

## Caracterização e Origens do Culto Moderno dos Monumentos

Pedro Luís Machado SANCHES<sup>1</sup>

RIEGL, Aloïs. *O Culto dos monumentos: sua essência e sua gênese*. Goiânia: Editora da Universidade Católica de Goiás, 2006. 120 p. ISBN: 857103297-1.

“*O Culto Moderno dos Monumentos*” teve sua primeira versão em língua portuguesa por mérito da Editora da Universidade Católica de Goiás, no ano de 2006, mais de um século depois de sua publicação original<sup>2</sup>; e cerca de duas décadas após sua revivescência em traduções para o italiano, o inglês, o francês, e o espanhol<sup>3</sup>.

Estas últimas, publicadas num curto intervalo de seis anos, parecem motivadas pelas ações da Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial Cultural e Humano da UNESCO, e, em especial, pela extraordinária diversificação da lista de patrimônios da humanidade<sup>4</sup> no decorrer dos anos 1980. Em seu prefácio à tradução francesa (incluído na edição brasileira), Françoise Choay reconheceu a repercussão da noção de monumento proposta por Riegl; e da relatividade de seus valores em importantes documentos da legislação patrimonial internacional como a Carta de Atenas, a Carta de Veneza, e as Recomendações de Praga e Nairobi, entre outros<sup>5</sup>. O pequeno texto de Riegl é considerado inaugural dos esforços de preservação patrimonial num “(...) período durante o qual se tem destruído e conservado a uma escala sem precedentes”<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Professor adjunto do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas.

<sup>2</sup> RIEGL, Aloïs. *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung*. Wien und Leipzig: Verlage von W. Braumüller, 1903.

<sup>3</sup> *Il Culto Moderno dei Monumenti – Il suo carattere e I suoi inizi*. Bologna: Edizioni Alfa, 1981 (traduzione dal Tedesco di Renate Trost e Sandro Scarrocchia); *The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin*. In *OPPOSITIONS: A Journal for Ideas and Criticism in Architecture*, 1982 (25), p. 21 (translated by Kurtz W. Forster and Diane Ghirardo); *Le Culte Moderne des Monuments, son essence et sa genèse*. Paris: Éditions du Seuil, 1983 (Traduit de l’allemand par Daniel Wiczorek); *El culto moderno a los monumentos : caracteres y origen*. Madrid: Visor, 1987 (traducción de Ana Pérez López).

<sup>4</sup> Acerca de tal diversificação, ver BOSQUE-MOREL, J. “O Patrimônio da Humanidade” in CARLOS, A.; CRUZ, R.; YÁZIGI, E. *Turismo – espaço, paisagem e cultura*. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 77-87.

<sup>5</sup> CHOAY, F. “A propósito de culto e de monumentos (prefácio)” in RIEGL, Aloïs. *O Culto Moderno dos Monumentos: sua essência e sua gênese*. Goiânia: Editora da UCG, 2006, p. 7-10.

<sup>6</sup> *Idem*, p. 8.

A tradução brasileira de Elane Ribeiro Peixoto e Albertina Vicentini não nos chega em momento menos oportuno: a recente criação do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), a intensificação das ações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), e uma profusão de novos cursos universitários diretamente vinculados à valorização de bens culturais, exigem o acesso a textos clássicos acerca da preservação e da tutela de bens artísticos e históricos por parte de um número cada vez mais significativo de estudantes, especialistas e diletantes.

Feita a partir da versão francesa de Daniel Wiczolek, a tradução brasileira é indireta, e empresta da francesa inclusive o prefácio, a introdução e o glossário (agora trilingue) de neologismos rieglianos<sup>7</sup>. As tradutoras se apressam em ponderar que

“(…) o fato de ser uma tradução do texto francês, portanto de segunda mão, pode oferecer ressalvas. Entretanto, por se tratar de um texto ensaístico, as possibilidades negativas diminuem. Ademais, resta a confiança na intelectualidade do outro, embora expressa em outra língua que não a “original” ou a nossa”<sup>8</sup>.

Tanto por advir de um autor que buscava revolucionar velhas concepções do estudo dos estilos, quanto por ser declaradamente conceitual e definidor de uma prática de preservação incipiente, o texto apresenta desafios respeitáveis a qualquer tradutor. Um deles é talvez o termo *Kunstwollen*, proposto por Riegl para dar conta do impulso artístico, da necessidade básica de ornamentar que não se restringe às intenções de um só artista, nem é unicamente o que compartilham as pessoas de uma mesma época. Segundo Erwin Panofsky, *Kunstwollen* “não pode ser nada além daquilo que ‘fica’ (não para nós, mas objetivamente) como um sentido último e definitivo do fenômeno artístico”<sup>9</sup>. Trata-se, portanto, de noção complexa, à qual o leitor precisa atentar.

---

<sup>7</sup> Na edição brasileira, o glossário foi deslocado para o final do livro (p. 119-120), resultando distante da introdução do tradutor, onde os neologismos de Riegl e a dificuldade de traduzi-los são comentados.

<sup>8</sup> PEIXOTO, E.; VICENTINI, A. “Introdução da tradução brasileira” in RIEGL, Alois. *O Culto Moderno dos Monumentos: sua essência e sua gênese*. Goiânia: Editora da UCG, 2006, p. 33.

<sup>9</sup> PANOFSKY, E. “Il problema del Kunstwollen” in *Prospettiva como “forma simbolica” e altri scritti* (traduzione di E. Filippini). Milano: Feltrinelli, 1982, p. 166 (apud Carlo Ginzburg “De A. Warburg a E. H. Gombrich: Notas sobre um problema de método” in *Mitos, Emblemas, Sinais* (Tradução de Federico Carotti). São Paulo: Cia. das Letras, 2009, p. 67).

Na tradução brasileira, optou-se pelo binômio “vontade artística” a partir do francês *vouloir artistique* que, por sua vez, não se impôs sem restrições<sup>10</sup>. Tradutores italianos e estadunidenses preferiram manter o termo em alemão, alertando assim para a sua peculiaridade, para a ausência de expressão correspondente em seus idiomas. No nosso, teríamos ainda a opção lusitana “vontade de arte”, ou o “querer artístico” que Peixoto e Vicentini nos confiam no *Glossário* (p. 119) mas não no decorrer do texto, inadvertidamente.

*O Culto Moderno dos Monumentos*, a princípio, era uma conferência dirigida a uma platéia erudita. Seu autor, professor universitário e ex-diretor do setor de tecidos do Museu Austríaco de Artes Aplicadas<sup>11</sup>, era já um renomado estudioso da história dos estilos<sup>12</sup> quando assumiu a superintendência da Comissão Central para a Conservação dos Monumentos Históricos e Artísticos do Império Austro-húngaro, em 1902. A conferência precedeu três anos de um intenso trabalho de reestruturação, com o objetivo de promover o “inventário exaustivo dos monumentos austríacos e esboçar os contornos de uma nova legislação para conservação do patrimônio”<sup>13</sup>; o discurso se destinava, portanto, “a fundar uma prática, a motivar decisões e a sustentar uma política”<sup>14</sup>, todo alcance teórico que ganhou posteriormente vai além de seus propósitos declarados, demonstrando inequivocamente a “atualidade do pensamento de Riegl”<sup>15</sup>, algo que pode vir a se reafirmar entre nós.

O texto está dividido em três capítulos fundamentais e parece estruturado tanto no reconhecimento dos muitos valores que emergem imbricados ou

---

<sup>10</sup> A dificuldade imposta pelo termo *Kunstwollen* foi assumida pelo tradutor francês na introdução reproduzida na edição brasileira (p. 23, nota 10).

<sup>11</sup> SCARROCCHIA, S. “*Posizione del ‘Denkmalkultus’ nell’opera di Riegl e nella storia dell’arte*” in *Il Culto Moderno dei Monumenti – Il suo carattere e I suoi inizi*. Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1990, p. 9; WIECZOREK, D. “*Introduction du traducteur*” in *Le Culte Moderne des Monuments, son essence et sa genèse*. Paris: Éditions du Seuil, 1983, p. 22 (p. 19 da tradução brasileira).

<sup>12</sup> Dada a repercussão das grandes obras do início de sua carreira, *Historische Grammatik der bildenden Künste* (Gramática Histórica das Artes Plásticas) e *Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (Fundamentação para uma história dos ornamentos), ainda não traduzidas para o português.

<sup>13</sup> WIECZOREK, D. *Op. cit.*, p. 22 (20).

<sup>14</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>15</sup> SCARROCCHIA, S. “*Attualità del pensiero di Riegl per una política dei beni culturali*” in *Il Culto Moderno dei Monumenti – Il suo carattere e I suoi inizi*. Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1990, p. 20-22.

contrapostos uns nos outros, quanto na preocupação histórica de descrever o culto moderno dos monumentos a partir de suas fases anteriores e notáveis exemplos.

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

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

Sem jamais abandonar o interesse maior pela apreciação, ou a correspondente recusa de um discurso descritivo e normativo, o superintendente lembrou à sua platéia que a denominação “monumento” não pode ser compreendida senão de modo subjetivo, e que sejam intencionais ou não, os monumentos “apresentam um valor de rememoração” (p. 49). Tal valor não está mais unicamente ligado à memória coletiva, mas a uma nova valoração que abrange tanto monumentos outrora reconhecidos como históricos, quanto os ditos monumentos artísticos.

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

da humanidade em geral, cada um de seus membros nos parecendo como parte de nós mesmos”(p. 55).

Foi então possível distinguir este sujeito moderno daquele que prevaleceu até o século XVIII, época que “não criou verdadeiramente uma legislação para a proteção dos monumentos” (p. 57), ou dos “italianos da Renascença” que dividiam os monumentos não-intencionais (cujo significado de monumento é atribuído por nós, sujeitos modernos, p. 49) em artísticos e históricos. Quanto àqueles monumentos ditos intencionais (“obras destinadas, pela vontade de seus criadores, a comemorar um momento preciso ou um evento complexo do passado”, p. 51-52), Riegl observou que sua preservação era garantida por um sentido patriótico já na Antigüidade greco-romana (p. 52). Mas, se os gregos e romanos antigos inauguraram a proteção dos monumentos por grupos maiores que a família de quem os erigiu<sup>16</sup>; não foram eles, ou os italianos da Renascença, tampouco os modernos que cultuavam ruínas no século XVII, quem primeiro garantiu juridicamente a proteção dos monumentos. Isso só ocorreu de fato em meados do século XIX<sup>17</sup>, com o objetivo histórico de guardar cada forma de arte como parte de um “cânone eterno” a ser defendido da “hostilidade de numerosos valores de contemporaneidade” (p. 60).

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

---

<sup>16</sup> Além de terem pela primeira vez “um mínimo cuidado na escolha de um material o mais durável e inalterável possível” (p. 52).

<sup>17</sup> Estas garantias legais oitocentistas não deixaram de ter antecedentes seculares. Riegl data as primeiras medidas em favor da proteção dos monumentos de 28 de novembro de 1534, por iniciativa do papa Paulo III, e reconhece que embora fossem “medidas particulares para proteger valores recentemente descobertos”, “uma verdadeira proteção dos monumentos, no sentido que entendemos atualmente, nasceu na Renascença italiana” (p. 55).

O conceito riegliano de *valor de antiguidade* (*der Alterswert*) parece estar diretamente vinculado à moderna noção de *conservação*, enquanto substituta do *restauro* oitocentista<sup>18</sup>. Será a degradação lenta e inevitável por agentes mecânicos e químicos, e a correspondente perda da integridade de uma obra, o fator preponderante no valor dito *de antiguidade* (ou *de ancianidade*<sup>19</sup>). Um jogo entre criação humana e degradação natural então se estabelece como “a lei estética fundamental de nossa época” (p. 71), e as intervenções que procuram eliminar as marcas do tempo, ou os sintomas de degradação rápida ou violenta, serão ambos um desprazer ao observador moderno (p. 71-72):

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

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

---

<sup>18</sup> Como sugere Sandro Scarrocchia em “Posizione del ‘Denkmalkultus’ nell’opera di Riegl e nella storia dell’ arte” in *Il Culto Moderno dei Monumenti – Il suo carattere e I suoi inizi*. Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1990, p. 12.

<sup>19</sup> Acerca deste conceito (*der Alterswert*), talvez seja importante observar a opção dos tradutores estadunidenses pela expressão *age-value* (“valor de idade”, daquilo que tem idade, logo, não é novo).

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

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

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

O que faz do valor histórico uma posição conservadora é justamente a pretensão de “tudo preservar, e no estado presente” (p. 83). O que não significa que certas restaurações pontuais possam ocasionar grandes reduções deste valor, ou que o culto do *valor histórico* não possa se dar de modo limitado mediante cópias, sobretudo quando os originais se perderam. Em tempos de reprodutibilidade técnica, embora não

manifestem a aura do original<sup>20</sup>, as cópias sustentam uma importância documental e, portanto, histórica.

Em conflito evidente com o *valor de antiguidade* está o *valor de rememoração intencional* posto que este último combate energicamente a destruição. Pela motivação apontada acima, os poucos monumentos intencionais se diferenciam dos demais, são aqueles que têm como postulado de base a restauração (p. 86).

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

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

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

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

Riegl recorreu à distinção entre aquilo que apenas o homem culto é capaz de perceber e o que não passa despercebido ao grande público, a fim de expor as

---

<sup>20</sup> Em suas análises da historicidade constitutiva dos processos duuuue valoração e da crise dos valores expositivos, Riegl teria acompanhado a construção da teoria da *aura* de Walter Benjamin (ver SCARROCCIA, S. “*Posizione del ‘Denkmalkultus’ nell’opera di Riegl e nella storia dell’ arte*” in *Il Culto Moderno dei Monumenti – Il suo carattere e I suoi inizi*. Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1990, p. 12). Para uma apresentação benjaminiana da teoria da *aura*, ver BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (tradução de Maria Luz Moita). Lisboa: Relógio d’Água, 1992 (1955), p. 93-113.



diferenças entre o *valor artístico elementar*, comum a toda obra nova; e o *valor artístico relativo*, capaz de abranger qualquer monumento, de qualquer época e lugar, sendo característico da moderna vontade artística:

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

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

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

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

Em resposta, as últimas palavras da conferência são dirigidas à arte religiosa moderna e ao afã de escolher o gótico, dentre os estilos anteriores, como modelo. Riegl reafirma o gosto moderno pelos modos artísticos medievais, e os considera algo a ser defendido pelo clero encomendante, pois assim aproximaria as novas obras sacras dos “interesses culturais” e “múltiplos” da coletividade (p. 115). Tal

proposta parte de um estudioso que publicara um ano antes seu importante estudo sobre o artesanato tardo-romano<sup>21</sup> e que combatia o desprezo por certas épocas ditas decadentes.

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

Riegl não faz agravar a distinção entre arte e artesanato, ou entre belas artes e artes aplicadas. Habitado a considerar os objetos de tais categorias como manifestações de uma só vontade, dedicou seu interesse aos aspectos ornamentais, sejam quais forem os suportes, e para a apropriação coletiva, portanto cultural, dos monumentos. Fazendo ver que as ações para a preservação patrimonial surgem de valores relativos, contraditórios, recentes e, muitas vezes, efêmeros, Riegl impõe “ao sujeito da preservação a necessidade de fazer escolhas, as quais devem ser, necessariamente, baseadas num juízo crítico”<sup>22</sup>, e, deste modo, antecipando “propostas defendidas a partir do segundo pós-guerra europeu pelo chamado ‘restauro crítico’”<sup>23</sup>, como explicou Claudia dos Reis e Cunha, em resenha publicada há quase cinco anos<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> RIEGL, Alois. *Arte tardoromana* (traduzione di Licia Collobi Ragghianti). Torino: Giulio Einaudi, 1959 (original publicado em 1901).

<sup>22</sup> REIS e CUNHA, Claudia. *Alois Riegl e o culto moderno dos monumentos*. Resenhas on line, 2006, p. 4.

<sup>23</sup> Segundo Claudia Reis e Cunha (idem nota anterior), dentre os autores tributários de uma postura riegliana estariam Roberto Pane, Renato Bonelli, Agnoldomenico Pica e, teoricamente, Cesare Brandi.

<sup>24</sup> Ver notas anteriores.

Escrito numa época em que ainda era preciso afugentar velhos sistemas taxonômicos<sup>25</sup>, dedicados à ordem natural e eterna das coisas, o pequeno texto de Riegl parece teimar em manter-se atual. Sobretudo porque muitos de nós, dotados ou não de “cultura estética”, estamos longe de perceber que o valor de um monumento é algo múltiplo e relativo; e qualquer ação de conservação ou de restauro é necessariamente determinada por um desejo subjetivo, por algo, de fato, indeterminado.

### Referências:

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**, in BENJAMIN, W. **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política** (tradução de Maria Luz Moita). Lisboa: Relógio d'Água, 1992 (1955), p. 93-113.

BOSQUE-MOREL, Joaquín. **O Patrimônio da Humanidade**, in CARLOS, A.; CRUZ, R.; YÁZIGI, E. **Turismo – espaço, paisagem e cultura**. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 77-87.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas – uma arqueologia das ciências humanas** (tradução de Salma Tannus Muchail). São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GINZBURG, Carlo. “De A. Warburg a E. H. Gombrich: Notas sobre um problema de método” in **Mitos, Emblemas, Sinais** (Tradução de Federico Carotti). São Paulo: Cia. das Letras, 2009, p. 67

REIS E CUNHA, Claudia. **Alois Riegl e o culto moderno dos monumentos**. Resenhas on line, 2006, disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/05.054/3138>>, acesso em 24/12/2010, 23:00:47.

RIEGL, Alois. **Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung**. Wien und Leipzig: Verlage von W. Braumüller, 1903.

RIEGL, Alois. **Arte tardoromana** (traduzione di Licia Collobi Ragghianti). Torino: Giulio Einaudi, 1959.

RIEGL, Alois. **Il Culto Moderno dei Monumenti – Il suo carattere e I suoi inizi** (traduzione dal Tedesco di Renate Trost e Sandro Scarroccchia). Bologna: Edizioni Alfa, 1981.

RIEGL, Alois. **The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin** (translated by Kurtz W. Forster and Diane Ghirardo), In **OPPOSITIONS: A Journal for Ideas and Criticism in Architecture**, 1982

---

<sup>25</sup> Para Michel Foucault, tais sistemas se estabeleceram nos séculos XVII e XVIII, diante do esquecimento de que “nem o homem, nem a vida, nem a natureza são domínios que se oferecem espontânea e passivamente à curiosidade do saber” (FOUCAULT, M. 2007, p. 99).

(25), p. 21-51.

RIEGL, Alois. **Le Culte Moderne des Monuments, son essence et sa genèse** (Traduit de l'allemand par Daniel Wiczorek). Paris: Éditions du Seuil, 1983.

RIEGL, Alois. **El culto moderno a los monumentos : caracteres y origen** (traducción de Ana Pérez López). Madrid: Visor, 1987.