

Capítulo IV

A CONSAGRAÇÃO DO MONUMENTO HISTÓRICO (1820-1960)

“Os monumentos da França antiga têm um caráter e um interesse particulares; eles pertencem a uma ordem de idéias e de sentimentos eminentemente nacionais que, contudo, não mais se renovam”: primeiras linhas do primeiro volume de *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, publicado em 1820 por Charles Nodier e o barão Taylor. Essa constatação de um esgotamento irremediável e a observação, que logo se acrescentou, de que os autores não percorrem a França “na qualidade de eruditos (...)”, mas como viajantes curiosos dos aspectos interessantes e “âvidos de nobres lembranças”, em suma, que se trata de “uma viagem de impressões”, traduzem uma mudança de mentalidade. Nodier é um dos primeiros a pressentir que o século XIX atribuirá uma nova importância às antiguidades. O monumento histórico entra então em sua fase de consagração, cujo término pode ser fixado por volta da década de 1960 ou, se desejarmos um outro marco simbólico, em 1964, data da redação da Carta de Veneza². Esse recorte cronológico pode parecer muito grande à pri-

1. Op. cit., “Introdução”, p. 4.

2. Esse documento, publicado em 1966, marca a retomada, depois da Segunda Guerra Mundial, dos trabalhos teóricos relativos à proteção dos monumentos históricos, no contexto de um público internacional mais amplo. O primeiro texto internacional desse gênero foi publicado em 1931, sob a égide da Sociedade das Nações (cf. p. 12), mas ainda era estritamente europeu.

meira vista. Ele engloba acontecimentos, fatos e diferenças que poderiam, ao que parece, dar margem a uma periodização mais detalhada. É o caso, por exemplo, das contribuições originais e sucessivas dos diferentes países europeus para a teoria e as práticas de conservação do monumento histórico: o avanço da reflexão britânica mantém-se até as últimas décadas do século XIX, quando a Itália e os países germânicos tomam as rédeas da inovação. É o caso, também, das descobertas das ciências físicas e químicas, das invenções das técnicas ou ainda dos progressos da história da arte e da arqueologia que, em conjunto, marcaram o desenvolvimento da restauração dos monumentos como disciplina autônoma. E ainda a evolução e das revoluções da arte e do gosto, cujos interditos e entusiasmos determinaram fases distintas no tratamento e na seleção dos monumentos históricos a serem protegidos, chegando até, no caso das vanguardas arquitetônicas do século XX³, a militar contra a conservação dos monumentos antigos: o *Plan Voisin*, de Le Corbusier (1925), destruía a velha Paris, poupando apenas uma meia dúzia de monumentos. Esse manifesto do movimento moderno fez escola depois da Segunda Guerra Mundial e inspirou a renovação⁴ destruidora levada a efeito até a década de 1960 e ainda depois.

Os critérios nacionais, mentais ou epistêmicos, técnicos, estéticos ou éticos permitem assinalar os momentos marcantes e os momentos significativos na história do monumento histórico. As divisões cronológicas que eles introduzem têm, no entanto, um alcance meramente relativo e secundário em comparação com a unidade do período (1820-1960) que os engloba: unidade soberana que impõe, por seu reconhecimento, coerência e estabilidade, o *status* adquirido pelo monumento histórico com o advento da era industrial. Esse *status* pode ser definido por um conjunto de determinações novas e essenciais, relativas à *hierarquia dos valores*,

3. É preciso notar, porém, que no Brasil os membros dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna estão na origem da conservação da arquitetura nacional.
4. Este termo designa, de forma imprópria, por abuso de sentido, a "demolição, tendo em vista uma construção nova, de um setor urbano", *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, publicado sob a direção de P. Merlin e F. Choay, Paris, PUF, 1988.

de que o monumento histórico é investido, suas *delimitações espaço-temporais*, seu *estatuto jurídico* e seu *tratamento técnico*.

Com efeito, o advento da era industrial como processo de transformação — mas também de degradação — do meio ambiente contribuiu, ao lado de outros fatores menos importantes, como o romantismo, para inverter a hierarquia dos valores atribuídos aos monumentos históricos e privilegiar, pela primeira vez, os valores da sensibilidade, principalmente estéticos. A revolução industrial, como ruptura em relação aos modelos tradicionais de produção, abria um fosso intransponível entre dois períodos da criação humana. Quaisquer que tenham sido as datas, que variam de acordo com cada país, o corte da industrialização continuou sendo, durante toda essa fase, uma linha intransponível entre um antes, em que se encontra o monumento histórico isolado, e um depois, com o qual começa a modernidade. Em outras palavras, ela marca a fronteira que limita, a jussante, o campo temporal do conceito de monumento histórico — este pode, ao contrário, estender-se indefinidamente a montante, à medida que avançam os conhecimentos histórico e arqueológico.

A revolução industrial como processo em desenvolvimento planetário dava, virtualmente, uma dimensão universal ao conceito de monumento histórico, aplicável em escala mundial. Como processo irremediável, a industrialização do mundo contribuiu, por um lado, para generalizar e acelerar o estabelecimento de leis visando à proteção do monumento histórico e, por outro, para fazer da restauração uma disciplina integral, que acompanha os progressos da história da arte.

A década de 1820 marca a afirmação de uma mentalidade que rompe com a dos antiquários e com a política da Revolução Francesa. Já na década de 1850, apesar do descompasso de sua industrialização, a maioria dos países europeus consagrou o monumento histórico. Tal consagração poderia ser definida, para todo o período, a partir de dois textos simbólicos e complementares, um oficial e administrativo, outro contestador e poético: o *Rapport* "apresentado ao rei em 21 de outubro de 1830 por Guizot, Ministro do Interior, sugerindo a criação do cargo de inspetor geral dos monumentos históricos da França"; e o panfleto publicado

em 1854 por John Ruskin sobre “A abertura do Palácio de Cristal e suas relações com o futuro da arte”.

A virada do século XIX é marcada, sobretudo na Itália e na Áustria, por um questionamento complexo, de uma lucidez raramente igualada daí por diante, dos valores e das práticas do monumento. Contudo, quando em 1964 a assembleia do Icomos⁵ redige a *Carta internacional sobre a conservação e a restauração dos monumentos e dos sítios*, o quadro teórico e prático no interior do qual se inscreve o monumento histórico continua sendo o que se criou no século XIX.

O conceito de monumento histórico em si mesmo

Valor cognitivo e valor artístico

Já reconhecido de longa data, o valor cognitivo do monumento histórico permanece solidamente ligado a ele durante todo o período de que tratamos. Símbolo brilhante da permanência do laço que unia a historiografia e os estudos de antiguidades, foi François Guizot — autor de *Essais sur l'histoire de France* e um dos historiadores notáveis da época — quem criou na França o cargo de inspetor dos monumentos históricos.

Cumprir observar, porém, que no século XIX a economia dos saberes centrou a função cognitiva do monumento histórico no domínio, recém-determinado e ainda em fase de organização, da história da arte.

Com efeito, a despeito de resistências locais, o século da história tomou uma certa distância em relação aos antiquários⁶. A história política e a das instituições voltam toda sua atenção para o documento escrito, sob todas as suas formas, e dão as costas ao mundo abundante dos objetos que desafiavam os eruditos dos séculos

5. Da sigla inglesa para Conselho Internacional dos Monumentos e dos Sítios, criado em 1964 por recomendação da Unesco.
6. Nem por isso estes desapareceram. Numerosas associações de antiquários existem ainda hoje, fiéis à sua vocação de erudição.

XVII e XVIII. A ligação com o universo do fazer diminui. No século XIX, os historiadores que queriam e sabiam olhar os monumentos antigos eram exceções e continuaram sendo por muito tempo. Em seu *Rapport au roi* [Relatório ao rei], Guizot destaca bem a nova importância que se atribui à arte e ao seu estudo científico, salienta o valor dos monumentos para os especialistas, entre os quais ele não se inclui. Seus conhecimentos pessoais sobre o assunto não constituem um progresso, em comparação com os de Grégoire. Em sua visão, o gótico continua sendo sinônimo de arte nacional. Esse estilo é precedido por outros “bastardo[s] e degradado[s]”, que ele qualifica, de um modo geral, como “intermediário[s]”: cinco anos antes, o jovem Victor Hugo já falava de arte *românica*⁷. Em compensação, já na primeira linha do *Rapport*, “o solo da França”⁸ é simbolizado por seus monumentos. Para Guizot, assim como para a maioria dos historiadores de seu tempo, os edifícios antigos já não contribuem para fundar um saber, aquele que é construído por sua disciplina, mas para ilustrar e com isso servir a um determinado sentimento, o sentimento nacional.

De fato, o lugar dos antiquários é tomado pelos recém-chegados ao mundo do saber, que são os historiadores da arte. Para eles, as criações da arquitetura antiga doravante serão objeto de uma pesquisa sistemática relativa a sua cronologia, técnica, morfologia, gênese e fontes, sua decoração constituída de afrescos, esculturas e vitrais, assim como sua iconografia.

7. V. Hugo, “Guerre aux démolisseurs”, artigo escrito em 1825, publicado quatro anos mais tarde na *Revue de Paris*. Reeditado com uma segunda parte original em 1832 na *Revue des deux mondes*, ele figura no volume *Littérature et philosophie mêlées* das suas obras completas. No artigo de 1825, Hugo fala em duas passagens sobre “igrejas românicas” (Saint-Germain-des-Prés, em Paris, e Sainte-Croix, em La Charité-sur-Loire), op. cit., p. 153-4. Ele deve esse vocábulo ao antiquário normando Jean-Achille Deville (1789-1875), com quem mantinha contato e que pode ser considerado o criador do termo românico. Cf. em especial *L'Église et l'abbaye de Saint-Georges de Boscherville* (1827).

8. O *Rapport* de Guizot parece ter-se inspirado diretamente no “Discours préliminaire”, que serve de introdução à obra *Monuments de la France*, de Alexandre de Laborde, lembrando “esses monumentos que cobrem o solo da pátria, que se unem a nossas lembranças, que recordam seus triunfos ou sua prosperidade (...)”. A França, menos antiga que muitos países da Europa, é mais rica que qualquer outro em monumentos de todas as épocas (...)”.

Baseado no estudo dos monumentos históricos, um novo corpo de saber está, pois, em vias de se constituir. Além disso, ele é alimentado e muitas vezes orientado pela reflexão sobre a arte, que se desenvolve na esteira da *Crítica do juízo*. Já salientei a distinção operada no Renascimento entre valor informativo e valor hedônico das antiguidades que, num caso, dirige-se à razão historiadora e, no outro, à sensibilidade estética. É preciso voltar a essa questão, pois a conceituação do domínio da arte, a partir do Renascimento, não se refletiu apenas sobre as modalidades da criação artística. Ela trouxe, pelo viés da terminologia, confusões importantes a serem esclarecidas pela semântica dos monumentos históricos.

As palavras *antiguidades* e *antiquários* não tinham ambiguidade, conotadas pelo saber. As expressões *história* e *historiador da arte* são conotadas por *arte*, mais que por *história*; elas facilitam uma assimilação e uma confusão entre o conhecimento da arte e a experiência da arte, ainda hoje comum.

É contra essa confusão que Riegl reage, em sua análise axiológica do monumento. Ele retoma a dissociação radical entre valores de conhecimento e valor artístico proposta por K. Fiedler nos manifestos da década de 1870, onde este descreve o desenvolvimento crescente, que os contemporâneos mal percebiam, de uma apreciação intelectual dos monumentos de arte⁹. Diante da atenção crítica que se dispensava às criações das artes plásticas, e particularmente da arquitetura, diante da multiplicação dos trabalhos historiográficos que lhes eram dedicados, Fiedler temia pelo pró-

prio destino da arte e de sua vitalidade. Ele via nisso o sinal da hegemonia iminente da razão e de seu triunfo, previsto pela filosofia hegeliana, sobre os poderes criativos da sensibilidade e do instinto¹⁰.

Sem partilhar de uma filosofia da arte tão elaborada, as mesmas inquietações foram expressas na França por Mérimée e Viollet-le-Duc. Elas atestam a permanência e a consolidação dos laços que unem o monumento histórico ao mundo do saber intelectual. Os dois homens deram provas suficientes de que viveram a imediatez da experiência artística, tal como a descreve Fiedler: Mérimée foi um dos primeiros a entrar, com a maior naturalidade, no mundo românico¹¹. Contudo, em seu confronto com os monumentos históricos, um e outro recorreram à via indireta da análise racional: o primeiro para convencer os franceses a conservar a herança monumental de que dispunham e para dissimular a falta de sensibilidade estética¹² de que sofriam, o segundo para tentar fundar uma nova arte de construir, vindo em socorro de um "desejo de arte"¹³ e de uma sensibilidade arquitetônica debilitados.

10. Fiedler, Riegl e Sitte falam de *Kunsttrieb* (instinto artístico) e *Viollet-le-Duc* faz do instinto a essência da arte (cf. cap. V).

11. Cf. em *Études sur les arts du Moyen Âge*, reeditados pela Flammarion, Paris, 1967, "Essai sur l'architecture religieuse (...) " e "L'Église de Saint-Savin et ses peintures murales".

12. P. Mérimée, *Lettres à Viollet-le-Duc*, texto esboçado por P. Trahard, Paris, Champion, 1927. Cf. especialmente a carta de maio de 1857. "Parece-me certo que não se pode hoje formular princípio absoluto sobre nada nem, por consequência, reduzir tudo a um sistema único. Nosso papel nas artes é muito difícil. Temos uma infinidade de velhos preconceitos, de velhos hábitos que se prendem a uma civilização que não é mais a nossa, e ao mesmo tempo temos nossas necessidades, nossos hábitos, nossas vantagens modernas. Tudo isso me parece um bicho-de-sete-cabeças. Temos, porém, como os antigos, a capacidade de pensar e, um pouco, a de sentir. De minha parte, creio que é pelo pensamento que devemos trabalhar nossa geração e estou convencido de que, habituando-a a pensar, conseguiremos refinar seu gosto" (p. 28). Carrillo Boito mostrou, porém, tudo o que Mérimée deve "à intensa influência da literatura, da poesia e da arte romântica", "Restaurare o conservare", in *Questioni pratiche di belle arti*, Milão, Hoepli, 1893, p. 32.

13. Sobre essencialidade da sensibilidade que dá cor à criação artística de uma época. Sobre esse conceito, ver E. Panofsky, "Le concept de *Kunstwollen*" in *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, Editions de Minuit, 1967, e P. Philippot, cf. nota 105, p. 167. Em *Entretiens sur l'architecture*, Viollet-le-Duc multiplica as evidências da morte da arte no século XIX, cf. cap. V.

9. "Voltando a atenção exclusivamente para a obra de arte singular e procurando enriquecer cada vez mais sua compreensão, o analista observará que sua compreensão histórica se torna a cada dia mais difícil, para finalmente se revelar impossível. Ser-lhe-á cada vez mais trabalhoso reconhecer o laços que unem a obra a seu passado e a seu futuro; e, descendo ao insondável da individualidade criadora do artista, ele terminará por perder completamente o fio da meada histórica (...). Assim (...) aquilo em que consiste o valor histórico de uma obra de arte e em que ela depende de realizações anteriores (...) pode se revelar apenas como sendo uma pequena parte superficial e não essencial da totalidade completa de uma obra de arte" (*Über die Beurteilung der bildenden Kunst*, 1876, p. 19-30 — grifo nosso). Cf. também *Bemerkungen über Wesen und Geschichte der Baukunst*, 1878. Sobre Fiedler e sua contribuição à teoria da arte, cf. Ph. Junod, *Transparence et opacité*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1975.

Esse antagonismo entre as atividades da razão e as da arte manteve-se no coração do debate filosófico ocidental. A morte da arte anunciada por Hegel não pára de se consumir, ao passo que a experiência privilegiada por Fiedler se tornou revelação do ser em Heidegger.

A experiência da obra de arte como tal só pode ser difícil, precária e sempre renascente. O monumento histórico não foge à regra. Mas ele pode também se dirigir à sensibilidade e ao sentimento por vias menos árduas, largas, cômodas, acolhedoras a todos, e pelas quais o século XIX enveredou resolutamente.

Preparação romântica: o pitoresco, o abandono e o culto da arte

Com efeito, a sensibilidade romântica descobrira nos monumentos do passado um campo de deleites de acesso mais fácil. Redes de laços afetivos múltiplos e novos foram então tecidas com esses vestígios. Lembrarei apenas, rapidamente, alguns aspectos.

A pintura e a gravura romântica fazem que a representação figurada dos monumentos antigos tenha um papel praticamente inverso ao que lhe era atribuído outrora nas obras de erudição. A uma iconização museográfica e abstrata, em que a imagem tende a substituir a realidade concreta das antiguidades, sucede uma iconização supletiva que, ao contrário, enriquece a percepção concreta do monumento histórico pela mediação de um prazer novo. O olhar do antiquário construía uma imagem do monumento independente e a mais analítica possível. O olhar do artista inscreve o monumento numa ambientação sintética que o dota de um valor pictórico plenamente, sem relação com a qualidade estética que lhe é própria.

A diferença entre as duas abordagens pode, às vezes, se verificar em um mesmo artista, como é o caso de Turner em suas gravuras. De um lado, ele executa durante a década de 1790, para o antiquário Whitaker, pranchas analíticas apresentando objetos descontextualizados, dissociados uns dos outros e definidos com rigor por seus caracteres morfológicos e decorativos¹⁴. Por outro, ele apresenta em

diversos *Annuals* [Anuários] suas primeiras "topografias pitorescas"¹⁵, vistas sintéticas em que o monumento é parte de um conjunto no qual ele é posto em cena: apresentado, esclarecido, colorido em função desse meio, com o objetivo de produzir um efeito.

Esse tipo de trabalho ilustrado multiplicou-se durante as primeiras décadas do século XIX. Monumentos e edifícios antigos, que se tornaram contrapontos necessários das paisagens naturais e rurais ou dos panoramas urbanos, acolhiam novas determinações: implantação, pátina, formas fantasmagóricas, signos de um novo valor pitoresco. E a pesquisa atenta e dedicada desse pitoresco aplicava-se a todos os gêneros de construções antigas, por mais obscuras, secretas e modestas que fossem. Hoje, as ilustrações das *Voyages* de Nodier e Taylor, que se pretendiam livres de qualquer preocupação científica, continuam sendo, em muitos casos, a única fonte documental de que dispõem os historiadores sobre a França urbana e rural do começo do século XIX.

Para além do imediato e puro prazer visual, a imagem pitoresca pode também gerar um sentimento de perturbação ou de angústia, em que se compraz a alma romântica, quando ela transforma em estímulos as marcas deixadas pelo tempo nas construções dos homens. Entendidas como símbolo do destino humano, estas adquirem um valor moral: emblema duplo da *arché* criadora e da transitoriedade das obras humanas. A ruína medieval, menos antiga, mais difundida e familiar, é uma testemunha mais dramática que a ruína antiga. O castelo fortificado reduzido a suas muralhas, a igreja gótica da qual resta apenas o esqueleto revelam, mais do que se estivessem intactos, o poder fundador que os mandou construir, mas os musgos corrosivos, as ervas daninhas que desmantelam os telhados e arrancam as pedras das muralhas, os rostos erodidos dos apóstolos no pórtico de uma igreja românica lembram que a destruição e a morte são o término desses maravilhosos inícios.

Emoção estética gerada pela qualidade arquitectónica ou pelo pitoresco, sentimento de abandono imposto pela percepção da

14. T. D. Whitaker, *History of the Parish of Whalley*, vol. I. Os primeiros desenhos de Turner para Whitaker datam de 1799.

15. Por exemplo, suas primeiras vistas da catedral de Ely (1797). Depois disso, Turner publicaria não apenas *Picturesque Views in England and Wales* (1816), mas também outras séries inglesas e escocesas, e as de *Rivers of France* (1833-1835).

ação corrosiva do tempo: a ascensão desses valores afetivos integra o monumento histórico ao novo culto da arte, chamado a substituir aquele de um Deus, que será dado como morto por um pensador do final desse século. Na Europa do Norte, a igreja gótica presta-se à transição de um culto a outro: lugar privilegiado das celebrações de uma religião ainda viva e de uma busca estética do absoluto.

O católico fervoroso Montalembert testemunha essa contaminação de forma involuntária, quando, pondo-se ao lado de Victor Hugo em sua luta contra “o vandalismo oficial e municipal”, fala de sua dupla “paixão antiga e profunda”, “sempre crescente”, pela arquitetura da Idade Média como criação do catolicismo e da arte¹⁶.

Escritores e pintores também buscavam traduzir em formas literárias diferentes, adequadas aos temperamentos individuais e às sensibilidades nacionais, a dimensão mística da arquitetura gótica. Por mais dessemelhantes que sejam, as catedrais de Hugo, de Ruskin ou de Huysmans servem, em uníssono, ao culto da arte. Da mesma forma, quer capte e absorva a luz em Turner, quer introduza a um mundo noturno e fantástico em Doré, ilustrador de Hugo, quer seja o enigma lançado por Friedrich e Carus numa natureza-morta, entre as brancuras da neve ou o verde-escuro do *Urwald* — em todos esses casos, o monumento gótico serve de introdução à transcendência da arte.

Depois de se deixar arrebatar pelos sortilégios dos monumentos antigos, no entanto, depois de tê-los celebrado da maneira devida, muitos escritores foram levados a se tornar seus defensores legalmente constituídos. No texto já citado, escrito em 1833, três anos depois da criação da Inspeção dos monumentos históricos, é a Victor Hugo, e não a Guizot, que Montalembert outorga a prioridade e a preeminência na defesa dessa causa¹⁷. O estreitismo

16. *Du vandalisme et du catholicisme dans l'art*, Paris, Debécourt, 1839. Ensaio intitulado “Lettre à M. Victor Hugo” (1833). No espaço de um parágrafo (p. 2), a palavra “paixão” aparece quatro vezes. Montalembert precisa: “No que diz respeito à arte, não tenho a pretensão de saber nada, tenho apenas a de gostar muito”.

17. Op. cit. “A posteridade inscreverá entre vossas mais belas glórias as de terem sido os primeiros a desfaldar uma bandeira que pode unir todas as almas ansiosas por salvar a arte na França.”

e o sofrimento da alma romântica não bastam para explicar por que Hugo e os escritores de seu tempo militaram com tanta convicção e tanto ardor pela conservação dos monumentos históricos.

Revolução Industrial: a fronteira do irremediável

Escritores, intelectuais e artistas foram mobilizados por uma outra força: pela tomada de consciência de uma mudança de tempo histórico, de uma ruptura traumática do tempo. Sem dúvida, a entrada na era industrial, a brutalidade com que ela vem dividir a história das sociedades e de seu meio ambiente, o “nunca mais será como antes” que daí resulta estão entre as causas do romantismo, ao menos na Grã-Bretanha e na França. Contudo, o choque dessa ruptura extravagava amplamente o movimento romântico. Ainda que se tenha refletido sobre toda a obra de autores como Hugo ou Balzac, ele deve merecer uma análise particular. Com efeito, a consciência do advento de uma era nova e de suas consequências criou, em relação ao movimento histórico, outra mediação e outra distância, ao mesmo tempo que liberava energias adormecidas em favor de sua proteção.

A *mise en scène* do monumento histórico tal como o consagra o século XIX tira partido do contraste, palavra-chave que A. W. Pugin usou como título de um de seus livros¹⁸. Em segundo plano, uma paisagem pitoresca na qual o edifício antigo é integrado. No primeiro plano, o mundo em processo de industrialização, cuja agressão ele sofre em cheio. Poesia do antigo, drama de sua confrontação com o que é chamado de “nova civilização”: essas duas visões do monumento antigo são simultaneamente construídas por Balzac em *Beatriz*, em que, de pronto, a cidadezinha de Guérande faz ressurgir um passado encantador numa página quase proustiana¹⁹ e simboliza o anacronismo de um grupo social que não soube ou

18. *Contrasts or a Parallel between the Noble Edifices of the Fourteenth and Fifteenth Centuries and Similar Buildings of the Present Days* (...), Londres, 1836.

19. “Todos os artistas, e mesmo os burgueses, que passam por Guérande, experimentam, como os que se detiveram em Veneza, um desejo logo esquecido de ali acabarem seus dias na paz (...). Por vezes a imagem dessa cidade volta a bater ao tempo

não quis se adaptar à nova civilização das comunicações, do intercâmbio e da indústria.

O mundo acabado do passado perdeu a continuidade e a homogeneidade que lhe conferia a permanência do fazer manual dos homens. O monumento histórico adquire com isso uma nova determinação temporal. Doravante, a distância que dele nos separa se desdobra. Ele está refugiado num passado do passado. Tal passado já não pertence à continuidade do devir e a ele nada será acrescentado pelo presente ou pelo futuro. E, qualquer que seja a riqueza dos filões arqueológicos ainda inexplorados, essa fratura do tempo relega o campo dos monumentos ao canto de uma finitude inapelável. Após o Renascimento, as antiguidades, fontes de saberes e de prazeres, afiguravam-se igualmente como pontos de referência para o presente, obras que se podiam igualar e superar. A partir da década de 1820, o monumento histórico inscreve-se sob o signo do insubstituível; os danos que ele sofre são irremediáveis²⁰, sua perda irremediável.

É assim que, sucedendo ao Nodier das *Voyages*, Hugo, Guizot, Balzac, Mérimée opõem à “antiga” ou à “velha” França “a nova França” e sintetizam sua diferença em fórmulas impressionantes. Hugo: “A indústria substituiu a arte”²¹. Balzac: “Trabalhando para as massas, a indústria moderna vai destruindo as criações da Arte (...)”. Nós temos *produits*, não temos mais obras”²². Na Inglaterra, Carlyle abre caminho para William Morris, definindo essa oposição como igual à que existe entre o orgânico e o mecânico: “Nada é feito nos

das recordações: ela aí entra toucada com as suas torres, ornada de suas muralhas, desprega suas vestes semeadas de lindas flores, sacode o manto de ouro de suas dunas, exala os perfumes embriagadores de seus lindos caminhos espinhosos e cheiros de ramos atados ao deus dará”. *Beatriz, Cenas da vida privada, A comédia humana, vol. III*, trad. Casimiro Fernandes. Porto Alegre, Globo, 1989, p. 185.

20. “O caráter particular do mal produzido por nossa época é sua total irremediabilidade [irreparableness]”, J. Ruskin, “On the Opening of the Crystal Palace”, citado por S. Tschudi Madsen, *Restoration and Antirestoration*, Oslo, 1976, p. 117.

21. Op. cit., p. 155. Hugo observa: “Não temos mais o gênio desses séculos”. Isso é consequência, para ele, da industrialização, mas, sobretudo, muito antes, da morte da arquitetura, assassinada pelo livro. Cf. “Ceci tuera cela”, capítulo acrescentado na edição de 1832 de *Noire-Dame de Paris*.

22. Op. cit., p. 320.

dias de hoje direta ou manualmente; tudo é feito segundo regras e obedece ao cálculo. Não é apenas aquilo que nos rodeia exteriormente e o mundo físico que é organizado pela máquina, mas também nosso mundo interior e espiritual”²³. Ruskin salienta a oposição de ambos os lados da fática linha de separação entre a *arquitectura* tradicional e a *construção* moderna²⁴. Pública ou doméstica, a primeira tinha por vocação afirmar a permanência do sagrado, enquanto encadeava na duração as diferenças²⁵ dos homens. A segunda, anônima e estandarizada, recusa a duração e suas marcas — a arquitetura doméstica é substituída por apartamentos precários, por onde se passa como se fossem albergues; e a arquitetura pública cede lugar a espaços de ferro e vidro, na superfície dos quais o tempo não tem permissão para pousar.

A consagração do monumento histórico aparece, pois, diretamente ligada, tanto na Grã-Bretanha quanto na França, ao advento da era industrial. Mas esse advento e suas consequências não são interpretados de forma idêntica nos dois países, no que se refere à sua influência sobre o destino das sociedades ocidentais. Daí resultam diferenças quanto aos valores atribuídos por um e outro aos monumentos históricos. Na França, que, no entanto, é um país de tradição rural, o processo de industrialização é legitimado pela consciência da modernidade, independentemente de seus efeitos negativos ou perversos. São a marcha da história, a idéia de progresso e a perspectiva do futuro que determinam o sentido e os valores do monumento histórico: em seu manifesto contra o vandalismo, Hugo reclama a criação de “uma lei para o passado”, “aquilo que uma nação tem de mais sagrado, depois do futuro”²⁶.

23. “Signs of the Time”, citado por R. Williams in *Culture and Society*, Londres, Chatto and Windus, 1958. Tradução nossa.

24. As noções de arquitetura e de construção foram diferenciadas de forma clara, sobretudo em *The Seven Lamps of Architecture* (1849), J. M. Dent and Sons, Londres, 1956, p. 7. Nessa mesma passagem, Ruskin utiliza como sinônimo de *building* o termo *edification*, que à época já havia perdido, em certa medida, esse sentido no inglês corrente. Para o que se segue, ver “The Lamp of Memory”.

25. O papel da diferença é salientado em muitas passagens do capítulo VI da mesma obra dedicada à “Lâmpada da memória”, op. cit., p. 184-6.

26. Op. cit., p. 166 (grifo nosso).

Em contrapartida, a Inglaterra, apesar de ser o berço da Revolução Industrial, mantém-se mais ligada a suas tradições, mais voltada para o passado: a ideia de *revival*, que não se acimata na França, inspira aí um movimento florescente²⁷. E, a despeito de sua adesão às ideias de Karl Marx, William Morris não deixou de acreditar em uma reversibilidade da história e de preconizar uma retomada do trabalho manual como fundamento de uma arte popular. Não é, pois, de surpreender que os ingleses tenham dado ao monumento histórico significados mais diversos e com mais influência sobre o presente.

Confrontados com a industrialização, os franceses se interessam essencialmente pelo valor nacional e histórico dos edifícios antigos e tendem a promover uma concepção museológica deles. Victor Hugo dá o tom: "Se é verdade, como julgamos, que a arquitetura, de todas as artes, é a única que já não tem futuro, empreguem seus milhões para conservar, manter e eternizar os monumentos nacionais e históricos que pertencem ao Estado, e para adquirir os que estão em mãos de particulares"²⁸. O culto do monumento passado coexiste com aquele que logo seria nomeado "culto da modernidade". O pessimismo de Balzac vai mais longe. Prevê a destruição completa do patrimônio antigo, que, a tempo, só subsistirá na "iconografia literária", de que ele dá o exemplo na *Comédia humana*. Diferentemente dos antiquários, concebe o monumento antigo, antes de tudo, como um precioso objeto concreto que merece ser conservado, mas, diferenciando-se de seus contemporâneos ingleses, julga-o condenado, dentro de um certo tempo, pela marcha da história²⁹.

27. *The Gothic Revival* (cf. especialmente K. Clark, *The Gothic Revival*, Londres, Constable, 1928, reeditado por Pelican Books, 1964, e os trabalhos de N. Pevsner). Na mesma época, em uma França onde o ecletismo rivaliza com o neoclassicismo, encontram-se apenas muito poucos exemplos (Sainte-Clotilde, em Paris) de uma arquitetura fiel aos princípios do estilo gótico.

28. *Guerre aux démolisseurs*, op. cit., p. 165.

29. "A França (...) possui ainda hoje algumas cidades completamente fora do movimento social que dá ao século XIX sua fisionomia (...). Contudo, de trinta anos para cá, esses retratos das épocas antigas começam a se apagar e se tornam raros. Trabalhando para as massas, a indústria moderna vai destruindo as criações da arte antiga, cujos trabalhos eram absolutamente pessoais, tanto da perspectiva

Os defensores ingleses dos monumentos históricos ignoram esse fatalismo. Eles não se conformam com o desaparecimento dos edifícios antigos em proveito da nova civilização, que, encarnada pela América, constrói "um mundo sem uma lembrança, nem uma ruína"³⁰. Para eles, os monumentos do passado são necessários à vida do presente, não são nem ornamento aleatório, nem arcaísmo, nem meros portadores de saber e de prazer, mas parte do cotidiano.

O valor de reverência

Ruskin atribuiu à memória uma destinação e um valor novos do monumento histórico. "Nós podemos viver sem [a arquitetura], adorar nosso Deus sem ela, mas sem ela não podemos nos lembrar." Essa afirmação do famoso capítulo VI ("The Lamp of Memory"), da obra *The Seven Lamps of Architecture*, continua a atribuir à arquitetura uma função e um sentido que estão em contradição com as ideias de Hegel e de Victor Hugo de que "Isto matará aquilo". Sobretudo, ela tem origem em uma outra intencionalidade.

Para o autor de *As pedras de Veneza*, a arquitetura é o único meio de que dispomos para conservar vivo um laço com um passado ao qual devemos nossa identidade, e que é parte de nosso ser³¹. Porém, mais que pela história ou por uma história, esse passado é em primeiro lugar e essencialmente definido pelas gerações humanas que nos precederam. Se às vezes acontece a Ruskin inter-

do consumidor quanto da artezação (...). Ora, para a indústria, os monumentos são pedreiras, minas de salitre ou lojas de algodo. Daqui a uns poucos anos, essas cidades originais serão transformadas e só serão vistas nessa iconografia literária", op. cit., p. 286-7. A frase em destaque mostra, além disso, que Balzac percebeu a dupla atividade criadora contida no processo de produção e de percepção dos monumentos antigos. O termo "antigo" é entendido aqui no sentido contrário ao de "novo".

30. J. Ruskin, "On the Opening...", op. cit., p. 116.

31. "The Lamp of Memory", especialmente § X em que Ruskin evoca "the strength [of past buildings] which, through the lapse of seasons and times, and the decline and birth of dynasties (...), connects forgotten and following ages with each others and half constitutes the identity, as it concentrates the sympathy, of nations", op. cit., p. 191.

rogar os monumentos pela memória objetiva da história, ele preferiu uma abordagem afetiva. Contudo, nele, o puritano desconfiava sempre do esteta³² e teme cair nas armadilhas hedonistas da arte. Por isso, é pela intermediação de sentimentos morais, a reverência e o respeito, que ele entra sem dificuldade no passado. O que lembram, então, os edifícios antigos? O valor sagrado dos trabalhos que homens de bem, desaparecidos e desconhecidos, realizaram para honrar seu Deus, organizar seus lares, manifestar suas diferenças. Fazendo-nos ver e tocar o que viram e tocaram as gerações desaparecidas, a mais humilde³³ habitação possui, da mesma forma que o mais glorioso edifício, o poder de nos pôr em comunicação, quase em contato, com elas. Ruskin utiliza uma metáfora com a qual Bakhtin mais tarde nos haveria de familiarizar: os edifícios do passado nos falam, eles nos fazem ouvir vozes³⁴ que nos envolvem em um diálogo.

É preciso, contudo, lembrar que os monumentos históricos não são o ponto de partida da reflexão de Ruskin sobre a arquitetura. Em *Seven Lambs*, assim como em *As pedras de Veneza* ou

32. Ele teme o caráter elitista do esteta e, nesse sentido, postula uma arquitetura acessível a todos. É por isso que transfere deliberadamente a importância da obra de arte para aqueles que a realizaram e para suas qualidades morais: "We take pleasure, or should take pleasure, in architectural construction, altogether as the manifestation of an admirable human intelligence (...) again in decoration or beauty it is less the actual loveliness of the thing produced, than the choice and intention concerned in the production which are to delight us; *the love and thoughts of the workman more than his work*". *The Stones of Venice*, Londres, 1851, t. 1, cap. II, § 5, p. 37 (grifo nosso). Cf. também "The Lamp of Memory", *op. cit.*, § IV, p. 185.

33. "True domestic architecture, the beginning of all other, which does not disdain to treat with respect and thoughtfulness the small habitation as well as the large, and which invests with the dignity of contended manhood the narrowness of worldly circumstance", *Seven Lambs*, *ibid.*, § IV, p. 185; cf. também § V.

34. Em *Seven Lambs*, *op. cit.*, § X, p. 190, ele cunha o soberto neologismo *voicefulness* (O senhor Bakhtin fará de sua voz aquilo que diferencia os objetos das ciências humanas dos objetos das ciências físicas, "Epistemologie des sciences humaines" in T. Todorov, *Mikhail Bakhtin, le principe dialogique*, Paris, Le Seuil, 1981). A mesma ideia é retomada em *As pedras de Veneza*, com a distinção entre as duas funções da arquitetura: a ação ("acting, as to defend us from weather or violence") e o discurso ("talking, as the duty of monuments or tombs to record facts and express feelings, or of churches, temples, public edifices, treated as books of history..."), *op. cit.*, cap. II, § 1, p. 35.

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. Ou, em outras palavras, como, segundo uma fórmula aparentemente sibilina, "a arquitetura do presente [poderia] se tornar histórica"³⁵. Ela só poderia merecer essa qualificação, segundo Ruskin, se readquirisse sua essência e seu papel memorial pela qualidade do trabalho e do investimento moral de que seria objeto.

Vê-se que Ruskin, aproximando assim os edifícios do presente e do passado, não está longe de restituir ao monumento histórico o valor e a função do monumento original³⁶. Com efeito, abstraindo o valor histórico que lhe é inerente, o primeiro não se distingue mais do segundo senão pelo caráter impreciso, geral e mesmo genérico, daquilo que, pelo sentimento difuso de reverência, ele evoca — a figura intacta da obra, solidária e manualmente realizada pelas gerações humanas.

As ideias de Ruskin enriqueceram o conceito de monumento histórico, fazendo que nele entrasse, de pleno direito, a arquitetura doméstica. Além disso, criticando aqueles que se interessam exclusivamente pela "riqueza isolada dos palácios"³⁷, sonha também com a *continuidade* da malha formada pelas residências mais humildes: ele é o primeiro, logo seguido por Morris, a incluir os "conjuntos urbanos"³⁸, da mesma forma que os edifícios isolados, no campo da herança histórica a ser preservada.

Trazendo à memória afetiva a dimensão sagrada das obras humanas, o monumento histórico adquire, além disso, uma universalidade sem precedentes. O monumento tradicional, sem qualificativos, era universalmente difundido, mas fazia reviver os passados particulares de comunidades específicas; o monumento histórico fazia

35. *Seven Lambs*, *op. cit.*, § II, p. 182.

36. Cf. nota 27, citação das *Pedras de Veneza*. Em *Seven Lambs*, Ruskin joga, de resto, com a sinonímia de *monumental* e *memorial*.

37. Grifo nosso, *Seven Lambs*, *op. cit.*, § V, p. 185.

38. Especialmente em: "On the Opening of the Crystal Palace".

até então referência a uma concepção ocidental da história e a suas dimensões nacionais. Em contrapartida, na concepção ruskiana, quaisquer que tenham sido a civilização ou o grupo social que o erigiram, ele se dirige igualmente a todos os homens.

Ruskin e Morris são os primeiros a conceber a proteção dos monumentos históricos em escala internacional e a mobilizar-se pessoalmente por essa causa. Na imprensa e em campo, eles militam e lutam pelos monumentos e pelas cidades antigas da França, da Suíça, da Itália. Ruskin se preocupa: "Será preciso que esta pequena Europa, este canto no globo semeado de tantas igrejas antigas, tingido pelo sangue de tantas batalhas, será preciso que este pequeno fragmento do pavimento do mundo, gasto pelos passos de tantos peregrinos, seja integralmente varrido e decorado novamente para mascarada do Futuro"³⁹? Ele chega a propor, já em 1854, a criação de uma organização européia de proteção, dotada das estruturas financeiras e técnicas adequadas, e cria o conceito de "bem europeu"⁴⁰. Quanto a Morris, depois de se ter levantado contra a destruição de um bairro popular em Nápoles⁴¹, estende o combate para

39. Op. cit., § 15, p. 115.

40. Ibid., § 19 e 20. Essa organização não-governamental foi concebida segundo o modelo das associações beneficentes de salvaguarda que se desenvolveram na Inglaterra. Administrada com fundos privados doados por seus membros, ela devia ser representada em cada cidade de alguma importância por "observadores e agentes" encarregados, por um lado, de inventariar todos os monumentos antigos dignos de interesse, por outro, de fazer, uma ou duas vezes por ano, um levantamento de sua situação, assinalando os projetos de intervenção que eles poderiam sofrer. "A sociedade forneceria assim os fundos para comprar ou alugar todos os edifícios ou todos os imóveis desta nação suscetíveis a todo momento de serem postos à venda, ou, ainda, para assistir seus proprietários, privados ou públicos, na tarefa de conservação indispensável à sua proteção (...)" O projeto de Ruskin foi atualizado sob a forma do *National Trust*, associação privada que a partir de 1895 administra o essencial do patrimônio histórico inglês.

41. "Ouvistes falar da destruição de casas que atualmente se dá em Nápoles a pretexto de destruir os parapeiros dessa cidade e reconstruí-los em seguida. Mas não é a existência desses edifícios erguidos por nossos ancestrais a causa da degradação da habitação em Nápoles ou em Londres, mas antes essa mesma ignorância crassa e fatalista que destruiu os edifícios antigos", in "Speech at the Annual Meeting of the Society for the Protection of Ancient Buildings", 1889. At temos uma proteção muito próxima de uma perspectiva social. Nesse sentido, podemos relacionar esse texto ao de um espantoso artigo escrito por Edmond About em 1867 para o *Paris-Guide*.

além das fronteiras europeias, até a Turquia e o Egito, onde procura fazer que se protejam as arquiteturas árabe e copta⁴².

Em todos esses domínios, os britânicos foram pioneiros. Em seguida, foram substituídos pelos italianos, especialmente por Gustavo Giovannoni⁴³. Este, já em 1913, desenvolveu o conceito de "arquitectura menor", que, numa perspectiva mais geral, menos moral, mais histórica e estética, ultrapassa e engloba o conceito de arquitetura doméstica. A arquitetura menor torna-se parte integrante de um novo monumento, o conjunto urbano antigo: "Uma cidade histórica constitui em si um monumento, tanto por sua estrutura topográfica como por seu aspecto paisagístico, pelo caráter de suas vias, assim como pelo conjunto de seus edifícios maiores e menores; por isso, assim como no caso de um monumento particular, é preciso aplicar-lhe as mesmas leis de proteção e os mesmos critérios de restauração, desobstrução, recuperação e inovação"⁴⁴. Constatemos a novidade das idéias e opiniões de Giovannoni no capítulo, a nosso ver mais que justificado, sobre a complexa história da invenção do patrimônio urbano histórico desde as primeiras lutas de Ruskin.

Práticas: legislação e restauração

A consagração do monumento histórico não mereceria esse nome caso se limitasse ao reconhecimento de conteúdos e valores novos. Ela é, além disso, baseada num conjunto de práticas cuja institucionalização foi catalisada pelo poder das forças destrutivas,

42. Com esse objetivo, ele lança uma espécie de manifesto, publicado no *Athenaeum* (1877), que logo recebe a assinatura de numerosos escritores e artistas como Carlyle, Ph. Web, Burne Jones, Holman Hunt.

43. (1873-1943) Engenheiro, arquiteto e historiador da arte, criador da cadeira de arquitetura da Escola de Engenharia de Roma, ele desenvolveu tanto atividades teóricas quanto práticas de urbanismo e de conservação dos monumentos e da malha urbana antigos. "Vecchie città ed edilizia nuova" (*Nuova antologia*, 1913) é ao mesmo tempo o título do artigo, no qual ele apresenta sua doutrina pela primeira vez, e o título do livro em que esta recebeu, em 1931, uma formulação mais extensa e mais complexa. Cf. próximo capítulo.

44. *Vecchie città ed edilizia nuova*, Turim, Unione Tipografica Editrice, 1931, p. 140.

não mais deliberadas e ideológicas, mas inerentes à lógica da era industrial, que doravante ameaçam os monumentos históricos. A mutação que transforma ao mesmo tempo os modos de vida e a organização espacial das sociedades urbanas europeias torna obsoletos os aglomerados urbanos antigos. Os monumentos que neles se encontram afiguram-se subitamente como obstáculos e entraves a serem eliminados ou destruídos para vagar lugar ao novo modo de urbanização, a seu sistema e suas escalas viárias e parcelares. Além disso, a manutenção dos edifícios antigos vai sendo cada vez mais negligenciada e sua restauração não obedece mais a técnicas normatizadas. Deformamo-nos, assim, com dois tipos de vandalismo, que na época foram designados, na França e na Inglaterra, com os mesmos qualificativos: *destruidor* e *restaurador*.

Montalembert elaborou para cada um deles uma mordaz lista de laureados. Atribui o primeiro prêmio de "vandalismo destruidor" ao "governo", o segundo aos "prefeitos e [às] câmaras municipais", o terceiro aos "proprietários", o quarto aos "conselhos de administração de bens religiosos e [aos] padres". "Em quinto lugar, e bem atrás dos precedentes, [vem] o tumulto." No que se refere ao "vandalismo restaurador", a palma vai para o clero, seguido pelo governo, pelas câmaras municipais e pelos proprietários. O tumulto tem ao menos "a vantagem de não restaurar nada"⁴⁵.

Tais são os protagonistas, praticamente nessa ordem de importância, com que se defrontará Mérimée quando de seus giros de inspeção, no departamento da Vienne⁴⁶, por exemplo, onde durante vinte anos ele travará uma luta homérica para preservar da

demolição (batistério Saint-Jean, torre Saint-Porchaire de Poitiers) ou da deterioração (Saint-Savin, Notre-Dame de Poitiers) as peças maiores do patrimônio da região de Poitou.

No contexto do século XIX, a ação dos defensores do patrimônio só podia ser eficaz assumindo as duas formas específicas e complementares de uma legislação protetora e de uma disciplina de conservação.

Origem da legislação francesa referente aos monumentos históricos

Independentemente do interesse que possam ter, não posso aqui examinar o conteúdo e as particularidades das diferentes legislações nacionais⁴⁷. Lembrarei apenas os trabalhos que precederam o estabelecimento da legislação francesa, que durante muito tempo constituiu uma referência, primeiro na Europa, depois no resto do mundo, pela clareza e racionalidade de seus procedimentos.

O caminho fora aberta pelo Comité de Instrução Pública sob a Revolução. Contudo, foi árduo o caminho que levou à promulgação, em 1887, da primeira lei sobre os monumentos históricos. Entre 1830, quando Guizot criou por decreto o cargo de inspetor dos monumentos históricos, e 1887, houve uma longa e heróica fase de experimentação e de reflexão: todo o dispositivo (centralizado) de proteção apóia-se na fé e no devotamento de alguns homens que assistem, desinteressadamente, o inspetor. Eles não dispõem nem de instrumentos específicos, nem de serviços especializados para ajudá-los a cumprir a missão que assumiram.

O primeiro a ocupar o cargo de inspetor foi Ludovic Vitet. Demite-se em 1834, em favor de Mérimée, após ter decidido dedicar-se à carreira de deputado, que lhe permitiria orientar a política orgamentária do Estado em favor dos monumentos. A missão do

45. Op. cit., p. 11.

46. Em 1835 e 1840. S. Fouché — *Poitiers et la Commission des monuments historiques entre 1830 et 1860*, dissertação para DESS, Institut Français d'urbanisme, Paris, 1989 — mostra claramente, em parte com a ajuda de documentos de arquivos inéditos, tanto a natureza das opções ideológicas e técnicas de Mérimée quanto as diferentes forças conjunturais com as quais ele se defronta. Em matéria de destruição, o primeiro lugar cabe, na verdade, à municipalidade. Para proceder ao traçado de uma nova rua (do centro à porta de Limoges), ela exige, por duas vezes, a demolição do batistério Saint-Jean e, em seguida, levanta os maiores obstáculos à sua preservação. Pelas mesmas razões, ela tenta condenar a torre Saint-Porchaire. A princípio, a administração pública alinha-se com essa orientação, na pessoa do prefeito Alexis de Jussieu; seu sucessor apóia, ao contrário, as reivindicações locais.

47. No que diz respeito à França, cf. P. Dussault, *La Loi et le service des monuments historiques français*, Paris, La Documentation française, 1974, assim como as edições publicadas pelo J.O. [Diário Oficial da República Francesa] dos textos legislativos e regulamentares relativos "ao patrimônio histórico e estético da França". Quanto à Europa, cf. P. Rupp, *Répertoire européen des politiques du patrimoine*, publicadas em 1996 pelas Éditions du Conseil de l'Europe.

inspetor é determinar, ou, dito de outro modo, a partir de agora, “tombar” os edifícios que devem ser considerados monumento histórico. Logo ele é auxiliado, nessa tarefa e na distribuição dos fundos do Estado⁴⁸, alocados para a manutenção e restauração dos edifícios tombados, pela Comissão dos Monumentos Históricos, criada pela circular de 10 de agosto de 1837. Os abnegados membros dessa comissão e do Comitê de Trabalhos Históricos, criado em 1830⁴⁹, haveriam de desenvolver, durante décadas, com entusiasmo, competência e regularidade, um trabalho de discriminação, ao mesmo tempo reflexivo e prático, de que foram os primeiros profissionais verdadeiros. Ao lado de Victor Hugo, Montalembert e Victor Cousin, o barão Taylor⁵⁰ foi uma das figuras mais originais e ativas.

Vantagens do sistema: o procedimento de tombamento, investido da autoridade do Estado, completamente centralizado, e na dependência imediata do Ministro do Interior, torna-se um formidável instrumento de balizamento e controle. O número de monumentos tombados passa de 934 a 3.000 entre 1840 e 1849⁵¹. As regras de sua seleção não são ditadas por critérios de erudição, mas pelos imperativos pragmáticos e econômicos de uma política de conservação e de proteção⁵². Elas permitem, assim, uma unidade de ação impossível às associações inglesas, divididas por suas ide-

48. Segundo Rücker, op. cit., p. 206, a primeira alocação de recursos para a conservação dos monumentos históricos data de 1831. Vietet será presidente da Comissão de Finanças da Câmara. Graças a ele, o orçamento dos monumentos passará de oito a duzentos mil francos em 1840.

49. O Comitê dos Trabalhos Históricos fora encarregado pelo Ministério da Instrução Pública de inventariar e descrever os monumentos, assim como de publicar os “Documents inédits de l’histoire de France”. A Comissão dos Monumentos Históricos, subordinada ao Ministério do Interior, era presidida pelo Ministro. Incialmente, seu vice-presidente foi Vietet; depois, Mérimé. Entre seus membros, contava com Taylor e Lenormant.

50. Figura marcante do meio romântico francês, o barão Taylor (1789-1879), gravador, escritor e filantropo, foi também inspetor das Belas-Artes e dos Museus.

51. Os edifícios religiosos são maioria. As ruínas galo-romanas vêm em segundo lugar, antes dos edifícios civis.

52. As abordagens cognitiva e prática são representadas, respectivamente, pela comissão dos monumentos históricos e pelo comitê dos trabalhos históricos. Este último será rivalizado por diversas associações de antiquários. Sua vocação erudita foi retomada pelo *Inventaire général des richesses artistiques de la France*, criado por decreto, em 1964, por André Malraux, por sugestão de A. Chastel.

logias e por suas posições doutrinárias. Inconveniente do sistema: a tarefa do inspetor é muito penosa. Prova disso é o primeiro *Rapport [relatório]* de L. Vietet — menos de um ano depois de sua nomeação — ao Ministro do Interior sobre “os monumentos, as bibliotecas, os arquivos e os museus dos departamentos da Oise, da Aisne, da Marne, do Norte e do Pas-de-Calais”. As condições em que se fazem as viagens de inspeção são horríveis. Na sua correspondência, Mérimé deixa entrever os efeitos da situação das estradas e da hotelaria sobre a saúde⁵³.

Os trabalhos que cabem à comissão também são consideráveis. Além disso, como bem mostrou F. Bercé⁵⁴, essa centralização se faz em detrimento das associações locais de antiquários e das sociedades de arqueologia, recém-fundadas⁵⁵ sob a influência de Arcisse de Caumont. Em lugar de desenvolver suas competências e estimular suas iniciativas, num trabalho de colaboração, a estrutura central criada por Guizot as marginaliza. Apesar da penúria de seus meios, os homens de Paris têm cúmes do poder dessas instituições. Eles temem os que intervêm localmente, e os confinam a tarefas de erudição que desejariam subalternas. E, beirando a inconsequência, acusam-nos, à ocasião, de não estarem empenhados nos circuitos práticos da conservação e da restauração dos monumentos, que eles mesmos contribuíram par lhes fechar. É o inverso da situação inglesa, em que as associações de proteção⁵⁶ continuam a prosperar e a se

53. Carta a Viollet-le-Duc de 27 de setembro de 1852: “Quase morri para ir ver a famosa rotunda de Simiane. Senti por você, não pelo sol que você poderia ter tomado comigo, mas pela singularidade do monumento (...)”, ou ainda a carta ao mesmo de 17 de dezembro de 1856: “Sabéis que nossos monumentos desmoronam porque não são conhecidos o bastante. E não o são porque não há albergues [...]” (e contrapor essa situação à da Itália), op. cit., supra.

54. F. Bercé, *Les Premiers Travaux de la Commission des monuments historiques*, Paris, Picard, 1980.

55. Caumont criara em 1823 a Associação dos Antiquários da Normandia, que serviu de modelo à Associação dos Antiquários do Oeste. Em 1834, ele criou a Associação Francesa de Arqueologia.

56. Associações religiosas como a Church Building Society, que tiveram origem no movimento eclesiológico, ou associações arqueológicas (Oxford Architectural Society e Cambridge Camden Society, 1839, Cambridge Antiquarian, 1840, British Archaeological Society, 1843). A variedade de suas doutrinas não interfere em sua eficácia, que, entretanto, se manifesta sob formas muito diversas.

engajar, sem intermediários, nas tarefas de conservação. Exemplo: W. Morris cria em 1877 a Society for the Protection of Ancient Buildings. Um ano depois, ele já havia reunido uma documentação sobre 749 igrejas intactas. Última desvantagem da França, em relação às associações de proteção britânicas, privadas e locais: financiamentos magros do Estado, que não recebem ajuda de nenhum mecenas. O inspetor e a comissão são obrigados a sacrificar numerosos monumentos. Os salvos são em geral tirados aleatoriamente do uso e destinados ao mesmo tipo de "visita" que os objetos de museu.

Uma primeira lei foi finalmente promulgada em 1887. Uma regulamentação vem completá-la em 1889. Em 1913, dão-lhe uma forma definitiva, que hoje constitui o texto legislativo de referência da lei sobre os monumentos históricos⁵⁷: é a instituição de um órgão estatal centralizado, dotado de uma poderosa infra-estrutura administrativa e técnica, o Serviço dos Monumentos Históricos, e de uma rede de procedimentos jurídicos adaptados ao conjunto dos casos passíveis de previsão.

Essa legislação confirma a centralização, a unidade e a coerência da política francesa de conservação dos monumentos históricos, que se vê em seguida dotada de meios de ação próprios. De acordo com a tradição centralizadora da França, ela não deixou de funcionar como modelo em outros países em que o papel do Estado era menos preponderante e a descentralização era parte da tradição (Alemanha, Itália). Na Inglaterra, a intervenção do Estado na administração e conservação dos monumentos históricos só aconteceu tardiamente, com o *Ancient Monuments Protection Act*, de 1882, e permanece reduzida⁵⁸.

A lei de 1913 não deixaria, porém, de apresentar alguns inconvenientes: morosidade da burocracia; redução progressiva do papel ativo, estimulante e anticonformista dos voluntários, substituídos por funcionários — a comissão dos monumentos mantém apenas um poder consultivo e, em muitos casos, suas recomendações não são seguidas —, enfim, fraqueza maior, o vazio doutrinário

57. Cf. P. Dussault, op. cit., e seu mui pertinente comentário.

58. N. Boulting, "The Law's Delays, Conservatism Legislation in the British Isles", in J. Fawcett, op. cit.

que constitui o contexto administrativo, técnico e jurídico dos procedimentos. Isso dá provas a definição do monumento histórico: móvel ou imóvel "cuja conservação apresenta, do ponto de vista da história ou da arte, um interesse público"⁵⁹. Ela não se faz acompanhar nem de uma análise do conceito, nem de critérios de discriminação prática. Essa carência, cujas causas mereceriam ser buscadas e analisadas, é provavelmente responsável pelo atraso da França nesse domínio no século XX.

Em 1825, Victor Hugo se indignava com o abandono em que se encontravam os monumentos franceses. E acrescentava: "É preciso deter o martelo que mutila a face do país. Uma lei bastaria. Que seja feita. *Independientemente de quaisquer direitos de propriedade*, não se deve permitir a destruição de um edifício histórico"⁶⁰. Linhas significativas. Elo de um longa cadeia, elas antecipam as restrições que o legislador francês, herdeiro da Revolução de 1789, virá impor ao direito de propriedade dos detentores privados do patrimônio histórico. Mas elas dão mostras de um otimismo exagerado: mesmo combinada com medidas penais, uma lei não basta. Hoje isso é patente. A preservação dos monumentos antigos é antes de tudo uma mentalidade.

A restauração como disciplina

Querer e saber "tombar" monumentos é uma coisa. Saber conservá-los fisicamente e restaurá-los é algo que se baseia em outros tipos de conhecimento. Isso requer uma prática específica e pessoas especializadas, os "arquitetos dos monumentos históricos", que o século XIX precisou inventar.

59. Ver os dois primeiros capítulos da lei. Essa definição não será mais aperfeiçoada com a introdução de novos tipos de objetos no *corpus* dos monumentos.

60. Op. cit., p. 155-6 (grifos nossos). Entre os edifícios demolidos, desfigurados ou deixados ao abandono, ele cita "às pressas e sem preparação, escolhendo ao acaso [lembranças de uma excursão recente]: as igrejas de Saint-Germain-des-Prés em Paris, de Autun, de Nevers, de La Charité-sur-Loire, a catedral de Lyon, os castelos de Arpresle, de Chamboard, de Anet (...)".

Na França, essa invenção foi obra de Vitet e de Mérimée. Evocar, mesmo ligeiramente, sua aventura particular faz aflorar um conjunto de problemas gerais, ainda atuais, que envolvem, à sua maneira, o sentido do monumento histórico. Voltemos ao exemplo da Vienne. Já em sua primeira viagem, Mérimée determina que a Igreja de Saint-Savin seja tombada. O edifício, cuja abóbada está cheia de fissuras, precisa com urgência de reparos e consolidações. Mérimée não é arquiteto. Diferentemente dos antiquários e dos historiadores da arte, categoria de que aliás ele faz parte, sua missão o faz defrontar-se com questões práticas e técnicas relativas à construção e à arquitetura. Ele serve de correia de transmissão entre o saber dos historiadores e o conhecimento dos arquitetos e se choca, nesse papel, com três obstáculos maiores.

O primeiro é comum ao conjunto dos países europeus, com relativa exceção da Inglaterra: é a ignorância dos arquitetos, e especialmente dos arquitetos dos departamentos e das comunas, em matéria de construções medievais⁶¹. A partir da era clássica, o estudo da construção antiga faz parte da formação dos arquitetos. Mais que isso, estes contribuíram ativamente para o avanço da arqueologia greco-romana. Na trilha dos Soufflot e dos Le Roy, Hittorf e Garnier, por exemplo, conseguiram as provas da polícronia da arquitetura antiga. Em compensação, tudo está por aprender no que diz respeito ao gótico. A situação da arquitetura românica é ainda pior: esta é desprezada e julgada sem valor, não

apenas pelos arquitetos, mas também por historiadores da arte da estatura de Caumont⁶².

Mérimée sofre exemplarmente as conseqüências desse desconhecimento quando de suas idas ao Poitou. Graças a subvenções do Estado concedidas em 1835 e 1837, Dulin, arquiteto do departamento da Vienne, cimentou a fatura longitudinal da abóbada da Igreja de Saint-Savin, sem se preocupar com os afrescos que a adornam. "Esse crime, escreve Mérimée a Vitet, é obra do último arquiteto demissionário. Seu sucessor não me inspira nenhuma confiança. Ele tem a infelicidade de ser terrivelmente estúpido e ignorante"⁶³. Semelhante desastre ocorreu no batistério Saint-Jean de Poitiers, onde os antiquários do Oeste promoveram a destruição de maciços românicos em razão de uma temerária reconstrução do edifício paleocristão original⁶⁴.

Segundo obstáculo, próprio da França, é o antagonismo entre Paris e o interior do país. A tendência centralizadora dos inspetores e da Comissão dos Monumentos Históricos faz que se escolham arquitetos formados na Escola de Belas-Artes de Paris. Estes enfrentam a hostilidade e mesmo a malevolência local⁶⁵.

Obstáculo mais grave, enfim, o trabalho de consolidação e

61. A situação é analisada com lucidez por Vitet: "Não basta decidir teoricamente que se restaurem doravante os monumentos dentro de um espírito histórico; é preciso ter arquitetos bastante versados em história da arte para não cometerem imperícias nem absurdos. Quando se trata de monumentos antigos, não existe muita dificuldade, visto que o estudo desses monumentos é o tema quase exclusivo em nossas escolas, e a arte das restaurações é precisamente um dos exercícios aos quais os alunos se aplicam com maior sucesso.

"Quando se trata, porém, da Idade Média e de nossos monumentos nacionais, não se tem mais que principiantes; e os próprios professores teriam muita dificuldade em lhes dar lições ou exemplos. Na verdade, alguns homens de talento, à força de pesquisas e de viagens, tiveram a paciência de se iniciar por si mesmos, fora da escola, nessa nova matéria", L. Viet, *Études sur les beaux-arts*, t. I, p. 297. A última frase revela muito bem o processo de autoformação da primeira geração dos historiadores da arquitetura.

62. "A arquitetura dos primeiros séculos da Idade Média apresentava todos os caracteres da arquitetura romana, num avançado estado de decadência; nós a chamávamos de arquitetura romana [românica]. O tipo românico persistiu até o século XII" A. de Caumont, *Abécédairre ou rudiment d'archéologie*, Paris, Caen, Rouen, 1850, p. 1.

63. S. Fouché, op. cit., p. 9. Esse Dulin é membro da Associação dos Antiquários do Oeste.

64. S. Fouché, *ibid.*, p. 32 e seguintes, cita o relatório dos Antiquários do Oeste, que salienta que aqueles se interessam apenas pela valorização e boa apresentação do edifício (uma parte do qual deve ser destruída "visto que essas construções, no estado em que se encontram atualmente, formariam uma massa de aparência desagradável no centro de uma praça pública a que se pretende, com o tempo, dar uma forma circular..."), e por sua forma paleocristã: daí a destruição, o pretexto de "conservação" (aquí entendida no sentido de reconstrução), das adições que, desfigurando a forma primitiva, fizeram-na "perder o interesse" que apresenta "do ponto de vista arqueológico e histórico".

65. É mesmo quando, como na Vienne, Mérimée escolheu um prático da região, nem por isso o gesto deixa de significar a ingerência de Paris nos assuntos da província. Ele acaba por atrair e concentrar a animosidade de todos os agentes locais, do Conselho Municipal aos antiquários, passando até pelo prefeito. *Ibid.*, p. 80 e ss.

restauração já não satisfaz os restauradores. Ele não dá prestígio, não requer o "gênio criador" do artista e tampouco remunerera bem. E. Labrouste, o célebre criador da sala de leitura da Biblioteca Nacional, foi escolhido, em razão de sua competência e de sua cultura eclética, para restaurar a igreja colegiada de Mantes. Alguns meses mais tarde, o campanário desta desmorona. Descobre-se que Labrouste, ocupado com missões mais gloriosas, delegara a obra a um colega local⁶⁶.

Não bastava aos inspetores dar mostras de perspicácia psicológica para descobrir, entre os arquitetos laureados de Paris, ou quando de suas viagens ao interior, os poucos homens capazes de dedicar sua atividade profissional à conservação do passado. Era preciso também formá-los: iniciá-los na história da arte e da construção, então ainda embrionária, fazer que transformassem em método a circunspecção e a humildade. Os próprios Mérimé e Vitet foram obrigados a ministrar essa pedagogia, na falta de uma instituição especializada ou, no mínimo, de um curso de história da arquitetura medieval, que eles não conseguiram fazer instituir na Escola de Belas-Artes⁶⁷.

No curso do século XX, os estudos preparatórios para a conservação e restauração dos monumentos históricos exigiram a aquisição suplementar de novos e numerosos conhecimentos científicos

66. F. Berté, op. cit.

67. Ver os conselhos dados por um e outro a seus arquitetos favoritos, Daniel Ramée, no caso de Vitet e, além de Viollet-le-Duc, Questel, no caso de Mérimé. Constatção clara: "A criação de um curso público, destinado especialmente a ensinar a história da arquitetura na Idade Média, torna-se atualmente uma verdadeira necessidade, e não se pode entender que a Escola de Belas-Artes tenha se preocupado apenas em se opor a essa criação, obrigando assim o governo a impo-la", L. Vitet, op. cit., p. 293. Na verdade, apesar da ajuda da força pública, o governo não conseguiu impor o curso de história da arquitetura de Viollet-le-Duc, que foi obrigado a parar depois de algumas sessões, contentando-se em apresentar uma versão escrita do curso em seus *Entretiens sur l'architecture*. Na série de artigos que dedicou ao "Entretien et la restauration des cathédrales françaises" (*Revue générale de l'architecture*, 1851-1852, rubrica "Histoire"), Viollet-le-Duc faz o balanço da contribuição do governo à restauração e acrescenta: "Falta-nos apenas uma coisa, se desjarmos que esses sacrifícios sejam fecundos: uma sementeira de jovens artistas, arquitetos, pintores e escultores, nutridos pelo estudo de nossos mais belos monumentos e, portanto, capazes de restaurá-los com competência (...). O mal está no ensino", op. cit., 1852, t. X, p. 371.

e técnicos, ligados sobretudo à degradação dos materiais⁶⁸. Mas a história da arquitetura continuou sendo absolutamente fundamental. Ela representou, como veremos, um grande triunfo na Itália e nos países de língua alemã, onde muitas vezes foi integrada ao ensino das escolas de arquitetura. Na França, esse ensino sempre esteve ausente na Escola de Belas-Artes.

A intervenção de restauradores especializados nos monumentos históricos exige não apenas conhecimentos seguros, históricos, técnicos, metodológicos. Ela implica também uma doutrina que pode articular de forma muito diferente esses saberes e esses *savoir-faire*, modificando os objetivos e a natureza da intervenção arquitetônica. A nova disciplina que se constituiu a partir da década de 1820, a conservação dos monumentos antigos, reconhece necessariamente os valores e os novos significados atribuídos ao monumento histórico.

As aporias da restauração: Ruskin ou Viollet-le-Duc

É dessa forma que o debate sobre a restauração, que havia dividido os antiquários e os arquitetos ingleses antes dos demais, no fim do século XVIII, vê-se enriquecido e ampliado em dimensões que abarcam a cena europeia. Esquemáticamente, duas doutrinas se defrontam: uma, intervencionista, predomina no conjunto dos países europeus; a outra, antiintervencionista, é mais própria da Inglaterra. Seu antagonismo pode ser simbolizado por aqueles dos dois homens que as defenderam com mais convicção e talento: Viollet-le-Duc e Ruskin, respectivamente.

Na Grã-Bretanha, os termos da polémica endureceram. Do lado dos intervencionistas, Wyatt, inimigo número um de Carter e Milner, foi substituído por Gilbert Scott (1811-1878), principal alvo de Ruskin e Morris. O conhecimento de arquitetura medieval muito superior ao de seu predecessor não impede que Scott defen-

68. Cf., por exemplo, o papel da física, da química, da bioquímica, tal como se desenvolveu nos institutos de pesquisa aplicada como, na França, o Laboratório de Pesquisa dos Monumentos Históricos. Cf. também o papel da fotogrametria.

da, em nome da fidelidade histórica, posições "corretivas". Ele publica, em 1850, *Defesa da restauração fiel de nossas igrejas antigas*,⁶⁹ após ter declarado, oito anos antes, que gostaria de expurgar a palavra "restauração" do vocabulário arquitetônico⁷⁰. Dá-se ao luxo até de criticar a posição de Viollet-le-Duc, de que sua própria doutrina é, contudo, uma versão mais radical, aliás defendida pela Sociedade dos *Eclesiólogos*⁷¹. Esse apoio permitiu-lhe intervir na maioria das grandes catedrais inglesas, e suas idéias tiveram praticamente força de lei na Grã-Bretanha até a década de 1890.

De sua parte, Ruskin, seguido por Morris, defende um anti-intervencionismo radical, de que até então ainda não havia exemplo, e que deriva de sua concepção do monumento histórico. O trabalho das gerações passadas confere, aos edifícios que nos deixaram, um caráter sagrado. As marcas que o tempo neles imprimiu fazem parte de sua essência. Morris desenvolve esse tema seguindo uma argumentação pessoal, deixando aberta a hipótese otimista de um *revival* da arte antiga: o valor dos monumentos do passado deriva menos da grande ruptura dos *savoir-faire* provocada pela Revolução Industrial do que de uma tomada de consciência própria ao século XIX. O desenvolvimento dos estudos históricos permitiu a esse século pensar, pela primeira vez, o caráter único e insubstituível de todo acionamento, assim como de toda obra que pertence ao passado⁷².

69. *A Plea for the Faithful Restoration of our Ancient Churches*, completado em 1864 com um código de restauração com vinte pontos, "General Advice to Promoters of Ancient Buildings", publicado em 1864-1865 in *Seasonal Papers of the Riba*. A ideia central (pretensamente conservadora) é fazer que os edifícios voltem ao seu estado inicial. Para isso, é preciso suprimi, corrigir, inventar, só conservar as restaurações anteriores se não estiverem "deslocadas", conforme J. Fawcett, op. cit.

70. *On the Conservation of Ancient Monuments*, citado por J. Fawcett. Esta dá igualmente a lista e as datas das intervenções de G. Scott nas catedrais inglesas desde Stafford, Ely e Westminster, na década de 1840, até Exeter, Worcester e Rochester na década de 1870.

71. Viollet-le-Duc é o alvo das zombarias dos *eclesiólogos* que o tomam como símbolo da incompreensão francesa em matéria de restauração. Cf. nota 93, adiante.

72. Devemos "levar em conta a grande mudança que se insinuou no mundo, transferindo a natureza de seu sentimento e de seu conhecimento da história (...). Nossos antepassados consideravam tudo o que tivera lugar no passado exatamente como os mesmos fatos se lhes afigurariam em sua própria época. Eles julgavam o passado e os homens do passado segundo os critérios de seu próprio

Conclusões: é-nos proibido tocar nos monumentos do passado. "Nós não temos o mínimo direito de fazê-lo. Eles não nos pertencem. Pertencem em parte àqueles que os edificaram, em parte ao conjunto das gerações humanas que virão depois de nós"⁷³. Qualquer intervenção sobre essas "reliquias"⁷⁴ é um sacrilégio. A violação das imprecisões ruskinianas contra a restauração explode na segunda parte do "Lamp of Memory", reflete-se nas conferências posteriores do crítico e repercute de forma vibrante em parte da imprensa inglesa⁷⁵. No sentido próprio, restauração significa "a mais completa destruição que um edifício pode sofrer", "a coisa é uma mentira absoluta". O projeto restaurador é absurdo. Restaurar é impossível. É como ressuscitar um morto.

Morris, talvez melhor que Ruskin, denuncia a inanidade da reconstrução ou da cópia. Elas supõem que se possa ao mesmo tempo penetrar o espírito do tempo em que foi construído o edifício e identificar-se completamente com o artista⁷⁶. Para Ruskin e Morris, querer restaurar um objeto ou um edifício é atentar contra a autenticidade que constitui a sua própria essência. Ao que parece, para eles o destino de todo monumento histórico é a ruína e a desagregação progressiva.

tempo. E esses tempos antigos eram tão plenos que eles não tinham momentos de folga algum para especular sobre os sucessos do passado ou do futuro. Vale a pena salientar o quanto a situação mudou hoje. A tomada de consciência, cada vez mais forte, do presente, mostra-nos como homens aparentemente animados das mesmas paixões que nós eram na realidade diferentes (...); essa tomada de consciência, embora salientando essa diferença, ligou-nos de tal modo ao passado que ele é parte integrante de nossa vida e mesmo de nosso desenvolvimento. Esse fato, ouso dizer, nunca tinha acontecido antes. É algo completamente novo. (...)

⁷³ Repito: nós, que pertencemos a este século, fizemos uma descoberta impossível às épocas precedentes: sabemos agora que nenhum novo esplendor, nem obra moderna alguma pode substituir para nós a perda de um trabalho antigo que seja uma autêntica obra de arte", *The Builder*, artigo sobre "The Restoration of Ancient Buildings", 28 de dezembro de 1878.

⁷⁴ "The Lamp of Memory", op. cit., § XX, p. 201. Os grifos são de Ruskin. As citações seguintes são excertos dos § XVIII e XIX, p. 199 e 200.

⁷⁵ A palavra é usada com mais frequência por Ruskin que por Morris.

⁷⁶ Com mais ênfase, a paixão ruskiniana faz escola. "Restoration, ton nom est absurde", S. Huggins, *The Builder*, 28 de dezembro de 1878.

⁷⁷ *The Builder*, artigo citado.

Percebe-se contudo que, na realidade, esse fim pode ser retardado, e que os dois campeões do antiintervencionismo preconizam a manutenção dos monumentos e admitem que sejam consolidados, desde que de forma imperceptível⁷⁷. De fato, a intransigência com a qual condenam a restauração se explica por sua fé incondicional na perenidade da arquitetura como arte; daí a afirmação dogmática de uma necessária "arquitetura histórica", em Ruskin, e de um *revival* necessário, em Morris. Para este último, os monumentos antigos fazem "parte do mobiliário de nossa vida cotidiana"⁷⁸. A expressão é boa. Ela demonstra bem a precariedade que os insetos de museu, no mesmo plano dos edifícios do presente, chamados a desempenhar a mesma função e a ter o mesmo destino.

Do lado francês, a doutrina e a prática da restauração são dominadas pela figura de Viollet-le-Duc. Com base em seus escritos sobre o assunto e em suas intervenções nos monumentos franceses, é fácil traçar um perfil de sua obra, que se contrapõe, ponto por ponto, à de Ruskin. Quase um século depois, a contri-buição de Viollet-le-Duc em geral se reduz a uma definição céle-bre de seu *Dictionnaire*: "Restaurar um edifício é restituí-lo a um estado completo que pode nunca ter existido num momento dado"⁷⁹ e a uma concepção "ideal" dos monumentos históricos, que criam na prática um intervencionismo militante cujo caráter

arbitrário é conveniente denunciar — fachada gótica inventada da catedral de Clermont-Ferrand, flechas acrescentadas à Notre-Dame de Paris e à Sainte-Chapelle, esculturas destruídas ou mutiladas substituídas por cópias, reconstruções fantasiosas do castelo de Pierrefonds, reconstruções compostas das partes superiores da Igreja Saint-Sernin, em Toulouse.

Esse retrato grotesco deve, porém, ser relativizado, ainda que seja inserindo-o no contexto intelectual da época e lembrando o estado de degradação em que se encontravam, na França, a maioria dos monumentos sobre os quais pairavam suspeitas de desfiguração. Cumpre lembrar também os textos em que Viollet-le-Duc descreve a diversidade dos edifícios religiosos do século XIII, "todos nascidos do mesmo princípio", grande família em que cada membro possui, todavia, "um traço de originalidade bem marcada", em que "se sente a mão do artista e se reconhece sua individualidade"⁸⁰. Não se deve, igualmente, ignorar seu interesse pela história das técnicas e dos canteiros de obras, seus métodos de pesquisa *in situ*, o fato de ter sido um dos primeiros a valorizar os registros fotográficos e a maneira como soube retirar das fachadas as esculturas demasiadamente frágeis e ameaçadas. Além disso, L. Grodecki⁸¹ demonstrou que o castelo de Pierrefonds, do qual só restavam ruínas, servira de grande divertimento a Viollet-le-Duc: "um brin-queda gigantesco"⁸², deplorado por Anatole France, ele nos parece atualmente uma antecipação das "Disneylândias".

É preciso sobretudo interrogar-se sobre o sentido real das restaurações "agressivas" ou "historicizantes" de Viollet-le-Duc. É preciso mostrar com clareza as preocupações que inspiram suas in-

77. "La Lampe de mémoire", 2ª parte. Para Ruskin, a atitude francesa consiste "primeiro em negligenciar os edifícios, para depois restaurá-los". Ele acrescenta sensatamente: "Cuidai bem de vossos monumentos e não vos será preciso restaurá-los depois", § XIX, p. 200-1. Da mesma forma, no artigo sobre o Crystal Palace, proibe tocar o monumento autêntico "salvo na medida em que seja preciso consolidá-lo ou protegê-lo [...]". Essas operações necessárias se limitam a substituir as pedras gastas por novas, no caso em que estas sejam absolutamente indispensáveis à estabilidade do edifício; a escorar com madeira ou metal as partes suscetíveis de desabamento; a fixar ou cimentar com seu lugar as esculturas pres-tes a se desprenderem; e, de modo geral, a arrancar as ervas daninhas que nascem nos interstícios das pedras e a desobstruir os condutos pluviais. Mas nenhuma escultura moderna e nenhuma cópia devem, *jamais*, sejam quais forem as circunstâncias, ser associadas às obras antigas", op. cit., § IX, p. 112, gritos de Ruskin.

78. *The Builder*, op. cit.

79. Essa definição constitui a referência implícita com base na qual se situam todas as outras definições da restauração propostas pelos adversários de Viollet-le-Duc, como

a de W. Morris: "Preservar os edifícios antigos significa conservá-los no mesmo estado em que os recebemos, reconhecíveis, por um lado, como reliquias históricas, e não como cópias suas; por outro, como obras de arte executadas por artistas que tinham toda a liberdade de trabalhar de outra forma, se o quisessem", *ibid.*

80. *Revue générale de l'architecture*, 1851, t. IX, na rubrica "Entretien et restauration des cathédrales de France", segundo artigo, p. 114.

81. L. Grodecki, "La restauration du château de Pierrefonds", *Les Monuments historiques de la France*, 1965, n. 95, e *Le Château de Pierrefonds*, Paris, Caisse nationale des monuments historiques, 2ª ed., 1979. Esses textos foram reeditados em *Le Moyen Age retrouvé*, t. 2, Paris, Flammarion, 1990.

82. P. Nozière, Paris, A. Lemerre, 1899, p. 172.

tervenções corretivas e que Mérimée estava longe de poder imaginar na década de 1840. A leitura de *Entretiens sur l'architecture* [Colóquios sobre a arquitetura] revela que o incomparável desenhista das antiguidades romanas, o medievalista formado pelo *Curso de antiguidades* de Arcisse de Caumont, que o fino conhecedor do Renascimento italiano dedicou a segunda metade de sua carreira a uma aposta no presente e à busca de uma hipotética arquitetura moderna. Contrariamente às hipóteses continuístas de Ruskin e de Morris, mas em conformidade com sua própria abordagem estrutural da história, essa arquitetura nascerá, para ele, de uma ruptura. Ela haverá de se apresentar sob a forma de um sistema inédito em que os monumentos antigos, testemunhas dos sistemas históricos obsoletos, têm como principal interesse sinalizar o espaço vazio. Encontra-se inapelavelmente morto esse passado que, segundo Ruskin e Morris, devemos manter vivo. A atitude do Viollet-le-Duc restaurador explica-se pela constatação desse óbito.

Viollet-le-Duc tem a nostalgia do futuro, e não a do passado. Essa obsessão explica o endurecimento progressivo de sua abordagem de restauração, de que talvez não se tenham apontado determinados traços arcaicos, curiosamente associados a um espírito de vanguarda. Assim, Viollet fazia suas análises estruturais de Caumont; além disso, ele foi um dos primeiros a salientar a importância das dimensões social e econômica da arquitetura. A noção de estrutura, porém, levava-o a retomar, ao empreender a restauração real dos edifícios medievais, a atitude idealista que havia presidido às “restaurações” dos monumentos clássicos desenhadas pelos antiquários e que davam continuidade às “restituições” da Escola de Belas-Artes. Reconstituindo um tipo, ele se munde de uma ferramenta didática que restitui ao objeto restaurado um valor histórico, mas não sua historicidade. Da mesma forma, a trudeza de suas intervenções em geral prende-se ao fato de que, absorto em suas preocupações didáticas, ele tende a esquecer-se da distância constitutiva do monumento histórico. Um edifício só se torna “histórico” quando se considera que ele pertence ao mesmo tempo a dois mundos: um mundo presente, e dado imediatamente, o outro passado e inapreensível. Vitet dedicou a essa necessária tomada de consciência linhas cuja vivacidade mostra que, à época,

ela ainda não se tornara um hábito mental⁸³. Apesar de sua experiência, o próprio Viollet-le-Duc muitas vezes dá provas disso. Esse é o caso, por exemplo, da advertência que ele dirige aos inspetores diocesanos em 1873: “Seria pernil reproduzir [numa restauração] uma disposição eminentemente viciosa”. Um tal julgamento de valor põe em dúvida, ao mesmo tempo, o conceito de monumento histórico, que se torna uma abstração, e o de restauração, que não leva mais em conta a autenticidade do objeto restaurado.

A França e a Inglaterra

Ao lado das posições radicais de Viollet-le-Duc, a atitude muito mais nuancada de Vitet e de Mérimée, como da maioria de seus contemporâneos franceses ligados à defesa dos monumentos históricos, parece próxima da dos ingleses reunidos em torno de Ruskin e de Morris.

Desde sua primeira viagem pelo Oeste, Mérimée observa, a propósito do “Templo Saint-Jean” de Poitiers, restaurado ou, antes, *reconstituído* segundo a tradição dos antiquários: “Gostaria que a nova restauração não acrescentasse nada ao que o tempo nos deixou, limitando-se a limpar e a consolidar. Em alguns lugares, cobriram os muros com um reboco novo, o que é um erro grave, porque se devia conservar religiosamente a aparência antiga das muralhas que outrora foram várias vezes reparadas”⁸⁴. Para ele, constitui um princípio que o arquiteto reparador intervenha o mínimo possível, sempre que o estado do monumento o permita. Insiste nesse ponto com Viollet-le-Duc e com seus outros interlocutores. De resto, esse tam-

83. “A restauração [dos monumentos antigos] é uma invenção totalmente moderna e que só existe em nossa época (...). Essa idéia que todas as outras artes observam, cada uma à sua maneira, nunca foi posta em prática pela arquitetura. Cada século de algum modo se impôs a lei de só construir de determinada maneira, de só obedecer ao próprio gosto, aos próprios usos, quer construindo algo novo, quer concluindo ou reparando as obras do passado. Se a moda mudou durante o período da execução do monumento, tanto pior para a unidade e a simetria; os primeiros planos foram deixados de lado e o edifício foi concluído de acordo com os planos em moda”, *Fragments*, op. cit., p. 293.

84. S. Fouché, op. cit., p. 33.

bém é o único meio de conservar uma qualidade essencial dos monumentos, sua pátina. Victor Hugo defende a mesma posição para os monumentos históricos que, “envelhecidos ou mutilados, recebem do tempo ou dos homens uma certa beleza” e nos quais “sob nenhum pretexto se deve tocar, porque os desgastes e supressões feitos pelo tempo ou pelos homens são importantes para a história e às vezes também para a arte. Consolidá-los, impedi-los de cair, é tudo o que podemos nos permitir”⁸⁵. Vitet também preconiza um respeito que ele compara ao que se deve ter às jóias de família. E, aos franceses, ele chama a atenção para o exemplo inglês: seria necessário enviar os jovens arquitetos à Inglaterra, assim como são enviados a Roma, para aprender a conservar e a restaurar⁸⁶.

A semelhança de determinadas formas não nos deve enganar. Os franceses concordam apenas em parte com as posições ruskianas. Para eles, os monumentos “intocáveis” são poucos. Victor Hugo afirma que a maioria se constitui, ao contrário, da categoria daqueles “que, longe de ganhar, perderam com o envelhecimento e com os desgastes”⁸⁷. Com efeito, na França, um monumento histórico não é visto como uma ruína, nem como uma relíquia que se destina à memória afetiva. Ele é, em primeiro lugar, um objeto historicamente determinado e susceptível de uma análise racional, e só depois objeto de arte. A abordagem francesa geralmente subentende um postulado indispensável para Ruskin: a restauração é a outra face, obrigatória, da conservação; necessária, ela deve e pode ser fiel; trata-se, nesse caso, de uma questão de método e de *savoir-faire*.

É necessário, diz Hugo, que os trabalhos “sejam feitos com cuidado, ciência e inteligência”⁸⁸. Vitet é mais preciso: “É necessário

85. Intervenção de sábio, 16 de maio de 1846, no Comitê das Artes, publicada por Massin em sua edição das *Œuvres complètes*, p. 1248.

86. *Fragments*, op. cit., “De l’architecture du Moyen Age en Angleterre”, 1836, p. 174. “Não nos faltam arquitetos ditos produtores, ou que se consideram como tais, enquanto há grande carência de arquitetos reparadores”, *ibid.*, p. 175.

87. *Ibid.*

88. *Ibid.*, p. 1248. Cf. também “Cuierre aux démolisseurs”, 1832: “Mandai reparar esses belos e graves edifícios. Fazei-os reparar com cuidado, com inteligência, com sobriedade. Tendes em torno de vós homens de ciência e de gosto que vos iluminarão nesse trabalho. É necessário sobretudo que o arquiteto restaurador seja frugal em suas próprias imaginações, para que estude com curiosidade o

colocar-se num ponto de vista exclusivo, despojar-se de toda ideia atual e esquecer o tempo em que se vive para se fazer contemporâneo do monumento que se restaura, dos artistas que o construíram, dos homens que o habitaram. É preciso conhecer a fundo todos os processos da arte, não apenas de suas principais épocas, mas desse ou daquele período de cada século, a fim de restabelecer, se necessário, toda uma parte de um edifício à vista de simples fragmentos, não por capricho ou por hipótese, mas por uma rigorosa e conscienciosa indução”⁸⁹.

Não se pode encontrar melhor forma de evitar colocar o problema da autenticidade estética, que é conferida a um monumento histórico por sua singularidade e por sua idade, e que, reconhecida mais tardiamente, não coincide com sua autenticidade histórica e tipológica. Pode-se verdadeiramente abstrair-se do tempo em que se vive? Será que se pode transpor o método indutivo do domínio das ciências naturais para o da arte? Essas questões não são abordadas. Postulando a possibilidade de uma restauração fiel e de uma cópia cuja perfeição faz que não se diferencie do original, os franceses transformam em verdade uma mentira denunciada por Ruskin e Morris e revelam a importância que atribuem aos valores da memória histórica⁹⁰, em comparação com os da memória afetiva e do uso piedoso. No mesmo espírito, embora critiquem de forma pertinente determinadas reutilizações dos edifícios antigos, os franceses tendem a favorecer, mais que os ingleses, a museificação dos monumentos históricos. Vitet sintetiza, sem segundas intenções, a lógica dessa atitude quando lamenta que nossas catedrais continuem a servir ao culto, porque “o uso é uma espécie de vandalismo lento, insensível, despercebido, que arruína e deteriora quase tanto quanto a brutal devastação”⁹¹.

caráter de cada edifício, de acordo com cada século e cada clima. Que ele se imbuja da linha geral e da linha particular do monumento que lhe confiam e que saiba unir sua arte à do do arquiteto antigo”, op. cit., p. 165 (grifo nosso).

89. *Entretiens sur les Beaux-Arts*, op. cit., p. 290 (grifo nosso).

90. A restauração “supõe (...) um culto do belo sob todas as formas e uma inteligência imparcial da história”, *ibid.*

91. “De l’architecture du Moyen Age en Angleterre”, op. cit., p. 147. Algumas linhas antes, ele afirma: “Só na Inglaterra se encontram edifícios religiosos que, despojados há trezentos anos de uma parte de sua primeira destinação, só subsistem como objetos de arte e de curiosidade” (grifo nosso).

Essa análise das atitudes e dos comportamentos que contrapõem a França à Grã-Bretanha no que diz respeito à restauração tem apenas um valor geral. Procurei determinar tipos ideais e tendências. Desconsidere, deliberadamente, as exceções e os casos limite. Houve, na Inglaterra, rivais de Viollet-le-Duc, como aliás o mostrou o exemplo de G. Scott e de seus partidários eclesiólogos. Da mesma forma, na França, Montalembert (talvez sozinho) defende uma ideologia *revivalist* em páginas de laivos ruskimianos⁹². Viollet-le-Duc, a quem Ruskín e Morris nunca perderam a oportunidade de denegrir ou vilipendiar⁹³, foi defendido publicamente, com sutileza, por determinados arquitetos ingleses⁹⁴, enquanto Morris era taxado de fetichista e ridicularizado abertamente pelo editorialista do *Builder*⁹⁵. De forma análoga, a carta enviada de Alexandria (18 de março de 1851) ao *Athenaeum* por William Morris também foi

92. Op. cit. "O velho solo da pátria, coberto que era com as criações mais maravilhosas da imaginação e da fé, torna-se cada dia mais nu, mais uniforme, mais descalvado (...). Dir-se-ia que eles querem se persuadir de que o mundo nasceu ontem e que vai acabar amanhã (...)", p. 7. E também, na p. 67 e ss., a propósito das igrejas: "Lá se ergue ainda diante de nós toda a vida de nossos avós, essa vida tão dominada pela religião, tão absorvida por ela, (...) sua paciência, sua atividade, sua resignação (...), tudo isso está lá, diante de nós (...), como uma pequena materialização de sua existência (...)." Compare-se com os textos de Ruskín citados nas notas 24 e ss.

93. Ver, por exemplo, em *The Builder*, 22 de junho de 1861, a ata da sessão da Ecclesiological Society, "On the Destructive Character of Modern French Restoration", na qual Ruskín, "recebido com aplausos", profere uma de suas mais belas diatribes contra a restauração, em geral, e as dos franceses e dos alemães, em particular.

94. *Ibid.* No curso da mesma sessão, o arquiteto J. Parker opõe-se a todos os seus colegas, salientando as diferenças de contextos (político, ideológico, cultural) que tornam complexa a comparação entre os dois países. Ele insiste especialmente na eficiência, na França, da ação do Estado "que, em lugar de abandonar a preservação dos edifícios públicos ao sentimento e à opinião pública, manda tombar todas as categorias de edifícios, e não apenas as catedrais, como monumentos históricos". Ele defende Viollet-le-Duc, lembrando seu imenso conhecimento e enumerando exemplos ingleses de vandalismo. O inventário pós-morte de Viollet mostra que ele possuía as obras de Parker.

95. A propósito de sua Society for the Protection of Ancient Buildings, é acusada de ter suas sessões presididas por "hobres estretas", sustentadas por damas bem-pensantes e subjugadas por suas torrentes de eloquência. Os objetivos da nova sociedade, que vem inutilmente se somar a instituições anteriores, dão mostras sobretudo de "um fetichismo abjeto", *The Builder*, 29 de junho de 1878.

traduzida e publicada pela *Revue générale de l'architecture*⁹⁶, e as restaurações de Viollet-le-Duc foram analisadas e criticadas duramente, já em 1844, por Didron em seus *Annales archéologiques*, bem antes que Anatole France se ocupasse do assunto⁹⁷.

É também fato que a doutrina de Ruskín nasceu e se difundiu na Inglaterra, e não alhures, e que a França, na medida em que protegia seus monumentos, seguia na, maioria dos casos, os preceitos de Viollet-le-Duc. Como o próprio Ruskín compreendeu⁹⁸, o destino desse antagonismo doutrinário era previsível. Que podia a tese do deixar envelhecer (e perecer) e suas complexas considerações sobre a consolidação contra o projeto racionalizado e espetacular dos arquitetos e dos historiadores intervencionistas? A Europa inteira estava pronta para aderir às idéias de Viollet-le-Duc. Estas reuniam especialmente as aspirações historicistas dos restauradores formados nos países de língua alemã e da Europa central.

Sínteses

Todo conhecimento em processo de formação provoca a crítica de seus conceitos, de seus procedimentos e de seus projetos. As disciplinas afins quanto à conservação e restauração dos monumentos históricos não fugiram à regra. Depois do trabalho fundador da primeira geração, veio, no fim do século, outra reflexão, crítica e complexa.

96. A carta de Morris preconizava, especialmente, que se criasse uma associação para proteger o patrimônio histórico internacional.

97. Pierre Nozières, op. cit. A. France acusa Viollet-le-Duc até de vandalismo em Pierrefonds, onde ele "destruiu as ruínas, o que é uma espécie de vandalismo". Ele resume asperamente o método de Viollet-le-Duc: "Agora [o arquiteto] demole para envelhecer. Faz-se que o edifício volte ao estado em que se encontrava originalmente. Melhor ainda: faz-se que volte ao estado em que ele deveria se encontrar", p. 177-8 e p. 241 e ss.

98. "On the opening", op. cit., § 10, p. 112. "Infelizmente, consertos desse tipo, executados com consciência, são em geral desprovidos de caráter espetacular e são pouco apreciados pelo grande público; por isso, os responsáveis pelas obras tentam-se necessariamente tentados a executar os consertos indispensáveis de um modo que, ainda que aparentemente adequado, seja na realidade fatal ao monumento."

Para além de Ruskin e de Viollet-le-Duc, Camillo Boito

Desde o último quartel do século XIX, a hegemonia da doutrina de Viollet-le-Duc começa a ser abalada por uma postura mais questionadora, mais nuancada, mais informada também, graças aos progressos da arqueologia e da história da arte. Essa orientação foi sendo posta em prática paulatinamente, de forma anônima e quase furtiva. Foi, porém, definida, executada e defendida de modo brilhante por um homem cuja obra inovadora é hoje praticamente ignorada, salvo em seu país de origem, a Itália⁹⁹.

Camillo Boito¹⁰⁰ (1835-1914) é um desses arquitetos italianos que, como Giovannoni na geração seguinte, devem a originalidade de suas obras e de suas idéias a uma formação sem igual na França e na maioria dos outros países. Engenheiro, arquiteto e historiador da arte, suas competências lhe permitem situar-se na confluência de dois mundos que se tornaram estranhos: o da arte, passado e atual, e o da modernidade técnica.

Na Itália, assim como em outros lugares, os princípios de Viollet-le-Duc inspiraram a maioria das grandes restaurações, sobretudo em Florença, Veneza e Nápoles, onde Ruskin e Morris os atacara diretamente. Confrontado com essas duas doutrinas antigônicas, Boito recolhe o melhor de cada uma, extraindo delas, em seus escritos, uma síntese sutil, que aliás nem sempre haverá de aplicar em suas próprias restaurações.

Foi por ocasião de três congressos de engenheiros, reunidos em Milão e em Roma entre 1879 e 1886, que Boito foi levado a formular um conjunto de diretrizes para a conservação e a restauração dos monumentos históricos¹⁰¹. Estas foram incorporadas à

99. Em sua *Storia dell'architettura moderna*, Turim, Einaudi, 1951, Bruno Zevi faz de Boito um herói nacional e atribui a ele o papel de pioneiro que nega a Giovannoni. Para a bibliografia crítica de Boito, cf. C. Ceschi, *Teoria e storia del restauro*, Roma, Bulzoni, 1970.

100. Depois de ter feito cursos na Itália, na Alemanha e na Polónia, ele leciona (Accademia Brera) e trabalha como arquiteto e restaurador dos edifícios antigos em Milão. Fundou a revista *Arte italiana decorativa ed industriale*. É dele também a obra *Ornamenti per tutti gli stili* (1888).

101. Elas tinham a forma de uma recomendação, verdadeira carta em oito pontos, que Boito reproduz em "Restaurare o conservare", op. cit., p. 28 e ss.

lei italiana de 1909. G. Giovannoni a elas se reporta e adere, sem reservas, quando, em 1931, faz um balanço da "restauração italiana dos monumentos na Itália", no contexto da Conferência de Atenas. Contudo, a abordagem dialética de Boito não encontra melhor expressão que num ensaio escrito em forma de diálogo, "Conservare o restaurare", publicado em sua compilação *Questioni pratiche di belli arti*, em 1893¹⁰².

Nele, o autor dá a palavra alternativamente a dois restauradores, um dos quais defende as idéias de Viollet-le-Duc, que ele invoca e cita muitas vezes, enquanto o outro, o *alter ego* de Boito, crítica-as recorrendo a argumentos tomados de empréstimo a Ruskin e Morris (cujos nomes não são mencionados). Boito constrói sua própria doutrina com base nessa oposição, mas vai além.

A Ruskin e a Morris ele deve sua concepção da conservação dos monumentos baseada na noção de autenticidade. Não se deve preservar apenas a pátina dos edifícios antigos, mas os sucessivos acréscimos devidos ao tempo — verdadeiras estratificações, comparáveis às da crosta terrestre, que Viollet-le-Duc condenava sem escrúpulos. O respeito à autenticidade deve igualmente fazer rejeitar a concepção "paleontológica", com base na qual Viollet reconstruiu as partes desaparecidas dos edifícios, e mais ainda sua tipologia estilística, que, apesar de certas declarações contrárias, termina por ignorar o caráter singular de cada monumento¹⁰³.

Boito, com Viollet-le-Duc, contra Ruskin e Morris, postula a prioridade do presente em relação ao passado e afirma a legitimidade da restauração. É verdade que esta não passa de paliativo. Ela só deve ser praticada *in extremis*, quando todos os outros meios de salvaguarda (manutenção, consolidação, consertos imperceptíveis) tiverem fracassado. Então, a restauração se revela o complemento indispensável e necessário de uma conservação que, sem ela, não pode subsistir nem mesmo em projeto.

102. Subtítulo: *Restauri, concorsi, legislazione, professione, insegnamento*, Milão, Ulrico Hoepli, 1893.

103. Ele cita Merimée de forma caricatural: este, num espírito oposto ao de Viollet-le-Duc, declarava que "convém deixar incompleto e imperfeito tudo o que se encontra incompleto e imperfeito, [e que] não devemos nos permitir corrigir as irregularidades ou consertar os erros", op. cit., p. 13.

Afirmar a compatibilidade de duas noções que Ruskin e Morris julgavam incompatíveis, e que Viollet-le-Duc entendia como sinônimas, leva a uma concepção complexa da restauração. A maior dificuldade consiste, em primeiro lugar, em saber avaliar com justiça a necessidade ou a oportunidade da intervenção, em localizá-la, em determinar sua natureza e importância. Uma vez admitido o princípio da restauração, esta deve adquirir sua legitimidade. Para isso, é necessário e suficiente fazer que seja reconhecida como tal. O caráter pertinente, adventício, ortopédico do trabalho refeito deve ser marcado de forma ostensiva. Ele não deve, em nenhuma hipótese, poder passar por original. É imperioso que se possa, num relance, distinguir a inautenticidade da parte restaurada das partes originais do edifício, graças a uma disposição engenhosa que recorra a múltiplos artifícios: materiais diferentes; cor diferente da do original; aposição de inscrições e de sinais simbólicos nas partes restauradas, indicando as condições e as datas das intervenções; difusão, local e na imprensa, das informações necessárias, e em especial fotografias das diferentes fases dos trabalhos; conservação, em local próximo do monumento, das partes substituídas por ocasião da restauração.¹⁰⁴

Além disso, Boito reconhece não apenas que toda intervenção arquitetônica num monumento é necessariamente datada e marcada pelo estilo, pelas técnicas e *savoir-faire* da época em que é feita. Lamenta, ademais, a igualdade de tratamento que se dá à diversidade dos monumentos e propõe três tipos de intervenção, de acordo com o estilo e a idade dos edifícios: para os monumentos da Antigüidade, uma restauração *arqueológica*, que busque antes de tudo a exatidão científica e, em caso de reconstrução, considere apenas a massa e o volume, deixando de certo modo em branco o tratamento das superfícies e sua ornamentação; para os monumentos góticos, uma restauração *pitoresca*, que se concentre principalmente no esqueleto (ossatura) do edifício, deixando a carne (estatuária e decoração) em deterioração; enfim, para os monumentos clássicos e barrocos, uma restauração *arquitetônica* que leve em conta os edifícios em sua totalidade.

104. Op. cit., p. 15, ss. e 28.

Os conceitos de autenticidade, hierarquia de intervenções, estilo de restauração permitiram a Boito estabelecer os fundamentos críticos da restauração como disciplina. Ele enunciou um conjunto de regras que foram moduladas e aprimoradas —, por causa das destruições causadas pelos conflitos armados, a partir da Primeira Guerra Mundial — de acordo com a evolução das técnicas de construção — mas que, em sua essência, continuam válidas.

Alois Riegl: uma contribuição maior

Um trabalho de reflexão mais ambicioso com respeito a atitudes e condutas ligadas à noção de monumento histórico foi realizado no começo do século XX pelo grande historiador da arte vienense Alois Riegl (1858-1905)¹⁰⁵. Este encontrava-se preparado para tal tarefa em razão de sua tripla formação — de jurista, filósofo e historiador — e pela experiência concreta que adquiriu como conservador de museu¹⁰⁶.

Em 1902, Riegl foi nomeado presidente da Comissão Austriaca dos Monumentos Históricos e encarregado de esboçar uma nova legislação para a conservação dos monumentos. Um ano depois, publicava, à guisa de introdução a medidas jurídicas, *Der moderne Denkmalkultus [O culto moderno dos monumentos]*¹⁰⁷. Esse fino

105. Entre 1889 e 1901, numa série de obras importantes, Riegl estabeleceu os princípios da história e da teoria da arte, tais como foram depois continuadas por H. Wöflflin, H. Sedlmayr, P. Frankl, E. Panofsky, R. Krautheimer etc. Um século depois de sua publicação, são traduzidas para o francês: *Questions de style* (1893), tradução de S. Muller, prefácio de H. Damsich, Paris, Hazan, 1992, e *L'Origine de l'art baroque à Rome* (curso, ed. póstuma, 1907), tradução de H. A. Baatsch e F. Rolland, com uma importante "Apresentação" de P. Philippot, Paris, Klincksieck, 1993. Sobre a obra de Riegl, ver também H. Zerner, "L'art", in J. Le Goff e P. Nora (orgs.), *Faire de l'histoire*, t. II, O. Pacht, "A. Riegl", *Burlington Magazine*, 1963, traduzido para o francês para servir de introdução à *Grammaire historique des arts plastiques*, Paris, Klincksieck, 1978, e W. Sauerländer, "A. Riegl und die Entstehung der autonomen Kunstgeschichte am Fin de siècle", in R. Bauer (org.) *Fin de siècle zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, Frankfurt/Meno, 1977.

106. No Museu de Artes Decorativas de Viena (1886-1898).

107. Ver introdução, nota 25.

opúsculo é uma obra fundadora. Ele se vale de todo o seu saber e experiência como historiador de arte e conservador de museu para empreender uma análise crítica da noção de monumento histórico. Este não é abordado apenas sob uma perspectiva profissional, como a de Boito, mas tratado como um objeto social e filosófico. Só a investigação do sentido ou dos sentidos atribuídos pela sociedade ao monumento histórico permite fundar uma prática. Daí uma dupla abordagem — histórica e interpretativa.

Riegl é o primeiro a apresentar, sem ambigüidade, a distinção que procurei apontar entre o monumento e o monumento histórico, cuja origem ele situa, em algumas linhas, na Itália, no século XVI. Tendo sido também o primeiro a definir o monumento histórico a partir de valores de que foi investido no curso da história, faz-lhes o inventário e estabelece uma nomenclatura pertinente.

Sua análise é estruturada pela oposição de duas categorias de valores. Uns, ditos “de rememoração” (*Erinnerungswerte*), são ligados ao passado e se valem da memória. Outros, ditos “de contemporaneidade” (*Gegenwartswerte*), pertencem ao presente.

A essa estrutura dual corresponde a distinção, que utilizei largamente, entre valores para a história e a história da arte, de um lado, e valores artísticos, de outro¹⁰⁸. Mas Riegl não parou aí. Entre os valores de rememoração, também descreveu, e logo inscreveu, um novo valor, que vê surgir na segunda metade do século XIX e que chama de “ancianidade”. Esta diz respeito à idade do monumento e às marcas que o tempo não pára de lhe imprimir: assim se evoca, por meio de um sentimento “vagamento estético”, a transitoriedade das criações humanas cujo fim é a inelutável degradação, que no entanto constitui a nossa única certeza. Diferentemente do

108. Um esquema pode ajudar o leitor a se orientar entre as diferentes categorias de valores:

- Valores de rememoração (ligados ao passado):
- para a memória (monumento);
 - para a história e a história da arte (monumento histórico);
 - de ancianidade (monumento histórico).
- Valores de contemporaneidade:
- artístico;
 - relativo (monumento histórico);
 - de novidade (monumento e monumento histórico);
 - de uso (monumento e monumento histórico).

valor histórico, que remete a um saber, o de “ancianidade” é percebido de imediato por todos. Ele pode, pois, dirigir-se à sensibilidade “de todos, ser válido para todos, sem exceção”. Riegl não menciona Ruskin. É evidente, porém, que seu valor de ancianidade, que suscita uma “atenção reverente” para com os monumentos históricos, é próximo do valor ruskiano da reverência. Seu significado, contudo, é bem diferente. Ruskin milita por uma ética e busca impor sua concepção moral do monumento a uma sociedade cujas tendências orientam-se em sentido inverso. Riegl parte, ao contrário: historiador, não normativo. O valor de ancianidade do monumento histórico não é para ele uma promessa, mas uma realidade. A imediatez com a qual esse valor se apresenta a todos, a facilidade com que se oferece à apropriação das massas (*Massen*), a sedução fácil que ela exerce sobre estas deixam entrever que ele será o valor preponderante do monumento histórico no século XX.

A segunda categoria (*Gegenwartswerte*) não é menos rica, nem menos diferenciada que a primeira. Ao lado do transcendente “valor artístico”, Riegl coloca, com efeito, um valor terreno “de uso”, relativo às condições materiais de utilização prática dos monumentos. Consubstancial ao monumento sem qualificação, segundo Riegl, esse valor de uso é igualmente inerente a todos os monumentos históricos, quer tenham conservado seu papel memorial original e suas funções antigas, quer tenham recebido novos usos, mesmo museográficos. A ausência de valor de uso é o critério que distingue do monumento histórico tanto as ruínas arqueológicas, cujo valor é essencialmente histórico, quanto a ruína, cujo interesse reside fundamentalmente na ancianidade. Quanto ao valor artístico, Riegl o decompõe em duas categorias. Um deles, o dito “valor artístico relativo”, refere-se à parte das obras artísticas antigas que continuou acessível à sensibilidade moderna. O outro, chamado de “valor de novidade” (*Neuheitswert*), diz respeito à aparência fresca e intacta dessas obras. Ela “deriva de uma atitude milenar, que atribui ao novo uma incontestável superioridade sobre o velho (...)”. Aos olhos da multidão, só o que é novo e intacto é belo¹⁰⁹. Esse

109. Ou antes a seu “desejo de arte” (*Kunstwollen*). Sobre esse conceito, ver P. Philippot, op. cit., nota 105, p. 167.

valor torna-se ainda mais interessante ao se considerar que, apesar da universalidade que Riegl lhe atribui, certamente com razão, ele nunca tinha sido evidenciado, nem claramente apontado antes.

A análise de Riegl revela, pois, as exigências simultâneas e contraditórias dos valores de que o monumento histórico foi cumulado ao longo dos séculos. Com toda a lógica, o valor de anciandade, último a surgir, exclui o de novidade e ameaça também o valor de uso e o histórico. Mas o valor de uso contraria freqüentemente o valor artístico relativo e o histórico. Esses conflitos, já espocados por Boito no domínio da restauração, manifestam-se igualmente quando se trata da reutilização e, de modo mais geral, do tombamento dos monumentos históricos. Riegl mostra que eles não são, contudo, insolúveis e em verdade dependem de compromissos, negociáveis em cada caso particular, em função do estado do monumento e do contexto social e cultural em que se insere. A análise axiológica do historiador vienense funda uma concepção não dogmática e relativista do monumento histórico, em harmonia com o relativismo que ele introduziu nos estudos de história da arte.

Der moderne Denkmalkultus não traz, contudo, apenas um instrumento crítico ao administrador e ao restaurador. Avaliando o peso semântico do monumento histórico, faz dele um problema da sociedade, ponto central de um questionamento sobre o devir das sociedades modernas. A instituição a que pertence não permite a Riegl formulações por demais precisas e explícitas. Ele não pode, sobretudo, afirmar que, na sociedade em transição em que vive, o valor de anciandade 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.

Por que as aparências enganadoras estéticas do valor de anciandade¹¹⁰? Por que esse extraordinário e crescente fervor em torno dos monumentos antigos? Para o leitor atual, Riegl¹¹¹ parece antecipar, na mesma escala societal, mas em seu campo memorial

110. *Ibid.*, p. 96.

111. F. Choay, “Riegl, Freud et les monuments historiques: pour une approche sociétale de la préservation” [ed. orig. p. 228], *World Art, Acts of the XXV International Congress of the History of Art*, ed. por I. Lavin, v. III, The Pennsylvania State University Press, 1989.

específico, as análises de *O mal-estar na civilização*, o pequeno livro escrito vinte anos depois por seu contemporâneo vienense Sigmund Freud. Riegl com certeza não foi entendido assim na época, nem mais tarde, aliás. Mas, como se verá adiante, é a partir das pistas sintomáticas abertas por ele no *Moderne Denkmalkultus* que se pode pensar atualmente em patrimônio histórico.

A obra de Boito e, de forma mais ampla, a de Riegl mostram que na virada do século XIX para o XX a conservação dos monumentos históricos conquistara o *status* disciplinar que só uma indagação sobre seus conceitos e procedimentos lhe podia conferir.

Essa abordagem crítica completava um balizamento do campo espaço-temporal dos monumentos históricos que, já em fins da década de 1860, apresentava, ao menos de modo teórico e virtual, quase os mesmos contornos que atualmente. O *campo tipológico* já incluía a arquitetura menor e a malha urbana. O *campo cronológico* continuava limitado, a jussante, pela fronteira da industrialização; mas, a montante, seus limites eram continuamente alargados pelo trabalho dos arqueólogos e paleógrafos. As descobertas de Champollion permitiam situar e dar uma identidade aos monumentos do Egito, cujo enigma fascinara em vão os antiquários. Em seguida, foi a vez da Mesopotâmia. O templo de Jerusalém também deixava o mundo da lenda, entrando no da realidade histórica, o mesmo acontecendo com os remanescentes das civilizações proto-helênicas. O *campo de difusão* tornara-se mundial. Por um lado — em geral à época da expansão colonial (Índia, Indochina, América Latina) —, a arqueologia e a etnografia ocidental anexavam os monumentos de civilizações longínquas que não pertenciam à Antigüidade mediterrânea. Por outro, o conceito de monumento histórico e sua institucionalização estabeleciam-se fora do campo europeu ou dos territórios sob seu domínio.

Não devemos, no entanto, exagerar no alcance de determinadas idéias e experiências precursoras, mas pontuais, que surgiram no período de consagração do monumento histórico: elas não afetaram profundamente práticas conservadoras que continuaram mais ou menos idênticas durante cerca de um século, entre 1860 e 1960.

Com efeito, até a década de 1960 o trabalho de conservação dos monumentos históricos visa essencialmente aos grandes edifícios religiosos e civis (excluindo-se os do século XIX). Na maioria dos casos, a restauração continua fiel aos princípios de Viollet-le-Duc, exceto nos casos em que, sob a influência de certos arqueólogos, ela se volta para uma reconstrução cujo modelo a prática do desenho dos arquitetos e dos antiquários já sugeria, desde o início, para as antiguidades clássicas. O valor de anciandade não conquista as multídes com a rapidez imaginada por Riegl. É verdade que a grande viagem de passeio democratiza-se na Inglaterra. Aí se cria a primeira agência de turismo, Cook's, que explora principalmente os sítios legendários do Egito, onde, em 1907, Pierre Loti¹¹² se queixa da implantação intempestiva de hotéis nas vizinhanças das pirâmides e do número excessivo de turistas. Mas tudo é relativo e trata-se de monumentos históricos excepcionais. Na Europa, apesar das campanhas nacionais desenvolvidas desde o começo do século por associações privadas, como o Touring Club, na França, e a despeito da criação, pelo Estado italiano, na década de 1930, de uma rede de exploração das obras de arte antiga em um país que fora a terra natal do monumento histórico, o "turismo cultural" ainda não recebeu seu nome; ele continua sendo o "privilegio elitista de um meio social limitado, rico e culto, que reúne aqueles que mais tarde serão chamados "os herdeiros"¹¹³. A municipalização institucional do monumento histórico, tão desejada por Ruskin e Morris, praticamente não avança. Embora — notável exceção — conceito e prática se introduziam no Japão a partir da década de 1870, no contexto da abertura Meiji às instituições e aos valores da Europa¹¹⁴, eles só adquirem direito de cidadania nos Estados Unidos depois da Segunda Guerra Mundial, com a criação do *National Trust for Historic Preservation*¹¹⁵.

112. P. Loti, *La Mort de Philae*, Paris, Calmann-Lévy, 1909, reed. Paris, Pardès, 1990.

113. P. Bourdieu e J.-C. Passeron, *Les Héritiers*, Paris, Minit, 1964.

114. Ver nota 4, p. 62.

115. Organização privada fundada em 1949 seguindo o modelo do National Trust britânico.

Só em 1931 se realiza a primeira conferência internacional relativa aos monumentos históricos, em Atenas. Dois anos antes dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM), que, na mesma cidade, elaborou a célebre *Carta de Atenas*, ela deu ensejo a que se levantasse a questão das relações entre os monumentos antigos e a cidade, e que se desenvolvessem a esse respeito idéias e propostas discordantes, porém mais avançadas¹¹⁶ que as da Carta. Mas essas concepções inovadoras acabaram pouco difundidas. Foram formuladas à margem do congresso, que, em princípio, deveria tratar dos problemas técnicos da conservação e da restauração e cujos participantes eram todos europeus. Quanto à organização reclamada por Ruskin em seu artigo de 1854 sobre o Crystal Palace, foi criada sob outra forma, exatamente cem anos mais tarde, em 19 de dezembro de 1954, com a *Convenção Cultural Européia do Conselho da Europa*.

Enfim, a crítica e o relativismo de Riegl estão longe de orientar as práticas do patrimônio histórico e principalmente sua pedagogia, de que constituiriam a base.

Na afirmação serena de suas convicções intelectuais e de sua visão da história universal, assim como na magnitude de suas realizações, o longo período de consagração do monumento histórico continha apenas em germe as orientações e os questionamentos que caracterizam o período atual.

116. Essa conferência, dita de Atenas, foi organizada pela Comissão Internacional para a Cooperação Intelectual da SDN, com a cooperação do Conselho Internacional dos Museus (ICOM). Suas atas foram publicadas em 1933. Nelas se destacam, especialmente, três comunicações notáveis, de V. Horta, G. Giovannoni e G. Nicodemí.