

Patrimônio cultural e memorização: notas preliminares sobre o valor de antiguidade (1)

Mirandulina Maria Moreira Azevedo*

Resumo

Nos últimos tempos, em se tratando de patrimônio cultural, a leitura sobre a reflexão de Alois Riegl (1858-1905) se impõe quase como uma obrigação epistemológica, em relação a uma obra em especial: *Der moderne Denkmalkultus (O culto moderno dos monumentos)*. Riegl tem sido introduzido por obras relacionadas à preservação de bens culturais, já há mais de uma década. De nossa parte acreditamos poder contribuir com a continuação deste interesse procurando aproximação com autores cujas preocupações dizem respeito ao aparecimento de uma consciência de valor patrimonial, relacionada à crítica das condições da arquitetura e das cidades no final do século 19.

O recorte compreende um diagnóstico que interliga a crise da cidade como um dilema para o corpo com as possibilidades para o aparecimento do valor de antiguidade, bem como o relaciona a outros valores, seja por guardar alguma afinidade - caso do valor de reverência; seja em relação a sofrer sua influência cultural - caso da predominância moderna do valor de exposição sobre o valor de culto. Organizamos a argumentação em três passos: 1. Crise da Cidade como dilema para o corpo: a aproximação com Camilo Sitte; 2. Ver e memorar arquitetura: a aproximação com John Ruskin; 3. Valor de culto e valor de exposição: a compreensão de uma nova época e o valor de antiguidade.

Palavras-chave: Identidade cultural e modernização. Preservação arquitetônica, século 19. Valor de antiguidade.

Cultura Heritage and memory: preliminary notes on the value of antiquity

Abstract

Regarding cultural heritage, lately, Aloïs Riegl's (1858-1905) reading becomes almost epistemologically mandatory, specially one of his works, *Der moderne Denkmalkultus (The modern cult of monuments)*. Riegl has been known by his writings about cultural heritage preservation for more than a decade. From our part, we believe we can contribute to the continuation of this interest on him by accessing authors whose principal worries are about bringing up consciousness about cultural heritage, regarding the conditions of architecture and the cities at the end of the nineteenth century.

The selection comprehends a diagnosis that connects the city crisis as a dilemma to the body to the possibilities to the development of the antiquity concept and value, as well as relates it to other values, either because they share some similarities such as regarding the value of reverence; or because they suffer its cultural influence, such as the modern predominance of the value of exposure over the value of reverence. Our arguments are organized around three main points: 1. City crisis as a dilemma to the body: approximation to Camilo Sitte, 2. Seeing and remembering architecture: approximation to John Ruskin, 3. Value of cult and value of exposure: comprehension of a new era and the value of antiquity.

Key words: Cultural identity and modernization. Architecture preservation, nineteenth century. Value of antiquity.

Nos últimos tempos, em se tratando de patrimônio cultural, a leitura sobre a reflexão de A. Riegl (1858-1905) se impõe quase como uma obrigação epistemológica em relação a uma obra em especial: *Der moderne Denkmalkultus (O culto moderno dos monumentos)* (2).

A projeção do autor no campo da história da arte, contudo, precede a sua importância na disciplina da Preservação. Henri Zerner resume assim a sua relevância para a compreensão da arte:

A partir de Hegel, alguns conceberam a arte como uma atividade própria da humanidade, postulando que o homem era naturalmente produtor de arte, como é, naturalmente, falante.

A partir daí são outros os problemas que tem que enfrentar a História da arte. Foi novamente posto em questão o sistema de valores elaborado durante vários séculos. Foi-se obrigado a tomar em consideração o ornamento como uma das formas importantes da arte, uma vez que algumas sociedades não conhecem outra forma. No fim do século passado, Alois Riegl teve a audácia de explorar todas as conseqüências dessa idéia, de negar, pelo menos em teoria, qualquer sistema normativo dos valores, de denunciar a noção de decadência, de renunciar à segregação entre 'grande arte' e as artes ditas menores. (ZERNER, 1988, p. 146)

Figura notória nos círculos da história da arte (3), pelo conjunto de uma obra magistral, A. Riegl só teve o reconhecimento da sua contribuição no campo da preservação há relativamente pouco tempo. (SCARROCCHIA, 2003, p. 36). Curiosamente, foi no próprio ambiente do Congresso do Comitê Internacional de História da Arte (CIHA) em Viena, no ano de 1983, que houve aceitação definitiva de que o problema da preservação de monumentos da chamada Escola de Viena necessitaria de um tratamento em separado (4). Em 1986, em outro congresso do CIHA, desta vez em Washington, F. Choay apresentava mais um argumento de peso ao considerar a obra de Riegl um instrumento de uma hermenêutica cultural para os tempos atuais (SCARROCCHIA, 2003, p. 35). Com esta virada de perspectiva, A. Riegl passaria a suscitar um interesse cada vez maior.

Os anos oitenta trouxeram à luz traduções de *Der moderne denkmalkultus (Culto moderno dos monumentos)* em vários idiomas. Há registro de tradução no Brasil só em 2006 (5). Em italiano, duas versões praticamente simultâneas, de 1981, de Sandro Scarrocchia e Renate Trost, e em 1982, de Maria Annunziata Lima. Em inglês apareceu a tradução de Kurt Foster e Diane Ghirardo em 1982; e em francês a tradução foi de Daniel Wiczorek, em 1984. Em espanhol foi traduzido em 1987 por A. Pérez López (SCARROCCHIA, 2003, p. 35).

Na década anterior, já se registravam estudos voltados, se não diretamente à obra de A. Riegl, pelo menos ao ambiente de sua atuação: a vida cultural de Viena (6). Não se pode prescindir do entendimento de que o contexto cultural e profissional de Viena forneceu os contornos para a compreensão de Riegl da questão patrimonial. Beatriz Kühl tem se empenhado em relevar este vínculo decisivo:

Na virada do século XIX para o XX, um renovado modo de perceber os monumentos históricos ganha corpo na Áustria, sendo o processo associado a Riegl e Dvorak. Riegl foi nomeado presidente da comissão em 1902. Formulou colocações de enorme interesse, em especial na obra *O Culto Moderno dos Monumentos*. (KÜHL, 2008, p. 36-37).

No que diz respeito ao campo da Preservação, a recepção à obra de Riegl é um capítulo extenso e difícil no ambiente intelectual europeu. As dificuldades de assimilação deste autor são apontadas com detalhe por Sandro Scarrocchia e fazem parte de um debate maior que envolve a relação entre a obra de Riegl e a presença da teoria brandiana (SCARROCCHIA, 2003, p. 35). O rastreamento da obra de Riegl feito por S. Scarrocchia acaba encontrando em ambiente italiano ligação com Cesare Brandi, de modo que a recepção italiana de Riegl ocorre quase *pari passu* ao aparecimento da *Teoria da restauração* de Brandi em 1963. Obviamente, os contextos culturais e temporais são diferenciados (JOKILEHTO, 2003, p. 51). De modo oportuno, G. Carbonara retoma retrospectivamente o fio da meada, indo de Brandi a Riegl na apresentação da tradução brasileira da *Teoria da restauração* de Brandi feita por Beatriz Kühl e publicada pela primeira vez em 2004. Afirma: “A reflexão de Cesare Brandi (1906-1988) manifesta uma dívida implícita no que concerne à contribuição teórica de Alois Riegl” (CARBONARA, 2005, p. 9).

No quadro brasileiro, creio que a interlocução de F. Choay (7) com a referida obra nos serve de baliza em dois momentos. Primeiro, no prefácio da tradução francesa, adverte que o autor deve ser lido por todos aqueles que se dedicam à disciplina da Preservação. Esta versão – sem dúvida mais favorável a uma leitura local, sendo datada de 1984 – sinaliza um começo da recepção entre nós (8). Segundo, em *A alegoria do patrimônio* discerne uma contribuição importante nesta obra de Riegl, necessária “para empreender uma análise crítica da noção de monumento histórico”, “uma obra fundadora” em que o monumento é “tratado como objeto social e filosófico” (CHOAY, 2001, p. 168).

Beatriz Kühl, partindo desta mesma compreensão, mas tendo objetivos mais específicos, já que voltada para as questões de patrimônio por razões profissionais, vem introduzindo o autor no ambiente local, ressaltando sempre que:

Riegl deu passos fundamentais para consolidar a preservação de bens culturais como um campo disciplinar autônomo, que deixou de ser apenas um "auxiliar" da história da arte (assim como também contribuiu para a consolidação da própria história da arte como um campo autônomo em relação à "história geral"), passando a assumir características próprias, podendo, por sua vez, oferecer contribuições para a própria historiografia e para a criação artística contemporânea. Elaborou proposições prospectivas, que permanecem válidas ainda hoje, contendo elementos que podem ser continuamente explorados. (KÜHL, 2006, p. 20).

De nossa parte, acreditamos poder contribuir com a continuação deste interesse, pelo menos no que diz respeito à preservação, procurando elementos de aproximação com autores cujas preocupações se referem ao aparecimento de uma consciência de valor patrimonial relacionada à crítica das condições da arquitetura e das cidades no final do século 19. Em outras palavras, acreditamos que a recepção a Riegl no Brasil, de certo modo, tem sido favorecida pela assimilação de autores como Camilo Sitte (1843-1903) e J. Ruskin (1819-1900) (9).

Corroborar esta hipótese a publicação no país da obra de Sitte, *A construção da cidade segundo seus princípios artísticos*, da Ática, e a de John Ruskin, *As pedras de Veneza*, da Martins Fontes – ambas de 1992. São referências, como já dito, e indicam de certo modo uma sintonia temática. Apontando de maneira mais direta a recepção de Riegl, agora sim, com uma leitura voltada para a questão da preservação, citamos a convergência sugerida por Beatriz Kühl entre Camillo Sitte, Alois Riegl e John Ruskin nas suas *Notas sobre a evolução do conceito de restauração* (10). O fio da meada nos leva ainda, mais recentemente, à publicação do *Catecismo da preservação de monumentos* de Max Dvorák em 2008, (já citado) especialmente o pequeno capítulo de Beatriz Kühl intitulado: *Observações sobre as propostas de Alois Riegl e Max Dvorák para a preservação de monumentos históricos*, em que a autora esclarece os vínculos entre os dois representantes da Escola de Viena, bem como ressalta a inexistência de referência direta a Riegl na obra de Dvorák, embora ressalte que as lições de Riegl perpassam o entendimento da questão no *Catecismo da preservação de monumentos* (KÜHL, 2009, p. 49).

Para constituir estas notas preliminares, optamos por um determinado caminho. O recorte compreende um diagnóstico que interliga a crise da cidade como um dilema

para o corpo com as possibilidades para o aparecimento do valor de antiguidade, bem como o relaciona a outros valores, seja por guardar alguma afinidade - caso do valor de reverência, seja em relação a sofrer sua influência cultural - caso da predominância moderna do valor de exposição sobre o valor de culto. Organizamos a argumentação em três passos: 1. Crise da Cidade como dilema para o corpo: a aproximação com Camilo Sitte; 2. Ver e rememorar arquitetura: a aproximação com John Ruskin; 3. Valor de culto e valor de exposição: a compreensão de uma nova época e o valor de antiguidade. Evitamos referências diretas a Cesare Brandi porque, para se mediar o entendimento da questão a partir de um lastro brandiano, seria necessário um trabalho mais intensivo em relação às fontes contemporâneas, o que nesta abordagem inicial seria contraproducente. Faz parte da estratégia de nossos estudos procurar estabelecer esta mediação em um segundo momento, mais oportuno para aprofundamento.

1 Crise da cidade como dilema para o corpo: a aproximação com Camillo Sitte

A crise da cidade relacionada à sua configuração liberal, bem como os ajustes feitos no final do século 19 em termos de planos, reformas e remodelações já foram suficientemente diagnosticados em sua origem e natureza.

Não é de pouca importância tentar compreender a experiência cultural correspondente a mudanças tão radicais e de como este novo horizonte afetou a reflexão sobre a herança do passado (11). O diagnóstico de Sitte, em particular, parece ser adequado para compreender a referida crise vivida como dilema para o corpo. Isso porque a análise levada a cabo pelo autor relaciona corpo e espaço tendo em conta simultaneamente os aspectos histórico e estético da questão (12).

Com o advento da revolução industrial o quadro das cidades sofreria uma violenta alteração em seu antigo aspecto: a cidade liberal não só promovia a destruição do tecido urbano, mas introduzia o processo de renovação acelerada das edificações.

As reformas urbanas que se seguiram não foram menos destrutivas sobre as estruturas urbanas tradicionais que a lógica liberal. Camillo Sitte, em *A construção da cidade segundo seus princípios artísticos*, considera a nova abordagem

reformadora sobre a cidade a maior causa real presente e futura da incapacidade da arquitetura em contribuir para a estabilidade do tecido urbano.

Viena também conheceu os termos de uma reconstrução urbana. Esta experiência, a chamada Ringstrasse, foi objeto de sua crítica:

Sitte situava-se como um defensor do 'lado artístico', contra o que considerava um planejamento espacial frio, adaptado ao fluxo do tráfego. Aceitando o estilo histórico na arquitetura, com toda sua capacidade de significação simbólica, ele defendia o renascimento do projeto histórico também para o espaço urbano, com ênfase nas praças, em vez de nas ruas dominadas pelos veículos, tal como acontecia no projeto da Ringstrasse. Para ele, a larga avenida produzia anomia e agorafobia, ambas associadas ao individualismo grosseiro da vida moderna. O projeto de Sitte era restaurar a praça a fim de deter o fluxo dos homens em movimento num espaço conducente à sociabilidade e à congregação. A praça era para ele a forma urbana que poderia gerar e sustentar a comunidade, restaurar o sentimento de pertencer a uma *polis* que a febril cultura comercial moderna estava matando. (SCHORSKE, 2000, p. 181).

Embora Sitte seja frequentemente visto como um passadista, o fato é que suas assertivas fazem parte de um diagnóstico lúcido da crise por que passava a arquitetura naquele momento. O livro se fundamenta no levantamento de praças de cidades europeias consideradas significativas do ponto de vista da qualidade estética. O autor elabora princípios artísticos por meio do estudo minucioso de vários aspectos destes ambientes urbanos. A questão não é retomar o modo de construir do passado, mas de alguma maneira, diante das novas necessidades advindas com o progresso, reter como lições a lógica espacial daqueles espaços públicos.

As lições podem ser acompanhadas na sequência dos capítulos. Os desenhos das praças, fornecidos pelo autor, dão conta de trazer à mente a disposição espacial dos ambientes de maneira a inserir a presença do corpo. Revivida no relato de Sitte, a relação corpo-espaço chama a atenção para o fato de que seu equilíbrio foi rompido na razão direta de um dos aspectos da crise da cidade: a perda do que F. Choay chamou de 'competência de edificar'.

[...] Chamarei de competência de edificar a capacidade de articular entre si e seu contexto, com a mediação do corpo humano, elementos cheios ou vazios, solidários e jamais

autônomos, cujo desdobramento na superfície da Terra e na duração tem um sentimento tanto para aquele que edifica quanto para aquele que habita, assim como tem sentido o desdobramento dos signos da linguagem, de forma integrada e indissociável, no espaço sonoro e na duração, para aquele que fala e para aquele que ouve. (CHOAY, 2001, p. 250).

Para a autora, a semelhança entre a capacidade de construir e a de criar vínculos por meio da linguagem diz respeito tanto aos processos criativos consolidados ao longo da História quanto à atual ameaça de perda. Isto é, não apenas o patrimônio edificado está ameaçado como parece óbvio, mas também as línguas naturais sob o impacto da língua técnica. Aliás, a ameaça à arquitetura é tão somente mais visível, por razões óbvias: “Assim, a eliminação, que está em curso, dessa dimensão antropológica que é a competência de edificar é, sem dúvida, o acontecimento traumático que a cultura do patrimônio nos ajuda a conjurar e ocultar” (CHOAY, 2001, p. 251).

Choay refere-se ao momento atual, em que a sociedade como um todo vive uma espécie de cultura patrimonial. A crise da cidade é também dilema para o corpo, em razão mesmo da perda de princípios artísticos na sua produção já àquela época, como diagnosticava Sitte. A arquitetura começava a perder, com o advento da cidade liberal, aquela capacidade de suscitar a noção de permanência. A consciência da perda desta capacidade na arquitetura contemporânea, concomitantemente, libera a percepção de que os quadros do passado são portadores de antigas e melhores intenções.

[...] fica uma única certeza com a relação às cidades do passado: seu papel acabou, sua beleza plástica permanece. Conservar os conjuntos urbanos antigos como se conservam os objetos de museu parece, pois, inscrever-se na lógica das análises do *Städtebau*. Contudo, Sitte não militou pela preservação dos centros antigos. (CHOAY, 2001, p. 191).

Em nossa opinião, sua obra ilustra muito bem o entendimento da ‘crise da cidade como dilema para o corpo’, argumento importante para a valorização dos centros históricos das cidades, ainda que, segundo Choay, “Outros que não ele desenvolveram a filosofia conservadora implícita em seu trabalho histórico e crítico, atribuindo, assim, uma função museal à cidade antiga” (CHOAY, 2001, p. 191).

2 Ver e lembrar arquitetura: a aproximação com John Ruskin

Muito antes da cultura patrimonial contemporânea, a lembrança na arquitetura, estabelecida como exercício de reflexão sobre o legado do passado, suas origens, fontes, imagens, valores, surgiu como questão cultural apresentada por John Ruskin. Podemos levar em conta uma aproximação com certos aspectos do ponto de vista deste autor e, talvez, sem muita chance de erro, enfrentar minimamente o problema.

É que resta à arquitetura de hoje muito pouco de sua antiga condição relacionada à ‘durabilidade do mundo’, e ainda assim é no seu corpo que se busca a noção desta presença, cuja manifestação sensível é o desgaste que nos lembra o tempo em que a obra já estava no mundo. Hannah Arendt relaciona a chamada ‘durabilidade do mundo’ ao aspecto do trabalho humano considerando a prática do ‘homo faber’, por oposição ao ‘homo laborans’. A autora parte da distinção entre trabalho labor – exercício físico que não deixa rastros – e entre trabalhar sobre os materiais duros como pedra e madeira que emprestam “ao artifício humano a estabilidade e a solidez, sem as quais não se poderia esperar que ele servisse de abrigo à criatura mortal e instável que é o homem” (ARENDR, 1991, p. 149).

O engenho do *homo faber* permitiu a criação das cidades. Nenhuma delas mais claramente evoca a imagem da superação da dificuldade construtiva e do artifício sobre a natureza do que Veneza. John Ruskin, melhor do que ninguém, soube observar e apreciar a arte minuciosa e paciente da ‘operação sobre os materiais duros’ de que fala Hannah Arendt. Em *As pedras de Veneza*, este autor avalia que a imagem da arte deve sugerir o empenho moral da sociedade que a viabilizou (13).

Em *Seven Lamps*; assim como em *As Pedras de Veneza* ou nas muitas conferências que deu a partir da década de 1850, ele se indaga sobre a construção de sua época, em particular, e sobre a natureza da arquitetura em geral. Ele se pergunta como, na crise aberta pela Revolução Industrial, ela poderia recuperar o valor de reverência que lhe é consubstancial.(...) Ela só poderia merecer esta qualificação, segundo Ruskin, se readquirisse sua essência e seu papel memorial pela qualidade do trabalho e do investimento moral de que seria objeto. (CHOAY, 2001, p. 140-141).

Na visão do crítico é, portanto, a relação que arquitetura mantém com a memória que lhe proporciona seu significado mais alto.

[...] a Memória pode ser verdadeiramente considerada como a Sexta Lâmpada da Arquitetura; pois, é ao se tornarem memoriais ou monumentais que os edifícios civis e domésticos atingem uma perfeição verdadeira; e isso em parte por eles serem, com tal intento, construídos de uma maneira mais sólida, em parte por suas decorações serem conseqüentemente inspiradas por um significado histórico ou metafórico. (RUSKIN, 2008, p. 55).

Para Ruskin, o que está em jogo é a relação do homem com sua obra. O passado é o tempo ideal porque antes das transformações postas em marcha pela revolução industrial a arquitetura era feita dentro dos pressupostos do trabalho artesanal, que reúne atributos da prática de ofício, tais como aprendizado específico e código de ética. Também enfatiza o autor que não apenas a arquitetura de uso público e caráter monumental, mas também aquela de uso privado, no passado era feita para durar através das gerações.

Retomando as noções de Hannah Arendt – do trabalho do *homo laborans* – que não deixa rastros, e do *homo faber* – que constrói com materiais duros, ressalta-se, do primeiro, a perspectiva da reprodução imediata da vida e, do segundo, a busca pela permanência. O problema cultural apresentado e sentido agudamente por John Ruskin é que a arquitetura produzida até a revolução industrial pautava-se pela busca da permanência, como ele próprio afirma, ‘era feita para durar gerações’, e depois deste momento de ruptura esta perspectiva torna-se menos relevante. Em outras palavras, tomando de empréstimo os termos de Arendt, a produção da arquitetura se tornaria menos ação do *homo faber* e mais reflexo do *homo laborans*. É nesta medida que a arquitetura do passado torna-se emblemática de uma condição perdida pelo homem contemporâneo. Por isso o diagnóstico ruskiniano: o mundo, em feição completamente renovada, expõe o descarte do antigo, e a perda da presença do antigo nos materiais é irrecuperável culturalmente. Desse modo, a presença do tempo nos materiais torna-se chave para a compreensão da arquitetura adquirindo estatuto de valor. Ruskin insiste no valor da aparência, na carga de significados correspondente a toda imagem artística, e em sua valorização a partir

do peso do tempo registrado em sua matéria, e daí nos apresenta o envelhecimento como critério de valor.

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 sua 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 nações. É naquela mancha dourada do tempo que devemos procurar a verdadeira luz, a cor e o valor da arquitetura; e somente quando um edifício tiver assumido esse caráter – apenas quando ele tiver se imbuído da fama dos homens, e se santificado pelos seus feitos; apenas quando suas paredes tiverem presenciado o sofrimento, e seus pilares ascenderem das sombras da morte – sua existência, mais duradoura do que a dos objetos naturais do mundo ao seu redor, poderá ser agraciada com os mesmos dons de linguagem e de vida que esses possuem. (RUSKIN, 2008, p. 68).

Esta passagem retirada da tradução brasileira do capítulo *A lâmpada da memória* é bastante longa. Seria difícil cortar determinadas partes, pois este parágrafo justifica de maneira cabal aspectos relevantes para a apreciação da imagem do tempo na arquitetura, que o autor chama de ‘a mancha dourada do tempo’, por oposição ao fluxo incessante da renovação e seu poder amnésico destruidor de seus próprios acúmulos de matéria e experiência. Daí que, para Ruskin, a restauração seja encarada como a pior forma de destruição. Nas suas palavras: “uma destruição acompanhada pela falsa descrição da coisa destruída” (RUSKIN, 2008, p. 79).

A referida obra (*Seven lamps*) funciona como uma base crítica, espécie de pressuposto para o estudo sobre Veneza que resultaria depois na obra monumental *As pedras de Veneza*, publicada pela primeira vez em 1851. Pressuposto no sentido de compreender a primeira obra como um momento anterior, em que o tema da arquitetura foi tratado pela sua importância para a memória e a constituição da paisagem. No primeiro parágrafo do capítulo da *Lâmpada da memória* o autor

considera a arquitetura fundamental para proporcionar ‘uma veneração mais profunda’ à descrição da natureza (RUSKIN, 2008, p. 54).

Para participar da fruição da arquitetura é necessário o envolvimento corporal com esta. Se há lugares mais relevantes do que outros, como as praças estudadas por Sitte, há quase uma imposição de presença física para o conhecimento aprofundado destes notáveis ambientes construídos. Ao escrever sobre Veneza, o crítico inglês considerou necessário ir ao local, também julgou imprescindível estudar as fontes documentais escritas para compreender as origens que lhe deram fundamento. Foi preciso, ainda, desenhar determinados conjuntos, determinados detalhes construtivos tal como eles se encontravam na sua aparência – modificados pelo tempo. Assim, recompondo, reconstituindo obra, matéria, detalhe, Ruskin realizou simultaneamente retrospectiva e lembrança.

Ruskin é observador privilegiado de Veneza, mas convém chamar a atenção para o fato de que à sua época já havia uma massa de apreciadores do cenário veneziano. As viagens, outrora restritas a poucos, tornavam-se generalizadas. Um século antes, Laurence Sterne escreveria *A sentimental journey* - uma viagem sentimental através da França e da Itália, numa época em que visitar a França e a Itália era considerado complemento indispensável da educação das pessoas de ‘qualidade’ (14). O relato foi publicado pela primeira vez em 1786 – coincidentemente no mesmo ano em que se dava a viagem de Goethe pela Itália (1786-1788) (15). A aventura goetheana foi fixada em texto em 1817, a partir de diário de viagem e cartas; é resultado do cruzamento de uma perspectiva iluminista com a sensibilidade do Romantismo emergente. Entretanto, os tempos haviam mudado, e à época de Ruskin as viagens assumiam outra conotação, seja pelo volume ampliado de pessoas, seja pela motivação dos envolvidos, como explica E. Hobsbawm:

O capitalismo industrial produziu duas novas formas de viagens de prazer: turismo e viagens de verão para a burguesia, e pequenas excursões mecanizadas para as massas, em alguns países como a Inglaterra. Ambas eram resultado direto da aplicação do vapor no transporte, já que pela primeira vez na história, viagens regulares e seguras eram possíveis para qualquer tipo de terreno ou água. (HOBBSAWM, 2009, p. 285).

As massas foram levadas à prática da observação e do passeio de arquitetura. Incultas ou não, tratava-se de um público a reconhecer, se não valor na rememoração das arquiteturas do passado, pelo menos a capacidade destas de provocarem admiração pela beleza do quadro espetacular que apresentavam. É que a beleza relacionada à percepção do tempo e das obras do passado estaria, a partir daquele momento, não apenas acessível, mas sobretudo inserida num contexto de facilidade, conforto e diversão proporcionado pela revolução dos transportes, pelas inovações dos materiais de construção, e pela melhoria generalizada nas condições de vida – pelo menos para aqueles que pudessem fazer parte deste novo mundo.

O advento das massas no cenário da cultura certamente modificaria a relação com a arte, de acordo com a assertiva de Walter Benjamin:

Afirma-se que as massas procuram na obra de arte *distração*, enquanto o conhecedor a aborda com *recolhimento*. Para as massas, a obra seria objeto de diversão, e para o conhecedor, objeto de devoção. (BENJAMIN, 1985, p. 192).

O ambiente cultural da segunda metade do século 19 tornou-se sensível às mudanças, especialmente às inovações tecnológicas na produção dos materiais de construção trazidas pela revolução industrial. A posição de J. Ruskin é bastante elucidativa em relação ao impacto do Novo neste âmbito. Para o teórico inglês, a arquitetura estaria ameaçada no que dizia respeito a um de seus mais significativos valores – o de reverência.

A reverência seria um valor atrelado à condição do antigo de ser testemunha, de ser fonte de memória. Inversamente aquilo que se apresenta como antigo carrega em si, ainda que não se saiba exatamente a sua história, aos olhos de qualquer indivíduo há reconhecimento de um valor relacionado à passagem do tempo, este atributo constitui uma espécie de tesouro.

De certo modo, pode-se buscar um vínculo para o valor de reverência no sentido de autenticidade. Pois, como explica Benjamin:

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquivava do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só este testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional. (BENJAMIN, 1985, p. 168).

O caminho apontado por Ruskin, como se sabe, traduz-se de maneira mais apropriada na vertente teórica da conservação. O crítico buscava a autenticidade da experiência e o valor de reverência, entendendo que o Novo na arquitetura não só possibilita o descarte do antigo, mas que este novo é incapaz de projetar a noção de reverência. Crise irremediável da arquitetura, batalha cultural perdida.

Para F. Choay “Ruskin milita por uma ética e busca impor sua concepção moral do monumento a uma sociedade cujas tendências se orientam em sentido inverso” (CHOAY, 2001, p. 169). Mas do ponto de vista de uma ação consequente no tempo, pensando em termos de patrimônio cultural, as assertivas de Ruskin são sim difíceis de descartar; importantes não como hipotético antecedente do valor de antiguidade, mas com plena autonomia de sentido.

3 Valor de culto e valor de exposição: a compreensão de uma nova época e o valor de antiguidade

A consciência sobre o passado se tornaria cada vez mais aguda. Tratava-se de por em discussão a nova maneira com que a sociedade se relacionava com o legado artístico do passado – é neste contexto que a obra de Riegl se situa.

Este relacionamento com o passado, só poderia se dar de maneira coerente com as transformações em curso; as alterações eram de diversas ordens, desde as referentes à expansão do território e transformações tecnológicas até aquelas que diziam respeito ao campo do conhecimento, da criação, da sensibilidade e da fruição da arte.

Benjamin faz uma distinção importante entre reminiscência e rememoração que pode ser trazida para o campo da arquitetura. Desde os primórdios, seus processos criativos orientavam-se no sentido de uma transmissão de tradição, geração a

geração. A partir de certas rupturas históricas – a Revolução Industrial foi uma delas – perdeu-se a sequência da tradição. Talvez o Ecletismo do século 19 illustre esta passagem, pois é quando de maneira explícita e sistemática a arquitetura passou a coordenar entre si imagens fragmentárias (16). Em outras palavras, assim como se passava, no mundo da literatura, depois de longos séculos, da musa da *memória* da narrativa à musa da *rememoração* do romance, em que, de acordo com Benjamin, “a primeira é consagrada a um herói, uma peregrinação, um combate; a segunda a muitos fatos difusos” (BENJAMIN, 1985, p. 211), também no mundo da arquitetura passava-se da tradição para uma livre manipulação de imagens do passado, processo semelhante aos mecanismos de ordenação de eventos difusos da rememoração.

Que significaria esta projeção de épocas diversas naquele determinado presente? No mínimo sinalizavam uma relevância imagética do passado, a manipulação apropriada de um vasto material visual que, convertido em obras, demonstraria não somente a potência realizadora daquele presente, mas o reconhecimento da realização humana plena no passado. Os procedimentos criativos da época do ecletismo já valorizavam as arquiteturas do passado, criavam o novo a partir da manipulação do material de referência de todas as épocas e de todas as origens culturais. Possibilidade de abertura e diálogo com o passado, no entender de alguns ou, para outros, mera operação de pilhagem cultural. Ela se fazia, contudo, a base de novas técnicas e novos materiais, trazendo em seu bojo novos problemas. Novos problemas também se apresentavam para os intelectuais.

Não por acaso, Walter Benjamin vê nos esforços de A. Riegl a primeira evidência de que já havia a compreensão de que as profundas transformações em curso no modo de existência da humanidade iriam alterar a sua correspondente forma de percepção e, desse modo, também obrigaria os teóricos a buscarem novas explicações:

No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente. A época das invasões dos bárbaros, durante a qual surgiram a indústria artística do Baixo Império Romano e a Gênese de Viena, não tinha apenas uma arte diferente da que caracteriza o período clássico, mas também uma outra

forma de percepção. Os grandes estudiosos da escola vienense, Riegl e Wickhoff, que se revoltaram contra o peso da tradição classicista, sob a qual aquela arte tinha sido soterrada, foram os primeiros a tentar extrair dessa arte algumas conclusões sobre a organização da percepção nas épocas em que ela estava em vigor. (BENJAMIN, 1985, p. 169).

Por sua atividade dupla de teórico da arte e organizador prático de acervos, Riegl pode relacionar determinados materiais artísticos a transformações específicas no curso da história. Com esta experiência também pode não somente tratar do campo artístico com mais abrangência e liberdade, como, a partir daí, perceber melhor a dinâmica histórica da qual ele próprio era contemporâneo.

No centro de seu pensamento, encontra-se o conceito de *Kunstwollen*, termo difícil e que se pode diferentemente traduzir por vontade, querer, ou mesmo intencionalidade artística. O termo serve antes de tudo para mostrar que a arte não é determinada por fatores externos, mas é motivada e dirigida a partir do interior, explicando-se as analogias com outros fenômenos mediante ligações comuns com uma ordem superior de considerações, mas tornando bem preciso que as outras séries de fenômenos (sociais, religiosos etc...) são estritamente paralelos. (ZERNER, 1988, p. 147).

Se o conceito é complexo e sujeito a controvérsias no próprio campo da história da arte (17), pode-se perguntar da sua pertinência no âmbito da preservação. Edgar Wind (1900-1971) critica o conceito porque, segundo ele, há em Riegl

uma história do impulso formal (*Kunstwollen*) autônomo, que isola o elemento da forma em relação ao do sentido *mas apesar disso apresenta a alteração na forma em função de um desenvolvimento dialético no tempo [...]*. (WIND, 1997, p. 75, grifo nosso).

A relevância do conceito *kunstwollen*, no campo da preservação, encontra justificativa na medida em que pode explicar a emergência de determinados conceitos, no corpo da disciplina, a partir de um certo desenvolvimento histórico. Questões relacionadas à preservação começaram a se configurar desde o Renascimento, mas é no século 19 que a área alcança um grau de amadurecimento mais significativo, atingindo no início do século 20 um novo patamar. A obra 'fundadora' de Riegl, como a denomina F. Choay, é resultado direto deste crescente processo de profissionalização, mas, antes de quaisquer considerações, deve ser compreendida como 'produto' de seu tempo.

Considerando aquele momento como de passagem para transformações mais profundas no que diz respeito à arte e à cultura, a expressão 'culto moderno' no título da obra acaba por sugerir que, naquele momento de transição, outros valores tendiam a ocupar o espaço tradicionalmente ocupado pela religião (18).

A leitura de da obra de Riegl teria dado um impulso decisivo à elaboração do conceito de aura de Benjamin. Deve-se considerar que há entre estes dois autores possibilidade de aproximação e distanciamento (KEMP, 1995, p. 417). Os valores determinados por Riegl não correspondem aos que foram desenvolvidos por Benjamin. Na sequência apresentamos os valores defendidos por Benjamin, em especial o valor de exposição, e em seguida aqueles que se referem a Riegl, com interesse destacado no valor de antiguidade.

Na perspectiva de Walter Benjamin

Seria possível reconstituir a história da arte a partir do confronto de dois pólos, no interior da obra de arte, e ver o conteúdo dessa história na variação do peso conferido seja a um pólo, seja a outro. Os dois pólos são o valor de culto da obra e seu valor de exposição [...]. (BENJAMIN, 1985, p. 172-173).

É certo que “à medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas” (BENJAMIN, 1985, p. 173). O que se tornaria mais relevante seria compreender a natureza destas mudanças, e também que, a partir desta inflexão, mais mudanças ao longo do tempo poderiam ocorrer em outros setores da vida.

A exponibilidade de uma obra de arte cresceu em tal escala, com os vários métodos de sua reprodutibilidade técnica, que a mudança de ênfase de um pólo a outro corresponde a uma mudança qualitativa comparável à que ocorreu na pré-história. Com efeito, assim como na pré-história a preponderância absoluta do valor de culto conferido à obra levou-a a ser concebida em primeiro lugar como instrumento mágico, e só mais tarde como obra de arte, do mesmo modo a preponderância absoluta conferida hoje a seu valor de exposição atribuiu-lhe funções inteiramente novas, entre as quais a 'artística', a única de que temos consciência, talvez se revele mais tarde como secundária. (BENJAMIN, 1985, p. 173).

Riegl foi capaz de perceber naquele momento histórico o gênero de mudança que se passava no campo da arte e da cultura. Observando as mudanças no interior da primeira, pode melhor compreender as mudanças que se introduziam na segunda. Walter Benjamin, contudo, apesar de reconhecer a importância de Riegl, considera que

Por mais penetrantes que fossem, essas conclusões estavam limitadas pelo fato de que esses pesquisadores se contentaram em descrever as características formais do estilo de percepção característico do Baixo Império. Não tentaram talvez não tivessem a esperança de consegui-lo, mostrar as convulsões sociais que se exprimiram nessas metamorfoses da percepção. (BENJAMIN, 1985, p. 170).

O fato é que o que preocupava Riegl não era exatamente o que depois preocuparia o próprio Benjamin. E, como ele mesmo admite um pouco adiante, “Em nossos dias, as perspectivas de empreender semelhante pesquisa são mais favoráveis” (BENJAMIN, 1985, p. 170). A importância de A. Riegl para a História das Artes e da Arquitetura continua atual, mas no que diz respeito às suas reflexões e conduta profissional acerca das questões patrimoniais, só a partir da década de 1980 há o devido reconhecimento (SCARROCCHIA, 2003, p. 35), e se resume, de acordo com F. Choay, numa síntese de três aspectos – jurista, filósofo e historiador da arte – e pela experiência concreta como conservador de museu (CHOAY, 2001, p. 167).

É como se estas formações diversas, na medida em que se superpõem em um único indivíduo, pudessem proporcionar melhor discernimento, apuro e ajuste de foco para a tarefa que necessitaria de um alto nível de objetividade, uma vez que voltada para encaminhamentos de ordem prática – mas em cuja base convivem aspectos de toda ordem: interesse coletivo, práticas culturais específicas, problemas técnicos, rigor teórico e debate.

Der moderne denkmalkultus (O culto moderno dos monumentos) está estruturado em duas categorias: valores de rememoração e valores de contemporaneidade. A novidade está inclusive nesta abordagem assumidamente bifronte. Compreender a evidência cada vez maior da rememoração na sociedade da época e, ao mesmo

tempo, articular com esta nova condição, premissas para uma ação consequente em termos profissionais, tornam a obra de Riegl realmente um divisor de águas.

Dentro deste quadro de época de abertura cultural, Riegl sustentou uma nova postura para a questão. O conceito de monumento apresentado por ele superava os limites da visão estabelecida anteriormente, que confinava a noção de monumento a obras grandiosas do passado (19). Hoje, monumento é entendido exatamente na acepção 'riegliana', como ressalta Beatriz Kühl, enquanto "instrumento de memória, destinado à rememoração dos fatos, indivíduos ou crenças, estando presente em todos os povos e culturas" (KÜHL, 2009, p. 33).

A postura bifronte de Riegl não poderia ser mais adequada aos novos tempos; não só os valores organizavam-se agora em duas grandes categorias, rememoração (20) e contemporaneidade, como havia diferenciações sensíveis em cada uma delas. Grosso modo, os valores de rememoração aderem à condição da obra por tudo que ela 'viveu', isto é, testemunhou; e os valores de contemporaneidade baseiam-se na expectativa do que a obra ainda pode trazer de novo à condição presente de sua existência.

Antes de desenvolver os conteúdos referentes à rememoração e à contemporaneidade, o autor apresenta um capítulo inicial em que avalia os valores monumentais e sua evolução histórica (21). É o mais longo dos capítulos e, sem dúvida, fundamental para o entendimento da argumentação apresentada na sequência da obra.

No pólo da memória, Riegl expõe em sequência: valor de antiguidade, valor histórico e valor de rememoração intencional; no pólo da contemporaneidade apresenta o valor de uso e o valor artístico. O valor histórico já fazia parte da disciplina da Preservação desde seus primórdios; o valor de rememoração intencional fez parte da própria conformação da sociedade; o valor artístico é extremamente mutável pois acompanha as mudanças de gosto; o valor de antiguidade foi o último dos valores a surgir, e sintetiza de maneira ampla o avanço conceitual da disciplina da Preservação.

Enquanto o valor de antiguidade está fundamentado exclusivamente na degradação, enquanto o valor histórico quer deter toda degradação a partir de sua intervenção, mas perderia sua razão de ser sem as degradações anteriores, o valor de rememoração intencional reivindica nada menos para o monumento do que a imortalidade, o eterno presente, a perenidade do estado original. A ação dos agentes naturais, que se opõe à realização dessa exigência, deve, assim, ser combatida com energia, e seus efeitos contrariados sem cessar. (KÜHL, 2008, p. 43-44) (22).

Para o valor de antiguidade, é a presença do desgaste que interessa: ao contemplar o desgaste da passagem do tempo, confronta-se o tempo em sua verdadeira grandeza. Estabelece, pois, uma medida da ordem natural das coisas, própria dos limites da vida humana: a condição da extensão da vida de sessenta anos. Reconhecendo no padrão contemporâneo da produção sistemática do Novo a impossibilidade da permanência, oferece em contrapartida, como limite, a medida do envelhecimento humano.

Feita a exposição dos conteúdos específicos de Benjamin e Riegl, em separado, é possível retomar a aproximação e distanciamento entre os dois autores proposta por W. Kemp.

Em primeiro lugar, o 'valor artístico' entendido enquanto 'valor de contemporaneidade', como propõe Riegl, aproxima-se sensivelmente do 'valor de exposição' de Walter Benjamin (KEMP, 1995, p. 417).

Os valores de rememoração, segundo Riegl divididos em valor histórico e de antiguidade, são concebidos mediante categorias temporais. Para Benjamin, o problema se resolve na categoria do espaço a qualidade da obra de arte é determinada pelo 'aqui' e 'agora', pela sua 'existência única', no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como nas relações de propriedade em que ela ingressou (KEMP, 1995, p. 117).

Se há aproximação entre os autores a partir do entendimento de que a obra de arte se afirma e se manifesta por meio do culto (KEMP, 1995, p. 418), é a partir daí que

Riegl diverge de Benjamin, ao afirmar que o valor de antiguidade fornece às massas satisfação estética através do culto ao monumento; Benjamin, ao contrário, sustenta que ‘a quantidade se converte em qualidade’, pois a massa sempre crescente dos interessados dá origem a nova forma de interesse – ocorre perda da aura na obra de arte e sua substituição por uma nova forma de recepção e reprodução (KEMP, 1995, p. 418-419).

As assertivas de Benjamin quanto à nova condição da ‘obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica’ são válidas e, dentro de sua lógica, prescindem do valor de antiguidade proposto por Riegl. Contudo, não podem excluir a pertinência deste valor no debate da preservação cultural.

No nosso entendimento, a pertinência do valor de antiguidade é cada vez mais nítida nos tempos atuais. Seu surgimento no início do século 20 já apontava que era preciso, para resistir à avassaladora presença do novo na vida contemporânea, at-se e aceitar os limites da transitoriedade da vida humana. Sobre esta condição, Freud escreveria um ensaio que inclui um enunciado da teoria do luto contido em “Luto e Melancolia.”

Não pode surpreender-nos o fato de que nossa libido, assim privada de tantos de seus objetos, se tenha apegado com intensidade ainda maior ao que nos sobrou, que o amor pela nossa pátria, nossa afeição pelo que nos é comum, subitamente se tenha tornado mais vigorosos. Contudo, será que aqueles outros bens, que agora perdemos, realmente deixaram de ter qualquer valor para nós por se revelarem tão precípuos e tão sem resistência? Isso parece ser o caso para muitos de nós; só que, na minha opinião, mais uma vez, erradamente. Creio que aqueles que pensam assim e parecem prontos a aceitar uma renúncia permanente porque o que era precioso se revelou não ser duradouro, encontram-se simplesmente num estado de luto pelo que se perdeu. O luto, como sabemos, por mais doloroso que possa ser, chega a um fim espontâneo. Quando renunciou a tudo que foi perdido, então consumiu-se a si próprio, e a nossa libido fica mais uma vez livre (enquanto formos jovens e ativos) para substituir os objetos perdidos por novos igualmente, ou ainda mais preciosos. (FREUD, 1974, p. 347-348).

O texto de Freud, escrito em 1915, é depoimento de uma época de guerra, portanto, tratava-se de um contexto de destruição e trauma. Suas reflexões acerca do luto têm sido retomadas por muitos autores ligados à preservação cultural (23), reconduzidas

a refletir a emblemática relação entre sociedade e patrimônio. No nosso caso, em relação a esta citação, importa ressaltar que o valor de antiguidade dá conta de nos lembrar o aspecto da transitoriedade da vida. Diferente da atribuição da reverência na arquitetura, pensada por Ruskin para além dos séculos, Riegl compreende a experiência do tempo na arquitetura relacionada às décadas, ao curso de uma vida humana que envelhece. Quero crer que o valor de antiguidade em Riegl está relacionado a esta perspectiva: a sensibilidade daquela época apontava nesta direção.

Ao final destas notas, penso que o valor de antiguidade, considerando as mudanças culturais que lhe deram medida, e que hoje só se aprofundam, e frequentemente aparecer ‘vencido’ pelo valor de novidade, em razão, segundo a maioria das argumentações, da ‘obsessiva’ fixação da nossa época pela juventude, ao contrário, parece promissor.

Notas

(1) O conhecido livro de F. Choay “A alegoria do patrimônio”, cujo original francês é de 1992, apresentou na tradução para o português de 2001, feita por Luciano Viera Machado, o termo “ancianidade”. Beatriz Kühn tem usado o termo “antiguidade”; optamos pelo último, porque se ajusta melhor ao uso e à apreensão local da acepção de origem.

(2) “O culto moderno dos monumentos” (*Der moderne Denkmalkultus*) seria publicada em 1903; utilizamos a tradução francesa *Le culte moderne des monuments son essence et sa g nese*, por Daniel Wiczorek. Paris, Seuil, 1984.

(3) A chamada primeira Escola de Viena da qual A. Riegl fez parte juntamente com Franz Wickhoff, Max Dvorák e Julius Von Schlosser “está inserida no contexto de uma mudança de paradigma da história da arte a partir de 1885, que levou à ruptura com várias idéias essenciais da disciplina”. BAUMGARTEN, Jens, “Max Dvorák entre a Primeira e a Segunda Escola de Viena”. In: DVORAK, Max, *Catecismo da preservação de monumentos*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2008, p. 23.

(4) De acordo com S. Scarrocchia, o ocorrido deu-se na conclusão da apresentação de Jan Bialostock, op.cit., p. 37.

(5) PEIXOTO, Elane. Al is Riegl e o culto moderno dos monumentos. *Estudos* (Goiânia), Editora UCG, Goiânia, GO, v .3, n. 1, p. 1875-1889, 2006.

(6) “como quelli de Massimo Cacciari dedicatti alla secessioni e al pensiero negativo nella cultura viennese, di Manfredo Tafuri sulla politica delle abitazioni nella Vienna rossa, di Giovanni Fanelli e Ezio Godoli sull’architetto Joseph Hoffmann, le Wiener Werkstätte e il Werkbund austríaco; uma stagione Che vede la pubblicazione delle traduzioni di ‘classici’ como La Grande Vienna di Allan Janik e Stephen Tulmin, Vienna Fin de siècle di Carl E.Schorske e culmina com la grande mostra di Palazzo Grassi sulle arti a Vienna.”. S.Scarrocchia, op. cit.,p. 37. Para o português seria convertido *Viena Fin-de-Siècle* e apareceria também a *Viena de Wittgenstein* de Allan Janik e Stephen Toulmin em 1991. Por último, também de Sandro Scarrocchia: *Oltre la Historia del’ Arte: Alois Riegl Vita e Opera di um protagonista della cultura viennense*, Ed.Marinotti, 2006.

(7) A autora é conhecida dos leitores brasileiros com duas obras importantes *A regra e o modelo*, de 1985, e com *O urbanismo* de 1997, ambas publicadas pela editora Perspectiva. As publicações originais, Éditions du Seuil, respectivamente de 1980 e 1965.

(8) Em Beatriz Kühl aparece desde 1998 com o livro *Arquitetura do ferro e arquitetura ferroviária em São Paulo: reflexões sobre a sua preservação*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1998. p. 95-97. A versão francesa da obra de Riegl está na bibliografia, inclusive o prefácio de F.Choay é citado à parte; em “História e ética na conservação e restauração de monumentos históricos”, *Revista CPC*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 16-40, nov. 2005/abr. 2006. Em 2008, com o capítulo 3: “Observações sobre as propostas de Alois Riegl e de Max Dvorák para a preservação de monumentos históricos”. In: DVORÁK, Max. *Catecismo da preservação de monumentos*; Valéria Alves Esteves Lima (tradutora), Cotia,SP: Ateliê Editorial, 2008, p. 35-57; e mais recentemente em *Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização: problemas teóricos de restauro*, Cotia: Ateliê Editorial, 2009, p. 62-64. e na conclusão, p. 269. Tratando diretamente da obra há também o artigo de Cláudia dos Reis e Cunha, Alois Riegl e o culto dos monumentos, *Revista CPC*, v. 1, p. 6-16, 2006.

(9) *A lâmpada da memória*, com tradução de Maria Lucia Bressan, aparece bem depois, em 2008, desta feita com sensível interesse na área de preservação.

(10) Trata-se de um recorte da segunda parte do já citado livro: *Arquitetura do ferro e arquitetura ferroviária em São Paulo: reflexões sobre a sua preservação*, São Paulo, Ateliê Editorial, 1998.

(11) Hannah Arendt, em *A condição humana*, pensou a crise da esfera pública contemporânea a partir do paradigma da sociedade grega clássica. Jacques Le Goff faz um paralelo interessante entre alguns aspectos das cidades medievais e a cidade contemporânea no livro *Por amor às cidades*.

(12) O autor compreende que as mudanças em curso seriam inexoráveis, contudo, seu diagnóstico considera o problema como uma crise específica da cidade, que estaria vivendo um impasse entre história e cultura. SITTE, Camilo. *A construção da cidade segundo seus princípios artísticos*, São Paulo, Ática, 1992.

(13) O retrato veneziano elaborado por Ruskin, na segunda metade do século 19, mostra que à proporção que a arte avançava no tempo, ela tornava-se menos elevada. No paralelo entre a obra medieval e a renascentista, é notável a superioridade da primeira. Está em jogo a relação da sociedade com a arte. O operário medieval relacionava-se com a obra com empenho espiritual. A decoração era um sinal desse empenho, era expressão da cultura religiosa na qual o homem medieval estava inserido. As obras renascentistas, na medida em que depuram e simplificam os elementos decorativos, aproximam-se dos interesses utilitaristas.

(14) STERNE, Laurence. *Uma viagem sentimental através da França e da Itália*, São Paulo, Ediouro, s/d.

(15) GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Viagem à Itália (1786-1788)*, São Paulo, Cia das Letras, 1999.

(16) Esta relação criativa com o fragmento foi possível em outras épocas (Vila Adriana e Piazza Armerina são exemplares), como considera Manfredo Tafuri em *Teorias e História da Arquitetura*, Lisboa, ed. Presença, 1988.

(17) Panofsky critica três interpretações diferentes do *Kunstwollen*: a primeira identifica *kunstwollen* à vontade individual do artista; a segunda, liga *kunstwollen* à psicologia de uma época; a terceira, enfim, pretende atingir o *kunstwollen* pela experiência estética do espectador atual e “acredita poder definir a tendência que se exprime na obra a partir das reações que suscita em nós, quando a olhamos.” ZERNER, Henri. “A arte”. In: *História: novas abordagens*. LE GOFF, J.; NORA, Pierre. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves editora, 1988. p. 147.

(18) “Ele não pode, sobretudo afirmar que, na sociedade em transição em que vive, o valor de ancianidade tende a ocupar o espaço social que era tradicionalmente ocupado pela religião. Tal é, porém, o sentido que tem a palavra ‘culto’ no título de sua obra.” F.Choay, op.cit., p. 170.

(19) Par monument, au sens le plus ancien et véritablement originel du terme, on entend une oeuvre créée de la main de l’homme et édifiée dans le but précis de conserver toujours présent et vivant dans la conscience des générations future le souvenir de telle action ou telle destinée (ou des combinaisons de l’une et de l’autre). RIEGL, A., *Le culte moderne des monuments son essence et sa gènesse*, Tradução Daniel Wiczorek, Paris, Seuil, 1984, p. 35.

(20) Em relação à rememoração: “La valeur de remémoration n’est pas attachée à oeuvre en son état originel, mais à la représentation du temps écoulé depuis sa création, qui se trahit à nos yeux par les marques de son âge.” RIEGL, A., op. cit.

(21) O capítulo citado *Les valeurs monumentales et leur évolution historique* é também importante para ressaltar que ‘La notion de développement est précisément au centre de toute conception moderne de l’histoire’. RIEGL, A., op. cit., p. 37.

(22) Utilizamos a tradução de Beatriz Kühn transcrita em “Observações sobre as propostas de Alois Riegl e de Max Dvorák para a preservação de monumentos históricos.” In: DVORAK, Max. *Catecismo da preservação de monumentos*, Cotia, SP, Ateliê Editorial, 2008, p. 43-44. A origem é a versão francesa: *Culte moderne des monuments son essence et sa gènesse*, Tradução Daniel Wiczorek, Paris, Seuil, 1984, p. 85-86.

(23) SCARROCCHIA, Sandro (Ed), *Alois Riegl (1834-1905), Teoria e Passi della Conservazione dei Monumenti*. Bolonha, Accademia Clementina de Bolonha, 1995.

Referências bibliográficas

ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução Roberto Raposo. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1991.

BAUMGARTEN, Jens. Max Dvorák entre a Primeira e a Segunda Escola de Viena. In: DVORAK, Max. *Catecismo da preservação de monumentos*. Tradução Valéria Esteves Lima. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008. p. 19-33.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CARBONARA, G. Apresentação. In: BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Tradução Beatriz Mugayar Kühl. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2005. p. 9-18.

CHOAY, F. *A alegoria do patrimônio*. Tradução Luciano Viera Machado. São Paulo: Estação Liberdade; UNESP, 2001.

FREUD, Sigmund. Sobre a transitoriedade (1916). In: *A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*. Tradução de: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1974. p. 347-348.

JOKILEHTO, Jukka. Alois Riegl e Cesare Brandi nel loro contesto culturale. In: CONVEGNO INTERNAZIONALE, 2003, Viterbo. *La teoria del restauro nel novecento da Riegl a Brandi*: [atti]. Viterbo: [s.n.], 2003. p. 51-57.

KEMP, Wolfgang. Benjamin e il culto dei monumento di Riegl. In: SCARROCCHIA, Sandro (Ed). *Alois Riegl (1834-1905): teoria e passi della conservazione dei monumenti*. Bolonha: Accademia Clementina de Bolonha, 1995. p. 117-119.

KÜHL, Beatriz Mugayar. *Arquitetura do ferro e arquitetura ferroviária em São Paulo: reflexões sobre a sua preservação*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 1998.

_____. História e ética na conservação e restauração de monumentos históricos. *Revista CPC*, São Paulo, v.1, n.1, p. 16-40, nov. 2005/abr. 2006.

_____. Observações sobre as propostas de Alois Riegl e de Max Dvorák para a preservação de monumentos históricos. In: DVORÁK, Max. *Catecismo da preservação de monumentos*. Tradução Valéria Alves Esteves Lima. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008. p. 35-57.

_____. *Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização: problemas teóricos de restauro*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

RUSKIN, John. *A lâmpada da memória*. Tradução Maria Lucia Bressan Pinheiro. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

_____. *As pedras de Veneza*. Tradução Luis Eduardo de Lima Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

RIEGL, Alois. *Le culte moderne des monument: son essence et sa genèse*. Tradução Daniel Wiczorek. Paris : Éditions du Seuil, 1984.

SCARROCCHIA, Sandro (Ed). *Alois Riegl (1834-1905): teoria e passi della conservazione dei monumenti*. Bolonha: Accademia Clementina de Bolonha, 1995.

_____. La ricezione della teoria della conservazione di Riegl fino all'aparizione della teoria di Brandi. In: CONVEGNO INTERNAZIONALE, 2003, Viterbo. *La teoria del restauro nel novecento da Riegl a Brandi*: [atti]. Viterbo: [s.n.], 2003. p. 35-50.

SCHORSKE, Carl E. *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SITTE, Camillo. *A construção da cidade segundo seus princípios artísticos*. Tradução Ricardo Ferreira Henrique. São Paulo: Ática, 1992.

WIND, Edgar. *A eloquência dos símbolos*. Tradução José Laurênio de Melo. São Paulo: Edusp, 1997.

ZERNER, Henri. A arte. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Dir). *História: novas abordagens*. Tradução Henrique Mesquita. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988. p. 144-159.

Créditos

* Arquiteta e urbanista pela Universidade Federal do Ceará (UFC), mestre e doutora pela Universidade de São Paulo (USP); professora de Teoria da Arquitetura e Urbanismo e Técnicas Retrospectivas do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Metodista de Piracicaba (UNIMEP)
e-mail: mira.a.mail@gmail.com

artigo recebido em 06/2010

artigo aprovado em 10/2010