

A PRESENÇA SENTIDA DO PASSADO: ARQUITETURA, PRESERVAÇÃO E CRONÓTOPOS

Luara França*

RESUMO: Este artigo pretende conectar a ideia de *produção de presença* com as teorias de restauração e patrimônio. A presença do passado tem, utilizando o suporte teórico de Hans Ulrich Gumbrecht, um paladar material que é impossível de ser descartado. Quando falamos sobre *presença do passado*, estamos falando sobre entrar no passado, sentirmo-nos dentro do passado, deixar nossos corpos produzirem presença. Em todas essas nuances, a presença é material. Sendo assim, tentamos, nesse artigo, ver esse tipo de produção de presença em conexão com os monumentos patrimoniais arquitetônicos. Para esse propósito, foram utilizadas as teorias de Alois Riegl e John Ruskin.

Palavras-chave: presença do passado, arquitetura, Gumbrecht, Alois Riegl, John Ruskin.

ABSTRACT: This paper aims to connect the idea of *production of presence* with the restoration's and heritage's theories. The presence of the past has, using the Hans Ulrich Gumbrecht theoretical support, a material taste that is impossible to overlap. When we talk about *presence of the past*, we are talking about get in the past, feel ourselves inside the past, let our body produce the presence. In all this ways, the presence is material. As so, we tried, in this paper, to see this kind of production of presence in connection with the architectural monuments of heritage. For this purpose, Alois Riegls' and John Ruskin's theories were used.

Key-words: presence of the past, architecture, Gumbrecht, Alois Riegl, John Ruskin.

Em que momentos sentimos o passado? Diferentes respostas podem surgir: quando lemos literatura, história, poesia, ao assistir um filme, uma peça, um espetáculo de dança. De qualquer forma é preciso *entrar* no passado, ou deixar que sua parcela que está *dentro de nós* possa tomar conta da situação. É a ideia do espaço que utilizamos para referirmo-nos à presença do passado, é preciso *entrar*, provocar o que está *dentro*, deixar o corpo produzir presença.

Nesse viés de pensamento é possível ver a arquitetura como fonte privilegiada da presença do passado. *Entramos* em um prédio, deixamos nosso *corpo* fazer parte de um edifício, levamos em consideração o *espaço* e a *materialidade* de uma obra arquitetônica. Não é possível desvencilhar materialidade, arte e sensações na arquitetura. Dessa forma, entender a presença do passado como proposta por Hans Ulrich Gumbrecht (2010) associada à ideia de preservação de monumentos arquitetônicos (o patrimônio de pedra e cal) não parece uma empreitada de todo

* Mestre em História pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

impossível.

Esse artigo procurará associar tais ideias através de três pensadores: Alois Riegl, John Ruskin e Hans Ulrich Gumbrecht. Em um primeiro momento, a ideia de preservação de Riegl estará no centro da escrita, sua ligação com algumas ideias de Gumbrecht será explorada. Já em um segundo momento, teremos os edifícios, notadamente antigos, analisados por Ruskin trazendo mais densidade à discussão.

*
* *

Alois Riegl foi o primeiro autor a discutir a preservação e restauração de monumentos como a entendemos hoje. Seu principal escrito, *O culto moderno aos monumentos*¹, foi publicado originalmente em 1903 como texto da Comissão de Monumentos Históricos de Viena. A principal preocupação de Riegl é o debate sobre o caráter do monumento e, conseqüentemente, sua melhor forma de preservação. Antes de Riegl, a restauração de monumentos podia ser vista de duas formas: sob a tutela de Viollet-le-Duc (2007) os monumentos deveriam ser “refeitos” a fim de acompanhar as modificações da época, e sob os olhos de John Ruskin (2008) e William Morris os monumentos deveriam reter seu caráter de passado.

Após escrever seu livro *Produção de Presença*, Gumbrecht passou a se concentrar na possível produção de *Stimmung* de uma época. Em seu artigo “Uma rápida emergência do ‘clima de latência’” podemos caracterizar o conceito como:

Stimmung é normal e corretamente traduzida por “disposição” ou, como uma metáfora, por “clima” e “atmosfera”. O que as metáforas “clima” e “atmosfera” compartilham com a palavra “*Stimmung*”, cuja raiz alemã é “*Stimme*” (“voz”, em alemão), é que elas sugerem a presença de um toque material – talvez o mais leve toque material possível – sobre o corpo de quem quer que perceba uma disposição, um clima, uma atmosfera, ou uma “*Stimmung*”. Tempo, vozes e música todos têm um impacto físico, ainda que invisível sobre nós. É um toque físico que nós associamos com alguns sentimentos “interiores”. Toni Morrison descreveu o lado interior da “disposição” como um paradoxo, isto é, como “ser tocado por dentro” (GUMBRECHT, 2010: p. 313).

Desta forma, a *Stimmung* pode ser, ao mesmo tempo, passado e sensação. Embora os estudos de Gumbrecht nesta área estejam voltados para o mundo pós-1945, é possível identificar tal sensação durante todo o século XX. Ainda segundo Gumbrecht:

A partir de Nietzsche, la *Stimmung* se va a entender sobre todo como una forma de experiencia típica de un más o menos remoto pasado, como una forma y una experiencia de la armonía que parecía no tener lugar en el presente. Este punto de vista llevó al historiador del arte Alois Riegl a

1 *Der modern Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*. Viena e Leipzig, 1903.

predecir que la dimensión de la *Stimmung*, entendida como un «principio de nostalgia» (al menos así se puede describir hoy su tesis), tendría un gran futuro en el siglo XX (GUMBRECHT, 2010: p. 171).

Para entender o que Gumbrecht chama de “princípio de nostalgia” é interessante entender a valoração dos monumentos para Riegl, pois é sua preocupação para com os vestígios materiais do passado que leva o historiador da arte a se dedicar à restauração de monumentos. Para Riegl, todo monumento possui uma dimensão histórica e uma dimensão estética, e assim, todo monumento de arte é também um monumento histórico, bem como, todo monumento histórico é também artístico. Os valores são, assim, divididos primeiramente em dois blocos: valor rememorativo ou valor de passado (subdividido em valor de antiguidade, histórico e intencional), e valor de contemporaneidade (subdividido em instrumental e artístico).

Cada um desses valores necessitaria de uma forma própria de restauração e preservação. O monumento com grande valor de antiguidade não poderia, para Riegl, ser restaurado, uma vez que são suas marcas de passado que caracterizam seu valor. Já o monumento com alto valor histórico não deveria sofrer alterações drásticas, mas seria imprescindível que sua preservação fosse incisiva, a fim de evitar uma deterioração rápida do monumento. Por último, o monumento com valor intencional deveria ser restaurado e preservado, uma vez que seu valor baseia-se em ser do presente e não permitir o esquecimento do passado.

Segundo Maria Cecília Londres Fonseca, a divisão de monumentos de Riegl é importante, pois:

Riegl se dá conta de que, para nós, modernos, o interesse suscitado por determinadas obras advém menos de seu poder de rememoração de fatos ou personagens notáveis, e mais por indicarem, sobretudo através de seu estado material, o caráter de antigas, evocadoras de um tempo passado. Nesse sentido, constituiriam *monumentos*, pois têm valor de rememoração, mas não *monumentos históricos* no sentido tradicional, pois remetem simplesmente “à representação do tempo transcorrido desde sua criação, que se trai a nossos olhos pelas marcas de sua idade”. Em suma, referem-se ao tempo, ao ciclo de criação e morte, como experiência intuitiva porém difusa, como a todos os homens (FONSECA, 2009: p. 66-67).

Pode-se perceber a semelhança entre a ideia que resulta dos monumentos – “evocadoras de um tempo passado” – e a ideia de *Stimmung* aliada à presença do passado. Quando Gumbrecht faz referência ao “princípio de nostalgia”, que Riegl previu como marca do século XX, ele está se referindo à postura de Riegl ao dizer que

“se o século XIX foi o do valor histórico, o XX parece ser o do valor de ansiedade”². Ao decretar o Valor de Antiguidade como o valor do século XX, Riegl se aproxima de uma ideia de conhecimento do passado mais ligada à sensação produzida que ao marco historiográfico definido pela interpretação (que seria o valor histórico, característico do século XIX), aproximando-se bastante das reflexões propostas por Iser a respeito da obra de Henry James (Cf. FRANÇA, 2011).

O monumento que possui valor histórico seria “constituído *a posteriori* pelos olhares convergentes do historiador e do amante da arte, que o selecionam na massa dos edifícios existentes, dentre os quais os monumentos representam apenas uma pequena parte” (CHOAY, 2006: p.25). Enquanto no valor de antiguidade:

[...] el monumento es solamente un sustrato concreto inevitable para producir en quien lo contempla aquella impresión anímica que causa en el hombre moderno la idea del ciclo natural de nacimiento y muerte, del surgimiento del individuo a partir de lo general y de su desaparición paulatina y necesariamente natural en lo general. Al no presuponer esta impresión anímica ninguna experiencia científica, y dado, sobre todo, que no parece necesitar para su satisfacción de ningún conocimiento adquirido por la cultura histórica, sino que es producto de la simple percepción sensorial, aspira a llegar no sólo a las personas cultivadas. (RIEGL, 1987: p. 31)

[...] el valor de antigüedad prescinde em principio totalmente de la manifestación individual localizada como tal y valora únicamente la impresión anímica subjetiva, que causa todo monumento sin excepción alguna, es decir, sin tener en cuenta sus características objetivas específicas, o más exactamente, teniendo en cuenta solamente aquellas características que indican la asimilación del monumento en la generalidad (las huellas de vejez), en lugar de las que revelan su individualidad originaria y objetivamente cerrada. (RIEGL, 1987: pp. 39/40)

Desta forma, o valor de antiguidade, característico do século XX, é muito próximo à ideia de sensações e materialidade que a presença do passado de Gumbrecht pede em uma cultura de presença. Ele responde a um histórico que, para Riegl, vem desde o século XVIII, de substituição de valores clássicos próprios da Idade Moderna. O homem moderno de Riegl não consegue mais encontrar nas ruínas a tranquilidade, o sentimento barroco de inalterabilidade do curso da natureza, o nascimento e a morte a que toda obra humana está suscetível.

Outro fator que colabora com a visão de monumentos com valor de antiguidade

2 RIEGL, Alois. *Le Culte moderne des monuments*. Paris: Seuil, 1984. p. 56. *Apud*. FONSECA, 2009: p. 67. A tradução de Maria Cecília Londres Fonseca preferiu utilizar a palavra “ansiedade”, enquanto a tradução espanhola, de Ana Pérez López, utilizou a palavra “antigüedad”, no original alemão a palavra aparece como “Alterswert”. Neste capítulo utilizaremos Valor de Antiguidade.

e produção de presença é o caráter “não intelectualizado” da sensação produzida. Antes de Riegl, o valor de um monumento era entendido como “depende[nte], para sua dignidade e prazer no mais alto grau, da vívida expressão de vida intelectual envolvida na sua produção” (RUSKIN, 2008: p. 25) Riegl confere o necessário caráter de “histórico” ao monumento, advoga por sua preservação e compreensão hermenêutica, mas ele, também, confere a *todo* monumento outro caráter através do Valor de Antiguidade.

Todavia, mesmo expressando valores diferentes no que diz respeito à intelectualização do monumento, o texto de John Ruskin, *A Lâmpada da Memória*, possui aspectos que valem ser aqui mencionados. Para Pinheiro, na introdução de *A Lâmpada da Memória* na obra de Ruskin, “o principal aspecto que torna um edifício digno de preservação não é a beleza, mas seu aspecto histórico, *i.e.* memorial; e, nesse sentido, sublime, conforme as acepções ruskinianas a respeito” (PINHEIRO In: RUSKIN, 2008: p. 29). Pois:

É na longa duração, com a passagem do tempo, que a arquitetura vai se impregnando da vida e dos valores humanos; daí a importância de construir edifícios duráveis, e de preservar aqueles que chegam até nós. Não é à toa que Ruskin cogitou em chamar seu o sexto capítulo das *Sete Lâmpadas de Lâmpada da História*, em vez de “Lâmpada da Memória” (PINHEIRO In: RUSKIN, 2008: p. 29).

Assim, Ruskin também confere especial atenção à idade do monumento, como podemos perceber nessa passagem:

Pois, de fato, a maior glória de um edifício não está em suas pedras, ou em seu ouro. Sua glória está em sua Idade, e naquela profunda sensação de ressonância, de vigilância severa, de misteriosa compaixão, até mesmo de aprovação ou condenação, que sentimos em paredes que há tempos são banhadas pelas ondas passageiras da humanidade. (RUSKIN, 2008: p.68)

Porém, a necessidade de uma educação intelectual prévia para a apreciação da obra o diferencia de Alois Riegl. Uma obra deveria possuir um caráter de significação, tal ponto seria mais importante que a fruição não intelectualizada. Citando Ruskin: “É preferível a obra mais rude que conta uma história ou registra um fato, do que a mais rica sem significado. Não se deveria colocar um único ornamento em grandes edifícios cívicos, sem alguma intenção intelectual” (PINHEIRO In: RUSKIN, 2008: p. 29).

É possível, todavia, compreender a necessidade desta afirmação a partir da

ideia ruskiniana de restauração. Para Ruskin não deveria haver nenhum tipo de interferência no aspecto material dos monumentos, seria preciso uma grande intervenção e conscientização no que diz respeito à preservação, mas não seria interessante, em nenhum momento, utilizar uma construção ou adereço externo à época de produção do monumento. O autor chega, inclusive, a pedir que quando a estrutura de um prédio antigo estivesse danificada ele fosse aparado por andaimes externos que não seriam escondidos. Todos veriam que aquele prédio era antigo e não fora renovado por técnicas mais recentes. Assim, quando Ruskin afirma que nenhum ornamento deve ser colocado nos edifícios podemos entender, também, que ele se refere à restauração posterior.

Quando Ruskin fala do sublime, do pitoresco diz:

O pitoresco é, nesse sentido, a *Sublimidade Parasitária*. [...] ou seja, uma sublimidade que depende de acidentes, ou das características menos essenciais, dos objetos aos quais pertence; o pitoresco *desenvolve-se inconfundivelmente na proporção exata de sua distância do centro conceitual daqueles aspectos nos quais a sublimidade é encontrada* (RUSKIN, 2008: p.71).

[...] o pitoresco é assim procurado na ruína, e supõe-se que consista na deterioração. Sendo que, mesmo buscado aí, trata-se apenas da sublimidade das fendas, ou fraturas, ou manchas, ou vegetação, que assimilam a arquitetura à obra da Natureza, e conferem a ela aquelas particularidades de cor e forma que são universalmente caras aos olhos dos homens. [...] o pitoresco ou a sublimidade extrínseca terá exatamente essa função, mais nobre nela do que em qualquer outro objeto: a de evidenciar a idade do edifício – aquilo que, como já foi dito, constitui sua maior glória (RUSKIN, 2008: p.77).

Assim, a imagem do pitoresco, da sublimidade, em Ruskin traz em si uma “distância do centro conceitual” que pode ser associada à presença do passado de Gumbrecht, à *Kuntswollen* e ao Valor de Antiguidade de Riegl. Tal ligação se dá no momento em que os três autores reconhecem um valor que está além da conceitualização, além da historicidade (sem estar fora do tempo, já que é reconhecido como antigo) e além da técnica artística. Outro fator a ser considerado é que nos três autores esse desejo, esse valor, só pode ser realizado com o passado. Para Gumbrecht, a presença não é somente a presença do passado, mas o desejo pelo passado é o viés mais evidente da cultura de presença e do cronótopo do presente espesso. Para Ruskin, o pitoresco é “procurado na ruína”, ele supõe a deterioração. Já para Riegl a *Kuntswollen* “ejercen sobre el hombre moderno una impresión que nunca podrá alcanzar una obra de arte moderna” (RUSKIN, 1987: p. 27).

Desta forma, o interesse pelo passado monumentalizado, patrimonializado, não

pode ser entendido somente como um interesse pela interpretação histórica do passado. Existe, na própria ideia de patrimônio um aspecto material e sensorial que ultrapassa o entendimento conceitual. Mesmo trabalhando com autores inseridos no cronótopo tempo histórico (Ruskin 1819-1900 e Riegl 1858-1905) é possível identificar uma preocupação sensorial que pode conferir uma nova forma de encarar o patrimônio de pedra e cal.

Para referirmo-nos ao tempo através da linguagem utilizamos, frequentemente, palavras do espaço. A língua, em seu caráter eminentemente linear, aproxima o tempo, em seu caráter simultâneo, ao espaço. Como exemplo pode-se usar as estruturas de Mário Perini: “Eva nasceu em Belo Horizonte” e “Eva nasceu em 1976”. Percebe-se que as frases são muito semelhantes, as posições e o próprio “em” são iguais. Isso acontece também em “Ela chegou em cima do vale” e “Ela chegou em cima da hora”. Na análise sintática ainda não existe consenso sobre a classificação dos chamados adjuntos adverbiais de tempo. A partir dessa análise pode-se dizer que o tempo na linguagem é, na verdade, uma metáfora do espaço. Os adjuntos adverbiais de tempo são adjuntos adverbiais de lugar metaforizados. O tempo é, então, expresso pelo lugar.

Tal exemplo mostra que o problema da representação do tempo está sendo pensado em diversos níveis, e não só no nível historiográfico. Nesse artigo pretendeu-se mostrar como o cronótopo presente lento procura meios diferentes para a apresentação do passado. Seja através do patrimônio ou da arte, a narrativa hermenêutica do cronótopo tempo histórico mostra-se insuficiente para lidar com esse novo espaço temporal. Já se alia, na frase anterior, espaço e tempo, aliança característica do cronótopo atual. Para Gumbrecht: “Ambos os movimentos, o adiamento do futuro ameaçador para um futuro distante e o preenchimento do presente com múltiplos passados, convergem na impressão de *que no tempo social pós-moderno o presente está se tornando mais amplo*” (GUMBRECHT, 1998: p.285). É possível perceber que Gumbrecht utiliza a ideia de “amplo”, predominantemente espacial, para tratar do tempo. Mais uma vez a indissociabilidade de tempo e espaço é sentida da contemporaneidade.

Esse artigo não advoga — nem os escritos de Gumbrecht, acredito — por um fim da interpretação ou da procura hermenêutica de sentido no passado. O que se pretendeu mostrar é que existe um viés presencial no passado, e que o estudo do passado e do patrimônio têm muito a ganhar com a identificação e utilização desse

viés. É preciso admitir que existe alguma coisa além do sentido, alguma coisa que sentimos quando entramos em um edifício, que está aliada ao nosso passado latente/presente e que não pode ser alcançada através da interpretação: uma associação de tempo e espaço que é sentida na presença.

Referências:

- CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade, Editora UNESP, 2006.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- FRANÇA, Luara. “Como se deu a perda de mundo ou aquilo que foi possível interpretar: estética da recepção e momentos de intensidade nos escritos de Iser, Jauss e Gumbrecht.” In: *Temporalidades*, Belo Horizonte Vol. 3 n.1 (Jan./Jul. 2011)
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1998.
- _____. “Uma rápida emergência do ‘clima de latência’”. In: *Revista Topoi*, v. 11, n. 21, jul.-dez. 2010.
- _____. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
- _____. *Lento presente: Sintomatología del nuevo tiempo histórico*. Madrid: Escolar y Maio Editores, 2010.
- RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor, 1987.
- RUSKIN, John. *A Lâmpada da Memória*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Restauração*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.