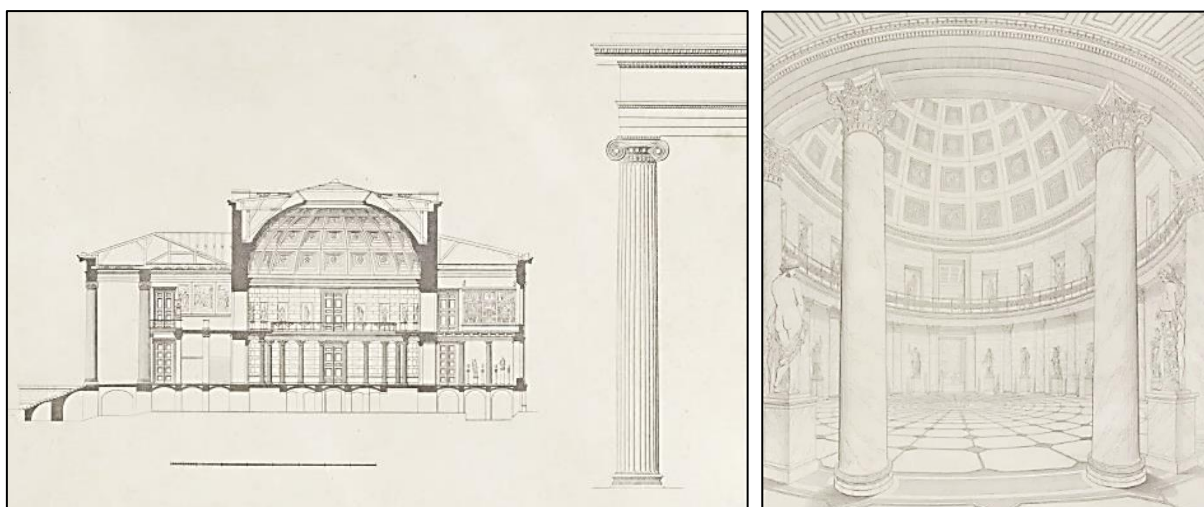
⁷⁴⁷ HERNÁNDEZ [1998], 2001, p. 169.

Figura 175 – “Berlim, o Altes Museum no Lustgarten” por Schinkel em 1858.



Fonte: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?>

Figura 176 e 177 – Corte transversal do Altes Museum e vista interna da rotunda por Schinkel, ambos de 1858.

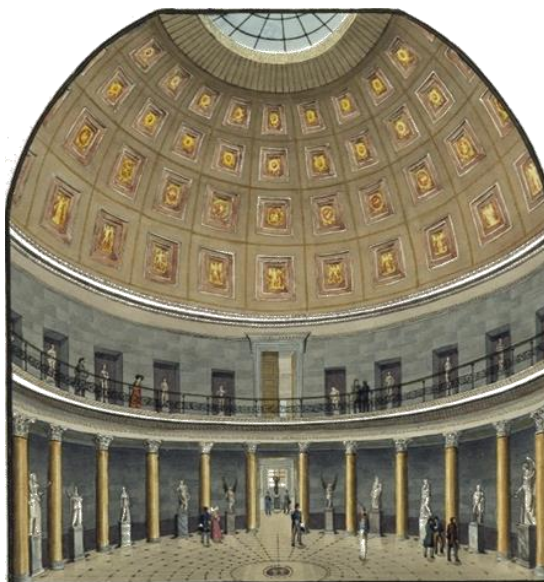


Fonte: <https://recherche.smb.museum/detail/1507714> e
<https://recherche.smb.museum/detail/1507718>

O Altes Museum de Berlim apresentou as mesmas características do museu neoclássico inglês, porém, de forma mais simplificada e, ao mesmo tempo, de grande efeito conforme verifica o inglês e historiador da arquitetura Sir John Newenham Summerson, em que a sua fachada apresentou-se “[...] em forma de colunata aberta com dezenove vãos, sem nenhuma modenatura, com exceção da discreta

ornamentação dos maciços de fechamento, por trás dos quais se eleva a massa sólida do saguão central”⁷⁴⁸.

Figura 178 – A rotunda do Altes Museum criada por Schinkel.



Fonte: <https://recherche.smb.museum/detail/461129>

Em vista do museu inglês, a sequência de colunas do museu berlinense se mostrou mais transparente, o que possibilitou visualizar a edificação, ao contrário do londrino que, apesar “do esplendor de suas colunatas”, não deixou visível o corpo do edifício.⁷⁴⁹ Além disso, o Altes Museum divergiu, especialmente, da Glyptothek de Klenze, em que, interiormente, não houve “[...] várias salas com forma de rotunda”, mas uma única rotunda e central na edificação, assim como proposto por Durant em seu projeto, e Schinkel a desconsiderou na composição da fachada.⁷⁵⁰ Esse efeito foi discutido pelo arquiteto brasileiro Flávio Kiefer:

Schinkel não deixa transparecer exteriormente a presença dessa grande rotunda de pé-direito triplo. Pelo contrário, disfarça-a com muros que formam um quadrado completo, ressaltado em seus vértices pela estatuária, criando a impressão de um pátio interno⁷⁵¹.

Ainda no contexto dos reinos germânicos, a Glyptothek de Munique de Leo von Klenze foi encomendada pelo rei bávaro Ludwig I para acomodar as suas numerosas

⁷⁴⁸ Ibidem, p. 106.

⁷⁴⁹ Ibidem, p. 111.

⁷⁵⁰ KIEFER, 2000, p. 17.

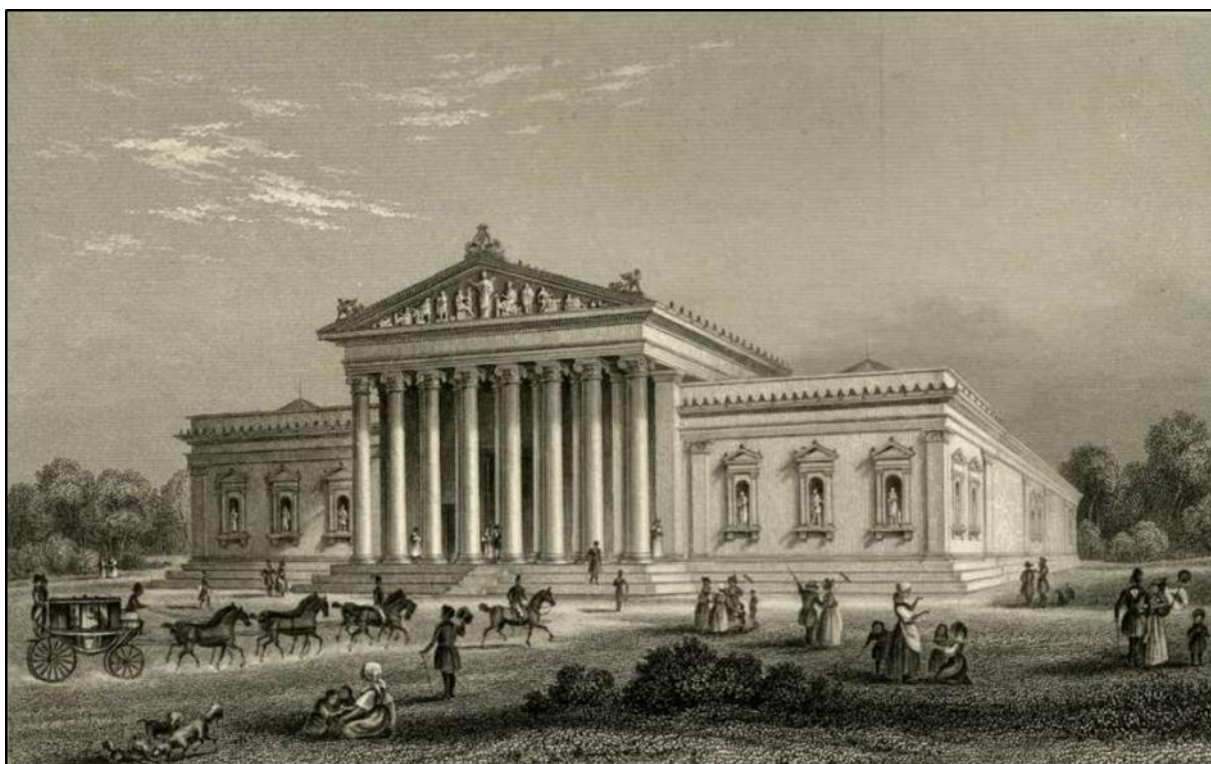
⁷⁵¹ *Arquitetura de museus*, 2000, p. 17.

esculturas. O arquiteto germânico usou, também, as lições de Durand para o projeto de sua edificação. A respeito de seu edifício Klenze defendeu que o museu fosse aberto para todos, em detrimento do monopólio dos artistas, pois, em sua visão:

um museu não é um lugar para artistas em seu período de aprendizagem, um “*akademischer Kunstzwinger*”, mas um lugar para mostrar uma série de tesouros artísticos a todos os tipos de visitantes, para que os objetos sejam reavaliados e se produza prazer com eles⁷⁵².

A despeito do pintor, escultor e *confidant* do rei Johann Martin Wagner, que divergiria dessa e de outras decisões que seriam tomadas por Klenze, inclusive acerca da iluminação, o arquiteto gozava do apoio irrestrito do monarca.⁷⁵³

Figura 179 – A Gliptoteca de Leo von Klenze em gravura por Johann Gabriel Friedrich Poppel de 1830-60.



Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1908-0218-60

A edificação em si mesclou não somente elementos do grego, mas também do italiano, em que a fachada apresentou o pórtico em octástilo de colunas jônicas, cujas

⁷⁵² No original: “un museo no es un lugar para artistas en época de aprendizaje, un “*akademischer Kunstzwinger*”, sino un lugar en el que mostrar un número de tesoros artísticos a todo tipo de visitantes, de forma que los objetos se revaloricen y con ellos se produzca placer”. PEVSNER, 1980, p. 149.

⁷⁵³ Ibidem.

laterais da sua frente foram margeadas por seis nichos que conteriam estatuárias gregas e romanas. O interior das salas foi abobadado e, diferentemente do museu berlinense, englobou mais duas aberturas zenitais em forma de pequenas rotundas. Ao analisar seu interior, Kiefer observou que o arquiteto germânico:

[...] eliminou por completo qualquer tipo de espaço secundário, organizando todas as salas *en suite*. As rotundas recebem luz zenital, enquanto as galerias recebem luz através de janelas que abrem para o pátio interno. Na fachada, há um interessante jogo de colunata e frontão grego para marcar de forma imponente o acesso e os nichos das falsas janelas de caráter renascentista⁷⁵⁴.

O modelo buscado por esses arquitetos conseguiu “[...] resultados significativos durante mais de um século”⁷⁵⁵. Esses museus influenciariam as demais edificações museais em várias partes da Europa e América do Norte tanto em termos de linguagem quanto de função, apesar dos problemas que decorreriam do acúmulo de coisas que careciam de informação para apresentação.⁷⁵⁶

Figura 180 – A “Vista da Glyptothek em Munique, com pessoas andando do lado de fora” por Leo von Klenze.



Fonte: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1955-1014-33

⁷⁵⁴ *Arquitetura de museus*, 2000, p. 17.

⁷⁵⁵ *Ibidem*.

⁷⁵⁶ *Ibidem*.

A cristalização imagética dos museus sob a forma do templo grego decorreu, talvez, da emergência da tipologia da arquitetura e da coincidência com o *Greek Revival* evocado desde o final do século XVIII. O renascimento grego que iniciou na Inglaterra e que logo se espalhou para Europa foi exportado para América, especialmente a parte norte do continente. Além disso, o cenário em que se instituíram os museus nacionais pela Europa propiciaram a linguagem grega, uma vez que houve a reivindicação do legado grego e, conseqüentemente, das artes de todo mundo e de todos os tempos. A efervescência política dos estados europeus que constantemente pleiteou uma suposta supremacia nacional em relação ao continente fomentou a construção dos grandes museus. A espoliação ocorreu em várias partes do mundo, cujo objetivo era amontoar os tesouros artísticos nos templos museais em seus ostentosos depositários. A grande crítica que surgiu no século XX contra os museus decorreu, em parte, por causa desses seus acúmulos e, em outra, devido à falta de organização e apresentação das obras, em que muitos críticos os relacionaram como espaços sem vida e fúnebres, ou seja, a morte.

4.3 - MUSEUS: ESPAÇOS DA MORTE OU DA VIDA?

As críticas mais veementes dirigidas aos museus os relacionaram com espaços sem vida, onde os objetos históricos e obras de arte evocariam não o passado ou a contemplação, mas a própria morte. Os motivos para tais críticas eram diversos e poderiam abranger desde a instalação e a quantidade desordenada em que se apresentariam as obras, assim como o estado passado relativo à sua constituição. O arquiteto e urbanista franco-brasileiro Lúcio Costa classificou o Louvre dessa forma numa carta endereçada para sua mãe em 1926:

leve dias para me aclimatar com o Louvre. Que mundo, que inestimável tesouro. Pena é ser tão francamente museu - prefiro apreciar as obras de arte em palácios ou antigos hotéis. É menos catalogado, menos arrumado, empilhado. Por maior que seja o prazer que se tenha de ver cada quadro de por si, o conjunto, assim em massa, amontoado, cansa, aborrece. A vizinhança destrói, a quantidade desvaloriza... E os velhos guardas que se arrastam naquela atmosfera de catacumba, de coisa morta...⁷⁵⁷.

O mesmo sentimento acometeu o poeta francês Paul Valéry que teceu críticas relativas à sua experiência no Louvre, em que imprimiu um tom melancólico no seu

⁷⁵⁷ COSTA, 1995 *apud* KIEFER, 2000, p. 18.

ensaio de 1923 intitulado “*Le problème des musées*”. O sentimento despertado no texto pelas obras e objetos nas galerias confundiu-se com tristeza, tédio e admiração.⁷⁵⁸ O poeta comparou o silêncio e a desordem das galerias que classificava como “solidões cerradas” a igrejas e cemitérios.⁷⁵⁹ Para Valéry o espaço museal era desconexo para com a realidade, pois reuniu, paradoxalmente, peças, espaço temporalmente distantes e adversas.⁷⁶⁰ O francês descreveu que vivenciava, terrivelmente, aquele lugar porque sentia a companhia de um grande número de artistas decorrente do grande volume de peças.⁷⁶¹ O acúmulo de coisas era tal, descreve Valéry, que se sentia violado visualmente, pois, apesar da beleza das obras, a intelectualidade evocada não tornou tudo aquilo menos cansativo.⁷⁶² O grande problema para o poeta francês era que o museu atraía tudo para o seu espaço, em que “o museu exerc[eria] uma atração constante sobre tudo o que os homens fazem. O homem que cria, o homem que morre, alimenta-o. Tudo acaba na parede ou na vitrine...”⁷⁶³.

Figura 181 – “Alegoria das vaidades do mundo” por Pieter Boel em 1663.



Fonte: <https://pba.lille.fr/Collections/Chefs-d-OEuvre/Peintures-XVI-sup-e-sup-XXI-sup-e-sup-siecles/Allegorie-des-vanites-du-monde>

⁷⁵⁸ Disponível em:

http://classiques.ugac.ca/classiques/Valery_paul/probleme_des_musees/valery_probleme-musees.pdf
. Acessado em: 17.02.2022.

⁷⁵⁹ Ibidem.

⁷⁶⁰ Idem.

⁷⁶¹ Idem.

⁷⁶² Idem.

⁷⁶³ No original: “Le musée exerce une attraction constante sur tout ce que font les hommes. L’homme qui crée, l’homme qui meurt, l’alimentent. Tout finit sur le mur ou dans la vitrine...”. Idem.

A crítica suscitada pelo poeta francês foi estudada mais tarde pelo filósofo alemão Theodor Adorno, em seu ensaio intitulado “*Museu Valéry Proust*” de 1953, em que aborda o museu na perspectiva de um mausoléu, pois o qualifica como um sepulcro de objetos históricos e de obras de arte. Adorno explicitou seu pensamento por meio de significação contida na língua alemã acerca do vocábulo “museal”:

a expressão “museal” possui na língua alemã uma coloração desagradável. Ela designa objetos com os quais o observador não tem mais uma relação viva, objetos que definham por si mesmos e são conservados mais por motivos históricos que por necessidade do presente. Museu e mausoléu não estão ligados apenas por associação fonética. Os museus são como sepulcros de obras de arte, testemunham a neutralização da cultura⁷⁶⁴.

Além de outras associações e equiparações iniciais, o escrito do filósofo alemão apoiou as ideias acerca das visitas dos pensadores franceses Proust e Valéry ao Museu do Louvre. Todavia, Adorno encontrou, nos argumentos favoráveis de Proust, e nos desfavoráveis de Valéry, algo em comum, a associação do museu com a morte, apesar de Proust enxergar a vida por meio dela.⁷⁶⁵ Os olhares dos escritores são legítimos para Adorno, porém, transparecem alguma afinidade em relação à diferenciação dos olhares dos franceses, pois enquanto descreve que Proust flana pelas galerias maravilhado, e que ele salva “[...] para si um pedaço da infância; Valéry, ao contrário, fala da arte como um adulto”⁷⁶⁶.

Figura 182 – “Vanitas natureza morta” por Maria van Oosterwijck de 1668.



Fonte: <https://www.khm.at/objektdb/detail/1370/>

⁷⁶⁴ ADORNO, 1998, p. 173.

⁷⁶⁵ Ibidem, p. 181.

⁷⁶⁶ Idem.

Além das críticas apresentadas que ligaram os museus a espaços isentos de emoções e de morte, houve aqueles que o associariam a lugares repletos de vida. No mesmo ensaio, escrito por Adorno, esse pensamento foi apresentado e defendido por Marcel Proust. A percepção que o escritor francês teve acerca das obras evocou-se por meio da memória. Elas foram vivificadas, quer dizer, revivificadas no espaço museal devido ao processo temporal que é inerente a sua constituição.⁷⁶⁷ O ambiente que suscitaria o caos que escandaliza em Valéry ganhou outros contornos em Proust, pois, para ele, o museu apresentou sua própria expressão. Portanto, o museu não seria o lugar de sepultamento dos objetos históricos e das obras de arte, mas do seu despertar para a vida.⁷⁶⁸ No museu os objetos históricos e obras de arte ganhariam uma segunda vida na relação do espectador.

Figura 183 – A “Ilha das Flores perto de Vétheuil” pintada por Monet em 1880.

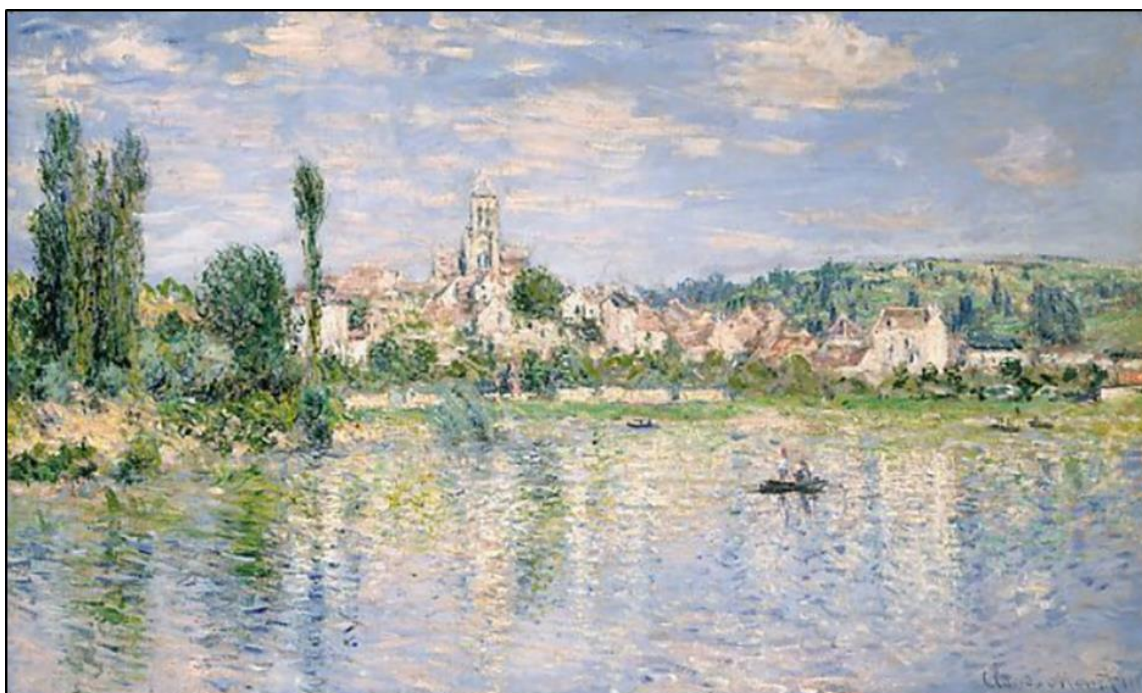


Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437138?sortBy=Relevance&ft=Claude+Monet&offset=0&rpp=40&pos=26>

⁷⁶⁷ Idem.

⁷⁶⁸ Idem.

Figura 184 – “Vétheuil no verão” é uma outra peça captada por Monet em 1880.



Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437111?sortBy=Relevance&ft=Clau+Monet&offset=0&rpp=40&pos=17>

A respeito da transformação que o museu propiciou às coisas, a italiana Molfino corroborou essa ideia, pois o espaço museal apresentou:

um diálogo entre a vida e a morte: [onde o museu arrebataria os] objetos da morte (ou seja, seu desaparecimento ou dispersão); [para acumulá-los a fim de] testemunhar sobre si mesmo; [ocasionando uma] nova vida a esses objetos, reparando a fantasia de destruição e danos antigos⁷⁶⁹.

Para Molfino, o museu possibilitou, ainda, o sentimento histórico por meio das obras de artes e objetos históricos. Para ela, o espaço museal não seria “apenas um local onde objetos e artefatos são estratificados de acordo com seus tempos de acumulação histórica: é também um repositório de emoções”⁷⁷⁰. Até mesmo as obras e objetos que foram arrancados de seus contextos receberam uma nova identidade na instituição museal, “uma identidade que produz emoções ao longo do tempo”⁷⁷¹. A

⁷⁶⁹ No original: “Un dialogo tra vita e morte: strappare gli oggetti alla morte (cioè alla loro scomparsa o dispersione); tesaurizzarli per testimoniare di sé; dare nuova vita a questi oggetti riparando alla fantasia di antiche distruzioni e danneggiamenti.”. *Il libro dei musei*, 1991, p. 09.

⁷⁷⁰ No original: “Non è solo un luogo dove si stratificando oggetti e reperti secondo i loro tempi storici di accumulazione: è anche un deposito di emozioni”. *Ibidem*.

⁷⁷¹ No original: “una identità che nel tempo storico produce emozioni”. *Idem*.

sentimentalidade mediada pelo museu não o tornaria num espaço da morte, mas de emoções e da vida.

Figura 185 – A “Noite estrelada” de Vincent van Gogh foi inspirada pelo céu noturno de Saint Rémy.



Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/79802>

Em Heidegger observa-se, num outro contexto, a transformação dessas obras de arte e objetos históricos no tempo. A passagem dessas coisas no tempo conferiu uma nova significação, em que essas coisas deixaram de ser o que eram para se tornarem uma outra.⁷⁷² Após a sua resignificação, os objetos históricos e obras de arte adentraram o museu, onde foram devidamente instaladas para a instrução e contemplação das pessoas. Na instituição museal elas foram revivificadas, inclusive quando se pressupõe o seu acabamento como as pinturas, onde constantemente se

⁷⁷² *Ser e tempo* [1929], 2012, § 73, p. 1025.

renovam, no encontro com o receptor, na sua percepção.⁷⁷³ A respeito da sua origem e percepção, salienta Kothe:

as obras nunca estão definitivamente feitas. Não ocorre apenas a renovação da sua percepção, mas há uma renovação das obras pela percepção renovada. Isso não faz do receptor uma figura mais importante do que o autor: apenas se reconhece o receptor como indispensável ao processo de comunicação artística⁷⁷⁴.

A operação imagética acerca dos objetos históricos e obras de arte é puramente humana, assim como a memorial que busca nesses artefatos reminiscências de outra época. Portanto, a vida existente no museu decorreria da vivência humana que revivificaria todas as coisas no espaço museal no intuito de compreender não somente as coisas em si, mas a si mesmo por meio delas.

Ainda contrapondo a noção depreciativa de Valéry, Lúcio Costa e, quiçá, de Adorno, André Malraux defende o museu não como um lugar de esquecimento e morte, mas um espaço de vida e de libertação do próprio tempo, em que as obras de arte não morreriam, pois, se imporia “[...] o intermitente e invencível diálogo das ressurreições”⁷⁷⁵. Nesse sentido, o museu seria o espaço da imortalidade para as obras de arte e não de sepulcro. Até mesmo a arte funerária não seria fúnebre para Malraux porque somente através da sua manifestação que conheceríamos a representação da vida familiar, por exemplo.⁷⁷⁶ A respeito do Louvre, o museu não seria um ambiente desértico ou estéril, pois, para o romancista francês, ele é invadido pela presença e isso o torna como um verdadeiro museu, ao invés de pertencer à morte.⁷⁷⁷

A vida evocada por Malraux está no interior dos museus, em que as obras de arte são metamorfoseadas. Assim, no espaço museal, elas ressurgiram para a vida.⁷⁷⁸ A metamorfose sofrida pelas obras de arte possibilitou um novo olhar para os espectadores, uma vez que estão inseridas no museu. E em virtude de estarem instaladas nos museus, as obras de arte, além de deixarem de ser o que eram e passarem a ser uma outra coisa, também estariam em seu tempo e fora dele:

⁷⁷³ KOTHE, 2019, p. 146.

⁷⁷⁴ Ibidem.

⁷⁷⁵ *O museu imaginário*, 2011, p. 254.

⁷⁷⁶ Ibidem, p. 104.

⁷⁷⁷ Ibidem, p. 254.

⁷⁷⁸ Ibidem, p. 182.

como objecto histórico, a *Gioconda* situa-se entre Verrocchio e Rafael, e é semelhante a Alexandre, de quem resta apenas a glória e a transformação que impôs ao mundo antigo: Alexandre é um momento radioso da morte. Mas, a *Gioconda* não morreu, se bem que tenha nascido entre Verrocchio e Rafael; foi Mona Lisa quem morreu. A *Gioconda* é do seu tempo, e fora do tempo. A sua ação sobre nós não é da ordem do conhecimento; mas da *presença*. Amar a pintura é, em primeiro lugar, sentir que esta presença é radicalmente diferente da do mais belo móvel da mesma época; é saber que um quadro, a *Gioconda*, *Pietá de Villeneuve* ou *A jovem do Turbante* de Vermeer, não é um objecto, mas uma voz. Esta presença, que Alexandre não possui, mas que possui o santo *a quem se reza*, é propriamente da ordem da sobrevivência, e pertence à vida. Não ao conhecimento: à vida⁷⁷⁹.

Desse modo, no museu imaginário de Malraux, as obras de arte foram tiradas do sepulcro e metamorfoseadas. E, como tais, poderão viver além do seu tempo, pois o museu confere para ele “[...] quando não a eternidade pedida pelos escultores da Suméria ou da Babilônia, a imortalidade que Fídias e Miguel Ângelo lhes exigiam, pelo menos uma enigmática libertação do tempo”⁷⁸⁰.

4.4 - MUSEUS: AS CLASSIFICAÇÕES TIPOLOGICAS DOS MUSEUS

A partir do século XIX, se verificou a expansão dos museus, sobretudo, após 1815 quando as obras confiscadas seriam repatriadas aos seus lugares de origem.⁷⁸¹ A profusão museal nesse século em questão partiu de três a quatro grandes categorias: os museus de arte, os museus de ciências naturais, os museus de história e os museus de arqueologia. A falta de organização que muitos atribuíam aos museus foi, em sua maioria, contornada na segunda metade do século XX com o avanço dos estudos direcionados às instituições museológicas e da profissionalização do setor que gerencia as casas museais. Assim, estudos e análises mais aprofundados surgiram a fim de estudar não somente as arquiteturas e as disposições de peças no interior das instituições, mas de classificar os museus através dos seus acervos para uma organização tipológica.

No século XX, o museólogo Georges Rivière desenvolveu, segundo Gob e Drouguet, uma hierarquia tipológica de museus, em que essas tipologias se desenvolveriam em quatro ou até mesmo cinco categorias: museus de arte, museus das ciências do homem, museus das ciências da natureza, museus das ciências e

⁷⁷⁹ Ibidem, p. 252.

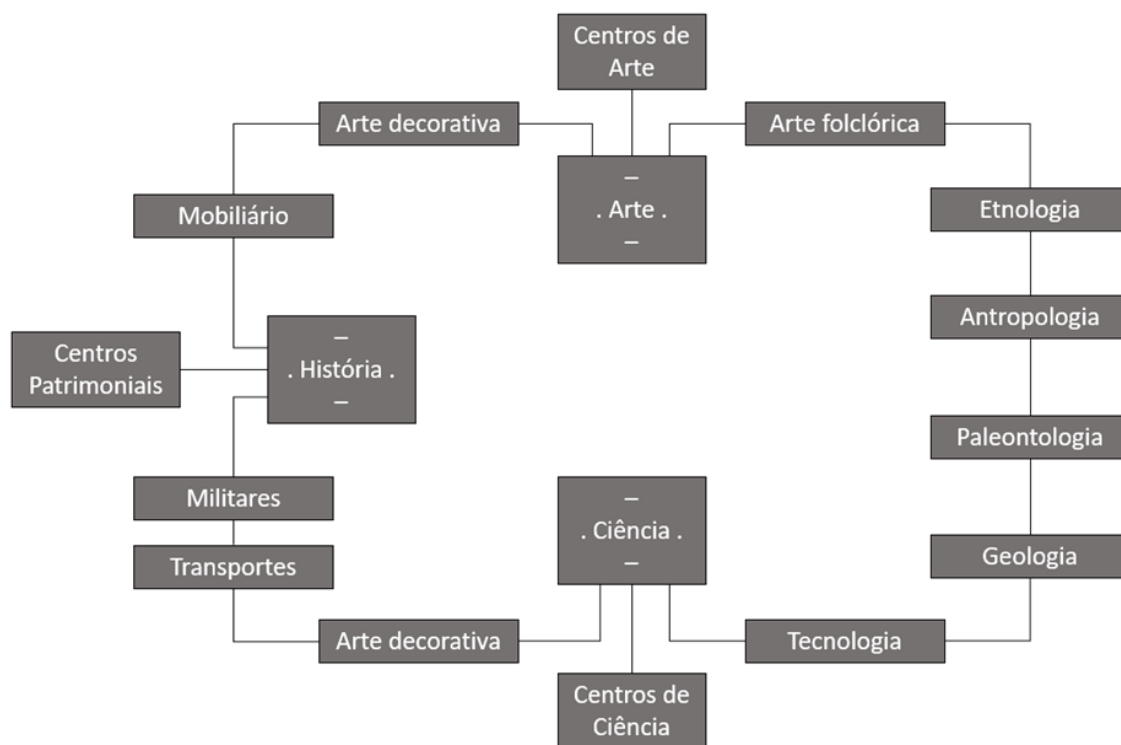
⁷⁸⁰ Ibidem, p. 254.

⁷⁸¹ GOB; DROUGUET, 2019, p. 45.

das técnicas e os museus multidisciplinares e interdisciplinares. Em cada uma dessas categorias, houve uma subdivisão secundária, em que os museus de arte abarcariam as artes plásticas, gráficas e aplicadas, as artes do espetáculo, a música e a dança, a literatura, as artes da fotografia e do cinema e a arquitetura; os museus das ciências do homem seria composto pela história, incluindo arqueologia e pré-história, a etnologia, a antropologia, o folclore, a pedagogia, a medicina, a higiene e o lazer. As três últimas categorias não apresentariam uma subdivisão.⁷⁸² A sistematização hierárquica enxergou algumas das características que, porventura, nortearam os museus. Contudo, talvez as análises não observaram que, assim como a transformação acerca da definição do conceito de museu, as naturezas fisiológicas não foram enrijecidas e também se transformaram conforme o tempo.

Outras classificações desenvolvidas, e mais efetivas, como a de Edson e Dean⁷⁸³ sugeririam a partir de três núcleos constituídos pela arte, história e ciências a formação tipológica dos museus.

Figura 186 – Organograma das tipologias museais por Edson e Dean.



Fonte: Gob; Drouguet, 2019, p. 61.

⁷⁸² Ibidem, p. 59.

⁷⁸³ EDSON; DEAN, 1996, p. 08, *apud* GOB; DROUGUET, 2019, p. 61.

A discutível hierarquização das tipologias aventadas por Rivière e outros autores repousa na sistematização da natureza dos museus. Todavia, muitos museus são difíceis de serem classificados, como argumenta Gob e Drouguet, pois mesclam subcategorias pertencentes a outras categorias.⁷⁸⁴ A discussão acerca das tipologias se mostra importante para perceber a extensão acerca da diversidade dos museus na atualidade, por exemplo. A tipologia pode sugerir ao museu um tema para exposição de coisas, apesar de também limitá-lo. A identidade museal não reside, estritamente, na temática tipológica, pois elas “[...] não dão conta da riqueza das instituições que tendem cada vez mais a abordagens multitemáticas e interdisciplinares”⁷⁸⁵. Os museólogos Gob e Drouguet defendem que os museus não fossem disto ou daquilo, mas disto e daquilo.⁷⁸⁶ Todavia, a abrangência e a diversidade numerosa de peças, quando possível, pode vir a ser extraordinária para o museu, é verdade, mas um museu especificamente temático e “modesto” também seria, pois a maioria esmagadora dos museus pelo mundo não gozam, ao mesmo tempo, de um espaço generoso e de um acervo numeroso e diverso para esse tipo de constituição, sem contar a verba para manter esse tipo de estrutura.

Numa outra classificação, geopolítica, verifica-se que grande parte dos museus no mundo são manifestados localmente, seguidos pelos regionais, nacionais, internacionais e os universais. A realidade de cada país influencia essa categorização museal, em que a classificação dos museus corresponde ao contexto do país. A título de exemplificar essas classificações: o universal seria os grandes museus como Louvre, Britânico ou Metropolitan, cujo acervo busca expor, universalmente, as civilizações humanas; o internacional busca apresentar outros países mediante acervo correlato; os nacionais visam expor uma temática relativa ao país. Os dois últimos, regional e local, seriam instâncias hierárquica menores dentro da divisão geopolítica nacional.⁷⁸⁷

Portanto, além das tipologias temáticas, haveria, ainda, as classificações geopolíticas dos museus que poderiam se manifestar das mais variadas formas. O grande e o pequeno museu seriam importantes dentro dos seus respectivos propósitos e contextos, pois cada um buscaria apresentar por meio da exposição de obras de arte e de objetos histórico culturais a vivência humana no mundo nos seus

⁷⁸⁴ Ibidem, p. 59-60.

⁷⁸⁵ Ibidem, p. 62.

⁷⁸⁶ Idem.

⁷⁸⁷ Ibidem, p. 62-3.

mais diversos níveis. E, apesar da vivência e do desenvolvimento humano que constitui os eventos históricos possuir níveis de relevância que refletirão nas hierarquias desses museus, o conteúdo apresentado entre o grande e o pequeno museu, em termos de importância, seria igualmente o mesmo, pois realizar-se-ia em suas respectivas realidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa mostrou-se oportuna, pois, embora o museu moderno seja um fenômeno tipicamente europeu e que a sua gênese encontra-se no colecionismo renascentista da península itálica, a prática de se colecionar coisas e de se cultivar a memória em lugares específicos é atemporal na história da humanidade. Aproximações e distanciamentos com relação ao museu moderno são percebidos em vários momentos como na Mesopotâmia e na Grécia Antiga, onde vários objetos do passado e/ou artísticos foram buscados e/ou “colecionados” (ou, quiçá, “conservados”), para fins diversos como, por exemplo, para a prática do ensino-aprendizagem e/ou para demonstração de poder e engrandecimento do lugar, algo que se assemelharia muito ao museu revolucionário que buscava, além de esclarecer seus cidadãos, acumular os bens culturais de outros lugares como troféus na promoção imagética e política do Estado.

A gênese mítica e conceitual do museu moderno foi buscada no passado helenístico a fim de conferir uma origem e, sobretudo, uma grandeza. O ressurgimento do termo na península itálica do século XV rivalizava com outras palavras para se referir às coleções de objetos de importância variável e, ao mesmo tempo, poderia ser/estar associado a uma gama de possibilidades. Na França do século XVIII, o termo estava revestido de vários significados que evocava simultaneamente o cultivo e a prática do saber, uma arquitetura monumental, uma expressão positiva e política de poder e, principalmente, o *Mouseion* de Alexandria. A etimologia da palavra pode ter contribuído para a conexão entre o museu moderno e o lendário museu alexandrino. E devido ao contexto nacionalista francês essa ligação não foi somente reforçada, mas também difundida para além das suas fronteiras pela Revolução.

Contudo, apesar do museu moderno buscar se conectar ao mundo antigo através do *Mouseion* de Alexandria, o seu vocábulo já o conectava com o passado, porém, mais antigo. O vocábulo museu advém do grego *Mouseion* que significa o templo das musas, onde cada deidade era uma espécie de padroeira responsável por uma determinada arte ou ciência. As artes plásticas não pertenciam ao panteão museal e, portanto, não gozavam de uma musa guardiã. No entanto, o ressurgimento do termo *musaeum* no curso do Renascimento anunciava uma nova prática que, além de contemplar as artes plásticas, as elevariam a um lugar de destaque. As novas técnicas empregadas pela pintura renascentista e os objetos do passado carregados

de história e arte alimentaram as grandes coleções europeias que buscavam tanto o conhecimento quanto o *status*. O museu moderno, portanto, surgiria a partir das grandes coleções que pertenceram, em grande parte, aos grandes monarcas e às pessoas influentes dos reinos que gozavam de prestígio e poder.

As coleções eram de caráter privado, mas que, em algum momento, permitiam o ingresso de pessoas ilustres. Todavia, grande parte do público não tinha acesso as obras de arte e/ou peças históricas. Em algum momento, talvez, permitissem o contato quando a coleção estava instalada em pátios externos e/ou jardins. Em relação aos museus, a sua abertura pública foi lenta, gradual, porém, rígida para muitos setores da sociedade. Claro que, as camadas menos favorecidas eram quase sempre preteridas e/ou ignoradas, pois não gozavam de *status* para o seu ingresso. Uma abertura sem restrições que contemplasse a sociedade ocorreria apenas com a instauração do Museu do Louvre no curso da Revolução Francesa quando o seu ingresso se tornaria um direito. A Revolução abriu as coleções para um novo contexto, pois tanto ressignificariam as coleções da imagem do Antigo Regime quanto as conservariam como bens culturais do estado para o esclarecimento da nação francesa.

No entanto, o museu revolucionário inaugurou também com a ascensão política e militar de Napoleão uma nova época, porém sombria, no que diz respeito a espoliação em massa de bens culturais pelo mundo, onde a França reivindicava como “legítima herdeira” os monumentos do passado e, o museu, seria a sua vitrine. Claro que, além da França, a política imperialista dos países europeus foi tão massiva e devastadora quanto a francesa e espoliou incontáveis obras e bens culturais ao redor do mundo a fim de abastecer os seus grandes museus. Conflitos envolvendo a usurpação de peças históricas e obras artísticas aconteceram várias vezes durante o modernismo europeu (também pelo mundo), mas não com a intensidade e dimensão do século XIX. O acúmulo feroz de coisas alterou a percepção das obras de arte e dos bens culturais no espaço museal, em que o número quantitativo de coisas encobria a significação qualitativa dessas mesmas coisas. As peças que deveriam instruir e esclarecer as pessoas estavam sendo obscurecidas no museu em favor do engrandecimento político e ideológico do estado.

Outra questão relevante apresentada pela pesquisa foi compreender o fenômeno do tempo e a sua operação no espaço museal. O museu guarda resquícios de tempos que não mais existem. Esses resquícios que subsistem “agora” nos

permitem ligar temporalmente aos nossos antepassados. O tempo percorrido pelos objetos do passado e pelas obras de arte possibilita que sejam ressignificados acerca daquilo que foram um dia. Os objetos do passado e/ou obras de arte que estão contidos no museu apresentam-se no tempo do espectador, mesmo pertencendo a outras épocas. Assim, o museu suspende o tempo das coisas, isto é, o passado das quais pertenceram, para que sejam apreendidas em outro tempo. Mesmo no museu, o tempo das obras de arte é secundário, talvez, devido a contemplação de coisas, apesar do tempo constituí-las em sua produção e abstração. Contudo, o tempo das obras de arte pode transparecer “de repente” quando na presença de outra obra de arte, cuja constituição seja mais antiga. As coisas instaladas no museu podem ser apresentadas individualmente ou conjuntamente por intermédio dos números, por exemplo, para que sejam localizadas no tempo. As diversas características constitutivas das obras de arte e dos objetos históricos podem tanto aproximá-las quanto afastá-las enquanto números. No entanto, todo e qualquer número evocado pela história não tem nada a ver com a quantidade, mas com a qualidade.

O tempo pode ser entendido através das ciências da natureza ou das ciências históricas. A finalidade física do tempo das ciências da natureza é reduzir os fenômenos do mundo ao conceito de unidade, isto é, o tempo é mensurado e apresentado como uma quantidade. O tempo das ciências históricas se constitui a partir do ser humano que compreende que a sua vivência se temporaliza e que é histórica, e isso lhe possibilita buscar no tempo, quer dizer, no passado aquilo que está cristalizado significativamente com sentido e valor, a qualidade. O número faz parte da ciência histórica quando é significado, pois constitui a cristalização de vivências humanas num dado período ou evento. As datas comemorativas, por exemplo, são importantes porque compreendem significações humanas específicas em que não podem ser expressas por quaisquer outros números, senão por aqueles em que foram vivenciados naquele momento. O ano de 1789 d.C. não pode ser trocado e/ou alterado por qualquer outro número, pois as vivências são específicas no seu acontecer quando cristalizadas no tempo. Para Heidegger, o tempo das ciências da natureza e das ciências históricas ocorrem sequencialmente, a diferença é que na sequência das ciências da natureza o tempo é homogêneo e das ciências históricas é heterogêneo. Isso quer dizer que, o que se diferencia no tempo das ciências da natureza é apenas a sua colocação na fila, diferentemente do tempo histórico que se diferencia, um do outro, pela sua estrutura contedística.

Visto isso, ambos os tempos podem ser percebidos, de certa maneira, no museu, isto é, um tempo, cuja relação está na mensuração numérica matemática e, outro, onde se busca essências humanas outrora passadas. Contudo, o que é buscado nas coisas do passado é mais qualitativo do que quantitativo, pois, o que está no museu diz respeito à significação humana no mundo. A mensuração ocorrida no museu é relativa à localização dos objetos que pertenceram ao passado, portanto, refere-se não ao “quanto”, mas ao “quando”. Assim, no âmbito da história, todo e qualquer número atribuído ao objeto histórico e obra de arte possui significado, isto é, sentido e valor. Museus temáticos que existem na contemporaneidade podem suscitar o tempo das ciências da natureza com objetivo de apresentar os fenômenos físicos do mundo e do universo como, por exemplo, os museus astrofísicos ou astronômicos. E apesar do encobrimento dos fenômenos pelos números, a percepção no espaço museal não pode ser mensurada quantitativamente, mas qualitativamente, pois a experiência é humana e não pode ser reduzida pelos números em sua descoberta. E o tempo da natureza mesmo sendo apresentado para além da “compreensão” com os seus incontáveis números, ele não deixaria de ser um tempo da história, pois a perspectiva é humana. A ironia desse exemplo é que, o estudo da astronomia está contido duplamente no vocábulo museu, isto é, tanto o conceito mítico quanto o moderno, porém, essa atividade foi perdida e desvinculada do museu moderno restando, apenas, como tema para ser explorado na contemporaneidade.

Por fim, os problemas decorridos do museu revolucionário e da espoliação imperialista europeia se manifestariam no século seguinte sob um novo contexto mundial após a Segunda Guerra. Os bens culturais espoliados das diversas nações não configuravam, *a priori*, um problema para os grandes museus porque os europeus se enxergavam como os autênticos proprietários. Contudo, as nações espoliadas jamais esqueceriam dos seus bens culturais, pois muitos ainda serviam como símbolos religiosos e/ou de governança. O combate contra o tráfico ilícito, o debate acerca da propriedade ou a conscientização acerca da propriedade desses bens culturais seria lento, porém, dinâmico porque ganharia força com a criação do Conselho Internacional de Museus - ICOM, e dos seus respectivos mecanismos. A resolução acerca da restituição dos bens culturais é incerta para muitas nações, pois abrange questões complexas que envolve desde a desconstituição dos acervos museais a governabilidade política e econômica dos países envolvidos.

ANEXO

A ESPOLIAÇÃO EM MASSA NA SEGUNDA GUERRA, O SURGIMENTO DAS LEGISLAÇÕES, A FUNDAÇÃO DO CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS - ICOM, E O PROBLEMA DAS RESTITUIÇÕES.

O nascimento do Conselho Internacional de Museus decorre da emergência de se criar uma organização em nível mundial que auxilia a comunidade museística no que diz respeito à preservação, conservação e compartilhamento do patrimônio cultural presente e futuro, tangível e intangível, da humanidade. O ponto de partida para sua criação remonta meados do século XX, após a Segunda Guerra Mundial. No entanto, essa não seria a primeira cooperação organizada e internacional entre museus, pois, no início do mesmo século, houve uma nesse sentido. Ela surgiu por meio do Comitê de Cooperação Intelectual da Liga das Nações e, em 1922, foi fundado o International Museums Office. As suas atividades foram pioneiras, cujas iniciativas fomentaram estudos e publicações até sua extinção em 1946, mesmo ano em que seria criado o ICOM.⁷⁸⁸

A criação do ICOM remonta ao contexto apocalíptico do pós-guerra, em que grande parte das cidades europeias encontravam-se arrasadas e o clima, apesar do término da guerra, era de incertezas. Em vista dessa situação, alguns organismos internacionais implementaram ações no sentido de “[...] estabilizar a ‘ideia de paz’ instaurada com o fim do conflito”⁷⁸⁹. E, pelo fato de os museus serem entendidos “como espaços dedicados às memórias de dada coletividade, imaginou-se que eles, intermediados e representados por seus dirigentes, poderiam assumir um papel nesse cenário”⁷⁹⁰. No entanto, a criação do ICOM responderia a várias demandas além desse horizonte, pois não havia um órgão ou associação que representasse as instituições museais e seus profissionais num contexto mundial, ou que auxiliasse os museus e seus dirigentes na resolução de seus problemas, principalmente, aqueles surgidos do pós-guerra acerca das restituições de obras de arte e de bens culturais, tampouco ainda que combatesse o tráfico ilícito deles. Muitos desses problemas foram amplificados com a Segunda Guerra Mundial, pois não seriam somente os edifícios e monumentos históricos que sofreriam com os danos causados pelo conflito, mas as incontáveis coleções artísticas e bens culturais.

⁷⁸⁸ Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/museum-cultural-institution/Management>.
Acessado em: 10.jan.22

⁷⁸⁹ CARVALHO, 2020, p. 32.

⁷⁹⁰ Ibidem.

Figura 187 – Inspeção americana encontra saque alemão numa Igreja em Elligen, na Alemanha em 1945.



Fonte: <https://www.archives.gov/research/holocaust/finding-aid>

A usurpação das obras de arte e de bens culturais seria uma constante nesse cenário caótico europeu, em que os museus e muitos colecionistas não passaram incólumes. Várias instituições sofreriam grandes prejuízos e perdas inestimáveis de seus acervos com os saques nazistas. Engana-se que os ataques às obras de arte e objetos históricos iniciaram no decorrer da Segunda Guerra, pois tanto a espoliação quanto a dispersão de coisas já havia começado, antes mesmo da agressão alemã à Polônia em 1939. Antecipando os grandes saques que ocorreriam no curso da guerra, houve um projeto ambicioso e megalomaníaco do *Führer* Adolf Hitler que, entre outras coisas, almejou construir um grande museu em sua homenagem, o *Hitlerzentrum*.⁷⁹¹ Para tal empreendimento, segundo Molfino, o ditador alemão criou uma organização especial em Linz, o *Sonderauftrag Linz*, cujo objetivo era “coletar” e ‘comprar’ objetos históricos e obras de artes europeia para o futuro museu.⁷⁹² As peças ‘compradas’ pelo estado alemão foram obtidas por um valor muito abaixo de mercado, em que o próprio Hitler acompanhou as operações ao lado do diretor do Museu de Dresden,

⁷⁹¹ MOLFINO, 1991, p. 81.

⁷⁹² *Il libro dei musei*, 1991, p. 81.

Hans Posse, e do antiquário Karl Haberstock.⁷⁹³ O valor baixo dessas peças sugere que algum meio de pressão ou coação foi utilizado a fim de obter esses objetos históricos e obras de arte junto aos colecionadores ou instituições. Contudo, a maior parte desses objetos históricos e obras de arte ocorreu pelos alemães por meio de saques durante a ocupação nazista nas cidades.

Uma quantidade incalculável de obras-primas e de objetos históricos proveniente de castelos, igrejas, museus e de particulares foram tomadas e levadas ao *Führer*. Os países da Europa Oriental, a Bélgica, a Itália e a União Soviética sofreram grandes perdas. Os soviéticos, por exemplo, contabilizaram o incrível número de 564.723 peças que foram roubadas, removidas ou, simplesmente, destruídas em quatro anos de guerra.⁷⁹⁴ A destruição de obras artísticas também esteve presente, sobretudo, aquelas ligadas aos judeus como “a coleção do Barão Louis von Rothschild de Viena [que] foi destruída e dividida por ser considerada um remanescente da campanha antijudaica”⁷⁹⁵. Em relação às peças levadas, Hitler não as expôs, mas as reuniu e guardou em abrigos subterrâneos construídos ou naturais. Na descoberta desses muitos abrigos, o mais emblemático foi descoberto na caverna austríaca de Altaussee, onde as tropas aliadas encontraram grandes peças de arte como “*Políptico de Gent*” dos irmãos Van Eyck e a “*Madona de Bruges*” de Michelangelo. Segundo Molfino, Hitler ordenou a explosão da antiga mina de sal com todo seu conteúdo, porém, “o simples zelador-restaurador que durante meses dormia no subsolo ao lado das obras de arte para vigiar sua saúde recusou-se a fazê-lo, arriscando sua vida”⁷⁹⁶. Uma outra recusa que se tornou célebre, mas em amplo contexto, ocorreu com o general alemão e governador militar de Paris Dietrich von Choltitz que descumpriu ordens diretas de Hitler para destruição da capital francesa em 1944, a fim de preservar a cidade. Essa recusa ainda suscita debates acerca da tal intencionalidade do general nazista.

⁷⁹³ MOLFINO, 1991, p. 81.

⁷⁹⁴ Ibidem.

⁷⁹⁵ No original: “La collezione del barone Louis von Rothschild di Vienna fu distrutta e divisa poiché era considerata una spoglia della campagna antiebraica”. Idem.

⁷⁹⁶ No original: “[...] ma il semplice custode-restauratore che da mesi dormiva sottoterra accanto alle opere d’arte per sorvegliarne la salute si rifiutò di farlo, rischiando la vita”. Idem.

Figura 187 e 188 – Operação de resgate envolvendo a “Madona de Bruges” de Michelangelo.



Fonte: <https://pt.aleteia.org/2020/09/18/a-incrivel-historia-do-resgate-de-nossa-senhora-de-bruges/>

Com o término da Segunda Guerra Mundial, ressurgiu um problema antigo que pouco interessou sua resolução pelos grandes museus europeus e seus respectivos países, mas que se tornaria recorrente no século XXI: as restituições de objetos históricos e obras de arte. No caso da Segunda Guerra, o clima foi propício e favorável para tais requisições, uma vez que os acontecimentos foram recentes, o desejo era de todos os envolvidos e os nazistas, cometedores de todo mal, o inimigo em comum. Esse clima foi completamente distinto no século XXI quando diversas nações do mundo requisitariam dos grandes museus seus patrimônios artístico-culturais. No entanto, isso não quer dizer que tais restituições provenientes da Segunda Guerra constituíram operações simples e fáceis, pelo contrário, pois se mostraram difíceis e

muito complexas, e, sem dúvida, tanto a sua aceitação pública perante a sociedade quanto sua influência política foram maiores.

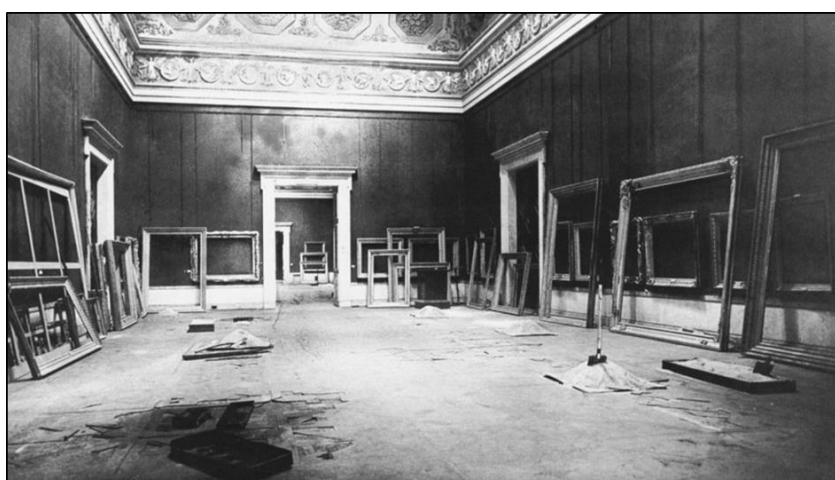
Figura 189 – O Museu Peterhof enterrou as suas coleções de esculturas para protegê-las dos bombardeios e também evitar que fossem roubadas pelos nazistas.



O museu russo não foi bombardeado, mas transformado em praça de combate pelos nazistas. O resultado: do palácio museal restariam apenas ruínas e escombros, as fontes destruídas e grande parte das árvores do bosque queimadas.

Fonte: <https://br.rbth.com/historia/83998-sovieticos-esconderam-obras-segunda-guerra>

Figura 190 – O irreconhecível Museu Hermitage durante a Segunda Guerra.



As pinturas dos seus grandes artistas restaram, apenas, as suas molduras espalhadas pelas galerias. Todo corpo museal foi convocado para ajudar a retirar as coisas do museu, assim como parte da população.

Fonte: <https://www.rbth.com/arts/332272-museum-evacuation-world-war-ii>

A princípio, a política envolvida na reconstrução estrutural e econômica dos países europeus abrangeu as devoluções das peças artísticas e bens culturais aos seus países. A criação de legislações e dispositivos jurídicos foi celebrada a fim de reestabelecer a propriedade das obras de arte e dos objetos históricos aos seus legítimos donos. Em consequência deles, por exemplo, as compras realizadas pelos nazistas se tornaram sem efeito desde o estabelecimento do regime nazista na Alemanha até o fim da guerra. Ela também incluiu as muitas peças vendidas durante e após a guerra por meio do lucrativo mercado negro. Ainda assim, mesmo com todo aparato jurídico de vários países, muitos desses bens históricos e obras de arte permaneceram anos sem qualquer reivindicação.

Atualmente, muitas dessas peças artísticas e bens culturais encontram-se guardadas em depósitos de vários países, onde algumas estão em trâmite para possível restituição, mas grande parte, ainda, se encontra sem qualquer elucidação, especialmente aqueles que pertenceram aos judeus. Inclusive, uma conferência foi realizada nos Estados Unidos em 1998, a fim encontrar soluções acerca das coleções de arte e bens culturais confiscadas pelos nazistas. O evento foi organizado conjuntamente pelo Departamento de Estado dos Estados Unidos e pelo Museu Memorial do Holocausto americano, e contou com a participação de 44 representantes de estados, 12 organizações não-governamentais, principalmente, ligadas a vítimas judaicas, e o Vaticano. A estratégia americana era de estabelecer obrigações internacionais vinculantes, mas o plano foi preterido em detrimento dos diferentes sistemas jurídicos de cada país, onde cada um agiria de acordo com as suas próprias legislações. Nesse sentido, um preâmbulo elaborado pela delegação suíça foi acrescentado a proposta estadunidense tornando-a compatível para sua aprovação. Assim, os princípios da Declaração de Washington foram aprovados num acordo de caráter não vinculativo para esses estados. Apesar de esses princípios não serem obrigatórios e de não interferirem nas legislações locais, eles auxiliaram os tribunais dos estados signatários, pelo menos, com o seu estabelecimento normativo, norteando-os na resolução das restituições.⁷⁹⁷

⁷⁹⁷ Disponível em:

<https://web.archive.org/web/20210123010717/https://www.tachles.ch/artikel/Schweiz/den-durchbruch-schaffte-die-schweizer-delegation>. Acessado em: 12.jan.22.

Figura 191 – O “Soldado americano inspeciona a coleção de arte do nazista Hermann Göring em 1945”.



A restituição das obras e bens culturais espoliadas pelos nazistas se tornaria difícil e complexa.

Fonte: <https://www.dw.com/pt-br/por-que-é-tão-difícil-a-devolução-da-arte-saqueada-pelos-nazistas/a-57999283>

O primeiro tratado internacional mais abrangente em termos de contexto mundial, onde se resguardou a integridade física dos monumentos culturais em tempos de guerra foi criado em 1954 na Convenção de Haia. Nela, objetivou-se criar códigos e dispositivos jurídicos a fim de proteger esses bens culturais em situação de conflito armado, como salvaguardá-los de roubos, pilhagens e apropriações indébitas. Na Convenção de 1954, criou-se o Primeiro Protocolo que responderia “às pilhagens sistemáticas de bens culturais dos territórios ocupados durante a Segunda Guerra Mundial”⁷⁹⁸. E, na Convenção de 1999, se criou o Segundo Protocolo que complementou a Convenção 1954, em que se atualizaram as demandas criando dois níveis de proteção para os Estados partícipes.⁷⁹⁹

A definição do termo “bens culturais”, elaborado pela Convenção de 1954, independeu do tipo de instituição e edifício. Para tal inclusão, bastava ser considerado importante enquanto patrimônio cultural, histórico ou artístico para aquele dado povo. Sendo assim, os museus fizeram parte dessa lista, pois estavam na classificação nas alíneas (a) e (b):

- (a) Os bens móveis ou imóveis de grande importância para o patrimônio cultural de todos os povos, tais como monumentos de arquitetura, arte ou história, religiosos ou seculares; sítios arqueológicos; conjuntos de edifícios que, no seu conjunto, são de interesse histórico ou artístico; trabalhos de arte; manuscritos, livros e outros objetos de interesse artístico, histórico ou

⁷⁹⁸ Disponível em: <http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/armed-conflict-and-heritage/convention-and-protocols/first-protocol/>. Acessado em: 14.jan.22.

⁷⁹⁹ Disponível em: <http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/armed-conflict-and-heritage/convention-and-protocols/second-protocol/>. Acessado em: 14.jan.22.

arqueológico; bem como coleções científicas e importantes coleções de livros ou arquivos ou de reproduções dos bens acima definidos; (b) edifícios que tenham por finalidade principal e efetiva conservar ou expor os bens culturais móveis definidos na alínea (a), tais como museus, grandes bibliotecas e depósitos de arquivos, e refúgios destinados a abrigar, em caso de conflito armado, os bens culturais móveis definidos na alínea (a); (c) centros que contenham uma grande quantidade de bens culturais, conforme definido nas alíneas (a) e (b), a serem conhecidos como 'centros que contêm monumentos'⁸⁰⁰ (tradução nossa).

As diretrizes propostas da Convenção reconheceram a necessidade de proteger esses bens culturais em vista dos acontecimentos da Segunda Guerra e também do avanço tecnológico dos armamentos bélicos. Portanto, era imperativa a criação de Protocolos que objetivassem salvaguardar em tempos de guerra a integridade física desses bens, edifícios e instituições. Apesar da Convenção de Haia ter criado os dispositivos em 1954, ela evocou princípios de outras Convenções que ocorreram em 1899 e 1907, em Haia, e do Pacto de Washington de 1935, pois esses eventos compartilharam da mesma preocupação e visaram codificar leis e normas a fim de proteger os bens culturais durante o período de guerra. No entanto, isso não aconteceu no curso da Primeira Guerra, mesmo com os dispositivos das Convenções de Haia de 1899 e 1907. O problema foi uma cláusula que limitou os seus efeitos, em que a sua aplicação, em termos gerais, coincidiria com todos os envolvidos do conflito de constarem também como partes daquela Convenção.

O Pacto de Washington de 1935 apresentou significativas inovações em comparação com aquelas das Convenções de Haia de 1899 e 1907. Em relação às inovações, um de seus artigos veiculou o caráter de neutralidade aos bens culturais que, em certo sentido, se assemelhou à das equipes médicas durante o conflito armado. Em outro artigo, designou a marcação de bens culturais com emblemas informando que aquela instalação estaria sob proteção do tratado. Contudo, o Pacto de Washington limitou-se aos países do continente americano, pois nenhum outro fora

⁸⁰⁰ No original: (a) movable or immovable property of great importance to the cultural heritage of every people, such as monuments of architecture, art or history, whether religious or secular; archaeological sites; groups of buildings which, as a whole, are of historical or artistic interest; works of art; manuscripts, books and other objects of artistic, historical or archaeological interest; as well as scientific collections and important collections of books or archives or of reproductions of the property defined above; (b) buildings whose main and effective purpose is to preserve or exhibit the movable cultural property defined in sub-paragraph (a) such as museums, large libraries and depositories of archives, and refuges intended to shelter, in the event of armed conflict, the movable cultural property defined in sub-paragraph (a); (c) centers containing a large amount of cultural property as defined in sub-paragraphs (a) and (b), to be known as 'centers containing monuments'. Disponível em: <http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/armed-conflict-and-heritage/convention-and-protocols/1954-hague-convention/text/>. Acessado em: 12.jan.22.

dele assinou ou ratificou esse tratado. Apesar disso, ele continua sendo válido para os países integrantes da Organização dos Estados Americanos e, especialmente, em virtude de os Estados Unidos não integrarem o Segundo Protocolo proposto pela Convenção de Haia de 1999.

A segurança adquirida pelos museus na Convenção de Haia de 1954, talvez, não seja reflexo somente do período instável provocado pelo pós-guerra, mas também da tensão geopolítica entre os Estados Unidos e União Soviética. Os protocolos delimitaram o que poderia ser preservado num futuro cenário de guerra, mas, dependendo das tecnologias empregadas, não haveria para quem preservar. Segundo Molino, “uma coleção não existe sem um público. A relação com o outro, com o exterior, faz com que exista o colecionador”⁸⁰¹. Portanto, a existência dos patrimônios e bens culturais está condicionada à existência da humanidade, pois sem alguém que as signifiquem há apenas materialidades desprovidas de sentido. Apesar da segurança adquirida pelos museus por meio da Convenção de Haia de 1954, e dela ter acontecido num cenário próximo da criação do ICOM, as duas se diferenciariam naquilo que se constituem e propõe aos museus, pois uma lhe garantiu proteção enquanto monumento de arquitetura ou edificação que conserva e expõe bens culturais e a outra uma organização que representou os museus em contexto mundial.

O Conselho Internacional de Museus - ICOM, nasceu em Paris, no Museu do Louvre, em 19 de novembro de 1946, com o propósito de se criar uma associação de instituições museais e de seus profissionais no âmbito internacional. A sua formação resultou da idealização do estadunidense Chauncey Hamlin, presidente dos curadores do Museu de Buffalo, e do entusiasmo do francês Georges Salles, diretor dos museus franceses, que, animado com a ideia de Hamlin, convidou eminentes museólogos do mundo para um encontro internacional no Louvre, o qual originou o ICOM.⁸⁰² Hamlin, inclusive, se tornou o seu primeiro presidente, entre os anos de 1946-1953, e Salles, entre 1953-1959, o segundo. Um ano após a sua fundação, o ICOM iniciou uma parceria com a UNESCO, “[...] executando parte de seu programa para museus, [onde teria] *status* consultivo no Conselho Econômico e Social da ONU”⁸⁰³.

⁸⁰¹ No original: “Uma collezione non esiste senza un pubblico. Il rapporto con l’altro, con l’esterno, fa esistere il collezionista; come oggi il museo”. *Il libro dei musei*, 1991, p. 68.

⁸⁰² Disponível em: <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/1017.pdf>. Acessado em: 14.jan.22.

⁸⁰³ Disponível em: https://www.icom.org.br/?page_id=4. Acessado em: 13.jan.22.

Figura 192 – 14ª evento do ICOM realizado em Buenos Aires, na Argentina, no ano de 1986.



Fonte: <https://icom.museum/en/about-us/history-of-icom/>

Em relação às suas atribuições, além de representar internacionalmente as instituições e seus profissionais, o ICOM desenvolveu políticas direcionadas para a expansão dos museus em seus vários sentidos e níveis, promovendo a sua difusão em várias partes do mundo. E parte dessa política inclusiva passou pela definição do termo museu, cujo processo contribuiu para a sua solidificação e crescimento. Segundo historiador francês Dominique Poulot, o vocábulo evoluiu de acordo com os estatutos das assembleias realizadas pelo ICOM, e isso se revelou interessante.⁸⁰⁴ Essas novas definições foram importantes para as instituições museais, pois o seu desenvolvimento conceitual acompanhou as transformações socioculturais pelo mundo. A primeira designação do termo ocorreu em 1951, onde o termo museu não contemplou alguns valores que acompanharam as definições que surgiriam futuramente, mas abarcaram outras atividades que, a princípio, foram estranhas aos museus:

[...] qualquer estabelecimento permanente, administrado no interesse geral com o objetivo de conservar, estudar, valorizar por diversos meios e, essencialmente, expor para o prazer e a educação do público um conjunto de elementos de valor cultural: coleções de objetos artísticos, históricos, científicos e técnicos, jardins botânicos e zoológicos, aquários⁸⁰⁵.

⁸⁰⁴ *Museu e museologia*, 2013, edição Kindle, cap. 1.

⁸⁰⁵ *Ibidem*.

No entanto, com a proposição elaborada pelo ICOM em 1974, a nova definição do termo marcou uma revolução em termos constitutivos, pois apresentou uma série de princípios inovadores, onde o museu passou a ser:

[...] uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, e que realiza pesquisas sobre os testemunhos materiais do homem e seu meio, que ele adquire, conserva, investiga, comunica e expõe, com fins de estudo, educação e deleite⁸⁰⁶.

Segundo Gob, essa definição proporcionou aos museus uma grande abrangência e diversidade, pois, como instituição permanente, os museus se diferenciam de galerias efêmeras ou temáticas que não possuem coleções. Nesse sentido, o interesse do museu é geral, sem a pretensão de gerar lucro e com o intuito de servir à sociedade, a sua abertura seria pública e sem restrições, as coleções privadas não constituiriam um museu, e as suas coleções cumpririam um papel pedagógico, isto é, que poderiam ser estudadas como objetos de pesquisa e, por fim, apresentado e exposto ao público e não guardado em caixas-fortes.⁸⁰⁷ Essas características surgidas em meados da década de 70 acompanharam os museus até o presente, mas a perspectiva futura é de mudanças. Até 2022 adota-se uma definição proveniente da 22ª Assembleia Geral de Viena, promovida no ano de 2007. Essa definição se assemelharia bastante daquela de 1974, porém, foi mais enxuta em termos de estrutura, com o acréscimo de patrimônio imaterial e com a retirada da pesquisa:

o museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio, com fins de estudo, educação e deleite⁸⁰⁸.

Acerca da nova definição, no ano de 2019, na cidade japonesa de Quioto, o ICOM realizou sua 25ª Assembleia Geral, em que entrou em votação uma nova definição sobre o museu. Contudo, a decisão foi adiada pelo quórum de 70,41% dos votantes, pois faltou consenso acerca das propostas apresentadas, apesar do processo democrático envolvido para a construção delas. A elaboração atual do termo museu não compreende, apenas, o ICOM, mas envolve todos os seus Comitês Nacionais e Internacionais. Aliás, o Comitê de Definição de Museus, Perspectivas e

⁸⁰⁶ DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 64.

⁸⁰⁷ *A museologia: a história, evolução, questões atuais*, 2019, p. 54-5.

⁸⁰⁸ *Ibidem*.

Possibilidades – MDPP, que interagiu com os diversos comitês pelo mundo e respondeu pela definição do termo, buscou:

[...] uma perspectiva crítica sobre a definição atual como uma estrutura internacional comum. Combinando um amplo diálogo entre os membros do ICOM e o trabalho de especialistas de todo o mundo, o Comitê aborda as tendências ambíguas e às vezes contraditórias da sociedade, bem como as novas circunstâncias, obrigações e oportunidades resultantes para os museus⁸⁰⁹ (tradução nossa).

O processo é democrático e aberto, em que cada comitê tem a liberdade de formular seus próprios procedimentos. As consultas aos comitês são importantes porque buscam considerar não somente os entendimentos técnicos e específicos de profissionais de cada região acerca da definição, mas do público em geral, uma vez que as realidades sociais, nas quais os comitês estão inseridos, são diversas e distintas. Os resultados pela nova definição serão apresentados e colocados em votação na 26ª Assembleia Geral que ocorrerá no final de 2022, na cidade de Praga. Portanto, até que seja escolhida uma nova definição, ela permanecerá sendo aquela apresentada pela 22ª Assembleia Geral de Viena em 2007. Além das políticas que envolvem a organização e expansão dos museus, o ICOM também se prestaria a combater o tráfico ilícito de bens culturais e, para tanto, criaria o Código de Ética Profissional para os museus. Essa obra, além de representar um conjunto de normas e regras mínimas para práticas profissionais e desejáveis dos museus, tornar-se-ia referência para vários organismos internacionais, pois, para sua confecção, evocaram-se referências de outras legislações como das Nações Unidas e, sobretudo, da UNESCO.⁸¹⁰ Em muitos países, houve a criação de leis específicas e norteadoras para o funcionamento dos seus museus, mas, na ausência dessas leis, em algum país, por exemplo, o Código de Ética Profissional serviu de referência para aquele estado.

⁸⁰⁹ No original: “El Comité sobre la Definición de Museo, Perspectivas y Posibilidades (MDPP, 2017-2019) tiene como objetivo ofrecer una perspectiva crítica sobre la definición actual en calidad de marco internacional común. Combinando un amplio diálogo entre los miembros del ICOM y el trabajo de expertos provenientes de todo el mundo, el Comité aborda las tendencias ambiguas, y a veces contradictorias, en la sociedad, así como las nuevas circunstancias, obligaciones y oportunidades para los museos resultantes”. Disponível em: <https://icom.museum/es/news/la-conferencia-general-extraordinaria-pospone-el-voto-sobre-una-nueva-definicion-de-museo/>. Acessado em: 15.jan.22.

⁸¹⁰ Disponível em: http://icom.org.br/wp-content/themes/colorwaytheme/pdfs/codigo%20de%20etica/codigo_de_etica_lusofono_iii_2009.pdf. Acessado em: 23.01.22.

Figura 193 – O 25º evento do ICOM foi realizado em 2019, em Kyoto.



Fonte: <https://icomjapan.org/en/icom-kyoto-2019/>

O Código de Ética constituiu a pedra angular do ICOM, onde se estipulou, inclusive, “[...] padrões mínimos para a prática profissional e atuação dos museus e seu pessoal, [pois] ao se associar à organização, os membros do ICOM adotam e se pautam pelo Código de Ética para Museus”⁸¹¹. A sua primeira manifestação ocorreu numa publicação chamada *Ética de Aquisição* de 1970. Esse trabalho pioneiro culminou na confecção do Código de Ética, mas foi preciso esperar 16 anos para o seu lançamento. Assim, o seu surgimento ocorreria, somente, na 15ª Assembleia Geral de Buenos Aires em 1986, e, quase 20 anos depois, uma revisão ampliada seria apresentada na 21ª Assembleia Geral de Seul em 2004, onde incluiria uma tradução para 38 idiomas. Uma nova atualização do Código de Ética está em andamento e programada para votação na próxima assembleia de Praga em 2022.⁸¹² As atualizações são uma constante na política do ICOM porque visam proteger e adequar as instituições museais e seus serviços para com as transformações que ocorrem nas sociedades de todo mundo, pois os valores preconizados no Código de Ética buscam “[...] servir à sociedade, à coletividade, ao público e aos seus diferentes segmentos, assim como aos profissionais que atuam nos museus”. O Código de Ética é um grande acontecimento da museologia e marcou, indelevelmente, o posicionamento dos seus associados em relação ao tráfico ilícito de bens culturais.

⁸¹¹ Disponível em: https://www.icom.org.br/?page_id=30. Acessado em: 25.jan.22.

⁸¹² Disponível em: <https://icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/code-de-deontologie/>. Acessado em: 23.jan.22.

Dessa forma, no sexto capítulo do Código de Ética, destacou seu posicionamento, pois nele que se discutiu a origem das peças e obras artístico-culturais, isto é, a procedência delas e as suas possíveis aquisições. Esse capítulo incitou, inclusive, além de parcerias com os países ou locais que perderam parte importante de seu patrimônio, a discussão acerca da devolução e restituição de bens culturais por meio dos museus e não “ao invés de ações governamentais ou políticas”⁸¹³. E, no momento de sua aquisição, os museus devem se certificar sobre o estado em que se encontra o país de origem e acerca das “[...] leis e convenções que dispõem sobre a importação, exportação e transferência de bens culturais ou naturais”⁸¹⁴. Além disso, o ICOM dispõe de uma ferramenta de pesquisa denominada “Lista Vermelha” que contempla um vasto cadastro dos bens culturais “em risco [...] de serem vendidos ou exportados ilegalmente”⁸¹⁵. A sua intenção não é somente coibir o tráfico ilegal, mas proteger e resguardar a propriedade dos objetos informando a sua real situação em relação ao seu país de origem. Assim, essa listagem auxiliou os governos de diversos países que sofrem com o predatismo do mercado negro da arte a combater tal prática. No entanto, mesmo com os vários tratados e resoluções internacionais amparados por órgãos internacionais como a ONU e a UNESCO, a restituição dos bens culturais é algo muito complexo e que envolve questões políticas e, sobretudo, econômicas, pois as grandes instituições museais movimentam fortemente as economias de seus países.

Um problema recorrente desses instrumentos jurídicos é o alcance temporal que, por algum motivo, não contemplam, retroativamente, os grandes países espoliados como os africanos, cujos bens culturais encontram-se de 85% a 90% fora do continente.⁸¹⁶ A ratificação desses tratados e convenções também se tornou problemática, uma vez que a posição do país somente passou a valer depois de sua confirmação. Claro que isso é o correto e lógico, pois há uma legislação nacional, mas o tempo despendido para tal reconhecimento em alguns casos é demasiadamente longo como o ilustrado pela Bélgica que ratificou sua posição apenas em 2009, e a

⁸¹³ Disponível em: http://icom.org.br/wp-content/themes/colorwaytheme/pdfs/codigo%20de%20etica/codigo_de_etica_lusofono_iii_2009.pdf. Acessado em: 23.jan.22

⁸¹⁴ Ibidem.

⁸¹⁵ Disponível em: <https://icom.museum/en/our-actions/heritage-protection/red-lists/>. Acessado em: 23.jan.22.

⁸¹⁶ MENEZES; ÁLVAREZ, 2019, p. 179.

Convenção *Unidroit* havia ocorrido em 1991.⁸¹⁷ Contudo, talvez o principal problema seja o caráter não obrigatório e vinculativo dos vários tratados e resoluções, pois cada país ampara-se pela sua própria legislação que “combate” os pedidos de restituições, visto que sempre se levanta aquela polêmica em torno do desmantelamento desses grandes museus como alegou Neil McGregor, diretor do Museu Britânico, acerca do pedido de restituição feito pela Grécia dos mármore do Partenon da Acrópole de Atenas. O seu posicionamento ocorreu pela permanência das peças pelo museu, pois, somente assim, os museus poderiam “[...] atingir seu objetivo, que é mostrar o mundo ao mundo inteiro”⁸¹⁸. Além disso, ainda haveriam questionamentos mais incisivos sobre a condição de conservação desses bens culturais pelos requerentes. Por que, para cada pedido de restituição, se colocariam problemas para impedir as saídas desses bens culturais. Outro entrave decorreria do próprio país requerente, pois uma requisição feita pela Itália seria muito distinta em comparação a de uma solicitação realizada por países africanos, por exemplo. As condições geográficas, culturais e econômicas aproximam os museus europeus de possíveis restituições, mas isso não quer dizer, necessariamente, que elas não ocorram. O caso mais emblemático e notório envolve justamente dois países europeus, a Inglaterra e a Grécia, acerca das mencionadas peças do Partenon.

Figura 194 – O grande Museu da Acrópole no sopé da cidade alta, em Atenas.



A Grécia reivindica sua arte por sua causa, pois, diferentemente de outras épocas, em que alguns países alegavam que não poderiam restituir as peças porque não havia um museu para recebê-las, agora a Grécia possui um grande e moderno museu para recebê-las.

⁸¹⁷ GOB; DROUGUET, 2019, p. 109-10.

⁸¹⁸ Ibidem, p. 110.

Figura 195 – A Sala Elgin do Museu Britânico, em Londres.



Sala Elgin leva o nome do 'benfeitor' que extraiu as peças de maneira ainda controversa para aquisição do parlamento inglês. Até mesmo na Inglaterra tais aquisições foram criticadas e denunciadas como autênticos saques.

Fonte: <https://nationalgeographic.pt/historia/grandes-reportagens/1107-grecia-quer-resgatar-de-londres-as-esculturas-do-partenon>

O distinto tratamento histórico e político envolvendo a Europa para com as demais nações do mundo, sobretudo, africanas, árabes e latinas tornar-se-ia uma das principais bandeiras acerca da restituição dos bens culturais. A ótica europeia para o ingresso em seus museus é pensada a partir de quem está inserido na União Europeia ou, quiçá, para quem tem um poder aquisitivo tal que permita visita-lo. O afunilamento das fronteiras europeias com a África, por exemplo, evidencia a dificuldade que os africanos enfrentarão em “visitar” os seus bens culturais para conhecer a sua própria história.⁸¹⁹ O recém inaugurado Fórum Humbolt exemplifica isso, pois, além de levantar novamente a polêmica questão acerca das restituições dos bens culturais africanos na Alemanha, demonstra insensibilidade ao utiliza-los com a temática que remonta a colonização do continente africano pelos europeus, onde a exposição foi simplesmente instalada no antigo palácio prussiano de Guilherme II, rei e imperador alemão que viveu as custas das riquezas extraídas da África.⁸²⁰

⁸¹⁹ Disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/historia/2021/01/na-alemanha-novo-museu-reacende-uma-polemica-colonial>. Acessado em: 06. jan. 23.

⁸²⁰ Disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/historia/2021/01/na-alemanha-novo-museu-reacende-uma-polemica-colonial>. Acessado em: 22. Fev. 23.

Figura 196 – A pintura “Altar da pátria na Praça de São Pedro para a festa da Federação”, por Felice Giani em 1798.



Fonte: https://www.museodiroma.it/it/collezioni/percorsi_per_temi/feste_e_cerimonie/altare_patrio_a_piazza_san_pietro_per_la_festa_della_federazione

O preconceito para com a África é histórico e pode ser percebido também nos relatos históricos favoráveis às restituições, cujo continente é ignorado. No decorrer do século XIX e, em paralelo ao imperialismo europeu, houve uma grande corrida para a constituição dos grandes museus nacionais que estavam se formando pela Europa e países como Grécia, Itália e “Egito” sofreram grandes perdas com a política predatória europeia. Contudo, pessoas insatisfeitas por tal usurpação, na época da espoliação realizada pela França nos países itálicos, como o filósofo e político francês Quatremère de Quincy, desaprovava tais práticas por entender que não haveria “[...] melhor lugar para as obras, notadamente as antigas, do que a cidade para a qual elas haviam sido criadas”⁸²¹. No entanto, posições como essa foram poucas, específicas e direcionadas para um país como a Itália ou a Grécia, pois não se faziam comentários como esse, por exemplo, em favor dos países africanos. Aliás, o continente africano foi totalmente devastado e desprovido de seus bens culturais pelo espírito imperialista europeu, cujo ápice foi atingido nas grandes exposições etnológicas que se organizaram na Europa e também nos EUA, em que se utilizaram seres humanos para fins de exposição “acadêmicas” e “científicas”, o que alimentou nos europeus um sentimento racista e estereotipado de uma pressuposta superioridade étnica racial.

⁸²¹ GOB; DROUGUET, 2019, p. 44.

Figura 197 – Outra pintura de Giani de 1798, o “Arco triunfal erguido na ponte Sant’Angelo para o Dia da Federação”.



Fonte: https://www.museodiroma.it/it/collezioni/percorsi_per_temi/feste_e_cerimonie/arco_trionfale_ere_tto_a_ponte_sant_angelo_per_la_festa_della_federazione

A questão acerca das restituições é histórica, complexa e extremamente dependente de uma visão educativa e humanitária. E nesse aspecto os grandes museus poderiam contribuir significativamente como previsto pelo ICOM. Cada objeto histórico e obras de artes guardam as suas particularidades e é preciso verificar o contexto em que eles foram adquiridos. Essas informações acerca das posses, na maioria das vezes, sequer são apresentadas pelos museus, mas encobertas. Os museus comumente são apresentados como “salvadores” desses bens culturais quando observados a partir do presente pela visão dominante. Isso acontece porque se desvincula o passado desses objetos que, ao adentrar no espaço museal, são purificados de parte da sua história. Na época em que muitos desses objetos foram subjugados, é provável que os museus não estivessem interessados prioritariamente em “salvar” ou “proteger” esses bens culturais, mas em engrandecer e valorizar a instituição museal enquanto projeto político de estado. Assim, dependendo do contexto histórico que envolveu esses objetos, não se pode dizer que eles foram “salvos” ou “protegidos”, pois arrancar uma estátua de seu lugar de origem ou fomentar a recepção de objetos histórico culturais, por exemplo, não constitui salvamento, mas depredação e roubo. Todos os objetos que constituem o acervo museológico europeu foram adquiridos dessa forma? Não, mas muitos foram e, por

isso, é preciso desencobrir o que não se mostra pelos museus. Dessa forma, a história dos museus revelaria uma parte importante do seu passado que é fundamental no contexto sociocultural e no campo da diplomacia. A restituição (ou até mesmo o intercâmbio) desses bens culturais para os países de origens elevaria o espírito civilizatório entre as nações, em que se buscaria reparar os danos históricos ocasionados no passado. A restituição dos bens culturais para as diversas nações do mundo não significaria a morte dos museus, mas uma nova ressignificação dos museus para um novo tempo.

Figura 198 – O Grande Altar de Pérgamo é uma reconstrução da fachada oeste.



Nas paredes laterais apresentam-se painéis da Gigantomaquia que a Grécia está requisitando.

Fonte: <https://www.smb.museum/en/museums-institutions/antikensammlung/collection-research/3d-model-of-the-pergamon-altar/>

Figura 199 – O Grande Altar de Pérgamo no museu berlinense de Pérgamo, na Alemanha.



A Turquia requisita as “Esfinges de Hattusa” do museu desde 1934 e ainda não obteve resposta.

Fonte: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/12/02/cultura/1512237457_760260.html

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. Museu Valéry Proust. *In: Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998, p. 173-185.

AGOSTINHO. **Confissões: de magistro**. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção os pensadores)

AGOSTINHO. Confissões XI. *In: PUENTE, Fernando R; BARACAT, José J. (Orgs.). Tratados sobre o tempo: Aristóteles, Plotino e Agostinho*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

ALMEIDA, Nazareno. **A Oposição entre Heráclito e Parmênides e sua “Resolução” em Empédocles, Anaxágoras e Demócrito**. *In: plataforma moodle UFSC*. Disponível em: https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/1063272/mod_resource/content/1/A%20OPOSI%C3%87%C3%83O%20ENTRE%20HER%C3%81CLITO%20E%20PARM%C3%8ANIDES%20E%20SUA%20RESOLU%C3%87%C3%83O%20EM%20EMP%C3%89DOCLES%2C%20ANAX%C3%81GORAS%20E%20DEM%C3%93CRITO.pdf. Acessado em: 15.fev.2022.

ALMEIDA, Pedro Paulo P. O Louvre de Luís XIV na Historiografia da Arte Francesa, 1924?1964: O Classicismo Seiscentista Visto sob o Prisma do Neoclassicismo e do Modernismo, *In: FERREIRA, Marieta M. (Org). Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – Associação Nacional de História*. ANPUH-SP: São Paulo, 2011, jul.2011.

ARAÚJO, E. **Escrito para a eternidade: a literatura no Egito faraônico**. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2000.

ARGAN, G. C. **História da arte italiana: da antiguidade a Duccio**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ARISTÓTELES. **Física I - II**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

ARISTÓTELES. **Metafísica**. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

_____. Tratado do tempo, Física IV 10-14. *In: PUENTE, Fernando R; BARACAT, José J. (Orgs.). Tratados sobre o tempo: Aristóteles, Plotino e Agostinho*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

BAZIN, Germain. **Le temps des musées**. Liège; Bruxelles: Desoer Éditions, 1967.

BECKENKAMP, Joãozinho. **Introdução à crítica de Kant**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

BERNARDINO, D. C. **Alexandre Magno e o exército macedônio: os motivos para indisciplina do exército no ano de 324 a.C., após o anúncio da dispensa dos incapacitados**. Orientador: Henrique Modanez de Sant’Anna. 2015. Monografia

(Licenciatura em História) - Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

BERGSON, H. **Duração e simultaneidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Coleção tópicos)

_____. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Lisboa: edições 70, 1998.

BREFE, Ana C. F. Comentário I: museu, imagem e temporalidade. *In: Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 31-36, jul/dez. 2007.

BURKE, Peter. **O Renascimento italiano**. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.

CANALES, Jimena. Einstein contra Bergson. *In: Letras Libres*. Ciudad de México, año 17, n. 204, diciembre, 2015, p. 26-29.

CANFORA, Luciano. **A biblioteca desaparecida**: histórias da biblioteca de Alexandria. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CARREÑO, F. J. Z. **Curso de museología**. Gijón: Ediciones Trea, 2004.

CARSALADE, Flavio L. **A pedra e o tempo**: arquitetura como patrimônio cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

CARVALHO, Luciana Meneses. O “amor pelos museus”: obsessões pela definição de um fenômeno social; posse de um objeto; e a existência de uma disciplina científica e universitária denominada museologia. *In: Museologia & Interdisciplinaridade*. Brasília, UnB, v. 9, n. 17, jan/jul, 2020, p. 29-45.

CERIZ, Ernesto J. F. **O rasto, o indício, o vestígio, como fontes de criação artística**. 2015. Orientadores: António Pedro Cabral dos Santos; Fernando Sampaio Martins Amaro. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Cultura e Artes) Faculdade de Ciências Humanas, Universidade do Algarve, 2015.

CÉSAR, Mariana B. **O Escaravelho-Coração nas práticas e rituais funerários do Antigo Egito**. 2009. Orientador: Antonio Brancaglioni Junior. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

CHAUÍ, Marilena. **Introdução à história da filosofia**: dos pré-socráticos a Aristóteles, volume 1. 2ª ed. 11ª reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Introdução à história da filosofia**: as escolas helenísticas, volume 2. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. *E-book Kindle*.

CHING, F. D. K. *et al.* **História global da arquitetura**. São Paulo: Editora WWF Martins Fontes: Editora SENAC São Paulo, 2016.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. 5ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2006.

COHN, Norman. **Cosmos, caos e o mundo que virá**: as origens das crenças no Apocalipse. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CONDEMI, S; SAVATIER, F. **Neanderthal, nosso irmão**: uma breve história do homem. São Paulo: Vestígio, 2018.

CORNELLI, Gabriele (org.). **Representações da cidade antiga**: categorias históricas e discursos filosóficos. Coimbra: Classica Digitalia, 2010.

COULANGES, Fustel. **A cidade antiga**. São Paulo: EDAMERIS, 2006. *E-book*. Disponível em: <http://bibliotecadigital.puc-campinas.edu.br/services/e-books/Fustel%20de%20Coulanges-1.pdf>. Acesso em: 01 nov. 2020.

COULTON, J. J. **Ancient Greek architects at work**: problems of structure and design. 1ª pub. 5th print. Ithaca, New York: Cornell University Press; Cornell Paperbacks, 1995.

DASTUR, Françoise. **Heidegger e a questão do tempo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1997. (Coleção pensamento e filosofia)

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis: Editora Vozes, 1993.

DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F (org.). **Conceitos-chave de Museologia**. Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Sec. de Estado da Cultura, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. 2ª reimp. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. *alegoria*. (Coleção humanitas)

DOCTORS, M. (org.). **Tempo dos tempos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

DUARTE, C. W. G. **Geometria e aritmética na concepção dos templos dóricos gregos**. Orientador: Haiganuch Sarian. 2010. 191 f. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, 2010.

ESTRABÃO. **Geografía, libros XV-VXII**. Traducción, introducción y notas de Juan Luis García Alonso, María Paz de Hoz García-Bellido y Sofía Torallas Tovar. Madrid: Editorial Gredos, 2015. (Biblioteca clásica gredos)

ECKERMANN, Johann P. **Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida 1823-1832**. São Paulo: Editora UNESP, 2017.

FABRÍCIO, Arthur R. **O complexo de culto real de Ramessés III**: espaço e memória na XX dinastia do Antigo Egito. 2016. Orientador: Marcia Severina Vasques. Dissertação (Mestrado em História) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2016.

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte**. Rio de Janeiro: Sextante, 2010.

FILHO, D. L. **Museu: de espelho do mundo a espaço relacional**. 2006. Orientador: Martin Grossmann. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2006.

FINDLEN, Paula. **Possessing Nature: museums, collecting, and scientific culture in early Modern Italy**. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1994.

FLORENZANO, M. B. B. A ordem da pólis: os caminhos da arqueologia. *In*: CORNELLI, G. **Representações da cidade antiga**. Categorias históricas e discursos filosóficos. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010, p. 39-50.

FOUCAULT, M. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. (Coleção ditos & escritos)

_____. **Microfísica do poder**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

FREUD, S. **Sobre a psicopatologia da vida cotidiana: acerca de esquecimentos, lapsos de fala, enganos, superstições e erros**. Porto Alegre: L&PM, 2019.

GABRIELE, M. C. F. L. A arquitetura de museus na história. *In*: **Arquitetura, estética e cidade: questões de modernidade**. Brasília: Universidade de Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2014, p. 98-112.

GEBHARD, E. R. The evolution of a pan-Hellenic sanctuary: from archeology towards history at Isthmia. *In*: MARINATOS, N.; HÄGG, R. **Greek sanctuaries: new approaches**. London, New York: Routledge, 1993; Taylor & Francis e-Library, 2005, p. 123-141.

GOB, André; DROUGUET, Noémie. **A museologia: história, evolução, questões atuais**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2019.

GOMBRICH, Ernest H. **A história da arte**. 16ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GORNER, Paul. **Ser e Tempo: uma chave de leitura**. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

GREEN, P. **Alexandre, O Grande: e o período helenístico**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

GUIMARAENS, Cêça; RANGEL, Vera; BERTOTTO, Márcia (Org.). **Museologia social e cultura**. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2015.

HALPERN, Paul. **Fronteiras do universo: uma viagem aos limites do horizonte cósmico**. São Paulo: Cultrix, 2015.

HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. 1ª ed. 5ª tir. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

HAWKING, Stephen. **Buracos Negros**: palestras da BBC Reith Lectures. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

_____. **Uma breve história do tempo**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

HEIDEGGER, Martin. **Contribuições à filosofia (do acontecimento apropriador)**. Rio de Janeiro: Via Verita, 2015.

_____. **O conceito de tempo**. Lisboa: Fim de Século, 2. ed., 2008.

_____. **Que é uma coisa?** Lisboa: Edições 70, 1987.

_____. **Seminários de Zollikon**. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista, Editora Universitária São Francisco, 2009. (Coleção pensamento humano)

_____. **Ser e Tempo**. Campinas: Editora Unicamp; Petrópolis, Editora Vozes, 2012. (Coleção multilíngues de filosofia Unicamp)

_____. **The Concept of Time**. Trad. W. McNeill. Oxford: Basil Blackwell, 1992.

HEGEL, G. W. F. **Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio (1830)**, vol. 2. São Paulo: Edições Loyola, 1997.

HERNÁNDEZ, Francisca H. **Manual de museología**. 2ª reimp. Madrid: Editorial Síntesis, 2001.

_____. **Planteamientos teóricos de la museología**. Gijón: Editorial Trea, 2006.

HERÓDOTO. **Histórias**: livros 1 a 9. Centaur Editions, 2013, livro II – Euterpe. *E-book*.

HIRATA, E. F. V. Monumentalidade e representações do poder tirânico. *In*: CORNELLI, G. **Representações da cidade antiga**. Categorias históricas e discursos filosóficos. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010, p. 23-38.

HOBBSAWM, Erick J. **A era das revoluções na Europa 1789-1848**. 17ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.

HOFFMANN, Dirk L *et al.* U-Th dating of carbonate crusts reveals Neandertal origin of Iberian cave art. *In*: **Science**. Cambridge, v. 359, p. 852-853, 23 fev. 2018.

HOMERO. **Ilíada/Odisseia**. Tradução e introdução: Carlos Alberto Nunes. 25ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Tradução e introdução Jaa Torrano. 7ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HUIZINGA, Johan. **Outono da Idade Média**: estudo sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos.

INWOOD, Michael. **Dicionário Heidegger**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

JANSEN, Dirk J. **Jacopo Strada and cultural patronage at the imperial court: the antique as innovation**. Leiden; Boston: Brill, 2018. (Series: rules & elites: comparative studies in governance)

JANSON, H. W. ; JANSON, A. F. **Iniciação à história da arte**. 2ª ed. 4ª tir. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

JOÃO, Maria T. D. **Dos textos das pirâmides aos textos dos sarcófagos: a “democratização” da imortalidade como processo sociopolítico**. 2008. Orientador: Marcelo A. Rede. Dissertação (Mestrado de História) - Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, 2008.

JUNG, Carl G *et al.* **O homem e seus símbolos**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KANT, I. **Crítica da Razão Pura**. vol. 1. 3ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Coleção os pensadores)

KELLEHEAR, A. A Idade da Pedra. *In*: KELLEHEAR, A. **Uma história social do morrer**. São Paulo: Editora Unesp, 2016, p. 29-128.

KIEFER, Flavio. **MAM/RJ, MASP - Paradigmas brasileiros na arquitetura de museus**. 1999. Orientador: Edson Mahfuz. Dissertação (Mestrado de Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.

_____. Arquitetura de museus. **Revista ARQTEXTO UFRGS**, Porto Alegre, vol. 1, 2001, p. 12-25.

KIRCHNER, Renato. **A temporalidade da presença: a elaboração heideggeriana do conceito de tempo**. 2007. Orientador: Gilvan Luiz Fogel. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

KLENGEL-BRANDT, Evelyn. Gab Es Ein Museum in Der Hauptburg Nebukadnezars II in Babylon? *In*: **Forschungen Und Berichte**. Berlin Oriental: Staatliche Museen zu Berlin, v. 28, p. 41-6, 1990. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3880976?seq=6>. Acesso em: 18 nov. 2020.

KOTHE, Flavio R. **Arte comparada**. Brasília: Editora da UnB, 2016.

_____. **Fundamentos da teoria literária**. São Paulo: Cajuína, 2019.

_____. **Literatura e sistemas intersemióticos**. São Paulo: Cajuína, 2019.

KRUFT, Hanno-Walter. **História da teoria da arquitetura**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2016.

KYRIELEIS, Helmut. The Heraion at Samos. *In: MARINATOS, N.; HÄGG, R. **Greek sanctuaries: new approaches.** London, New York: Routledge, 1993; Taylor & Francis e-Library, 2005, p. 99-122.*

LAWRENCE, A. W. **Arquitetura grega.** São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

LE GOFF, Jacques. **História e memória.** Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

LEE, Paula Young. The Musaeum of Alexandria and the Formation of the Muséum in Eighteenth-Century France. *In: **The Art Bulletin**, 79, no. 3, p. 385–412, 1997.* Disponível em: <https://doi.org/10.2307/3046259>. Acesso em: 10 fev. 2023.

LEWIS, Geoffrey. O papel dos museus e o código de ética profissional. *In: BOYLAN, Patrick J. (ed.). **Como gerir um museu: manual prático.** ICOM, 2004.*

LEWIS-WILLIAMS, J. D. Quanto?: The issue of ‘many meanings’ in Southern African San Rock art research. *In: **The South African Archaeological Bulletin**, nº 168, vol. 53, p. 86-97, Dec. 1998.*

LÓPEZ, François. La academia francesa. *In: VILAR, Enriqueta Vila; CANO, Rogelio Reyes. **El mundo de las Academias, del ayer al hoy: actas del congreso internacional celebrado con motivo del CCL aniversario de la fundación de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras (1751-2001) entre los días 20 y 23 de noviembre de 2001.** Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003.*

LOTMAN, Iuri M. **La semiosfera.** Trad. Desiderio Blanco. Lima: Universidad de Lima; Fondo Editorial, 2019. Edição Kindle.

LUPI, João Eduardo Pinto Basto. A escola de Alexandria como núcleo do humanismo cristão. Semana de Filosofia, 1993, Florianópolis. *In: **Revista de ciências Humanas.** Florianópolis, Revista de ciências Humanas, v. 11, p. 11-23, 1994.*

MALATO, Maria Luísa. A Academia de Platão e a matriz das academias modernas. *In: **Notandum.** Porto, Universidade do Porto, n. 19, p. 5-16, jan./abr. 2009.*

MALRAUX, André. **O museu imaginário.** Lisboa: edições 70, 2011.

MANUALES, Parramón Arte. **Arquitectura egípcia.** Barcelona: Parramón Ediciones, 2000. (Serie plata)

MARINATOS, N. What were Greek sanctuaries? A synthesis. *In: MARINATOS, N.; HÄGG, R. **Greek sanctuaries: new approaches.** London, New York: Routledge, 1993; Taylor & Francis e-Library, 2005, p. 179-183.*

MARINS, Álvaro. A biblioteca de Alexandria. *In: **Palavra: SESC literatura em revista,** Rio de Janeiro, ano 3, n. 2, p. 62-7, 07 jul. 2011.*

MATIAS, Keidy N. C. Contra a morte definitiva: o Livro dos Mortos como um guia de memória no além. *In: **Revista Hélade.** Rio de Janeiro, ano 3, nº 1, v.3, p. 228-41, ago. 2017.*

MAYOR, Adrienne. **The first fossil hunters: dinosaurs, mammoths, and myth in Greek and Roman times.** Princeton University Press: Oxfordshire, 2011.

MECONI, David; STUMP, Eleonore (org.). **Agostinho.** São Paulo: Ideias & Letras, 2016.

MELO, Márcia (org.). **Memórias e museus.** São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.

MELLO, Celina Maria M. O modelo literário humanista e a legitimação do pintor artista na França do século XVII. *In: Revista ANPOLL*, Campinas, n. 12, p. 13-35, jan./jun. 2002.

MENEGAT, R. A epistemologia e o espírito do colecionismo. *In: Epísteme*. Porto Alegre, v. 20, p. 5-12, 2005.

MENEZES, Paula S.; ÁLVAREZ, Estefania P. A descolonização dos museus e a restituição das obras de arte africanas: o debate atual na França. *In: CSOnline – Revista Eletrônica de Ciências Sociais*. Juiz de Fora, n. 29, p. 169-191, 2019.

MOLFINO, Alessandra M. **Il libro dei musei.** U. Allemandi: Torino, 1991.

MUMFORD, L. **A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas.** São Paulo: Martins Fontes, 2008.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *In: Projeto história*. São Paulo, v. 10, p. 7-28, dez., 1993.

O PASSADO através dos céus: deuses e monstros. Direção: Adam Luria. Produção: Adam Luria. Narrador: Jason Alan Carvell. Acadêmicos: Dr. Nicholas Campion (Cosmologia e Cultura), Dra. Moudhy Al-Rashid (Assiriologista), Dr. Philip Plait (Astrônomo), Jesús Gallego (Astrofísico), Dr. Campbell Price (Egiptólogo), Dr. David Carballo (Arqueólogo Mesoamericano), Dr. Harald Meller (Arqueólogo da Pré-História), Ms. John Steele (Cientista de Exatas na Antiguidade), Dr. Christian Prager (Epigrafista maia), Dra. Nia Imara (Astrofísica), Dr. Darin Hayton (Historiador). New Hampshire: Impossible Factual Ltd., 2019. Gênero: documentário (57 min), son., dubl., color., [Série] temporada 01: episódio 01, canal: History Channel 2.

PERRAULT, Claude. **Ordonnance for the five kinds of columns after the method of the ancients.** Santa Monica: University of Chicago Press, 1993.

PEVSNER, Nikolaus. **Academias de arte: passado e presente.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Historia de las tipologías arquitectónicas.** 2ª ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980.

PICHLER, Nadir A. Noções sobre o ser em Tomás de Aquino. **Ágora Filosófica**. Recife: ano 10, n. 1, p. 111-118, 2010.

PINHEIRO, M. J. A. **Museus, memórias e esquecimento** – um projeto de modernidade. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2004.

PIRES, W. S. A superação dos “lugares de memória”: museus, direito à cidade e aos “lugares comuns”. *In*: MERLO, M. **Memórias e museus**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015.

PLUTARCO. **Vidas paralelas**: edición completa, anotado com 50 frases sabias de Plutarco. Universal Classics. Edição Kindle.

POZZER, K. M. P. Babel e a representação do sagrado na cidade antiga. *In*: CORNELLI, G. **Representações da cidade antiga**. Categorias históricas e discursos filosóficos. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010, p. 13-22.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. *In*: **Enciclopédia Einaudi**: memória - história, vol. 1. Porto: Imprensa Oficial - Casa da Moeda, 1984.

_____. Tempo/temporalidade. *In*: **Enciclopédia Einaudi**: tempo - temporalidade, vol. 29, Porto: Imprensa Oficial - Casa da Moeda, 1993.

POULOT, Dominique. **Museu e museologia**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. *E-book*.

PUENTE, Fernando R. **Ensaio sobre o tempo na filosofia antiga**. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. **O sentido do tempo em Aristóteles**. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

_____. **O tempo**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

REALE, Giovanni. **História da filosofia antiga III**: os sistemas da era helenística. 2ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1998.

_____. **História da filosofia antiga V**: léxico, índices, bibliografia. 10ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1995.

RENASCIMENTO: uma Europa renovada através das obras de Leonardo da Vinci, Michelangelo, Sandro Boticelli e Rafael Sanzio. São Paulo: Editora Escala, 2008.

RIEFL, Alois. **O culto moderno dos monumentos**: a sua essência e a sua origem. São Paulo: Perspectiva, 2014.

RIVIÈRE, Georges H. **La muséologie selon Georges Henri Rivière**: cours de muséologie, textes et témoignages. Paris: Dunod, 1989.

ROBERTSON, D. S. **Arquitetura grega e romana**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

RICŒUR, P. **A memória, a história o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007 (7ª reimpressão: 2018).

- RUSKIN, John. **A lâmpada da memória**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- SÁNCHEZ, José L.; ALMARZA, Meritxell. **Terras de faraós**. Barcelona: Ediciones Folio, 2007.
- SANTOS, António R. Um lugar de encontro entre o homem e os deuses. *In: Revista Portuguesa de Ciências das Religiões*, Lisboa, ano II, n. 3/4, p. 189-96, 2003.
- SCHAER, R. **L'invention des musées**. Paris: Gallimard, 2007.
- SCHEINER, Tereza C. M. **Apolo e Dioniso no tempo das musas**. 1998. Orientadores: Paulo Vaz, Lena Vânia Pinheiro. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998.
- _____. As bases ontológicas do museu e da museologia. *In: VIII Encontro Regional ICOFOM LAM 99: museologia, filosofia e identidade na América Latina e Caribe*, Coro, Subcomitê Regional para América Latina e Caribe/ICOFOM LAM, p. 133-143, 1999.
- SILVA, Júpiter C. R. **Calendário Cósmico e a física nuclear**. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2019.
- SOMBRA, Laurenio L. **Nas fronteiras de Wittgenstein: diálogos com pragmatismo e a hermenêutica filosófica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2012.
- SOURVINOU-INWOOD, C. Early sanctuaries, the eighth century and ritual space: fragments of a discourse. *In: MARINATOS, N.; HÄGG, R. Greek sanctuaries: new approaches*. London, New York: Routledge, 1993; Taylor & Francis e-Library, 2005, p. 01-13.
- SOUZA, Ricardo L. **Os sentidos do tempo: o tempo histórico, filosófico, cotidiano**. São Paulo: Ideias & Letras, 2016.
- SUANO, Marlene. **O que é museu**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- SUMMERSON, J. **A linguagem clássica da arquitetura**. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- THOMASOM, Allison K. **Luxury and legitimation: royal collecting in Ancient Mesopotamia**. London; New York: Routledge, 2016.
- TRAUNECKER, Claude. **Os deuses do Egito**. Brasília: Editora UnB, 1995.
- VALE dos Reis: tesouros do Egito**. Direção: Dominic Hill, Henry Fraser e Mat Stimpson. Produção: Dominic Hill, Henry Fraser e Mat Stimpson. Pesquisadores: Ashraf Mohie El-Din; John Ward e outros. [S.l.]: National Geographic Channel, 2019. 50 min., son., dubl., color., [Série] temporada 01: episódio 04, cemitério secreto, canal: NatGeo.
- VALÉRY, Paul. Le problème des musées. *In: Les classiques des sciences sociales*. Université du Québec à Chicoutimi, Québec, 2015. Disponível em:

http://classiques.uqac.ca/classiques/Valery_paul/probleme_des_musees/valery_probleme-musees.pdf. Acessado em: 20.02.2022.

VAN DE MIEROOP, Marc. Reading Babylon. *In: American Journal of Archaeology: The Journal of the Archaeological Institute of America*, [S.l.]: American Journal of Archaeology, v. 107, n. 2, p. 57-75, abr. 2003.

VITRÚVIO. Livro IV. *In: VITRÚVIO. Tratado de arquitectura*. 3ª ed. Lisboa: IST Press, 2009, p. 141-171.

WHITROW, G. J. **O tempo na história**: concepções sobre o tempo da pré-história aos nossos dias. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

