

# Paper do NAEA

Volume 1, Número 3, Edição/Série 506

## Da intangibilidade do tangível: por uma abordagem relacional do patrimônio

*Felipe Loureiro<sup>1</sup>*  
*Roberto Bartholo<sup>2</sup>*  
*Flávia Mattos<sup>3</sup>*  
*Edney Sanchez<sup>4</sup>*



### RESUMO

A intenção deste trabalho é apresentar uma ideia: para além de todos os suportes materiais, todo patrimônio é intangível. O que há de significativo em um objeto não é o objeto em si, mas sim a relação que construímos com ele. Isto parece óbvio, mas o foco na preservação física de artefatos e sítios pode levar à adoção de medidas protetivas que inviabilizem a construção de uma relação significativa. Esta ideia parte de duas referências principais: a noção buberiana de que a relação com “o outro” é a essência do ser humano, conforme o par Eu-Tu / Eu-Isso; e os conceitos de imagem técnica e pós-história, desenvolvidos por Flusser. Adicionalmente, a distinção proposta por Gumbrecht entre “efeitos de sentido” e “efeitos de presença” esclarece como o contexto no qual nos deparamos com um objeto pode transformá-lo em um Tu ou um Isso, e como a carga de sentido que lhe atribuímos pode pré-formatar a experiência de sua presença ao ponto de inviabilizá-la. Para ilustrar um desdobramento desta abordagem teórica, o artigo propõe formas de intervenção nas quais se busque preservar e potencializar não apenas a estrutura física de um objeto ou sítio, mas principalmente sua estrutura relacional.

**Palavras-chave:** Patrimônio. Patrimônio relacional. Eu e Tu. Imagens técnicas. Pós-história.

<sup>1</sup> Mestre e doutorando – bolsista CNPq - em Engenharia de Produção pela COPPE/UFRJ, pesquisador no Laboratório de Tecnologia e Desenvolvimento Social (LTDS/COPPE/UFRJ). Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela FAU/UFRJ.

<sup>2</sup> Professor titular da área de gestão e inovação do Programa de Engenharia de Produção da COPPE/UFRJ e coordenador do Laboratório de Tecnologia e Desenvolvimento Social (LTDS/COPPE/UFRJ).

<sup>3</sup> Doutora em Engenharia de Produção pela COPPE/UFRJ, mestre em Ciências Sociais em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade, pela CPDA/UFRJ e graduada em Psicologia pelo IP/UFRJ. Pesquisadora do Laboratório de Tecnologia e Desenvolvimento Social (LTDS/COPPE/UFRJ), membro do Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (Icomos/Brasil) e do Comitê Técnico da Candidatura do Conjunto de Fortificações do Brasil a Patrimônio Mundial.

<sup>4</sup> Doutorando no Programa de Engenharia de Produção na COPPE/UFRJ. inovação do Programa de Engenharia de Produção da COPPE/UFRJ e coordenador do Laboratório de Tecnologia e Desenvolvimento Social (LTDS/COPPE/UFRJ).

## **ABSTRACT**

This paper aims to present an idea: beyond all materiality, all heritage is intangible. What we consider meaningful in an object is not the object itself, but the relation we build with it. This sounds obvious, but the focus on the physical preservation of artifacts and sites may lead to the adoption of restrictive measures that can limit or even extinguish the possibility of meaningful encounters. This idea was built on two main references: the buberian notion that the relation with “the other” is the essence of being human, according to the I-Thou / I-It dichotomy; and the concepts of technical image and post-history, developed by Flusser. Additionally, the distinction proposed by Gumbrecht between “meaning effects” and “presence effects” explains how the context in which we encounter an object can turn it into a Thou or an It, and how the concepts we attach to it can preformat the experience of its presence to the point of annulling it. To illustrate a possible development of this theoretical approach, the paper ways of intervening in objects and sites with the intention to preserve and enhance not only its physical form, but also its relational structure.

**Keywords:** Heritage. Relational heritage. I and Thou. Technical images. Post-history.

## INTRODUÇÃO

A intenção deste trabalho é apresentar - e defender - uma ideia: para além de todos os tipos de suporte material, todo patrimônio é intangível. Esta afirmação parte do princípio de que aquilo que há de realmente significativo acerca dos objetos e sítios que normalmente identificamos como “patrimônio” não são os objetos em si, mas sim as relações que diversos indivíduos construíram – e seguem construindo - com estes objetos. Embora isto possa parecer óbvio, esta obviedade é muitas vezes obscurecida pelo foco na preservação física dos artefatos e sítios - o que pode levar à adoção de medidas de proteção tão rígidas que podem vir a prejudicar ou mesmo inviabilizar a construção de uma relação significativa entre indivíduo e objeto.

Isto pode ocorrer não apenas por excesso de zelo, mas também pela alteração da dinâmica do encontro com os artefatos e sítios. Em outro texto (LOUREIRO et. al, 2020), apresentamos aquilo que Abreu e Malheiro (2011) identificam como “turismo cultural hiper-moderno”, uma segunda fase na história do turismo cultural – a primeira tendo se iniciado nos anos 70 do século XX, com a massificação de um turismo focado nos centros históricos e nos grandes monumentos do patrimônio mundial – na qual a dinâmica de visita se torna ela própria um obstáculo para a fruição do patrimônio. Em visitas aceleradas e minuciosamente programadas, há uma tendência à coisificação do ambiente construído, à transformação de edifícios, monumentos e até mesmo pessoas em ‘Issos’. Ou seja, predominam arquiteturas, obras de arte e artefatos reduzidos a objetos de “consumo turístico”, despojados de um espaço relacional que permita o desenvolvimento de relações mais íntimas.

A dinâmica do encontro com um objeto ou sítio pode, portanto, esvaziá-lo de seu “conteúdo patrimonial”. Isto configura obviamente uma perda, mas não apenas para o objeto em questão – a transformação da experiência de obras de arte, monumentos e paisagens em mero entretenimento ou distração esvazia e empobrece a própria noção de patrimônio, o que traz consequências mais amplas e profundas. Nas linhas seguintes, apresentaremos as bases conceituais de uma abordagem não apenas focada na relação com o patrimônio, mas construída a partir da ideia de que há um “patrimônio relacional” a ser reconhecido, discutido e constantemente revitalizado.

## BASES TEÓRICAS

Em textos anteriores e em discussões ocorridas no âmbito da atuação do Laboratório Tecnologias, Diálogos e Sítios (LTDS/COPPE/UFRJ), trabalhamos constantemente com duas referências teóricas principais: a ideia de que a relação com “o outro” é a essência do ser humano, conforme explicitado por Martin Buber no par de conceitos Eu-Tu e Eu-Isso; e os conceitos de imagem técnica e pós-história, desenvolvidos por Vilém Flusser. À luz destes conceitos – que serão apresentados a seguir - desenvolvemos textos e projetos nos quais buscamos repensar as bases teóricas de áreas como a arquitetura, o turismo e o patrimônio – ver Bartholo (2009, 2015, 2017); Loureiro (2015); Loureiro & Bartholo (2019); e Loureiro et al, (2020). Esta pesquisa é essencialmente teórica, e seu método consiste numa reflexão a partir de referências conceituais e alguns exemplos ilustrativos. Porém, esta reflexão visa ao desenvolvimento de conceitos e abordagens que venham a inspirar e direcionar projetos de interpretação e intervenção sobre o patrimônio, especialmente o patrimônio construído.

De acordo com perspectiva *buberiana*, podemos dizer que vivemos entre estes dois polos, definidos pelas dinâmicas relacionais de tipo Eu-Tu e Eu-Isso:

A atitude do homem é dupla de acordo com a dualidade das palavras-princípio que ele pode proferir. (...) Uma palavra-princípio é o par Eu-Tu. A outra é o par Eu-Isso. (...) Deste modo, o Eu do homem é também duplo. Pois, o Eu da palavra-princípio “Eu-Tu” é diferente daquele da palavra-princípio, Eu-Isso” (BUBER, 1977, p. 29).

Resumidamente, podemos dizer que nossa existência é composta por relações com “coisas” – nas quais percebemos ou experimentamos um Isso – e com indivíduos nos quais identificamos um “outro” semelhante a nós - e assim encontramos um Tu. Além disso, também nos alternamos entre dois tipos de “Eu”, pois o Eu que percebe e experimenta não é o mesmo Eu que encontra. O Eu que experimenta pode ser passivo e desinteressado, mas, para que se possa encontrar um Tu, é necessário suspender concepções que poderiam influenciar ou mesmo impedir a abertura para o outro, uma vez que “Ter uma ideia de algo, mesmo que esse algo seja o outro, pertence ao âmbito da relação Eu-Isso.” (BARTHOLLO, 2009). Na relação Eu-Tu, nos relacionamos com o outro real, presente, e não com uma ideia que temos sobre ele - e isto ocorre não apenas em relações interpessoais, pois também podemos ter encontros com objetos, animais, paisagens, etc.

O mesmo objeto pode ser tratado como um Tu em algumas ocasiões e como Isso em outras; e, da mesma forma, uma pessoa pode ser tratada como um Isso – como uma ferramenta a ser usada -, enquanto um objeto pode ser encarado como um Tu – como um outro de alguma forma semelhante ao Eu que o encontra. Este reconhecimento de um objeto como um Tu – um outro com o qual posso me relacionar – é especialmente comum na experiência de obras de arte e monumentos. Segundo Abreu (2007),

A obra de arquitetura facilita a possibilidade do ‘tu’ porque a arquitetura é, por excelência, o lugar onde o homem habita e – como ‘o homem habita no seu amor’ - a arquitetura é a coisa que ama o homem, o local de encontro com o ‘tu’, muitas vezes o símbolo desse ‘tu’ humano (ABREU, 2007, p. 319).

Esta alteridade específica não se limita ao reconhecimento da semelhança entre o Tu e o Eu; ela inclui também uma abertura para que o Tu possa afetar e transformar o Eu. Se não há abertura, dificilmente haverá uma relação do tipo Eu-Tu. No caso da experiência de uma obra de arte, compreendemos com mais clareza como os preconceitos que levamos para o encontro com a obra podem modificar e embotar a experiência.

A influência das concepções que carregamos para o encontro com um objeto ou sítio se torna especialmente relevante no contexto do turismo cultural hiper-moderno. Antes da visita, é possível acessar fotos, vídeos e relatos de outros visitantes; em alguns casos, é possível fazer visitas virtuais. O contato com estes outros objetos – simulacros do objeto a ser visitado/encontrado – pode tanto estimular a abertura do Eu no momento do encontro - criando expectativas e chamando a atenção para detalhes a serem observados e “aproveitados” – quanto transformar o encontro em uma mera “visita de confirmação”. Pode-se considerar, parafraseando Calvino (2007), que as obras de arte e monumentos mais célebres estão de tal forma presentes na nossa cultura que qualquer encontro com estes objetos será sempre um reencontro. Porém, hoje é possível encontrar informações detalhadas – e até mesmo simulacros complexos como modelos tridimensionais e visitas virtuais - sobre diversos objetos não tão célebres. Assim, um encontro desprovido de concepções exige do visitante um ato de vontade: é preciso esquivar-se do fluxo de imagens, vídeos, relatos e descrições.

Em “O Universo das Imagens Técnicas” (2008), Vilém Flusser descreve a história da cultura como um processo no qual o homem foi se distanciando cada vez mais do mundo à sua volta. A experiência concreta deste mundo se transforma quando o homem começa a criar objetos - coisas que passam a ocupar espaço no mundo, assim como o homem e a própria natureza. Surge então a cultura, que se desenvolverá em imagens que transformam os objetos em superfícies, em textos que explicam imagens e, finalmente, em imagens técnicas – imagens criadas automaticamente por aparelhos como câmeras fotográficas, televisores e computadores, e que são, na verdade, composições de partículas, fótons, pixels, etc. Nas imagens técnicas digitais, a abstração torna-se ao mesmo tempo dominante e oculta – estas imagens são agrupamentos de bits, de pontos imateriais, mas as percebemos como superfícies concretas. Para Flusser, a noção de história foi criada pela lógica linear da escrita, que moldou a ontologia dominante de toda uma era. Da mesma forma, o predomínio das imagens técnicas – que não são lineares, mas bidimensionais – criaria um novo período, decretando o fim da história: “um nível novo, adimensional, a ser chamado, por falta de uma designação mais positiva, ‘pós-história’” (FLUSSER, 2011, p. 15).

Cruzando estes conceitos, chegamos a duas conclusões: O Eu que encontra um objeto - uma pintura, uma construção, uma paisagem - encara este objeto como um Tu, transforma-o em Tu; e, se vivemos em uma cultura que está se desmaterializando rumo aos limites da abstração e que nos oferece inúmeras imagens técnicas que reproduzem aspectos destes objetos, então a relação entre o Eu e estes diferentes tipos de Tu pode estar sendo alterada drasticamente. A partir destas conclusões, chegamos à ideia de que aquilo que torna um objeto significativo é o fato de que ele pode se tornar um Tu para um – ou vários – Eu(s). Mas como se dá esta transformação?

Segundo Gumbrecht, sempre que experimentamos algo, percebemos efeitos de sentido e efeitos de presença – e a presença é entendida como “uma relação espacial com o mundo e seus objetos”, enquanto sentido é uma ideia que atribuímos “a alguma coisa presente” (GUMBRECHT, 2010, p. 13). Atualmente, diferentes meios tentam combinar diversos tipos de estímulo visando simular a experiência da presença, e a proliferação de imagens técnicas pode estar modificando a estrutura da experiência proposta por Gumbrecht. Experiências imersivas e sinestésicas confundem as distinções entre efeitos de presença e efeitos de sentido, criando simulacros que podem ser percebidos como presenças – embora sejam presenças evanescentes que não passam de arranjos temporários de pixels. Gumbrecht argumenta que algumas culturas – como aquilo que podemos chamar de “cultura Ocidental” – enfatizam o sentido - seja este “descoberto” (ciência) ou “criado” (filosofia/estudos culturais/arte) -, enquanto outras culturas – como a cultura japonesa tradicional – foram construídas com foco na presença.

Esta distinção ecoa a observação de Larkham sobre o contraste entre a concepção ocidental de “autenticidade” – exemplificada pelo documento de Nara (UNESCO, 1994) – e a tradição do próprio local onde o documento foi assinado:

It is perhaps no coincidence that the Nara Document was drawn up in Japan, where a quite different tradition exists. Regular demolition and rebuilding of key national monuments, particularly Shinto shrines, occurs in some cases. Authenticity rests not in the material fabric but in the continuation of the building tradition and techniques and in sustaining the continuing use (LARKHAM 1996, apud PENDLEBURY, 2009, p. 25).

Aparentemente, a “cultura de presença” dos japoneses preserva a “forma” e a tradição artesanal dos templos, e não sua materialidade – o material pode ser trocado, desde



que a forma e os métodos construtivos estejam ancorados na tradição. No Ocidente, os processos mais usuais seriam a reconstrução parcial e a utilização de técnicas modernas para a preservação dos materiais originais. Estas duas atitudes podem parecer antagônicas, mas ambas buscam, por diferentes caminhos, a preservação da presença da forma – sua existência concreta, que pode ser encontrada, posta “face a face”, transformada em Tu. Este objetivo comum expressa o reconhecimento de que é através da forma que o objeto oferece a sua presença, e aponta para a possibilidade de a autenticidade material da forma poder ser colocada em segundo plano, desde que seja possível experimentar a presença da forma.

## DISCUSSÃO

Em uma pesquisa realizada recentemente no Reino Unido, a Mona Lisa foi eleita a atração turística mais decepcionante do mundo (YOUNG, 2019). Em um caso tão extremo – a indiferença ou mesmo desprezo diante de uma obra de arte de valor aparentemente indiscutível -, é sempre possível culpar a ignorância do público, mas talvez este não seja nem o diagnóstico mais correto nem a tática mais adequada para lidar com este fenômeno problemático.

Pode-se argumentar que o público sempre se comportou desta forma, e que atualmente estas opiniões têm apenas mais visibilidade – através de comentários nas redes sociais e pesquisas como esta, promovida pela companhia aérea EasyJet. Porém, ainda nos anos 50, E.H. Gombrich já afirmava, acerca da Mona Lisa, que “We become so used to seeing it on picture postcards, and even advertisements, that we find it difficult to see it with fresh eyes as the painting by a real man portraying a real woman of flesh and blood” (GOMBRICH, 1995, p. 300). Vale lembrar que, se já era difícil ver a pintura como algo real em meio às inúmeras reproduções concretas em cartões postais, pôsteres e anúncios, isto deve ter se tornado ainda mais difícil com a avalanche de reproduções digitais, que incluem inúmeras montagens e manipulações da imagem original.

Além disso, a experiência de “visitar” a Mona Lisa também se transformou radicalmente nas últimas décadas, dificultando o contato direto e sem preconceitos proposto por Gombrich –

Like a living being, she seems to change before our eyes and to look a little different every time we come back to her. Even in photographs of the picture we experience this strange effect, but in front of the original in the Louvre it is almost uncanny (GOMBRICH, 1995, p. 300).

Gombrich parece sugerir que o visitante tente encarar a Mona Lisa como um Tu; mas, segundo um artigo de 2004 – ainda em uma era pré-Instagram -, o volume de turistas fazia com que os visitantes passassem em média apenas 15 segundos olhando para a pintura (GENTLEMAN, 2004). Logo, seria cabível afirmar que o desgaste provocado pela infinidade de reproduções e manipulações digitais e a dinâmica da experiência de visitar a pintura original podem ter contribuído consideravelmente para que a obra seja vista como uma decepção para muitos visitantes.

Este exemplo pode parecer banal, mas aponta caminhos para a discussão acerca do patrimônio no contexto atual. No universo das imagens técnicas, grande parte da cultura é produzida não por mãos humanas, mas por aparelhos. O homem transmite seus pensamentos para o aparelho, que os traduz em imagem técnica, ou seja, em visualização temporária e transmissível - algo que posso ver concretamente com meus olhos, mas que não ocupa um lugar de forma permanente. Na verdade, esta imagem pode ocupar diversos lugares

ao mesmo tempo, sem de fato ocupar lugar nenhum. A cultura passa então a habitar um novo espaço: um espaço invisível de informações visualizáveis, experimentadas através do suporte concreto de uma tela. Aparentemente, nossa cultura teria conseguido se libertar de praticamente todos os seus suportes físicos, podendo realizar-se apenas naquilo que lhe é essencial: informação<sup>5</sup>. Neste contexto, a Mona Lisa original parece uma versão defeituosa – muito pequena, muito escura, muito difícil de se ver – de uma informação que pode ser facilmente encontrada, manipulada e editada através de aparelhos.

Isto não quer dizer, necessariamente, que objetos concretos como pinturas, esculturas ou edifícios perderam ou perderão seu valor, mas este fenômeno aponta para a necessidade de se desenvolver uma nova forma de compreender e discutir estas obras. A decepção causada pela Mona Lisa original revela que o que realmente importa não é o objeto em si, mas sim a relação que se pode construir com ele. Se não for possível, para as gerações atuais e futuras, construir uma relação significativa com a Mona Lisa – encontrando-a como um Tu - ela pode muito bem deixar de ser considerada um patrimônio de valor universal.

Se o valor patrimonial de um objeto não reside na sua matéria, mas sim na relação que criamos com ele, podemos dizer que este valor não existe de forma permanente; ele não é uma presença, mas pode se tornar presente - ele pode “acontecer”. Belting (2006) afirma algo similar a respeito das imagens: “As imagens não se encontram independentemente nas superfícies ou nas cabeças. Elas não existem por si mesmas, mas, sim, acontecem; elas ocorrem, sejam elas imagens em movimento (o que se torna tão óbvio), ou não” (BELTING, 2006, p. 1). Belting diferencia “imagens físicas” ou “artefatos físicos” – figuras - e “imagens mentais” – as imagens propriamente ditas, que são sempre criadas por nós e “residem” em nossas mentes -, e destaca como a língua alemã une estes dois aspectos através da palavra *bild*, que abarca as noções de figura (*picture*) e imagem. A relação com as imagens se dá, portanto, nestas duas dimensões – figura percebida/imagem criada -, e as imagens digitais – essencialmente figuras/visualizações temporárias – evidenciam a tensão entre estas dimensões, que até então pareciam ser claramente delimitadas.

Quando distinguimos uma tela (*canvas*) de uma imagem, prestamos atenção a uma ou a outra como se fossem distintas, o que, na verdade, é falso; elas se separam somente quando desejamos separá-las em nosso olhar. Neste caso, dissolvemos sua “simbiose” factual por meio de nossa percepção analítica. Até mesmo nos lembramos de imagens destacadas de sua medialidade específica, na qual a encontramos pela primeira vez, e lembrar significa primeiramente desincorporá-las de suas mídias originais e posteriormente reincorporá-las em nosso cérebro. As mídias visuais competem, ao que parece, com as imagens que elas transmitem. Elas tendem tanto a se dissimularem quanto a reivindicar a primeira voz (BELTING, 2006, p. 2).

No Universo das Imagens Técnicas, a noção de “mídia original” se desfez. A mesma imagem pode ser vista nas telas de smartphones, tablets, computadores e TVs, em outdoors, cartazes, revistas etc. A intangibilidade das imagens técnicas parece dissociá-las de sua medialidade, que se torna um suporte “mudo” – a tela apenas torna as imagens visíveis, sem

---

5 Esta distinção entre suporte material e conteúdo imaterial é certamente problemática, e será discutida mais adiante. Porém, acreditamos que esta visão expressa uma forma de pensar claramente ancorada no Universo das Imagens Técnicas, com a transposição da composição hardware/software para o entendimento da cultura como um todo.

afetá-las e sem se responsabilizar por elas. A tela desligada, sem imagens, está morta. Esta noção nos permite uma analogia – ou talvez parta de uma analogia – com a nossa própria experiência “interna” com as imagens: “É a nossa própria experiência corpórea que nos permite identificar o dualismo inerente nas mídias visuais. Sabemos que todos temos ou que possuímos imagens, que elas vivem em nossos corpos ou em nossos sonhos e esperam para serem convocadas por nossos corpos a aparecer” (BELTING, 2006, p. 3).

As imagens que armazenamos no disco (não tão) rígido da nossa memória emergem e se tornam visíveis para nós naquilo que os gregos chamavam de “olho da mente” – e mais uma vez a língua alemã oferece termos que podem esclarecer os conceitos de Belting: *Gedächtnis* - “memória como um arquivo de imagens” - e *Erinnerung* - “memória como uma atividade, como é o caso da nossa lembrança de imagens” (BELTING, 2006, p. 3). Estas imagens revividas podem incluir ou não a memória de sua medialidade, mas, para Belting, o ato em si ocorre através de um meio inescapável – o corpo. Nós “possuímos e produzimos imagens”, e nossos corpos (ou mais especificamente nossos cérebros) “servem como uma mídia viva que nos faz perceber, projetar ou lembrar de imagens, o que também permite a nossa imaginação censurá-las ou transformá-las” (BELTING, 2006, p. 3).

Pode-se questionar a identificação do corpo como meio/suporte da atividade – *Erinnerung* - através do qual as imagens emergem da memória – *Gedächtnis* -, argumentando a favor da consciência e não do cérebro. Não entraremos aqui na discussão sobre a corporeidade ou materialidade da consciência, pois a proposta de Belting não parece partir necessariamente da identificação do cérebro como fonte ou “lugar” da consciência, mas sim de uma analogia oriunda de sua análise sobre a origem das imagens físicas:

As imagens, preferencialmente as tridimensionais, substituíam os corpos dos mortos que haviam perdido justamente sua presença visível. As imagens, em nome do corpo perdido, ocupavam o lugar deixado pela pessoa morta. Uma dada comunidade sentia-se ameaçada pelo vazio causado pela morte de um de seus membros. O morto, como conseqüência, era mantido como presente e visível no grupo dos vivos através de suas imagens. Mas as imagens não existiam por elas mesmas. Elas, por sua vez, precisavam de uma incorporação, o que implicava a necessidade de um agente ou uma mídia que lembrasse o corpo. Esta necessidade foi atendida pela invenção das mídias visuais que não somente deu corpo às imagens, mas também lembravam corpos vivos à sua própria maneira (BELTING, 2006, p. 4).

Belting vê as mídias como “corpos técnicos ou artificiais desenhados para substituírem corpos através de procedimentos simbólicos”, uma definição que abarca tanto as mídias analógicas mais tradicionais quanto as mídias digitais contemporâneas - e futuras. Compreendendo que “As imagens vivem, como somos levados a crer, nas suas mídias tanto quanto vivemos em nossos corpos” (BELTING, 2006, p. 3), podemos considerar que a Mona Lisa vive na tela pintada por Leonardo da Vinci - mas nada impede que ela também viva na tela de um smartphone. A primeira tela serve de corpo para apenas uma imagem, enquanto a segunda pode ser corpo (temporário) para inúmeras imagens. O retrato pintado representa Lisa Gherardini, e estende sua presença - através de sua transformação em imagem – para muito além – no tempo e no espaço - da presença de seu corpo. A imagem na tela do smartphone representa o retrato, também estendendo sua presença no tempo e no espaço. Lembrar da Mona Lisa é lembrar da imagem que vive nestes diferentes corpos; resgatar a memória específica do retrato ou de uma de suas inúmeras reproduções físicas e digitais é, segundo Belting, já um segundo passo no processo de *Erinnerung*.



A interação com as imagens ocorre, portanto, através de uma “constelação triádica” composta por corpo, mídia e imagem. Esta constelação está clara na origem das imagens - “A imagem dos mortos no lugar do corpo perdido, o corpo artificial da imagem (a mídia) e o corpo observador dos vivos interagem criando uma presença icônica em oposição à experiência corpórea” (BELTING, 2006, p. 4) -, mas pode ser difícil identificá-la na experiência das imagens técnicas. De qualquer forma, se compreendermos as imagens (propriamente ditas) como construções individuais que “vivem” dentro de nós, então a materialidade ou imaterialidade da mídia torna-se a princípio irrelevante.

As imagens digitais geralmente endereçam-se à imaginação dos nossos corpos e cruzam o limiar entre imagens visuais e imagens virtuais, imagens vistas e imagens projetadas. Neste caso, a tecnologia digital busca a mimesis da nossa própria imaginação. As imagens digitais inspiram e são, na mesma medida, inspiradas por imagens mentais e seu livre fluxo. Assim, as representações internas e externas são estimuladas a se misturarem (BELTING, 2006, p. 5).

O universo das imagens técnicas pode parecer drasticamente diferente do universo no qual emergiram as imagens que Flusser chama de tradicionais. Porém, Belting alerta para a confusão entre a história das mídias e a histórias das imagens, que seria uma “seqüência da imaginação coletiva” (BELTING, 2006, p. 6). Esta confusão nasce da identificação das imagens como objetos externos a nós, atrelados a mídias específicas – uma combinação entre os elementos da tríade proposta por Belting, na qual um objeto como a Mona Lisa seria corpo (a presença da obra), mídia (tela, tintas) e imagem (retrato de Lisa Gherardini). A proliferação das imagens técnicas evidencia a autonomia de cada uma destas dimensões, revelando como a imagem substitui uma presença não com outra presença, mas com uma “ausência visível”:

As imagens vivem do paradoxo de operar a presença de uma ausência ou vice versa (o que também se aplica a tele presença das pessoas nas mídias de hoje em dia). Este paradoxo, por sua vez, está enraizado na nossa experiência de relacionar a presença à visibilidade. Os corpos são presentes porque são visíveis (mesmo ao telefone o outro corpo está ausente). Quando corpos ausentes tornam-se visíveis em imagens, eles usam uma visibilidade vicária (BELTING, 2006, p. 7).

Esta “visibilidade vicária” – que é evidente nas videoconferências que adquiriram uma centralidade imprevista em meio à pandemia global da COVID-19 – é incontornável no caso das imagens técnicas. Aparelhos como telescópios e sondas espaciais expandem nossa percepção para muito além dos limites dos nossos sentidos, ao ponto de acreditarmos que estamos vendo Marte, quando na verdade quem está “vendo” o planeta é o telescópio - os aparelhos apenas “simulam a imediaticidade de uma percepção, a qual parece ser a nossa própria, mas, de fato, é delas” (BELTING, 2006, p. 8). O foco nas imagens técnicas nos faz esquecer dos aparelhos, que parecem substituir ou prolongar nossos olhos. Porém, pode ser que os aparelhos eventualmente tornem-se visíveis, e seu viés seja finalmente explicitado.

A pintura sobreviveu na fotografia, os filmes sobreviveram na TV, e assim também a TV no que chamamos de novas mídias na arte visual. Isto significa que não somente percebemos imagens nas mídias, mas que também experimentamos as imagens das mídias sempre que as velhas mídias, cessado o exercício de sua função primária, tornaram-se visíveis, em um segundo olhar, de uma maneira que nunca haviam sido (BELTING, 2006, p. 8).

Isto não seria, necessariamente, uma superação dos aparelhos. Tornando visíveis mídias que até então pareciam precisas e imparciais, a análise das imagens que vivem nestas mídias

pode focar em seu “conteúdo mental” – o que paradoxalmente não ocorre quando a mídia é ignorada. Belting ilustra a distinção entre a parte física (mídia) e a mental (imagem) com um breve relato sobre a atitude dos colonizadores espanhóis em relação à cultura asteca. “Os hispânicos consideraram as imagens astecas meros objetos estranhos, os quais eles definiram como *cerniés* e, portanto, os excluíram de qualquer comparação com suas próprias imagens” (BELTING, 2006, p. 11). Incapazes de acessar o conteúdo mental destas imagens – as imagens em si, que viviam nas mentes dos astecas -, o foco dos colonizadores teve que se voltar para suas mídias, e principalmente para a substituição de seus “objetos estranhos” pelas mídias nas quais viviam as imagens da cultura espanhola, como telas e esculturas. “O projeto hispânico, que foi levado a cabo com um zelo inabalável, oferece uma fácil ideia para entrarmos nos mecanismos de transmissão de imagens, os quais nunca preservam a parte mental, considerando-a o verdadeiro alvo no espaço público” (BELTING, 2006, p. 11).

Curiosamente, alguns objetos astecas foram levados para a Espanha, onde, despidos de seu conteúdo mental original, foi-lhes soprada uma nova vida: aqueles objetos estranhos foram classificados como “arte”, e passaram a atrair a atenção de colecionadores europeus. Belting sugere que este novo conteúdo mental teria sido imposto de forma deliberada, a fim de esvaziar aqueles objetos de qualquer outro conteúdo – “privá-los de qualquer significado político ou religioso” (BELTING, 2006, p. 12). Categorizados como “obras de arte”, os objetos aparentemente se tornariam inofensivos. Sem dúvida, conteúdos mentais diversos criam e são criados por dinâmicas relacionais muito diferentes: para um asteca, um *cuauhxicalli* – escultura em pedra na qual eram depositadas oferendas, incluindo sangue e corações humanos – era uma mídia que abrigava uma imagem que não lhe era apenas familiar, mas que cumpria um papel estrutural em sua visão de mundo. Transportado para a Europa e transformado em obra de arte, o mesmo *cuauhxicalli* passa a ser visto como objeto exótico, item para coleção, manifestação cultural de um povo distante etc. As imagens são completamente diferentes, embora a mídia seja a mesma. E, embora seja possível educar os novos corpos que entram em relação com esta mídia acerca de seu conteúdo mental original, nunca será possível de fato transportar a imagem junto com a mídia que a abriga.

## CONCLUSÃO

Na introdução de “O Patrimônio em Questão: Antologia para um Combate” – um texto redigido como introdução do tema do patrimônio a um público não-especializado -, Françoise Choay resgata a acepção original do termo “patrimônio”, conforme registrada no dicionário editado por Émile Littré em meados do século XIX: “bem de herança que, seguindo as leis, descende dos pais e mães para seus filhos” (Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française* apud CHOAY, 2011, p. 11). De acordo com esta acepção, parece de fato mais fácil e lógico garantir a transmissão ou preservação de mídias, e não de imagens – posto que seria difícil identificar, ao menos legalmente, uma imagem como um “bem”. No entanto, é claro que a noção de patrimônio não se restringiu a esta definição, vindo a incluir uma série de manifestações culturais imateriais ou intangíveis que parecem se aproximar das imagens analisadas por Belting. Choay sublinha a distinção entre monumentos – artefatos criados com o intuito de “lembrar à memória” – e monumentos históricos –, nos quais o apelo à memória não teria sido uma intenção de seus criadores, mas sim um valor reconhecido *a posteriori*. Um monumento seria então um “dispositivo memorial intencional” (CHOAY, 2011, p. 12) – como a pirâmide de Quéops ou o cenotáfio de Lutyens -, enquanto poderíamos

chamar de monumento histórico algo como nosso *cuauhxicalli* hipotético, no qual podemos “ver” - ou convencer-nos de que vemos - (um)a memória do povo asteca.

Segundo Choay, a noção de monumento histórico começa a tomar forma no *quattrocento* italiano, se espalhando pela Europa e estimulando o estudo do que era então chamado de “antiguidades”. Nos séculos seguintes, o estudo dos edifícios antigos segue mais focado no acúmulo e desenvolvimento de conhecimentos “livrescos” do que na preservação física das construções; e, paralelamente, objetos considerados “históricos” eram reunidos, preservados e transmitidos por meio de coleções particulares que viriam a ser a base para a criação, já no século XVIII, dos primeiros museus públicos – como o Louvre, no qual todo ano milhões de visitantes se decepcionam com o fato da pintura de Leonardo da Vinci ser aparentemente muito menos interessante que o monumento histórico que é a Mona Lisa.

No século XIX – o “século da História” -, as narrativas dos nacionalismos europeus estimulam a identificação – ou criação – de inúmeros monumentos históricos, atribuindo um conteúdo de memória a objetos e construções “não deliberadamente ou explicitamente erigidos com fins memoriais” (CHOAY, 2011, p. 21). No mesmo período, a proliferação dos museus apresenta ao grande público a possibilidade de desfrutar da presença de objetos que até então compunham coleções particulares, e que eram foco de exaustivos estudos focados em seus efeitos de sentido. Na transição para o século XX, a popularização da fotografia começa a delinear o universo das imagens técnicas, no qual surgirão novas dinâmicas relacionais no âmbito da tríade corpo-mídia-imagem proposta por Belting.

Segundo Choay, ao longo do século XX o termo “patrimônio” começa a ser usado para se referir tanto a monumentos quanto a monumentos históricos, dissolvendo a distinção entre um tipo de manifestação cultural de caráter universal e uma construção intelectual de uma cultura específica – a cultura da Europa ocidental. Essa indiferenciação entre monumentos (intencionais) e monumentos históricos parece se apoiar no que Gumbrecht identifica como “uma tradição largamente institucionalizada, segundo a qual a interpretação - ou seja, a identificação e/ou a atribuição de sentido - é a prática nuclear, na verdade a única, das Humanidades” (GUMBRECHT, 2010, p. 21-22). Se o foco do debate acerca dos artefatos e fenômenos culturais está concentrado em seus efeitos de sentido, e se acredita-se que todo sentido é uma construção razoavelmente independente do objeto – ao ponto de não haver distinção entre identificação e atribuição de sentido -, então não há motivos para diferenciar monumentos intencionais e não intencionais. Toda e qualquer criação humana pode ser considerada parte da cultura, e seu sentido pode ser tão diverso quanto diversos forem os indivíduos dispostos a interpretá-la.

Esta visão parece se aproximar dos argumentos de Belting. O sentido seria análogo à imagem, uma produção do indivíduo a partir do contato com a presença de uma mídia. As mídias sobre as quais foram construídas as imagens “originais” – aquelas que buscavam substituir a presença dos mortos (Belting) -, seriam monumentos intencionais, visto que foram criadas com intenção de apelar à memória. Porém, ao transportar estas mídias para outro contexto cultural no qual os indivíduos não sejam capazes de captar seu sentido original - em consonância com a intenção de seus criadores -, a invisibilidade da intenção de monumentalidade levaria à substituição de seu sentido original por outro, oriundo do novo contexto. Em um contexto cultural dominado pelo senso histórico – construído, segundo Flusser, a partir do predomínio do texto linear como principal forma de produção e perpetuação da cultura -, faria sentido “inserir historicidade” nestes objetos misteriosos,

transformando-os em monumentos históricos. Isto explicaria a atitude dos colonizadores espanhóis, mencionada por Belting: ao ressignificar os artefatos astecas como obras de arte, a cultura europeia cria suas próprias imagens a partir destas mídias, que passam a ser (re)conhecidas como produtos de uma cultura e, principalmente, de uma época - pontos na longa linha do tempo da História da arte.

Voltando a Flusser, podemos dizer que o senso histórico não é um dado da realidade e nem mesmo uma construção cultural universal, mas sim uma visão de mundo construída a partir do domínio de uma determinada mídia em uma determinada cultura. Esta análise explica o surgimento, na Europa Ocidental, do conceito de monumento histórico; e a crise desta visão de mundo, provocada pela gradual emergência das imagens técnicas como mídias predominantes e identificada por Flusser como uma transição para uma era pós-histórica, pode explicar a dissolução deste conceito. Assim, a noção de patrimônio apresentada por Choay parece já expressar a superação do senso histórico, apontando para uma conceituação pós-histórica daquilo que chamávamos, até recentemente, de monumentos históricos.

No contexto do turismo cultural hiper-moderno, há espaço para todo tipo de patrimônio – construído, imaterial, cultural, gastronômico, natural etc. A distinção entre monumentos e monumentos históricos foi substituída por uma infinidade de patrimônios, cujos conteúdos podem ser identificados ou atribuídos de acordo com diversas intenções. As narrativas dos nacionalismos europeus - que estimularam a criação de museus públicos e a celebração de obras que expressariam a identidade nacional - podem ter sido superadas, mas não por uma visão que buscase desconstruir conteúdos patrimoniais postíços; os monumentos da era histórica – intencionais ou não - foram transformados em recursos a serem explorados e produtos a serem comercializados.

Choay identifica este fenômeno como uma “comercialização do patrimônio”, que culminou na “mercantilização universal do patrimônio” (CHOAY, 2011). Esta comercialização se utiliza de uma nova lógica, que vem adquirindo uma centralidade cada vez maior na transição para a era pós-histórica: a lógica dos programas. Flusser identifica o germe de uma mentalidade programática no funcionamento da câmera fotográfica, que parece oferecer infinitas possibilidades de criação de imagens mas que, na verdade, só permite a criação de imagens “fotografáveis” (FLUSSER, 2008). Assim, o aparelho oferece possibilidades de ação ao operador – que pode inclusive transformar a si mesmo em um fotógrafo – ao mesmo tempo em que limita esta ação de acordo com seus parâmetros de funcionamento – seu programa, mesmo que se trate de uma câmera analógica. O turismo cultural hiper-moderno precisa de uma lógica programática para oferecer possibilidades que pareçam quase infinitas, mas que na verdade estejam de acordo com o funcionamento dos aparelhos que o suportam. Assim, todas as dimensões precisam ser programadas – da escolha dos locais de interesse à sequência de visitação destes locais. A viagem/visita é programada, muitas vezes, pelo próprio visitante, que se insere no programa e “joga” de acordo com suas regras.

A dinâmica do turismo cultural hiper-moderno, sustentada por uma lógica programática e focada na comercialização do patrimônio, gerou fenômenos como o já citado “desencantamento” da Mona Lisa. Embora este possa parecer um caso anedótico, ele ilustra o momento que vivemos e os riscos que corremos. A preservação de construções e artefatos que consideramos valiosos gera uma demanda constante por recursos, o que usualmente justifica sua exploração comercial – explorar para poder preservar para continuar explorando. Porém, este ciclo desgasta e pode vir a destruir as imagens que nos levaram a considerar



estes objetos valiosos – e que não vivem neles, mas em nós. É claro que a preservação da mídia é importante, mas é preciso compreender que ela é apenas o lugar de onde emerge a imagem. A mídia é um corpo que podemos encontrar face a face – corpo a corpo - e no qual podemos descobrir um Outro.

Embora muitos estudos busquem entender a dinâmica do encontro com obras de arte – Foreman-Wernet e Dervin (2016) apresentam um resumo dos estudos acerca das diferenças entre as percepções de especialistas e do público geral –, o potencial transformador deste tipo de experiência nos obriga a recorrer a descrições menos analíticas e mais poéticas. Em um romance publicado postumamente, Stefan Zweig descreve o encontro de uma jovem pobre do interior da Áustria com os Alpes suíços, que ela avista da janela de um trem:

(...) o olhar desperto apalpa cada uma das encostas de granito até a mais alta borda gelada, sempre descobrindo novas maravilhas. (...) Evadida, pela primeira vez, de seu pequeno mundo, ela não pode deixar de contemplar essas incríveis torres de cantaria que surgiram durante a noite. Devem estar aqui há milhares de anos esses gigantescos castelos de Deus; e certamente ainda permanecerão muitos milhões de anos, irremovíveis, cada um em seu lugar, e ela própria, se não fosse o acaso desta viagem, poderia morrer, decompor-se e se transformar em pó sem ter uma idéia de sua magnífica presença. Tudo isso passou despercebido por nossa vida, sem que o tenhamos visto, sem que mesmo desejássemos vê-lo; vegetávamos, sem sentido, numa minúscula peça, pouco maior que a mão estendida, pouco mais larga que o passo dos próprios pés, e à distância de uma noite, de um dia, começa esta múltipla variação ao infinito! Subitamente, pela primeira vez, penetra nesse espírito até então indiferente e sem ambição uma idéia das oportunidades perdidas, pela primeira vez uma pessoa percebe, por seu contato com o poder supremo, a força das viagens, capaz de revolver a alma, capaz de, com um único rasgo, remover a grossa capa do hábito, e devolver a essência nua e fértil ao correntoso elemento da transformação (ZWEIG, 1987, p. 35-36).

Quando um encontro nos afeta profundamente, uma imagem passa a fazer parte de nós – nosso Eu é modificado, enriquecido. Estas imagens podem perfeitamente sobreviver à destruição dos corpos de onde emergiram, mas, se elas morrerem em nós – ou com nossos corpos, sem serem transmitidas para as gerações seguintes -, não haverá política pública ou patrocinador capaz de reconstruí-las. Talvez a função daquilo que chamamos de “preservação” seja justamente preservar as condições para que ocorram novos encontros, buscando oferecer a outros a possibilidade de criar suas próprias imagens. Estas condições incluem não apenas a manutenção da mídia que abriga a imagem e a possibilidade de experimentá-la, mas também a abertura para a oportunidade de encontrá-la, de transformá-la em um Tu. A imprevisibilidade deste tipo de relação dificulta enormemente a definição de quais seriam as condições ideais para fomentar estes encontros - na verdade, talvez a única certeza que possamos ter é que se trata de um fenômeno que não se submete à lógica da programação. O tipo de encontro do qual falamos se trata sempre, em alguma medida, de um encontro com o desconhecido. Ao tentar programar este tipo de experiência, podemos estar represando o correntoso elemento da transformação - e, assim, um possível Outro se torna apenas mais um adereço na grossa capa do hábito.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, P. M. *Palácios da Memória II: a revelação da arquitetura*. Volume I – Secção Teórica: O Processo de Leitura do Monumento. Faculdade de Arquitectura (FA) da Universidade Técnica de Lisboa (UTL). 2007. 415 f. Tese (Doutorado em Arquitectura) - Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2007.

ABREU, P. M.; MALHEIRO, J. B. (An)Estética do Turismo: ou a mediatização do Património. In: GAZZANEO, L. M. (org.). *Espaços Culturais e Turísticos em Países Lusófonos – cultura e turismo*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro – Faculdade de Arquitectura e Urbanismo, 2011. p. 125-147.

BARTHOLLO, R. Sobre o sentido da proximidade: implicações para um turismo situado de base comunitária. In: BARTHOLLO, R.; SANSOLO, D.G.; BURSZTYN, I. (Org.). *Turismo de Base Comunitária: Diversidade de Olhares e Experiências Brasileiras*. 1ªed. Rio de Janeiro: Letra e Imagem, v. 1, p. 45-54, 2009.

BARTHOLLO, R. Sobre Tendas e Casas: Hospitalidade, Turismo e Emigração em Perspectiva Filosófica. In: BRAYNER, A. (org.), *Vilém Flusser: Filosofia do Desenraizamento*. Porto Alegre: Clarinete, 2015.

BARTHOLLO, R. Turismo, teoria e liberdade de ir e vir. In: IRVING, M.; CALABRE, L.; BARTHOLLO, R.; LIMA, M.; MARAES, E.; EGREJAS, M; LIMA, D. (Org.). *Turismo, natureza e cultura. Interdisciplinaridade e política pública*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, v. 1, p. 28-30, 2017.

BELTING, H. *An Anthropology of Images*. Princeton: Princeton University Press, 2011.

BELTING, H. Imagem, Mídia e Corpo: Uma nova abordagem à Iconologia. *Revista Ghrebh*, São Paulo, n. 8., 2006.

BUBER, M. *Eu e Tu*. São Paulo: Editora Moraes, 1977.

CALVINO, I. *Por Que Ler os Clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CHOAY, F. *O Patrimônio em Questão: Antologia para um Combate*. Belo Horizonte, Fino Traço, 2011.

FLUSSER, V. *O Universo das Imagens Técnicas: Elogio da Superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

FLUSSER, V. *Pós-História - Vinte Instantâneos e um Modo de Usar*. São Paulo: Annablume, 2011.

FOREMAN-WERNET, L., & DERVIN, B. Everyday Encounters with Art: Comparing Expert and Novice Experiences. *Curator: The Museum Journal*, v. 59, n. 4, p. 411–425, 2016. doi: <https://doi.org/10.1111/cura.12181>.

GENTLEMAN, A. Smile, please. *The Guardian*, Londres, 19 de outubro de 2004. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2004/oct/19/art.france>>. Acesso em: 10 jul. 2019.

GOMBRICH, E. H. *The Story of Art*. Londres: Phaidon, 1995.

GUMBRECHT, H. U. *Produção de presença: O que o Sentido Não Consegue Transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

LARKHAM, P. J. *Conservation and the City*. Londres: Routledge, 1996.

LOUREIRO, F. The Image in Power – Vilém Flusser and the Craft of Architecture. *Architecture Philosophy*, v. 1, n. 2, p. 214-230, 2015.

LOUREIRO, F.; BARTHOLO, R. Tropical and Eastern Paris: architecture, representation and tourism in Brazil and China. *Journal of Tourism and Cultural Change*, v. 17, Issue 1: Simulacra, architecture, tourism and the Uncanny, p. 42-54, 2019.

LOUREIRO, F.; BARTHOLO, R.; MATTOS, F.; BARCELOS, F. Visitar/Acolher: Arquitetura, Turismo e Encontros. *Revista Hospitalidade*, v. 17, n. 02, 2020. doi: 10.21714/2179-9164.2020.v17n2.006.

PENDLEBURY, J. *Conservation in The Age of Consensus*. Abingdon: Routledge, 2009.

YOUNG, S. ‘Mona Lisa’ Voted the World’s ‘Most Disappointing’ Tourist Attraction by Britons. *The Independent*, Londres, 26 de abril de 2019. Disponível em < <https://www.independent.co.uk/life-style/mona-lisa-paris-louvre-travel-tourist-attraction-easyjet-instagram-a8887161.html>>. Acesso em: 10 jul. 2019.

ZWEIG, S. *Êxtase da Transformação*. Tradução de Kurt Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.