

A problemática do monumento moderno, por José Guilherme Abreu

Abordar a temática monumental é uma tarefa particularmente ingrata. Poucas noções como a de *monumento* estão tão presentes e, paradoxalmente, são tão estranhas ao horizonte artístico e cultural do nosso tempo. Presente pela atenção e protecção que os poderes e as instituições lhe consagram, e que se reflecte na canalização de importantes verbas dos orçamentos públicos para a sua preservação e implantação, o monumento, hoje, por outro lado, é fundamentalmente um artefacto do passado, que se apresenta como contraponto da modernidade, para a dourar com o prestígio e a aura da história.

Tarefa ingrata e no entanto necessária, senão mesmo urgente, não será certamente aqui que o problema ficará elucidado, nem essa é a pretensão ou o objectivo das palavras que seguem. Aliás, em vez de opinar ou dissertar sobre o assunto, os nossos esforços tomarão a forma de uma reflexão analítica e crítica, historicamente apoiada. Reflexão cuja intenção primacial é a de poder abrir um debate, que urge travar.

Que quer dizer a palavra monumento? Importa desde logo precisar esta questão: *monumento* é um nome que provém do latim *monumentum*, como designação de «monumento comemorativo»: um termo derivado do verbo *monere* que por sua vez exprime “*uma atenção solicitada, um pensamento virado para o passado, mas também uma advertência para o futuro, uma monição contra o esquecimento*”¹, radicando a sua origem etimológica na “*raiz indo-europeia men, que designa todo o fenómeno de pensamento, e que se encontra em ‘mental’, ‘mentira’, ‘menção’, ‘demência’, ‘comentário’...*”².

Encerra, portanto, a palavra um sentido duplo. Enquanto solicitação da atenção, *monumento* denota um *carácter sensorial*, eminentemente da ordem do visível. Por outro lado, enquanto acto de rememoração ou advertência, *monumento* denota um *carácter mental*, de foro, importa desde já assinalar, eminentemente intencional.

Esta primeira distinção é crucial, já que permite clarificar dois sentidos complementares que têm necessariamente de ser considerados, não só quando o propósito é intentar clarificar uma «noção adequada» de monumento, mas também se se pretende analisar compreensiva ou esteticamente um qualquer monumento. É que esta distinção, inscrita na etimologia da própria palavra, permite postular, em vez de um conceito clássico e estático, uma conceptualização dialéctica, historicamente variável, alternando entre a valorização da componente sensorial, ou, contrariamente, da componente mental. É óbvio que as duas componentes se encontram associadas, e que uma não significa o desaparecimento da outra, como se só houvesse lugar para cada uma delas, de cada vez. Não é, evidentemente, isso que ocorre. Mas também não é verdade, que em todas as épocas o *ratio* entre ambas se traduza por uma constante, circunstância que nos permite dispor de um critério de variação no tempo, em vez de uma permanência intemporal, dificilmente sustentável.

Por outro lado, a temática monumental aparece historicamente associada, senão praticamente colada, ao conceito de *património*. Contudo ambos os termos designam etimologicamente aspectos bastante distintos, pois como aponta André Chastel, “*o termo latino patrimonium designa uma legitimidade familiar que mantém a herança*”³, explicitando “*uma relação particular entre o grupo juridicamente definido e certos bens materiais bastante concretos*”⁴.

É certo que, modernamente, o conceito de património alargou-se consideravelmente, passando a compreender não só bens materiais concretos (obras de arte, edifícios), mas também bens imateriais (língua, mitos), ou mesmo aspectos da natureza (paisagens, fauna, flora), e mais recentemente o próprio património genético (genoma humano).

Apesar deste alargamento, importa não confundir os termos. *Património* configura-se a partir da noção de pertença e de legado. Daí que, património é tudo aquilo que nos é individualmente ou colectivamente transmitido, e que nos responsabiliza a zelar pela sua retransmissão, enquanto o monumento é um caso particular e específico, senão mesmo notá-

vel, da produção cultural, que por isso se incluiu de pleno direito no rol dos bens patrimoniais a preservar, mas cuja razão de ser transcende os aspectos jurídicos ou formais da pertença, implicando assim a sua compreensão adequada, necessariamente, a abertura a um plano ontológico de consideração, aspecto que analisaremos mais adiante.

Por outro lado, de que falamos, quando falamos de monumento? Certamente que falamos de uma modalidade concreta e específica: uma, entre a infindável série de possibilidades de filtragem ou modulação, por que pode passar justamente a síntese entre os dois sentidos antimónicos, que são, como vimos, o carácter sensorial e o carácter mental, ou melhor, transcendental.

Relativamente a este ponto, a nossa tese vai no sentido de postular que um dos impasses com que se debate a teoria do monumento, decorre da circunstância de que, quando se fala em monumento, pensa-se de imediato em *monumento-histórico*, coisa que constitui um erro, de certa forma compreensível, na medida em que é aí que mergulham as raízes de uma concepção moderna de monumento, enquanto fórmula derivada do Iluminismo e nomenclatura classificatória desenvolvida no alvor da Revolução Francesa, como terminologia aplicada à inventariação dos bens do clero e da nobreza, colocados “à disposição da nação”⁵, pela resolução da Assembleia Constituinte de 2 de Novembro de 1789.

Foi, pois, no conturbado contexto das pilhagens e vandalizações levadas a cabo pela fúria dos *sans-culottes* contra os símbolos da sociedade de Antigo Regime, que o conceito de *monumento-histórico* se forjou, como concreção e documento do passado, importando desde logo observar que, assim neutralizado, isto é, assim destituído de um sentido autónomo e reactivo, o monumento tornava-se inócuo, enquanto sinal e presença dos símbolos da realeza, do feudalismo ou da religião, já que ao reduzir-se à sua dimensão patrimonial ficava encontrada uma justificação, política e ideologicamente sustentável, capaz de fornecer argumentos válidos para travar a vaga de pilhagens e vandalizações que varriam a França.

Não deixa de ser tentador avançar, que esta mutação de sentido corresponde, afinal, a uma acentuação do carácter transcendental ou intencional do monumento, acentuação essa correlativa dum enfraquecimento do carácter sensorial, uma vez que o monumento ao ser transformado em monumento histórico, por assim dizer, reconfigura a sua aura, ao deslocar-se da sinalização heráldica da figura do senhor, para a razão iluminante da história.

A reforçar esta tese, temos que uma *Comissão Temporária das Artes* seria criada no ano seguinte, com uma tarefa específica: preservar os monumentos e os objectos “susceptíveis de servir à educação dos cidadãos”. Para tanto, seria determinado que “os antigos conventos dos capuchinhos da rua de Saint-Honoré, dos jesuítas da rua de Saint-Antoine, e dos ‘cordeliers’ [franciscanos] serviriam de depósito aos livros e manuscritos, e o convento dos Pequenos-Agostinhos às estátuas, mármores e matérias metálicas provenientes das fundações religiosas”⁶.

Basta-nos o breve apontamento histórico referido, para por em evidência a mudança de paradigma monumental então em curso, que constituía a razão de ser do monumento oitocentista: incorporar e difundir uma dada leitura histórica, tornando-se ao mesmo tempo o suporte e o agente, numa palavra, o *meio* privilegiado, porque material, da construção de uma narrativa historicamente determinada, como extensão do documento escrito.

À concepção do monumento como *brasão* do culto religioso, da transcendência áulica ou da excelência senhorial, sucedia o conceito de monumento como *constructo racional*, e logo instrumental, destinado a dourar a história da nação.

Nessa transição, teve particular relevância o papel desempenhado pelo *Musée des Monuments Français*, que viria a ser criado no acima citado convento dos *Petits Augustins*, a 25 de Outubro de 1795, pelo *Comité de Instrução Pública*, investindo-o oficialmente como “*museu histórico e cronológico onde se encontrará as idades da escultura francesa em salas particulares, dando a cada*

*uma o carácter, a fisionomia exacta do século que ela representa*⁷, exactidão essa que correspondia a uma autêntica encenação, como se depreende da descrição do percurso montado pelo seu dedicado director, Alexandre Lenoir:

“Na véspera do seu encerramento, em 1814, os pátios encerram os elementos da fachada oriental do castelo de Écouen e os pórticos do castelo de Gaillon. Acede-se em seguida, por uma galeria do claustro à ‘sala de introdução’ onde estão reunidas as obras de todas as épocas, desde os tempos galo-romanos até ao século clássico. O coração do museu é uma sucessão de salas, cada qual consagrada a um século, do século XIII ao XVII. A luz do dia, quase completamente ausente no século XIII, entra pouco a pouco nas salas seguintes, para inundar de claridade o século XVII, das virtudes triunfantes. [...] Enfim os jardins do antigo convento, transformados desde 1799 em Eliseu, são um amável Panteão de invenções, cujo ‘Túmulo de Heloïse e de Abélard’ é a mais ilustre. À saída pode-se comprar um catálogo descritivo do museu que, além de notícias sobre as estátuas e materiais expostos, fornece toda a série de informações, anedotas, compilações, dignas dum *Quid* artístico: pintura sobre vidro, porte da barba, trajas de diferentes épocas... Em 1815 sai a 12ª edição; e existe igualmente uma tradução inglesa”⁸

Por esta descrição, pode perceber-se bem como esse *constructo*, que numa primeira leitura poderá parecer ingénuo, por outro lado, é marcadamente intencional e deliberadamente artificial, já que ao visitante, primeiro confrontado com o amontoado irracional das peças de diferentes épocas patente na ‘sala de introdução’, é em seguida oferecida uma ordenação cronológica, que é afinal muito mais do que isso, na medida em que a mesma se concebe como veículo de uma valoração, patente nos efeitos cénicos da iluminação das salas, em luminosa progressão do século XIII ao XVIII, como metáfora óbvia da apologia das «*luzes*». É que, o museu operava uma transfiguração das personagens, ao apresentá-las como figuras históricas, ou seja, como testemunhas das etapas da evolução histórica (o advento da luz), integrado-as numa cronologia que as suplantava, e exprimindo não tanto a sua própria grandeza individual (como os príncipes e cortesãos da renascença), mas a de vultos do grande homem universal, enquanto encarnações da *permanência da virtude francesa*, bem patente na frase de Lenoir, onde este avança que se tratava de lembrar “*personagens que ilustraram o seu século pelos seus talentos e honraram a nação francesa pela moralidade*”⁹.

Não cabe aqui estudar em detalhe o papel que o Museu dos Monumentos Franceses teve na definição e consolidação de uma narrativa histórica, feita a partir de monumentos, de túmulos e de estátuas. Mas ele foi bem importante, contribuindo nomeadamente para uma notória valorização da Idade Média, até então conotada com a barbárie, estabelecendo a continuidade e relatividade cronológicas, ao mesmo tempo que encenava e enfatizava a noção de evolução histórica, alimentando a ideia de progresso contínuo da humanidade.

Como conseguia Lenoir esse efeito? O seu principal recurso foi a descontextualização das peças. Ao serem retirados do seu lugar, os monumentos que anteriormente surgiam com a altiva e toda-poderosa voz dos soberanos e dos senhores, tornavam-se agora subitamente dóceis, quase oníricos, passíveis de serem tratados como coisas, e utilizados como elementos de arranjo cenográfico e de composição narrativa, pois como observa Dominique Poulot “*a novidade radical dos ‘Petits-Augustins’ reside na justaposição dos monumentos da realeza de Saint-Denis, dos túmulos dos grandes servidores vindos das igrejas parisienses e das criações erguidas por Lenoir aos artistas e às outras personagens pitorescas. Ela coincide com a elaboração de uma ‘nouvelle histoire’ nacional, à volta da Comissão de sábios, [...] de que o diário de Puthod, ‘Les Monuments ou le pèlerinage historique’ pretende ser o porta-voz*”¹⁰.

Daí que, *monumento-histórico* seja o mesmo que *monumento-narrativo*, já que quando se fala em monumento-histórico, não é tanto da vinculação deste ao passado que se fala, como se de um mero vestígio arqueológico se tratasse, mas sim da circunstância de lhe estar associada ou de lhe ser inculcida uma determinada narrativa histórica, que tende a tornar-se totalizante, impondo-se como valor primeiro, ao tutelar e converter à sua própria imagem o valor artístico.

Desta dicotomia entre valor histórico e valor artístico, se apercebeu lucidamente Alois Riegl, em “*Der moderne Denkmalkultus*”. Para Riegl, a par do valor histórico e artístico, ou seja, a par da dimensão mental-documental dos monumentos, “*existe también un valor puramente artístico que se mantiene, independientemente de la posición de la obra de arte en la cadena histórica de la evolución*”¹¹.

Notoriamente, esta tomada de posição constituiu uma negação das concepções oitocentistas, e antes de mais dá conta do cansaço das teses e, sobretudo, do próprio esgotamento dos formulários historicistas. Aliás, ao responder à questão de saber se o valor artístico constitui “*um valor objetivamente dado en el pasado [...] o se trata de un valor subjetivo, inventado por el sujeto moderno que lo crea y lo cambia a su placer*”¹², Riegl defende que existem dois tipos de resposta possível “*una antigua, todavía no totalmente superada, y otra nueva, que se abre paso de modo triunfante*”¹³. Analisando a oposição entre a resposta antiga e a nova, Riegl reconhece que o século XIX descartou o axioma do cânon artístico inviolável da Antiguidade Clássica, mas “*sin abandonar por elle su creencia en un ideal artístico objetivo*”¹⁴, e sem perceber que “*toda creación artística pasada es algo irrecuperable y que, por tanto, no puede entender-se de ningún modo como una norma*”¹⁵. Obviamente que, para Riegl, o conhecimento artístico moderno não deve limitar-se a avaliar e valorar as obras modernas, não constituindo surpresa que obras antigas sejam mais valorizadas do que modernas, mas “*habría que entenderlo (al margen del factor siempre existente del valor histórico) en el sentido de que ciertas obras de arte antiguas coinciden, si bien nunca totalmente, al menos en parte, con la voluntad de arte [Kunstwollen] moderna*”¹⁶, uma vez que “*de acuerdo con los conceptos actuales, no hay ningún valor artístico absoluto, sino simplemente un valor relativo, moderno*”¹⁷, concluído, radicalmente, para finalizar, que “*si no existe una valor artístico eterno, sino uno relativo, moderno, el valor artístico de un monumento ya no será un valor conmemorativo, sino un valor de contemporaneidad*”¹⁸.

Importa de imediato observar que o propósito de Riegl é estabelecer uma distinção dentro da vasta categoria dos monumentos histórico-artísticos. Convém ter presente, que o livro que temos vindo a seguir, constituiu um estudo para a reorganização da conservação de monumentos públicos na Áustria, e que portanto no fim das clarificações conceptuais está sempre a mira da definição de critérios de actuação, afinal, de pendor patrimonial.

E o curioso da distinção que ele faz, é que a mesma não é nem de carácter histórico, definindo formas de actuação em função do respectivo valor documental dos monumentos, nem de carácter artístico, definindo formas de actuação em função do valor artístico dos mesmos monumentos. Para Riegl, a distinção é simultaneamente subjectiva e intencional. Os valores monumentais são três: o *valor conmemorativo intencionado*, que segundo ele teria vigorado durante a Antiguidade e a Idade Média, o *valor histórico* que nasce no Renascimento e atinge o seu apogeu no Século XIX e o *valor de antiguidade*, que marcaria o Século XX, pois como visionariamente prevê “*si el siglo XIX há sido el del valor histórico, parece que el siglo XX se ha de convertir en el del valor de antigüedad*”¹⁹.

Riegl propõe como novo valor monumental, o valor de antiguidade: um valor que “*prescinde en principio totalmente de la manifestación individual localizada como tal y valora únicamente la impresión 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*”²⁰. Um valor, portanto, de carácter eminentemente não-narrativo, adequado a substituir a excessiva carga mental que sobrecarregava o monumento histórico oitocentista, pelo plano sensorial e efeito psicológico provocado pela percepção e contemplação silenciosas da obra, cuja primeira manifestação teria sido o culto pelas ruínas, com que se deleitavam os românticos.

Em Riegl, a teoria do monumento facilmente pode visualizar-se, pela criação de uma sucessão de três círculos de âmbito progressivamente mais restrito, de tal forma que o círculo exterior compreende os outros dois, e o médio compreende, também, o interior, ficando na periferia o *valor de antiguidade*, no meio o *valor histórico* e no centro o *valor rememorativo intencional*. A estes devem ainda acrescentar-se os *valores de contemporaneidade*, a saber, o *valor instrumental* e o *valor artístico*, dividindo-se este último em *valor de novidade* e em *valor artístico relativo*.

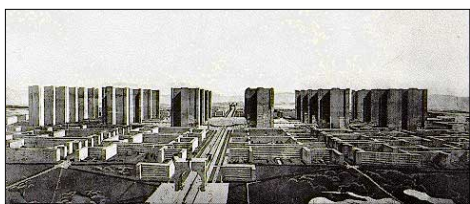
A teoria do monumento em Riegl é, então, uma teoria de valores monumentais, e contrariamente às formulações anteriores, ela teve o mérito de se desembaraçar da rigidez das concepções meramente filológicas ou das abordagens basicamente instrumentais, por que se tinha orientado a teoria do monumento. Contudo, é importante observar que a teoria de Riegl, é particularmente adequada para aconselhar estratégias e metodologias de preservação, restauro, reutilização e gestão patrimonial, mas não elucida nem resolve a questão de saber a partir de que premissas e de que fundamentos não-objectivos e não-redutores, é possível na modernidade, isto é, sem reiterar fórmulas do passado, nem mesmo ironicamente, criar monumentos que mais do que rememorações, possam ser advertências e/ou simples poéticas do sensível. Riegl não foi suficientemente longe, no aprofundamento das suas análises e no desenvolvimento das implicações das suas teses, e inclusive é pertinente perguntar se uma sua leitura apressada não terá dado origem a vários equívocos.



Equívocos, como, por exemplo, o de Walter Gropius que, sentenciava, em 1948, que “*A própria ideia de conseguir expressão monumental pelo uso de formas estéticas simbólicas, como no passado, deveria ser estranha ao espírito criador da*



nossa época. Porque o homem moderno descobriu que não há finalidade ou verdade eterna”²¹. Gropius, que afinal havia erguido o *Memorial à Marcha dos Mortos* (fig. 1), em Weimar, 1922, por sinal, bastante moderno, construído em betão, e que viria a ser atacado pelos nazis. Tal como aliás faria Mies Van der Rohe, em 1926, ao construir o *Monumento a Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht* (fig. 2), em Berlim, ou ainda, Le Corbusier, em 1925, com a



implantação de um *Arco de Triunfo Monumental*, que aparece numa perspectiva do célebre *Plan Voisin* (fig. 3) para Paris, a pontuar um eixo de acesso, e de ingresso, no novo traçado



citadino, presença monumental essa que seria reiterada de forma mais clara e mais assumida ainda, em 1952, num contexto de menores intenções afirmativas, com o projecto do *Monumento da mão Aberta* (fig. 4), concebido como elemento primário e simbólico da nova cidade de Chandigarh, na Índia, monumento que viria a ser erguido em 1986. (fig. 5)



Muitos outros exemplos poderiam ser dados, mas basta-nos citar o destas três figuras cimeiras do movimento moderno na arquitectura do século XX, para Leonardo Benevolo.

Ao reportarmo-nos a esta contradição, o que pretendemos não é afirmar a nulidade das teses de Gropius e de um modo geral do movimento moderno na arquitectura, contra a ideia de monumento, que assim é banido da teoria e do ideário daquele movimento. Pelo contrário, não é o desvio entre a teoria e a prática que aqui se encontra patente, mas sim a presença de uma discrepância fundamental de entendimento da ideia e da função do monu-

mento, opondo o monumento como suporte de uma dada narrativa histórica, ao monumento como peça urbana e como criação plástica.

É pois, através da viragem para a arquitectura e para o urbanismo que nos podemos aperceber dos novos pressupostos e formulações que configuram o monumento moderno. Importa no entanto observar, que tais pressupostos e formulações não são concomitantes com as primeiras experiências e soluções. Os monumentos modernos que nascem das mãos dos arquitectos entre as duas guerras, surgem mais como casos isolados do que como entidades assumidas, não figurando como elementos nos principais documentos onde eram apresentados os tópicos e formulados os fundamentos da arquitectura moderna (*Teses de trabalho*, de Mies van der Rohe, 1923; *Para uma arquitectura plástica*, de Theo van Doesburg, 1924; *Cinco pontos para uma nova arquitectura*, Le Corbusier, 1926; *Carta de Atenas*, 1933-1943, etc.).



Naturalmente que a viragem para a arquitectura, não invalida outras abordagens como, por exemplo, a da escultura, onde a temática do monumento desempenha um papel nuclear. Pelo contrário, casos falhados como a rejeição do *monumento a Balzac*, de Rodin (fig. 6), ou do *monumento a Apollinaire*, de Picasso, as maquetes e projectos construtivistas da vanguarda russa, como o *monumento à III Internacional*, ou a implantação da *Coluna Sem Fim*, do *Arco do Beijo* e da *Mesa do Silêncio*, em Tirgu-Jiu, por Brancusi, revestem-se de grande importância, e justificam um estudo deste tema a partir da escultura, coisa que fizemos noutro lugar, importando apenas, de passagem, assinalar, como a designação *mesa do silêncio* se pode tornar elucidativa, se se a encarar a mesma como paradigma da recusa do monumento narrativo.

No fundo, os primeiros monumentos modernos, construídos entre as duas guerras, levantam problemas interpretativos que consideramos que hoje ainda não se encontram cabalmente esclarecidos. É que, reportando-nos à dualidade inicialmente colocada entre *monumento-tipo-mental* e *monumento-tipo-sinal*, os primeiros monumentos da modernidade, parecem existir num espaço intermédio entre as duas opções ou, se calhar, antes, num espaço de síntese. Monumentos narrativos, não são, claramente, mas por outro lado monumentos puramente sensoriais, ainda menos.

Tudo se passa, como se a caracteriologia do monumento moderno, emanasse, então, unicamente do plano empírico, daí decorrendo o seu silêncio intrínseco, enquanto criação plástica. Por outro lado, porém, a carga intencional que neles se condensa, enquanto homenagem a momentos e circunstâncias dramáticas (mortos da guerra, condenação à morte, resistência à invasão germânica), impedem que os mesmos sejam encarados como meras formas plásticas.

Consideramos que aqui se situa o cerne do problema da interpretação do monumento moderno. Uma questão que na altura do aparecimento das primeiras obras não foi devidamente compreendida e analisada, devido às fortes reacções que trabalhavam as teses do movimento moderno contra o uso e abuso do monumento histórico narrativo, que impediam que fosse consagrada a devida atenção a esta problemática, até porque existiam aspectos bastante mais urgentes a debater e a merecer a atenção dos arquitectos e urbanistas, relacionados obviamente com as precárias condições de alojamento nas cidades industriais, como se pode constatar ao ler a lista dos temas debatidos²², nos sucessivos *Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna* (CIAM).

Por outro lado, porém, o problema da reconstrução das cidades europeias após a II Guerra Mundial, levantava questões extremamente complexas que tinham a ver, na nossa opinião,

por um lado com a filosofia da reconstrução em si, enquanto modelo construtivo e urbanístico a empregar, e por outro, com a circunstância da Europa, ter ficado dividida em duas áreas de influência rivais, pelos tratados e programas firmados com as superpotências (Yalta, Potsdam, Plano Marshall).

É que, na prática os bombardeamentos aliados sobre o III Reich, e nazis sobre Londres e Roterdão, davam a possibilidade de se empreender uma reconstrução de raiz. Tal não veio a ser, porém, a norma, porque a opção tomada foi, de um modo geral respeitar a imagem cidadina, na Europa Ocidental e também a Leste, com o governo pró-soviético polaco a optar pela reconstrução da Varsóvia medieval, com o aval dos arquitectos modernos locais.

Esta hesitação, favorecida pelas divergências e dissensões que começavam a manifestar-se no seio do movimento moderno, criou a necessidade duma revisão crítica e duma reformulação teórica do movimento moderno, a partir de novos pressupostos e metodologias, impondo-se referir aqui o nome de Aldo Rossi e da sua obra-manifesto *L'Architettura della Città*, de 1966.

Nesta obra, Rossi procede a uma profunda análise da arquitectura, a partir do seu *locus*: a cidade. Mais do que analisar a arquitectura da cidade, é a sua perspectiva da cidade como arquitectura que se torna decisiva, pois tal implica uma visão de continuidade, entre as sucessivas arquitecturas que nela se praticam, e que, como tal, coabitam.

Visão multidisciplinar, portanto, com a história, a geografia, o estruturalismo e o pensamento político a pontuarem permanentemente o texto, nesta obra o objecto de análise são os factos urbanos, como adianta, logo na Introdução, “*não será nunca demasiada importância dada [...] ao conhecimento de cada um dos factos urbanos. Menospreszando-os – mesmo nos aspectos mais individuais, mais irregulares da realidade, mas por isso mesmo mais interessantes ainda – acabaremos por construir teorias tão artificiais quanto inúteis*”²³.

A teoria de Rossi é pois a teoria dos factos urbanos, na qual a reflexão em torno dos monumentos assume uma importância decisiva e explícita, os quais são encarados como monumentos urbanos, ou seja, como factos urbanos “*com caracteres de permanência*”²⁴. Para Rossi, “*os monumentos, sinais da vontade colectiva expressos mediante os princípios da arquitectura, parecem colocar-se como elementos primários, quais pontos fixos da estrutura urbana*”²⁵.

Uma tal postura não deixa de ter as suas implicações, na reformulação, (ou refundação?) do movimento moderno, pois, tal como Rossi reconhece, para estudar a cidade “*existem dois grandes sistemas: o que considera a cidade como o produto de sistemas funcionais geradores da sua arquitectura, e portanto do espaço urbano, e o que considera a cidade como uma estrutura espacial. No primeiro caso a cidade nasce da análise de sistemas políticos, sociais, económicos, e é tratada sob o ponto de vista destas disciplinas; o segundo ponto de vista pertence de preferência à arquitectura e à geografia*”²⁶, para acabar por dizer que “*se bem que eu parta deste segundo ponto de vista, tomo porém em consideração os resultados dos primeiros sistemas que chegaram à formulação de questões muito importantes*”²⁷.

Perspectivada como estrutura espacial construída no tempo, a cidade assim passava a ser vista como um *continuum* de experiências, como um fenómeno cultural complexo, incompatível com as teses do corte radical com a tradição, defendidas pelos teóricos do movimento moderno. Daí, o recurso quase constante, no texto rossiano, a autores praticamente esquecidos como Fustel de Coulanges, Marcel Poète, Francesco Milizia, Camillo Sitte, Quatremère de Quincy, Alexandre Laborde, etc.

Esta abertura descomprometida relativamente ao passado, decorre da simples evidência de olhar para a cidade tal como ela se apresenta, levando Rossi a confessar que “*Neste meu esboço de teoria urbana dou de facto um grande valor aos monumentos; e detenho-me frequentemente a considerar-lhes o significado na dinâmica urbana sem que encontre qualquer solução satisfatória. Este trabalho terá que ser levado avante; e estou convencido de que ao fazê-lo será necessário aprofundar a relação entre mo-*

numento, rito e elemento mitológico no sentido indicado por Foustel de Coulanges. Pois se o rito é o elemento permanente e conservador do mito, também o é o monumento, o qual, no próprio momento em que testemunha o mito, torna possível as formas rituais”²⁸

Aliás, é justamente a capacidade dos monumentos se adaptarem a novas funções, que alerta Rossi para a falência das teses funcionalistas, pois como observa “*Quando se visita um monumento deste tipo [Palácio da Razão em Pádua] fica-se surpreendido por uma série de questões que com ele estão intimamente ligadas; fica-se sobretudo impressionado pela pluralidade de funções que um palácio deste tipo pode conter e por essas funções serem, por assim dizer, totalmente independentes da sua forma, e no entanto é exactamente essa forma que nos fica gravada, que vivemos e percorremos, aquela que por sua vez estrutura a cidade*”²⁹.

Tudo se passa como se a individualidade daquele palácio, mais do que depender da sua matéria ou da sua forma, “*depende também do facto de a sua forma ser organizada e tornada complexa no espaço e no tempo*”³⁰.

Em síntese, a consideração do monumento como facto urbano permanente, constitui um dos pilares fundamentais da refutação da teoria funcionalista, em Rossi, quando afirma que “*a explicação dos factos urbanos mediante a sua função seja de refutar, quando se trate de esclarecer a constituição e a conformação destes*”³¹. Mas, mais do que fornecer argumentos para uma crítica do funcionalismo na arquitectura, a concepção do monumento como facto urbano, e como facto urbano permanente, constitui um avanço considerável, relativamente às concepções meramente filológicas ou historicistas.

Quer dizer, os monumentos são elementos permanentes porque o são, porque adquirem esse *status*, independentemente da função ou da intenção iniciais. São elementos presentes e necessários à estrutura urbana. Eles qualificam e sinalizam o espaço urbano. Eles aportam a memória e o rito à colectividade. Eles são, quase sempre, a imagem emblemática de determinada cidade, constituindo a excelência estética da cidade como obra de arte. Além do mais, eles são a imagem da continuidade e da individualidade dos factos urbanos, pois, se “*os factos urbanos são um mero problema de organização [funcional], não podem apresentar nem continuidade nem individualidade; os monumentos e a arquitectura não têm razão de ser «nada nos dizem»*”³²

Daí que Rossi, adopte a análise de Francesco Milizia da temática monumental, na seguinte passagem:

*“Ao tratar de um monumento, por exemplo, Milizia reporta-o a três factores de análise: «que sejam... dirigidos ao bem público, colocados oportunamente, constituídos segundo as leis da conveniência. No que respeita à conveniência da construção dos monumentos, aqui mais não se pode dizer em geral, excepto que sejam significativos e expressivos, com uma estrutura simples, com inscrições claras e breves, a fim de que ao mais breve olhar produzam o efeito para que foram construídos»*³³. Por outras palavras podemos dizer que, se no que respeita à natureza do monumento mais não podemos dizer do que uma tautologia, um monumento é um monumento, podemos no entanto estabelecer condições aos limites que, embora não se pronunciando sobre a natureza do monumento, iluminam-lhe as características tipológicas e compositivas. Estas características são ainda em grande parte de natureza urbana; mas são, além disso, condições da arquitectura, isto é, do *compor*”³⁴.

Não cabe nestas páginas proceder ao estudo minucioso da obra de Rossi, mas ela oferece importantes contributos para a clarificação da temática monumental, colocando a questão no seu próprio campo: o espaço urbano.

Naturalmente que esta viragem na teoria do monumento operada por Rossi, tem antecedentes muito claros, importando referir o manifesto “*Nine Points on Monumentality*”, assinado por *Josep Lluís Sert, Fernand Léger, Sigfried Giedion*, em 1943, em claro contraponto relativamente à *Carta de Atenas*, publicada, em 1941, embora com redacção anterior. Por outro

lado, a fragmentação, dispersão e propagação da arquitectura moderna, tornava cada vez mais complexa e representativa a formação de consensos no seio do movimento moderno, aparecendo a obra russiana como uma tentativa de estabelecer novas sínteses, a partir de uma metodologia inovadora de análise da realidade.

Num plano distinto de consideração, deve referir-se a vasta série de documentos e recomendações emanados da UNESCO, tendentes à conservação, reabilitação e reutilização de monumentos e sítios (ICOMOS), destacando-se obviamente pelo impacto e dimensão da operação, a transladação do Templo Funerário de Ramsés II, em Abu Simbel, entre 1963-1968, numa espectacular e *in extremis* operação de salvamento, realizada já durante a fase de enchimento da barragem de Assuão, cuja construção se havia iniciado em 1960.

Uma nova valoração do monumento, começava, portanto, a enraizar-se, e o impacto da teoria russiana da valoração do monumento, e das próprias concepções de *área-estudo* e de *intervenção focalizada* no tecido urbano, em vez da definição de grandes planos, ultrapassou o plano da mera reflexão teórica, já que a sua repercussão nas políticas de regeneração urbana, se tornou uma fonte de inspiração cada vez maior, devendo-se presentemente ao ideário de Rossi, uma parte considerável das concepções europeias de intervenção urbana.

Inúmeros são os exemplos que se poderiam dar, mas entre eles destaca-se um: Barcelona. Um caso de regeneração urbana que se tornou paradigmático, pela inflexão que em poucos anos se conseguiu dar ao processo de degradação em que havia decaído o espaço urbano.

Sob a orientação de Oriol Bohigas, logo após a formação da primeira Câmara democrática, em 1979, inicia-se uma série de intervenções urbanas focalizadas – que Bohigas designava de «*metástases positivas*» – nas quais assume particular relevo a construção monumental, agora enunciada segundo uma fórmula inédita: a «*monumentalização da periferia*», processo esse que reflecte a adopção das ideias avançadas no manifesto de J. L. Sert, F. Léger e S. Giedion, como se depreende da seguinte passagem “*Um monumento sendo a integração do trabalho do urbanista, arquitecto, pintor, escultor, e paisagista exige a estreita colaboração entre todos eles*”³⁵, e alinha pela teoria dos factos urbanos de Rossi, nas suas concepções de intervenção no espaço urbano, pela arquitectura.

Com este arrazoado, pretendemos apresentar alguns elementos de análise que permitem dar conta dos meandros, da extensão e da pertinência que a temática monumental encerra, ao ser considerada para lá da abordagem patrimonial.

O monumento está de volta! Mas que não haja ilusões: para o bem e para o mal. Daí que se enuncie, de imediato, a interrogação: Porque tem de ser assim? Haverá outros caminhos?

Obviamente, não tenho uma resposta directa para esta pergunta. Contudo, estou convencido que um dos aspectos que contribui para a construção daquilo que considero serem «*monumentos falhados*», decorre duma dificuldade central e maior, que é a de saber, afinal, o que é «*ser monumento*», coisa que implica a abertura a um plano ontológico de consideração da questão e, paralelamente, a um estudo mediológico do fenómeno e dos vectores que polarizam a produção, a iniciativa, a crítica e a recepção pública do monumento.

É que, para avançar para lá da sábia tautologia de Rossi, de afirmar que “*um monumento é um monumento*”, situando-nos na condição pós-moderna, pós-industrial e pós-histórica que enforma e conforma a presente situação da cultura contemporânea, é bem necessário correr certos riscos e empreender certos lances, com a preocupação maior de evitar o erro, até porque o que está em causa, não é formular opiniões ou defender teses, mas, seguindo as recomendações husserlianas, descrever aturadamente a percepção do problema, na base da suspensão fenomenológica do juízo (*epochè*).

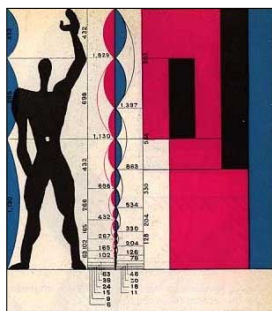
E o problema, recordê-mo-lo, é saber o que é «*ser-monumento*». Problema tanto mais complicado, quanto hoje qualquer coisa pode ser, ou não ser, monumento. A qualidade monumental não decorre, como até finais do século XIX, da fixação de uma gramática previamente codificada e hierarquizada, obedecendo a cânones, a vocabulários e a recursos materiais e expressivos bem definidos, a partir dos quais o artista concebia o monumento, tal como o compositor compunha uma sinfonia. A partir do assalto iconoclasta das vanguardas históricas do início do século XX, e do seu ressurgimento e disseminação na década de sessenta, o artista, se é artista, por mais que lhe custe, efectivamente, não dispõe de nenhum código prévio, não possuindo outra matéria e outra gramática que não a da sua própria invenção e inteligência sensível, e esse quadro não é da sua responsabilidade, já que o mesmo não é uma criação sua, mas sim constitui uma construção ou mediação social, mediação social de que ele, no entanto, mais do que vítima é também um dos actores.

Se qualquer coisa pode ser, ou não ser, monumento, o mesmo quer dizer, que o *ser-monumento* não pode ser esclarecido pelo *ser-coisa*. Dito por outras palavras, a *qualidade objectiva* não fornece um modo de distinção adequado, para diferenciar o *ser-monumento* do *ser-coisa*. O *ser-monumento*, poderá, numa primeira abordagem, ser visto como a *qualidade não-objectiva* que investe uma determinada coisa como monumento, instaurando-a como arte.

Mas antes de chegar aqui, é necessário reflectir sobre outras implicações da ilação anterior. É que importa esclarecer, o que poderá entender-se por *qualidade não-objectiva*, tanto mais que implicitamente, essa sim, poderia fornecer o ponto de apoio para elucidar a questão que nos ocupa. Eis-nos perante uma questão crucial: a *qualidade não-objectiva* mais real, isto é aquela cuja presença subsiste, após a eliminação de toda a carga subjectiva e contingente da subjectividade individual, é o puro fenómeno da percepção intencional do sentido, enquanto abertura e desvelamento do ser.

Simplificando, o que investe o monumento como monumento é a sua capacidade de acolher e de expressar o ser, aqui considerado sob a modalidade de ser o «*ser-monumento*». Essa capacidade, esse dom, que é o próprio da arte, inscreve-se obviamente na forma, modula e habita necessariamente o espaço, reporta e actualiza uma história, congrega e consola os humanos. É o *emblema* de que falava Merleau-Ponty. A expressão da *palavra falante*, mais do que da *palavra falada*. Ou a «*différance*» de que falava por sua vez Gilles Deleuze. Nada de menos arbitrário ou acessório, porque constitui a marca identificadora da arte, na obra.

Não tem cabimento aqui desenvolver mais este ponto. A não ser para dizer, que essa capacidade esperada, esse dom do monumento acolher e expressar o ser, realizando-se assim como «*monumento para todos*», é, de acordo com a nossa tese, de “*extração fenomenológica*”, como escrevemos já num outro lugar³⁶. Mais do que narrar ou fixar acontecimentos, pessoas ou lugares, reiterando factos e narrativas mundanas, o monumento fenomenológico, ou seja, o monumento que simultaneamente realiza o imperativo ontológico de acolher e abrir intencionalmente o ser, e respeita o preceito fenomenológico de suspender o juízo e colocar fora de jogo a tese do mundo, é aquele que reporta simultaneamente ao corporal e ao transcendental.



A este respeito, como escrevemos noutra lugar, a nossa hipótese é de que o monumento fenomenológico é ao mesmo tempo um *monumento-tipo-sinal* e um *monumento-tipo-mental*, que curiosamente encontra o seu mais adequado *ícone* na imagem do *Modulor* (fig. 7) de Le Corbusier, de 1947. *Monumento-sinal*, enquanto presença sinalizadora da paisagem arquitectónica. *Monumento-mental*, enquanto unidade-padrão, chave de todas as proporções, com origem numa aritmética e geometria simbólicas, onde noções como número de ouro e rectângulo de ouro têm uma importância capital.

Instalações lúdicas ou oníricas, figurações mentais ou impressões reais, construções simbólicas ou utilitárias, formas puras ou compósitas e meras inscrições, um universo de recursos expressivos abre-se à invenção artística.

Mas será que a qualidade e a dimensão ontológica do «ser-monumento» pode assegurar a *felicidade* de um monumento?

Pois é verdade que não. Quantos genuínos monumentos deixaram de poder sê-lo, ou chegaram alguma vez a poder ser?

Certamente que muitos. E porquê? Desde logo por uma razão de ser fundamental. O monumento não depende apenas da investidura do ser e da instauração da arte. Ele depende em última instância, sempre, da outorga dos humanos. Sem essa outorga, sem essa ratificação, por mais excelente que a obra seja, essa obra é para ninguém, se ninguém lhe infundir, se ninguém lhe associar a sua carga emotiva ou a sua vivência intencional.

Daí a importância dos estudos de mediação. De que serve que os artistas se esforcem por desvendar novos caminhos da configuração do «ser-monumento», se esse esforço não passa duma actividade solipsista, que começa e acaba em si mesmo?

Por outro lado, até que ponto é legítimo esperar a compreensão do público, se este não tem qualquer intervenção na configuração do monumento com que terá anos a fio de conviver e, supostamente, apreciar?

Eis duas das questões mais sensíveis que se levantam presentemente à pragmática da implantação monumental. Questões sensíveis e particularmente difíceis, que, note-se, entre nós ainda mal começaram a colocar-se. Questões cuja resposta implica a revisão de muitos e consolidados valores e direitos adquiridos, que tornam difícil ou impossível mesmo a formação de consensos.



Casos como as reacções públicas contra a implantação de *Tilted Arc* (fig. 8), de Richard Serra em Nova Iorque, contra a manutenção da escultura *House* (fig. 9), de Rachel Whiteread, em Londres, ou a implantação de *Les*



deux Plateaux, de Daniel Buren, em Paris (fig. 10), para referir apenas as que suscitaram uma mais viva condenação, são elucidativas de uma tendência crescente para questionar e por em causa a validade da intervenção do artista.

Os monumentos estão portanto de volta, mas como são eles encarados hoje pela investigação? Que fazem os investigadores para actualizar a elucidação da temática monumental?

Julgo que a resposta é a mesma para as duas questões. Duas linhas de força têm de ser consideradas, quando o propósito é compreender a problemática do monumento hoje. Por um lado, obviamente, documentar-se e, por outro, necessariamente, debater.

Para o esforço de documentação, muitos investigadores e centros de investigação têm optado pela inventariação das produções em base de dados, o que representa enormes vantagens, dadas as facilidades de análise e de comparação, proporcionadas pelas tecnologias da

informação, mas que não deixa de levantar bastantes problemas, quando as mesmas são concebidas a partir de critérios rígidos de classificação. Por outro lado, sem uma classificação claramente definida torna-se difícil, ou deixa de fazer sentido inventariar.

Daí que, o esforço de documentação deva ser complementado por um debate constante. É que a dificuldade da elucidação da problemática do monumento, em grande parte decorre da circunstância de os monumentos poderem ser obras de arquitectura, de escultura, de combinações de ambas, de pinturas murais e rupestres, de vestígios arqueológicos, de conjuntos e de sítios, de obras de arte da natureza ou da combinação de obras da natureza e de empreendimentos humanos... Classificar, com coerência e utilidade, tudo isto, não é, obviamente, empresa fácil, sendo particularmente árduo conciliar a adequação à especificidade das colecções, com a desejável universalidade.

A título de exemplo, referimos, para finalizar, uma grelha de classificação proposta por Régis Debray, nos Cahiers de Médiologie, nº 7, antes citados. Uma classificação em três categorias: *monumento-mensagem*; *monumento-forma*; *monumento traço*, que o autor caracteriza assim:

«O monumento-mensagem reporta-se a um acontecimento passado. Ele começa na marmoraria funerária (cipo, obelisco, jazigo, capela) e culmina no monumento comemorativo ou votivo.[...]

O monumento forma, é o berdeiro do castelo e da igreja. É talvez um palácio da justiça, uma gare, uns correios centrais, brevemente o «monumento histórico» tradicional. Seja um facto arquitectónico, civil ou religioso, antigo ou contemporâneo, que se impõe pelas suas qualidades intrínsecas, de ordem estética ou decorativa, independentemente das funções utilitárias ou do seu valor de testemunho. [...]

O monumento-traço é um documento sem motivação ética ou estética. Não intencional, ele não foi criado para que as pessoas se lembrem dele, mas para ser útil, e não visa o estatuto de obra original e estética. [...] Geralmente mais modesto ou prosaico que os precedentes, ele está ligado ao quotidiano, ao terreno, à «vida». Com um forte valor de evocação, de emoção ou de restituição »³⁷

Se se reparar bem, Debray retoma aqui, aperfeiçoando-a, a filosofia de classificação de Riegl, baseada numa hierarquia de valores, com o *monumento-mensagem* a repercutir o conceito de monumento intencionado, o *monumento-forma* o de monumento não intencionado, distinguido a posteriori por ser depositário de valores estéticos, e o *monumento-traço* a repercutir o valor de antiguidade, pelo seu poder evocativo ou sugestivo.

Trata-se de uma proposta de classificação que não introduz, para lá da clareza da sua síntese, uma grande novidade. Ela é particularmente útil para a *patrimoniologia* pela abrangência que garante a preocupação de universalidade que a enforma, mas cuja aplicação à história da arte, se coloca agora à discussão.

Certo, é que se torna importante de alguma forma classificar, pois a classificação é sempre um condensado da compreensão, constituindo assim o seu natural corolário.

No artigo da revista *Margens & Confluências*, anteriormente citado, refiro-me sucintamente ao modelo de classificação que utilizo para interpretar a escultura pública. É um instrumento ainda em fase de aperfeiçoamento e, sobretudo, de verificação, cuja descrição e análise só faz sentido ser feita, num espaço especificamente consagrado à temática do estudo da escultura pública.

Seja como for, parece-me claro que a problemática do monumento é uma questão que atravessa e convoca diferentes domínios do conhecimento, exigindo uma abordagem multidisciplinar e uma metodologia interdisciplinar, para culminar numa abertura transdisciplinar.

Não concebemos outro processo de articular a individualidade de cada obra, com a universalidade do conhecer.

-
- ¹ VALLET, Odon, *Les Mots du Monument*, in, *Cahiers de Médiologie*, n° 7, Gallimard, 1999, p. 21
- ² Idem, ibidem
- ³ CHASTEL, André, *La Notion de Patrimoine*, in, NORA, Pierre (org.), *Les Lieux de Mémoire. La Nation* (vol. II), Paris, Gallimard, 1986, p. 405.
- ⁴ Idem, ibidem
- ⁵ VOVELLE, Michel, *La Chute de la Monarchie*, Paris, Éd. du Seuil, 1972, p. 150.
- ⁶ POULOT, Dominique, *Alexandre Lenoir et les Monuments Français*, in, NORA, Pierre (dir.), *Les Lieux de Mémoire, La Nation* (vol. II), Paris, Gallimard, 1986, p. 503.
- ⁷ POULOT, Dominique, op. cit., p. 504
- ⁸ Idem, ibidem
- ⁹ Idem p. 513
- ¹⁰ POULOT, Dominique, op. cit., p.512
- ¹¹ RIEGL, Alois, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Wien-Leipzig, 1903, trad. Espanhola, Visor, 1987, p. 26
- ¹² Idem, ibidem
- ¹³ Idem, ibidem
- ¹⁴ Idem, p. 27.
- ¹⁵ Idem, ibidem.
- ¹⁶ Idem, ibidem.
- ¹⁷ RIEGL, Alois, op. cit., p. 27.
- ¹⁸ Idem, ibidem.
- ¹⁹ Idem, p. 39
- ²⁰ Idem, pp.39-40.
- ²¹ GROPIUS, Walter, *Sobre a ideia de Monumentalidade*, In, *Arquitectura*, 2ª série, n° 30, p. 14, *Apud, In Search of a New Monumentality*, «Architectural Review», September 1948, p. 117.
- ²² 1928 - 1º Congresso, La Sarraz, Fundação dos CIAM; 1929 - 2º Congresso, Frankfurt (Alemanha), Estudo da moradia mínima; 1930 - 3º Congresso, Bruxelas, Estudo do loteamento racional; 1933 - 4º Congresso, Atenas, Análise de 33 cidades. Elaboração da Carta do Urbanismo; 1937 - 5º Congresso, Paris, Estudo do problema moradia e lazer; 1947 - 6º Congresso, Bridgwater, Reafirmação dos objectivos dos CIAM; 1949 - 7º Congresso, Bérghamo, Execução da Carta de Atenas, nascimento da grille CIAM de urbanismo; 1951 - 8º Congresso, Hoddesdon, Estudo do centro, do coração das cidades; 1953 - 9º Congresso, Aix-en-Provence, Estudo do habitat humano; 1956 - 10º Congresso, Dubrovnik, Estudo do habitat humano
- ²³ ROSSI, Aldo, *A Arquitectura da Cidade*, Edições Cosmos, Lisboa, 1977, (Padova 1966), trad José da Nóbrega Sousa Martins, p. 24
- ²⁴ Idem, p. 26
- ²⁵ ROSSI, Aldo, Op. cit., p. 26
- ²⁶ Idem, p.28
- ²⁷ Idem, ibidem.
- ²⁸ ROSSI, Aldo, op. cit., pp. 29-30
- ²⁹ Idem, pp. 35-36
- ³⁰ Idem, ibidem
- ³¹ Idem, p. 46.
- ³² Idem, p. 49.

³³ MILIZIA, Francesco, *Principi di architettura civile*, Giovanni Antolini, Milão, 1832, p. 420.

³⁴ ROSSI, Aldo, *op. cit.* p. 58.

³⁵ SERT, JL, LEGER, F. e GIEDION, S., *Nine Points on Monumentality*, in, *The Arts In Urban Development, Waterfronts of Art II*, E-Book, Universitat de Barcelona, 2002, p. 24.

³⁶ ABREU, José Guilherme, *Paisagem urbana e arte pública. Fenomenologia da escultura no espaço público*, In, *Margens e Confluências*, n° 3, ESAP-Guimarães, Guimarães, 2001, pp. 91-115

³⁷ DEBRAY, Régis, *Trace, forme ou message?*, In, *Cahiers de Médiologie*, n° 7, 1999, pp. 30-34.