

RIEGL, A. *O Culto dos monumentos: sua essência e sua gênese*.^{*}
Goiânia, Editora da Universidade Católica de Goiás, 2006. 120 pp.,
ISBN 857103297-1.

Pedro Luís Machado Sanches^{**}

“*O Culto Moderno dos Monumentos*” teve sua primeira versão em língua portuguesa por mérito da Editora da Universidade Católica de Goiás, no ano de 2006, mais de um século depois de sua publicação original (Riegl 1903); e cerca de duas décadas após sua revivescência em traduções para o italiano, o inglês, o francês, e o espanhol (Riegl 1981; 1982; 1983; 1987).

Estas últimas, publicadas num curto intervalo de seis anos, parecem terem sido motivadas pelas ações da Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial Cultural e Humano da UNESCO, e, em especial, pela extraordinária diversificação da lista de patrimônios da humanidade (Bosque-Morel 1996) no decorrer dos anos 1980. Em seu prefácio à tradução francesa (incluído na edição brasileira), Françoise Choay reconheceu a repercussão da noção de monumento proposta por Riegl; e da relatividade de seus valores em importantes documentos da legislação patrimonial internacional como a Carta de Atenas, a Carta de Veneza, e as Recomendações de Praga e Nairobi, entre outros. O pequeno texto de Riegl é considerado inaugural dos esforços de preservação patrimonial num “(...) período durante o qual se tem destruído e conservado a uma escala sem precedentes” (Choay, in Riegl 2006: 8).

A tradução brasileira de Elane Ribeiro Peixoto e Albertina Vicentini nos chega também em momento oportuno: a recente criação

do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), a intensificação das ações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), e uma profusão de novos cursos universitários diretamente vinculados à valorização de bens culturais, exigem o acesso a textos clássicos acerca da preservação e da tutela de bens artísticos e históricos por parte de um número cada vez mais significativo de estudantes, especialistas e diletantes.

Feita a partir da versão francesa de Daniel Wiczorek, a tradução brasileira é indireta, e empresta da francesa inclusive o prefácio, a introdução e o glossário (agora trilingue) de neologismos rieglianos.¹ As tradutoras se apressam em ponderar que

“(...) o fato de ser uma tradução do texto francês, portanto de segunda mão, pode oferecer ressalvas. Entretanto, por se tratar de um texto ensaístico, as possibilidades negativas diminuem. Ademais, resta a confiança na intelectualidade do outro, embora expressa em outra língua que não a “original” ou a nossa” (Peixoto e Vicentini, in Riegl 2006: 33).

Tanto por advir de um autor que buscava revolucionar velhas concepções do estudo dos estilos, quanto por ser declaradamente conceitual e definidor de uma prática de preservação incipiente, o texto apresenta desafios respeitáveis a qualquer tradutor. Um deles é talvez

(*) Resenha crítica escrita a convite do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas, RS, Brasil, em colaboração com suas atividades acadêmicas.

(**) Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas. <plmsanches@yahoo.com.br>

(1) Na edição brasileira, o glossário foi deslocado para o final do livro (p. 119-120), resultando distante da introdução do tradutor, onde os neologismos de Riegl e a dificuldade de traduzi-los são comentados.

o termo *Kunstwollen*, proposto por Riegl para dar conta do impulso artístico, da necessidade básica de ornamentar que não se restringe às intenções de um só artista, nem é unicamente o que compartilham as pessoas de uma mesma época. Segundo Erwin Panofsky, *Kunstwollen* “não pode ser nada além daquilo que ‘fica’ (não para nós, mas objetivamente) como um sentido último e definitivo do fenômeno artístico” (Panofsky 1982, apud Guinzburg 2009: 67). Trata-se, portanto, de noção complexa, à qual o leitor precisa atentar.

Na tradução brasileira, optou-se pelo binômio “vontade artística” a partir do francês *vouloir artistique* que, por sua vez, não se impôs sem restrições.² Tradutores italianos e estadunidenses preferiram manter o termo em alemão, alertando assim para a sua peculiaridade, para a ausência de expressão correspondente em seus idiomas. No nosso, teríamos ainda a opção lusitana “vontade de arte”, ou o “querer artístico” que Peixoto e Vicentini nos confiam no Glossário (p. 119) mas não no decorrer do texto, inadvertidamente.

O *Culto Moderno dos Monumentos*, a princípio, foi uma conferência dirigida a uma platéia erudita. Seu autor, professor universitário e ex-diretor do setor de tecidos do Museu Austríaco de Artes Aplicadas, era já um renomado estudioso da história dos estilos³ quando assumiu a superintendência da Comissão Central para a Conservação dos Monumentos Históricos e Artísticos do Império Austro-húngaro, em 1902. A conferência precedeu três anos de um intenso trabalho de reestruturação, com o objetivo de promover o “inventário exaustivo dos monumentos austríacos e esboçar os contornos de uma nova legislação para conservação do patrimônio”.

(2) A dificuldade imposta pelo termo *Kunstwollen* foi assumida pelo tradutor francês na introdução reproduzida na edição brasileira (Riegl 2006: 23, nota 10).

(3) Dada a repercussão das grandes obras do início de sua carreira, *Historische Grammatik der bildenden Künste* (Gramática Histórica das Artes Plásticas) e *Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (Fundamentação para uma história dos ornamentos), ainda não traduzidas para o português.

O discurso se destinava, portanto, “a fundar uma prática, a motivar decisões e a sustentar uma política” (Wieczorek, in Riegl 2006: 22), todo alcance teórico que ganhou posteriormente vai além de seus propósitos declarados, demonstrando inequivocamente a “atualidade do pensamento de Riegl” (Scarrocchia, in Riegl 1990 (1981): 20-22), algo que pode vir a se reafirmar entre nós.

O texto está dividido em três capítulos fundamentais e parece estruturado tanto no reconhecimento dos muitos valores que emergem imbricados ou contrapostos uns nos outros, quanto na preocupação histórica de descrever o culto moderno dos monumentos a partir de suas fases anteriores e de notáveis exemplos.

O primeiro capítulo propõe um breve voo sobre a evolução do culto, e se inicia apontando uma ampla e corriqueira definição de monumento, seu “sentido original”, para, em seguida, examinar e dissolver a distinção entre monumento histórico e monumento artístico. Para Riegl (2006: 45),

“(…) é importante perceber que todo monumento de arte é, sem exceção e simultaneamente, um monumento histórico, na medida em que representa um estado determinado na evolução das artes plásticas e não pode encontrar, em sentido estrito, um equivalente. De modo inverso, todo monumento histórico é também um monumento artístico, porque mesmo um folheto rasgado, sobre o qual se encontra registrada uma nota breve e sem importância, comporta, além do valor histórico expressado na evolução da fabricação do papel, da escrita, dos meios utilizados para escrever, etc., uma série de elementos artísticos: a configuração do folheto, a forma dos caracteres e a maneira de os associar”.

Sem jamais abandonar o interesse maior pela apreciação, ou a correspondente recusa de um discurso descritivo e normativo, o superintendente lembrou à sua platéia que a denominação “monumento” não pode ser compreendida senão de modo subjetivo, e que sejam intencio-

nais ou não, os monumentos “apresentam um valor de rememoração” (Riegl 2006: 49). Tal valor não se liga mais unicamente à memória coletiva, mas a uma nova valoração que abrange tanto monumentos outrora reconhecidos como históricos, quanto os ditos monumentos artísticos.

Riegl pressupõe um interlocutor moderno, situado “em um período de transição que é, naturalmente e necessariamente um período de luta” (Riegl 2006: 59). Este interlocutor é capaz de reconhecer a importância de cada fase do desenvolvimento dos monumentos, para ele “nada é mais estranho (...) que a sensibilidade barroca” (Riegl 2006: 63) cujo valor estético se vincula à nostalgia da grandeza do passado em contraste com a decadência do presente. O interesse histórico moderno também não se confunde mais com o interesse patriótico e nacional, nem seleciona a arte antiga greco-romana como “objetivamente justa e universalmente válida para a eternidade” (Riegl 2006: 56). Riegl afirma que, “em particular entre os povos germânicos” do início do século XX, há “(...) um interesse por todas as realizações, por mínimas que sejam, de todos os povos, quaisquer que sejam as diferenças que os separam de nós; um interesse pela história da humanidade em geral, cada um de seus membros nos parecendo como parte de nós mesmos” (Riegl 2006: 55).

Foi então possível distinguir este sujeito moderno daquele que prevaleceu até o século XVIII, época que “não criou verdadeiramente uma legislação para a proteção dos monumentos” (Riegl 2006: 57), ou dos “italianos da Renascença” que dividiam os monumentos não-intencionais (cujo significado de monumento é atribuído por nós, sujeitos modernos) em artísticos e históricos. Quanto àqueles monumentos ditos intencionais (“obras destinadas, pela vontade de seus criadores, a comemorar um momento preciso ou um evento complexo do passado”), Riegl observou que sua preservação era garantida por um sentido patriótico já na Antiguidade greco-romana (Riegl 2006: 52). Mas, se os gregos e romanos antigos inauguraram a proteção dos monumentos por grupos maiores

que a família de quem os erigiu;⁴ não foram eles, ou os italianos da Renascença, tampouco os modernos que cultuavam ruínas no século XVII, quem primeiro garantiu juridicamente a proteção dos monumentos. Isso só ocorreu de fato em meados do século XIX,⁵ com o objetivo histórico de guardar cada forma de arte como parte de um “cânone eterno” a ser defendido da “hostilidade de numerosos valores de contemporaneidade” (Riegl 2006: 60).

A virada do século XIX para o XX assiste não só o abando do valor artístico “eterno” fomentado desde a Renascença italiana, como também o surgimento do valor de antiguidade, aquele que compreende “o maior número de monumentos” e que é o mais moderno dos valores de rememoração (Riegl 2006: 69). Faz-se necessário, então, compreender o que torna este moderno valor de antiguidade algo distinto de um “amor por antiguidades” imperial romano ou do culto às ruínas do século XVII; qual a sua relação com o novo valor histórico (aquele que reúne os valores artístico e histórico); e o que mais pode ser considerado valor de rememoração, embora escape a estas duas categorias. Neste triplo objetivo se circunscreve o segundo capítulo d’O Culto Moderno dos Monumentos.

O conceito riegliano de valor de antiguidade (*der Alterswert*) parece estar diretamente vinculado à moderna noção de conservação, enquanto substituta do restauro oitocentista (ver Scarrocchia in Riegl 1990 (1981): 12). Será a degradação lenta e inevitável por agentes mecânicos e químicos, e a correspondente perda da integridade de uma obra, o fator preponderante no valor dito de antiguidade

(4) Além de terem pela primeira vez “um mínimo cuidado na escolha de um material o mais durável e inalterável possível” (Riegl 2006: 52).

(5) Estas garantias legais oitocentistas não deixaram de ter antecedentes seculares. Riegl data as primeiras medidas em favor da proteção dos monumentos de 28 de novembro de 1534, por iniciativa do papa Paulo III, e reconhece que embora fossem “medidas particulares para proteger valores recentemente descobertos”, “uma verdadeira proteção dos monumentos, no sentido que entendemos atualmente, nasceu na Renascença italiana” (Riegl 2006: 55).

(ou de ancianidade⁶). Um jogo entre criação humana e degradação natural então se estabelece como “a lei estética fundamental de nossa época” (Riegl 2006: 71), e as intervenções que procuram eliminar as marcas do tempo, ou os sintomas de degradação rápida ou violenta, serão ambos um desprazer ao observador moderno (Riegl 2006: 71-72):

“Na obra recentemente realizada, os traços de degradação (degradação precoce) nos incomodam tanto quanto os sinais de uma criação recente (restaurações visíveis) numa obra antiga. É muito mais a percepção, em sua pureza, do ciclo necessário da criação e da destruição que apraz ao homem do século XX”.

Não se trata apenas de condenar a “destruição violenta pela mão do homem” e evitar as intervenções de restauro (todas arbitrárias), o valor de antiguidade se opõe a uma “conservação eterna dos monumentos criados no passado” (Riegl 2006: 74), embora nos estimule a evitar seu “fim prematuro” (Riegl 2006: 72). Por isso, pode advir do valor de antiguidade a solicitação de uma intervenção que, por princípio, ele próprio condena (Riegl 2006: 82):

“Tal é o caso do monumento ameaçado da destruição prematura pelos agentes naturais, seu organismo correndo o risco de uma decomposição anormalmente rápida. Por exemplo, se súbito constata-se que cada chuva arranca um fragmento de um afresco até então bem conservado sob o muro exterior de uma igreja, ameaçando apagá-lo num curto espaço de tempo, será difícil ao adepto do valor de antiguidade opor-se à construção de uma marquise sobre a obra de arte, mesmo que a mão do homem moderno retarde assim, sem contestação, a ação dos agentes naturais”.

O valor de antiguidade é fácil de respeitar porque não se opõe à destruição lenta e contínua, porque atribui importância e significado às marcas do tempo, àquilo que por inspiração darwinista foi denominado “processo evolutivo” e não depende de estudo para ser percebido, se faz notar até “pelo camponês mais conservador” (Riegl 2006: 75). Tal valor não se confunde, embora mantenha algum elo, com o erudito culto das ruínas, levado a cabo por artistas seiscentistas que elegiam ruínas romanas como “símbolo[s] de potência e de glória terrestres” (Riegl 2006: 63).

Mesmo sem entrar em franco conflito com o conservador valor histórico, o valor de antiguidade lhe faz frente em monumentos intencionais (comemorativos de um evento ou de um momento), cujas marcas de degradação podem ser simbolicamente indesejáveis, afetam seu decoro, sua dignidade. Por outro lado, na grande maioria dos monumentos, valores de antiguidade e histórico são levados a “coexistir com harmonia” (p. 84), posto que “estão geralmente em relação inversa: maior é o valor histórico quanto menor é o valor de antiguidade” (Riegl 2006: 81).

O que faz do valor histórico uma posição conservadora é justamente a pretensão de “tudo preservar, e no estado presente” (Riegl 2006: 83). O que não significa que certas restaurações pontuais possam ocasionar grandes reduções deste valor, ou que o culto do valor histórico não possa se dar de modo limitado mediante cópias, sobretudo quando os originais se perderam. Em tempos de reprodutibilidade técnica, embora não manifestem a aura do original,⁷ as cópias sustentam uma importância documental e, portanto, histórica.

Em conflito evidente com o valor de antiguidade está o valor de rememoração intencional, posto que este último combate energica-

(6) Acerca deste conceito (*der Alterswert*), talvez seja importante observar a opção dos tradutores estadunidenses pela expressão *age-value* (“valor de idade”, daquilo que tem idade, logo, não é novo).

(7) Em suas análises da historicidade constitutiva dos processos de valoração e da crise dos valores expositivos, Riegl teria acompanhado a construção da teoria da aura de Walter Benjamin (ver Scarrochia, in Riegl 1990: 12). Para uma apresentação benjaminiana da teoria da aura, ver Benjamin 1992 (1955): 93-113.

mente a destruição. Pela motivação apontada acima, os poucos monumentos intencionais se diferenciam dos demais, são aqueles que têm como postulado de base a restauração (Riegl 2006: 86).

O terceiro e último capítulo d'O *Culto Moderno dos Monumentos* expõe os valores que imbricados constituem o valor de contemporaneidade. Esta é a parte do discurso em que a noção de *Kunstsollen* se fará presente diretamente, em que a postulação de “unidades estilísticas” e sua revalorização estarão, portanto, em questão. Do valor moderno denominado de contemporaneidade, derivam dois valores que juntos satisfazem os sentidos (o valor de uso prático), e o espírito (o valor de arte).

Assim como o próprio valor de contemporaneidade manifesta pouca tolerância aos sintomas de degradação (Riegl 2006: 91), o valor de uso que dele advém pode conflitar com o valor de antiguidade, quando consideramos “inumeráveis monumentos profanos ou religiosos” que não estão definitivamente arruinados, que ainda podem ser usados:

“só as obras impróprias a todo uso prático atual podem ser olhadas e apreciadas somente do ponto de vista do valor de antiguidade e sem consideração do valor de uso; se as obras são ainda utilizáveis, nosso prazer encontra-se satisfeito quando não apresentam o valor de contemporaneidade que habitualmente temos” (Riegl 2006: 95).

Além desta valorização prática tão corriqueira aos velhos edifícios habitados e aos incontáveis objetos musealizados, observa-se para os mesmos monumentos um valor de arte que redundava em duas exigências da moderna vontade artística (*Kunstsollen*): o valor de arte elementar ou de novidade; e o valor de arte relativo.

Riegl recorreu à distinção entre aquilo que apenas o homem culto é capaz de perceber e o que não passa despercebido ao grande público, a fim de expor as diferenças entre o valor artístico elementar, comum a toda obra nova; e o valor artístico relativo, capaz de abranger qualquer monumento, de qualquer época e

lugar, sendo característico da moderna vontade artística:

“(…) o valor artístico relativo só pôde, ao menos depois do início da época moderna, ser apreciado por aqueles que possuem cultura estética. A multidão sempre foi seduzida pelas obras cujo aspecto novo estava claramente afirmado (...). Ao olhar da multidão, só o que é novo e intacto é belo. O velho, o desbotado, os fragmentos de objetos são feios” (Riegl 2006: 98).

Tal gosto inculto pelas obras íntegras e recentes não se restringe às condições materiais de preservação, se estende também ao estilo, e resulta na exigência de uma “integridade total” para as criações artísticas novas (Riegl 2006: 101). De acordo com o valor de novidade, “a obra moderna deve lembrar o mínimo possível obras anteriores, tanto na concepção, quanto no tratamento de pormenores formais e das cores”.

No início do século XX, o discurso de Riegl reconhecia a inexistência de um valor de arte absoluto. Havia inclusive uma disposição de elevar obras datadas de muitos séculos acima das novas, e o empenho em “reabilitar” velhos mestres “desconhecidos” em suas épocas (Riegl 2006: 108-109). O valor de arte moderno não se resumia ao ponto de vista da multidão, também porque dizia respeito à transitoriedade do gosto, e à percepção de que a satisfação da vontade artística inclui monumentos de outras épocas e culturas: “subtraíamos simplesmente as esculturas da Antiguidade e a pintura do século XV ao XVII de nosso tesouro cultural, e avaliaremos, então, a perda sofrida por nossa necessidade de arte” (Riegl 2006: 110).

O valor relativo que assim se manifesta terá seus aspectos negativos na desleixada conservação de monumentos “perturbador[es] e feio[s] à vontade artística moderna”, sobretudo, “certos monumentos [ditos] barrocos” considerados “insuportáveis” a ponto de ser “melhor não vê-los” (Riegl 2006: 112); além de tornar embaraçosa a apreciação da arte sacra moderna, que empresta muitos elementos das “épocas estilísticas anteriores” (Riegl 2006: 113).

As últimas palavras da conferência são dirigidas justamente a esta arte religiosa moderna e ao afã de escolher o gótico, dentre os estilos anteriores, como modelo. Riegl reafirma o gosto moderno pelos modos artísticos medievais, e os considera algo a ser defendido pelo clero encomendante, pois assim aproximaria as novas obras sacras dos “interesses culturais” e “múltiplos” da coletividade (Riegl 2006: 115). Tal proposta parte de um estudioso que publicara um ano antes seu importante estudo sobre o artesanato tardo-romano (Riegl 1959 (1901)) e que combatia o desprezo por aquelas épocas cujas artes eram tidas como decadentes.

Dentre muitos exemplos de intervenções apontados por Riegl ao longo da conferência estão a preservação da coluna de Trajano por medievais (Riegl 2006: 53), o projeto abandonado de um coro gótico para a igreja de Altmuenster (Riegl 2006: 104) e supostos retoques “barrocos” sobre uma tela de Botticelli (Riegl 2006: 111). Mas o texto não remete unicamente a monumentos que se fizeram célebres na modernidade, aponta também para objetos singelos como “um folheto rasgado, sobre o qual se encontra registrada uma nota breve e sem importância” (opus citatum) ou os vestígios de um edifício quase todo arruinado: “as colunas de Ingelheim, no pátio do palácio de Heidelberg, evocam tão veementemente o castelo de Carlos Magno (...)” (Riegl 2006: 81). Tal diversidade espelha a amplitude das ações da Comissão para a Conserva-

ção dos Monumentos Austríacos e, sobretudo, do pensamento de seu superintendente.

Riegl não faz agravar a distinção entre arte e artesanato, ou entre belas artes e artes aplicadas. Habitado a considerar os objetos de tais categorias como manifestações de uma só vontade, dedicou seu interesse aos aspectos ornamentais, sejam quais forem os suportes, e à apreciação coletiva, portanto cultural, dos monumentos. Fazendo ver que as ações para a preservação patrimonial surgem de valores relativos, contraditórios, recentes e, muitas vezes, efêmeros, Riegl impõe “ao sujeito da preservação a necessidade de fazer escolhas, as quais devem ser, necessariamente, baseadas num juízo crítico” (Reis e Cunha 2006: 4), e, deste modo, antecipa “propostas defendidas a partir do segundo pós-guerra europeu pelo chamado ‘restauro crítico’”, como explicou Claudia dos Reis e Cunha, em resenha publicada há quase cinco anos.

Escrito numa época em que ainda era preciso afugentar velhos sistemas taxonômicos,⁸ dedicados à ordem natural e eterna das coisas, o pequeno texto de Riegl parece teimar em manter-se atual. Sobretudo porque muitos de nós, dotados ou não de “cultura estética”, estamos longe de perceber que o valor de um monumento é algo múltiplo e relativo; e qualquer ação de conservação ou de restauro é necessariamente determinada por um desejo subjetivo, por algo, de fato, indeterminado.

(8) Para Michel Foucault, tais sistemas se estabeleceram nos séculos XVII e XVIII, diante do esquecimento de que “nem o homem, nem a vida, nem a natureza são domínios que se oferecem espontânea e passivamente à curiosidade do saber” (Foucault 2007: 99).

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, W.
 1992 (1955) A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Benjamin, W. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (tradução de Maria Luz Moita). Lisboa: Relógio d'Água: 93-113.
- BOSQUE-MOREL, J.
 1996 O Patrimônio da Humanidade. In: Carlos, A.; Cruz, R.; Yázigi, E. (Orgs.) *Turismo – espaço, paisagem e cultura*. São Paulo, Hucitec: 77-87.
- FOUCAULT, M.
 2007 *As Palavras e as Coisas – uma arqueologia das ciências humanas* (tradução de Salma Tannus Muchail). São Paulo: Martins Fontes.
- GINZBURG, C.
 2009 De A. Warburg a E. H. Gombrich: Notas sobre um problema de método. In: *Mitos, Emblemas, Sinais* (Tradução de Federico Carotti). São Paulo: Cia. das Letras: 67.
- REIS E CUNHA, C.
 2006 *Alois Riegl e o culto moderno dos monumentos*. Resenhas on line, disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/05.054/3138>>, acesso em 24/12/2010, 23:00:47.
- RIEGL, A.
 1903 *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung*. Wien und Leipzig: Verlage von W. Braumüller.
- 1959 *Arte tardoromana* (traduzione di Licia Collobi Ragghianti). Torino: Giulio Einaudi (edição original: 1901).
- 1982 *The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin* (translated by Kurtz W. Forster and Diane Ghirardo). In: *Oppositions: A Journal for Ideas and Criticism in Architecture*, 25: 21-51.
- 1983 *Le Culte Moderne des Monuments, son essence et sa genèse* (Traduit de l'allemand par Daniel Wiczorek). Paris: Éditions du Seuil.
- 1987 *El culto moderno a los monumentos : caracteres y origen* (traducción de Ana Pérez López). Madrid: Visor.
- 1990 *Il Culto Moderno dei Monumenti – Il suo carattere e I suoi inizi* (traduzione dal Tedesco di Renate Trost e Sandro Scarrocchia). Bologna: Edizioni Alfa (1a edição: 1981).
- 2006 *O Culto dos monumentos: sua essência e sua gênese* (Tradução do francês de Elane Ribeiro Peixoto e Albertina Vicentini). Goiânia: Editora da Universidade Católica de Goiás.

Recebido para publicação em 13 de março de 2011.