

A DISCIPLINA DE HISTÓRIA DA ARQUITETURA COMO INSTRUMENTO FORMADOR DE UMA CONSCIÊNCIA DA PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL

*Vanessa Borges Brasileiro**

Fincarar a História da Arquitetura como uma disciplina que “cataloga” unidades estilísticas seria limitar as potencialidades da matéria. A História deve ser entendida, antes de tudo, como uma disciplina instrumental para a formação de uma consciência crítica a propósito do presente, tendo como subsídios o estudo analítico dos objetos arquitetônicos, perpassados pelos aspectos artístico-estéticos, filosóficos e tecnológicos.

Este texto propõe, muito mais do que a formulação de um posicionamento ético diante da preservação do Patrimônio Cultural, discutir a História da Arquitetura como uma disciplina instrumental na fundamentação de metodologias que tenham como objetivo final essa consciência na prática arquitetônica contemporânea.

Para tanto, discorreremos, inicialmente, sobre a evolução da idéia de Restauro do século XIX até a formulação da Teoria do Restauro por Cesare Brandi, na segunda metade do nosso século. Em seguida, faremos uma avaliação dos problemas da preservação do Patrimônio Cultural no que tange à Arquitetura, apoiando-nos em diversos momentos históricos para evidenciar o debate. Desse modo, chegamos ao nosso objetivo: o posicionamento crítico dos alunos de Arquitetura e Urbanismo frente a esses mesmos problemas, tendo a História da Arquitetu-

* Arquiteta, formada pela EAUFMG, especialista em Urbanismo pela EAUFMG e mestranda em Conservação e Preservação do Patrimônio Cultural pela FAU/UFRJ. Professora do Departamento de Arquitetura e Urbanismo – PUC Minas.

ra como elemento instigador de uma postura, mais do que elucidador de uma prática.

BREVE HISTÓRICO DA TEORIA DO RESTAURO

Desde o século XV, as idéias de preservação de uma arquitetura do passado já perpassavam a mente dos humanistas. As atitudes eram, porém, contraditórias: ao mesmo tempo em que se colecionavam objetos e resgatava-se o valor do tratado vitruviano, construía-se com os despojos das ruínas romanas, e monumentos – hoje de valor incontestável, como o Coliseum – passaram a servir como depósitos de material de construção para as edificações do Renascimento, erguidas segundo as mesmas regras clássicas que lhes instigavam a razão.

A disciplina do Restauro, enquanto ciência, data do século XIX. Trata-se, portanto, de um domínio de investigação nascido ao sabor do Iluminismo e da razão. Poderíamos dizer, então, ser o Restauro um filho da Modernidade. Diria Viollet-le-Duc, no verbete “restauro” de seu *Dictionnaire Raisoné de l’Architecture Française du Xième au XVIème Siècle*: “A palavra e a coisa são modernas”. (Viollet-le-Duc, 1993, p. 4)

Já nasce, porém, investido de contradições internas: vem ao mundo não por si só, mas pelas mãos da Arqueologia, disciplina esta também recém-surgida, fruto das questões propostas pelo Neoclassicismo e pelas correntes românticas. A contradição mais evidente encontra-se no formalismo historicista decorrente das investigações arqueológicas, responsável pela formação de uma mentalidade em que se promovia a associação dos estilos às funções, ou seja, edifícios de caráter público-administrativo eram identificados por elementos clássicos, enquanto edifícios religiosos apresentavam feições medievais.

Nesse momento, deparamo-nos com a proposição do Gothic Revival através das idéias de Viollet-le-Duc e Ruskin, verdadeiros precursores de uma moderna arquitetura, embora fundamentados em essências divergentes.

John Ruskin, crítico de arte, interessava-se pela História como forma-

dora de um embasamento para as novas propostas arquitetônicas, no sentido do vernáculo, e acreditava na instância temporal da obra de arte. Seu discurso inflamado se dirigia contra a prática comum da “construção” de ruínas, derivada dos princípios arqueológico-românticos, com todas as pátinas e elementos de degradação que um dia viriam naturalmente a se formar. Sua proposta arquitetônica fundamentava-se no valor do ornamento, e este era o elemento que lhe interessava na releitura do Gótico. Anunciava que:

A questão de conservar ou destruir os edifícios do passado não é coisa de simples oportunismo, ou de sentimentalismo. Não temos nenhum direito de tocá-los. Não são nossos. Pertencem em parte aos que os construíram, e em parte a todas as gerações humanas que nos seguirão. (...) A chamada “restauração” é o pior tipo de destruição (...) é uma mentira do princípio ao fim. (Ruskin, s.d., p. 74)

A posição declarada de Ruskin pode parecer, por si só, uma outra contradição. Entretanto, é ela que denuncia uma prática contraditória do restauro, aquela do forjar o tempo histórico que naturalmente se impõe sobre a obra. Ou seja, sob seu ponto de vista, o restauro deveria garantir a sucessão temporal futura e não retomar um tempo já decorrido, eliminando as fases subseqüentes, ou ainda mascarar um passado inexistente.

Eugène Viollet-le-Duc, por sua vez, entendendo as edificações religiosas como os verdadeiros monumentos do passado, propunha o Gothic Revival como modo de resgate dos valores abandonados pelo ecletismo historicista.

Se a arquitetura é antes de tudo construção, como ele define, ela não existe senão enquanto realidade histórica nos seus diferentes estilos. E é na história – o gótico enquanto estilo – que ele irá buscar o ponto de apoio para a ereção da grande construção moderna. Mas que não se veja nisso nenhum resquício de historicismo ou revivalismo. (Odete Dourado, in: Viollet-le-Duc, 1993, p. 2)

A construção, em 1844, da segunda torre da Igreja de Notre-Dame de Paris, cuja recuperação se iniciou no Segundo Império como ideologia anti-Revolução Francesa, revela uma aparente contradição no projeto racionalista de Viollet-le-Duc. Entretanto, seu racionalismo apóia-se na

ciência, em especial na Geometria Descritiva, como instrumento que lhe permite reconhecer perfeitamente todas as regras compositivas do Medievo francês, estabelecendo uma nova postura diante do passado:

Nosso tempo não se contenta só em lançar um olhar perscrutador atrás de si: este trabalho retrospectivo só faz antever os problemas que serão postos no futuro e facilitar suas soluções. É a síntese que segue a análise. (Viollet-le-Duc, 1993, p. 7)

O estilo é encarado não como um jogo de formas, mas como a manifestação de um princípio que determina a subordinação de cada elemento do conjunto; em outras palavras, propunha-se a verdade estrutural do conjunto construído. Aqui encontramos a modernidade de suas propostas arquitetônicas, bem como a base para uma ciência do Restauro.

Restaurar um edifício não é conservá-lo, repará-lo ou refazê-lo, é restituí-lo a um estado de inteireza que pode jamais ter existido em um dado momento. (Viollet-le-Duc, 1993, p. 4)

A postura de Viollet-le-Duc é crítica diante da reprodução *fac-símile* e da substituição, e propunha como metodologia a elaboração de um dossiê que permitisse ao arquiteto-restaurador o restabelecimento do estilo próprio inerente à obra, a partir da análise das circunstâncias particulares relativas às técnicas construtivas.

A idéia de monumento defendida por Viollet-le-Duc conduziu a um outro preconceito com relação à sua obra, associada ao monumento, em especial as igrejas góticas. Lembramos que o modelo urbanístico vigente associava o desenho da cidade ao monumento arquitetônico defendido por Viollet-le-Duc: grandes *boulevards* formando perspectivas cujo ponto de fuga se materializava em uma igreja, palácio, museu, casa de espetáculos... O arquiteto, entretanto, manifestou-se contrariamente às demolições promovidas pelo Plano Haussmann, alegando tratar-se de uma desfiguração do caráter geral parisiense.

A mudança de paradigma virá com Camillo Sitte, crítico do Urbanismo haussmaniano que se espalhava Europa afora. Sitte não se dissociava da idéia do Urbanismo como modo de valorização do monumento, mas acreditava que os modelos tradicionais (leia-se medievais) permitiam a

identificação dos monumentos como pontos de referência.

Critica a rigidez e falta de imaginação dos tratados repetitivos dos planos de expansão alemães, que considera mais determinados por questões, como o tráfego e as infra-estruturas, e menos preocupados com os resultados paisagísticos, ambientais e morfológicos. (Lamas, 1992, p. 249)

O esquema de organização proposto fundamentava-se na organicidade e assimetria do tecido urbano, adaptado à topografia local, abandonando a convergência em torno dos monumentos a partir de uma geometria rigorosa. Para tanto, apóia-se na História como modo de resgate de valores estético-compositivos universais.

O moderno construtor de cidades perdeu muito dos motivos de sua arte. Para contrapor à riqueza do passado, ele dispõe somente do alinhamento preciso das construções e da estrutura cúbica do "bloco de edifícios". (...) E assim, todos os bons motivos artísticos da construção urbana foram sendo abandonados, até desaparecerem por completo da memória, (...). (Sitte, 1992, p. 94)

Evidentemente, tal modelo não se adapta ao gigantismo das cidades industriais do século XIX, abrangendo somente pequenos percursos. Ainda assim, mesmo que não explicitamente, Sitte instaura a idéia de conjunto urbanístico que será defendida, mais tarde, por Camillo Boito e Giuseppe Giovanonni.

A despeito da aura historicista que revestiu o século XIX, percebemos que muitos de seus teóricos e arquitetos eram conscientes da importância de seu trabalho como precursor de uma moderna arquitetura, ainda que a formalização não ultrapasse os modelos históricos resgatados, como vimos, a partir da ciência arqueológica. Entretanto, as propostas centravam-se em torno de conceitos extremamente modernos, diríamos até contemporâneos, como a interdependência estrutura-forma, a dinâmica da paisagem urbana, o regionalismo como base para a arquitetura.

Esses conceitos foram levados adiante pelos pioneiros do Movimento Moderno nas primeiras décadas do nosso século. Dentre eles destacamos Le Corbusier, para quem o problema da preservação do Patrimônio Histórico e a relação com a História foi polêmico e, ao mesmo tem-

po, extremamente lúcido. Aos olhos de seus contemporâneos, ao propor uma nova estética para a Arquitetura – a estética da função e da verdade estrutural, do volume elementar e da planta geradora – Le Corbusier foi interpretado como anti-historicista. E realmente era essa sua proposta: o abandono dos modelos históricos como modelos para a construção da arquitetura de seu tempo.

*Uma grande época começa.
Um espírito novo existe.
Existe uma multidão de obras de espírito novo; são encontradas particularmente na produção industrial.
Os hábitos sufocam a arquitetura.
Os "estilos" são uma mentira.
O estilo é uma unidade de princípios que anima todas as obras de uma época e que resulta de um estado de espírito caracterizado.
Nossa época fixa cada dia seu estilo.
Nossos olhos, infelizmente, não sabem discerni-lo ainda.
(Le Corbusier, 1994, p. 57)*

A busca do arquiteto era pela coerência de atitudes compositivas frente à nova época que se alinhava diante dos olhos de todos, olhos que insistiam em viver "(...) na estreiteza das aquisições escolares, na ignorância das novas regras de construir, e suas concepções param habitualmente nas pombas que se entrebeijam." (Idem, p. 61)

A polêmica do discurso e da obra de Le Corbusier residiu no abandono de uma postura secular, mas sua coerência habitou na postura frente às obras do passado, que deveriam ser conhecidas como exemplos da emoção estética que a Arquitetura sempre foi capaz de transmitir ao observador. Em função disso, a Carta de Atenas, que corresponde a um manifesto de toda uma geração sob sua influência, preconiza:

A vida de uma cidade é um acontecimento contínuo, que se manifesta ao longo dos séculos por obras materiais, traçados ou construções que lhe conferem sua personalidade própria e dos quais emana pouco a pouco a sua alma. São testemunhos preciosos do passado que serão respeitados, a princípio por seu valor histórico ou sentimental, depois, porque alguns trazem uma virtude plástica na qual se incorporou o mais alto grau de intensidade do gênio humano. Eles fazem parte do patrimônio humano, e aqueles que os detêm ou são encarregados de sua proteção, têm a responsabilidade e a obrigação de fazer tudo o que é lícito para transmitir intacta para os séculos futuros essa nobre herança. (Carta de Atenas, in: IPHAN, 1995, p. 59)

Essa breve historiografia reflete as principais correntes do Restauro do século XIX até a primeira metade do nosso século. Tais correntes foram amplamente descritas e discutidas por Carlo Ceschi. Mais uma vez, temos a História como fundamentação para o desenvolvimento de uma postura atual diante do Restauro, pois o trabalho de Ceschi, permitindo o entendimento das posições frente à disciplina, contribui ainda que indiretamente para a formulação, por Cesare Brandi, de uma Teoria do Restauro, que discutiremos a seguir.

CONCEITOS INERENTES AO RESTAURO DA OBRA DE ARTE

Conceito de restauro

Inicialmente, a noção de restauro está associada à recuperação da eficiência de um produto qualquer da atividade humana. Se analisarmos bem, entretanto, o restauro de um produto industrial não pode ser o mesmo restauro de uma obra de arte, pois esses produtos da atividade humana diferem em sua essência, que é a da potencialidade de uma experiência estética permitida na fruição da obra de arte.

O restauro seria, então, o método científico que permite o reconhecimento da obra de arte enquanto tal, e a atuação sobre a matéria no sentido da garantia dessa fruição pelas gerações futuras, ou seja, da permanência da obra de arte. No caso da arquitetura, essa idéia geral se complexifica, uma vez que estão envolvidas no processo de permanência da obra funções que podem modificar-se ao longo dos anos.

Se o restauro dos produtos industriais difere do restauro das obras de arte, como reconhecer um e outro? Devemos, então, buscar as definições da obra de arte.

Se revelará logo agora que o especial produto da atividade humana ao qual se dá o nome de obra de arte, o é pelo fato de um singular reconhecimento que advém na consciência: (...) a característica peculiar da obra de arte enquanto não se interroga pela sua essência e pelo processo criativo que a produziu, mas enquanto começa a fazer parte do mundo, do particular estar no mundo de cada indivíduo. (Brandi, 1977, p. 4)

A arte, independentemente das premissas filosóficas geradoras, é um produto da espiritualidade humana. Neste sentido, compõe-se de uma instância estética e de uma instância histórica, duplamente inscrita no passado e no presente, ou seja, no momento da criação e no momento da fruição.

Deste modo, Brandi nos apresenta dois axiomas básicos do Restauro:

(...) se restaura somente a matéria da obra de arte" e (...) o restauro deve mirar o restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isto seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar cada traço da passagem da obra de arte no tempo. (Brandi, 1977, p. 7-8)

A matéria da obra de arte

Uma vez que a obra de arte depende da fruição do observador para constituir-se como tal, é fundamental entendermos a matéria como o meio que permite a transmissão dessa imagem.

Entretanto, o conceito complexifica-se no momento em que reconhecemos na matéria dois constituintes básicos: estrutura e aspecto. A grosso modo, poderíamos definir estrutura como a fisicidade da matéria, e o aspecto como a forma assumida por essa fisicidade. Assim, o mármore do friso do Partenon (CaCO_2) é a estrutura, enquanto os elementos escultóricos ali presentes constituem o aspecto. A sutileza na distinção desses elementos tem conduzido o Restauro a erros muitas vezes fatais.

Unidade potencial da obra de arte

Não podemos encarar a obra de arte como um ajuntamento de partes, mas sim devemos compreender que a obra de arte, enquanto unidade figurativa, forma um *unicum*, um todo. Logo, se a unidade da obra de arte não é composta de partes, essa mesma unidade não pode ser comparada à unidade orgânico-funcional definida pela redução à essência que a ciência produz.

Postulam-se, assim, dois princípios: o de que a unidade potencial sub-

siste em cada fragmento da obra de arte e o de que se deve retomar a unidade original. Estes princípios formam a base das posturas do Restauro definidas no reconhecimento da integridade da imagem (lacunas), na insubstituibilidade da matéria enquanto aspecto e no respeito do procedimento de restauro às intervenções futuras.

Tempo e historicidade

Tempo e espaço constituem as condições formais da obra de arte. Entretanto, o tempo se encontra na obra de arte em três momentos diversos, responsáveis por seu aspecto fenomenológico: a duração, momento da formulação da obra pelo artista; o intervalo entre o fim do processo criativo e a consciência da obra; e o átimo, quando a obra de arte se instaura na consciência do fruidor.

Identificar o tempo da obra de arte com o presente histórico seria o mesmo que negar a autonomia da arte. O problema reside em definir sobre qual tempo é lícito intervir. Brandi aponta como resposta o reconhecimento da inserção da obra de arte no tempo histórico, o que nos conduz à afirmação de

(...) que o único momento legítimo que se oferece para a ação do restauro é aquele do próprio presente da consciência (...). O restauro, por representar uma operação legítima, não deverá presumir o tempo como reversível nem a abolição da história. (Brandi, 1977, p. 26)

Deste modo, nega-se o chamado restauro de fantasia, que corresponderia ao retorno à fase do processo artístico, bem como o restauro de reconstituição ou pastiche, que deseja abolir o lapso temporal entre conclusão e consciência da obra. O restauro deve, sim, pontuar-se como momento presente, respeitando, contudo, a pátina e as intervenções subsequentes como a sedimentação do tempo histórico pelo qual passou a obra de arte.

Estas atitudes garantiriam a preservação da historicidade da obra de arte em sua projeção no futuro, ainda que, para tanto, fossem necessárias consolidações e reintegrações segundo técnicas de restauro diversas e em constante evolução, que observassem os princípios descritos anteriormente. Garantindo a autenticidade e a legitimidade da instân-

cia histórica, garante-se a permanência da artisticidade da obra de arte em sua instância estética, e cumpre-se, então, o propósito do Restauero.

PROBLEMAS CONTEMPORÂNEOS INERENTES À PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL

Retomando as questões levantadas anteriormente, percebemos que a preservação do Patrimônio passou por diversas fases, até que fosse formulada uma teoria coerente de Restauero. Inicialmente, o Patrimônio era encarado como um elemento do passado a ser valorizado e revivido, segundo os mais diversos propósitos e meios, reforçando as posturas historicistas e ecléticas na Arquitetura.

O Movimento Moderno trouxe consigo uma questão fundamental para o posicionamento diante do Patrimônio: como conservar e preservar sem repetir modelos históricos? A teoria de Brandi é reflexo desse questionamento, embora não indique soluções, mas sim posturas que de certo modo as fundamentam. As dúvidas a esse propósito foram aparentemente resolvidos pela postura totalizante da Modernidade, até que os anos 60 trouxessem de volta o questionamento inicial, a partir da retomada dos modelos históricos como instrumentos de composição arquitetônica. Afinal, o chamado Pós-Moderno, em algumas de suas correntes, não se constringia em apresentar como proposta o fachadismo, fosse ele de caráter comercial ou historicista.

O problema volta à tona: como intervir em uma obra de arte sem alterar-lhe a unidade potencial, mas revelando claramente o momento histórico em que se faz essa intervenção? Passada a euforia do Pós-Modernismo, a contemporaneidade nos faz retomar tais questões. Esse dilema nos leva de volta aos princípios teóricos de Brandi, que buscaremos elucidar no item seguinte através da História da Arquitetura.

Talvez, hoje, o problema mais latente da Arquitetura diante da preservação do Patrimônio seja o que diz respeito às intervenções contemporâneas nos chamados sítios históricos. Estamos nos referindo, especificamente, às posturas contraditórias ainda hoje adotadas diante do pastiche e da reconstituição de características morfológicas originais,

em contraposição a inserções arquitetônicas atuais no tecido urbano, lado a lado às construções antigas. A questão é: optar pela repetição dos modelos, ou propor linguagens totalmente diversas?

A Carta de Veneza, que trata da preservação dos conjuntos urbanos, não elucidou a questão. Ao contrário, estabeleceu um rigor ainda maior quanto à postura a ser adotada. Ao mesmo tempo que dispõe que a destinação funcional do edifício não deve alterar-lhe o aspecto, afirma que as técnicas tradicionais de restauro prevalecem sobre as contemporâneas, até que as primeiras se revelem inadequadas. E ainda:

Os elementos destinados a substituir as partes faltantes devem integrar-se harmoniosamente [grifo nosso] ao conjunto, distinguindo-se, todavia, das partes originais, a fim de que a restauração não falsifique o documento de arte e de história.

Os acréscimos só poderão ser tolerados [grifo nosso] na medida em que respeitarem todas as partes interessantes do edifício, seu esquema tradicional, o equilíbrio de sua composição e suas relações com o meio ambiente. (Carta de Veneza, in: IPHAN, 1995, p. 111)

Também deve ser considerado o respeito ao substrato original da obra, neste caso, quando trata-se do restauro de um monumento isolado. Mais uma vez, a questão é discernir quanto ao limite da intervenção contemporânea sobre a obra de arte, o edifício.

Paradoxalmente, o conceito que mais contribuiu para o debate sobre a postura da Arquitetura, hoje, diante do Patrimônio, e que também complexificou essas relações, foi a mudança de paradigma de uma preservação arqueológica-histórica para uma preservação antropológica-cultural. Enquanto o Restauro esteve associado ao monumento histórico e artístico, as decisões arquitetônicas se expressavam claramente diante do substrato original: recuperava-se a matéria e o aspecto, com mínimas interferências contemporâneas, geralmente limitadas à questão estrutural. No momento em que se preserva o Patrimônio Cultural, a intervenção passa a ser, também ela, um elemento fundamental sobre a obra já existente. Neste caso, as posturas adotadas passaram a ser mais radicais e polêmicas, e o limite entre o antigo e o contemporâneo tornou-se abrupto, abolindo a tenuidade expressa pela Carta de Veneza na relação com o substrato antigo.

A DISCIPLINA DE HISTÓRIA DA ARQUITETURA COMO INSTRUMENTO FORMADOR DE UMA CONSCIÊNCIA ÉTICA DA PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL

A formação de uma consciência ética diante da preservação do Patrimônio Cultural é um processo ininterrupto e acumulativo, e a disciplina histórica pode contribuir neste sentido lançando debates e questões a propósito do tema. De modo algum pretendemos, com isso, sugerir que a História da Arquitetura seja vista única e exclusivamente sob a ótica da Teoria do Restauro. Trata-se de duas disciplinas diversas, autônomas, embora correlacionadas.

De que modo pode, então, a disciplina de História da Arquitetura contribuir para a formação de uma consciência ética da preservação do Patrimônio Cultural? Se resgatarmos os conceitos e a problemática atual do tema, verificaremos como a História da Arquitetura pode, se não elucidar, levantar questões e debates.

Assim, quando nos deparamos com o conceito de Restauro como a técnica de atuação sobre a matéria da obra de arte, de modo a permitir a experiência estética futura, lembramos da arte como o produto da espiritualidade humana. E nos reportaremos, então, à Grécia Clássica e à reflexão sobre "(...) o próprio sentido da *Archè* que inspira a tectônica inventiva que o homem construiu, vem construindo". (Moacyr Laterza, in: Brandão, 1991, p. 10)

A compreensão dessa origem primeira da obra de arte, desse fundamento ético para a construção de uma cultura – e sua materialização no edifício – nos permite inquirir sobre a base do Restauro da obra de arte. Segundo Brandi, "(...) qualquer comportamento sobre a obra de arte, inclusive a intervenção de restauro, depende do reconhecimento ou não da obra de arte como obra de arte". (Brandi, 1977, p. 5)

Ou seja, para restaurar a obra de arte é fundamental que se compreenda sua origem ética formadora. A própria noção de Patrimônio Cultural exige essa definição, para que se possa preservar aquilo que não é mais somente obra artística ou histórica, mas enraizada na base de uma determinada cultura.

Seguindo na investigação dos conceitos de Restauro através da História da Arquitetura, retomamos o problema do restauro sobre a matéria da obra de arte, sendo essa matéria constituída de duas instâncias: a estrutura e o aspecto. Já havíamos citado o caso do Partenon para estabelecer a diferença sutil entre esses dois elementos, mas a História da Arquitetura é rica em exemplos: os constantes trabalhos de restauro da Esfinge de Gizé que buscam impedir o avanço da deterioração eólica sobre o arenito do qual ela consiste, embora a computação gráfica tenha permitido reconstituir seu aspecto original; o reforço dos pilares centrais da igreja de Saint-Geneviève (Paris, 1755-1790), projeto de Soufflot, por Rondelet em 1806; a recuperação das características originais da Ville Savoye, de Le Corbusier. Brandi esclarece a distinção apresentando o problema das edificações parcialmente destruídas por terremotos, o que nos faz recordar o caso da igreja de São Francisco em Assis, abalada por um sinistro em setembro de 1997.

Neste caso, o aspecto não pode ser considerado somente a superfície externa dos adornos, mas estes deverão permanecer como tal, não somente em superfície: todavia, a estrutura interna das paredes poderá mudar, para garantir-se de futuros terremotos, e até mesmo a estrutura interna das colunas, se aqui não se encontram, poderá ser substituída, pois que não se altera com isto o aspecto da matéria. (Brandi, 1977, p. 10)

Também quanto à unidade potencial da obra de arte podemos resgatar alguns elementos da História da Arquitetura para elucidar os conceitos. O Restauro tem por objetivo reconstituir a unidade original da obra de arte, e ao fragmento se dispõem diversas técnicas que permitem recuperar tal unidade original, a saber, a *anastilosis* e a *lacuna*, esta última relativa às artes plásticas.

Ambas se fundamentam em alguns postulados do Restauro: a idéia de que a integração deve ser reconhecível, a idéia da impossibilidade de substituir a matéria quando esta colabora diretamente para a imagem da obra de arte, e a idéia da possibilidade de intervenções futuras. Paralelamente, a teoria do Restauro nega qualquer inventividade sobre a obra, ou seja, a não-suposição sobre as partes faltantes.

Nesse sentido, a *anastilosis* se constitui na técnica capaz de reintegrar a unidade original da obra através de materiais que, à distância, se asse-

melham ao substrato original, mas que, na medida em que nos aproximamos, tornam-se facilmente reconhecíveis. Poder-se-ia negar o recurso da *anastilosis* com base na negação da inventividade, mas é exatamente esse ponto que permite a utilização dessa técnica: a *anastilosis* somente é possível quando se tem conhecimento da imagem original da obra. Em função disso, foi possível reconstituir muitos dos edifícios (ou parte deles) da Roma Imperial, como a Villa de Adriano em Tivoli, cujas colunas diante das piscinas foram reconstituídas por *anastilosis*, em função do conhecimento das regras compositivas clássicas descritas pelo tratado vitruviano.

De modo inverso, não se poderia imaginar a reconstituição dos membros superiores da Vênus de Milo, para citarmos um exemplo clássico. O caso da reconstituição ou não do Coliseu passa por uma discussão que vai além da unidade potencial da obra de arte. Evidentemente, os elementos ainda remanescentes permitiriam a utilização da técnica da *anastilosis*, mas a significação do edifício – derrocada do Império Romano, queda do paganismo diante do Cristianismo incentivado pela Igreja durante séculos – e sua transformação ao longo do tempo solidificaram essa “nova” imagem.

Mas na imagem que a obra de arte formula, este mundo da experiência aparece reduzido unicamente a função cognoscitiva no seio da figuratividade da imagem: cada postulado de integridade orgânica se dissolve. A imagem é verdadeira e somente aquilo que aparece: a redução fenomenológica que serve para indagar sobre o existente torna-se na Estética o axioma próprio que define a essência da imagem. (Brandi, 1977, p. 15)

A discussão sobre o Tempo na obra de arte nos conduz ao debate contemporâneo da preservação do Patrimônio Cultural. Na verdade, as intervenções contemporâneas lidam, de uma forma ou de outra, com o problema da evidência do momento histórico, e as soluções arquitetônicas encontradas oscilam entre o pastiche, o restauro de fantasia e a linguagem contemporânea.

Não será agora desejo de maior insistência em afirmar que o único momento legítimo que se oferece para a ação de restauro é aquele do presente próprio da consciência observadora, no qual a obra de arte está no átimo e é presente histórico, mas é também passado e, deste modo, de outra forma, de não pertencer à consciência humana, está na história. O restauro, por

representar uma operação legítima, não deverá presumir nem o tempo como reversível nem a abolição da história. (Brandi, 1977, p. 26)

O pastiche, enquanto cópia literal de uma arquitetura do passado, que muitas vezes é assumida pelos órgãos oficiais de preservação do Patrimônio Histórico, e o restauro de fantasia, enquanto suposição de uma linguagem existente no passado, opõem-se a esse axioma. Nesse sentido, não podemos aceitar nenhuma outra posição senão aquela da linguagem de nosso próprio tempo histórico. Entretanto, muitas são as soluções arquitetônicas possíveis na relação a ser estabelecida entre passado e presente.

Uma das posições freqüentemente adotadas é a da contraposição temporal, quando passado e presente confrontam-se em igual valor, produzindo um choque entre as linguagens. Tal seria o caso do Centro Georges Pompidou, em Paris, projeto de Renzo Piano e Richard Rogers (1972-1977), quando a estética contemporânea do *high-tech* opõe-se febrilmente aos elementos compositivos presentes na arquitetura e no tecido da cidade. Kenneth Frampton aponta alguns paradoxos decorrentes da retórica tecnológica adotada: se, por um lado, alcança popularidade (torna-se referência no tecido urbano?), por outro, as pessoas ali acorrem antes pelo inusitado da composição e pela vista da cidade, permitida pelas escadarias envidraçadas da fachada ocidental, do que pelas atividades culturais; se a flexibilização é o objetivo primeiro, foi necessário “construir paredes” para abrigar as exposições.

O fato adicional de que a escala do edifício seja bastante indiferente ao seu contexto urbano e que o mesmo seja incapaz de representar seu status como instituição é conseqüente com a postura ideológica da qual emana (...). (Frampton, 1996, p. 289-290)

Encontramos diversos outros exemplos desse tipo de postura, e podemos citar, dentre os chamados *Grands Travaux* do Governo François Mitterand, o Arco de La Défense (projeto de Johan Otto von Spreckelsen e Paul Andreu, Paris, 1983-1989) e a pirâmide do Louvre (projeto de I. M. Pei, Paris, 1988).

Algumas soluções arquitetônicas tornam-se, inclusive, mais radicais, como o denominado “Attic Conversion” (projeto de Wolf D. Prix e H. Swic-

zinsky, do Coop Himmelblau, Viena, 1984-1988), onde uma estrutura abobadada substitui o telhado à mansarda de dois edifícios, unindo os escritórios administrativos situados em cada um deles. A estrutura em metal e vidro parece pousar sobre a composição clássica do edifício existente, um corpo estranho de uma sutil delicadeza.

Em uma atitude radicalmente oposta, outro tipo de solução arquitetônica proposta, e difundida, parece estabelecer uma relação menos contrastada com o passado. O edifício Willis-Faber & Dumas (projeto de Norman Foster Associates, Ipswich, 1974) reflete o centro histórico da cidade na película de vidro que envolve o edifício, distorcendo sua imagem real.

O edifício Willis-Faber é o “quase nada” de Mies van der Rohe, despojado de seu classicismo e levado a cabo mediante o uso do cristal espelhado, não somente para replicar ao imperativo contextual de relacionar a escala e textura do entorno urbano existente – neste caso, simplesmente refletindo-o – mas que também responde ao predicado moderno da perda total de qualquer linguagem “recebida” [grifo nosso], facilmente exequível ou aceitável. (Frampton, 1996, p. 305)

Norman Foster estabeleceu uma contraposição nítida à posição dos chamados contextualistas, para quem a relação com os ambientes históricos tinha um significado especial. Podemos citar, como exemplo de um contextualismo coerente com os preceitos da arquitetura moderna que se justapõem à Teoria do Restauro – a adoção de uma linguagem contemporânea – o trabalho de Álvaro Siza na reconstituição do bairro do Chiado, em Lisboa, destruído por um incêndio em 1992.

Tendo ainda em foco a postura contextualista, deparamo-nos com o estudo das tipologias da Toscana por Aldo Rossi.

Rossi reconheceu que em sua maioria os programas modernos são veículos inapropriados para a arquitetura, e para ele isto significou recorrer à chamada arquitetura analógica cujas referências e elementos têm de ser abstraídos do vernáculo, no sentido mais amplo possível. (Frampton, 1996, p. 298)

Ainda que o conjunto da obra de Aldo Rossi não envolva a questão da preservação do Patrimônio Cultural no sentido de intervenções ou res-

tauros, sua posição teórica descrita em *Arquitetura da cidade* em muito tem contribuído para o desenvolvimento de posturas coerentes frente ao passado histórico. A postura de Rossi e sua geração derivou diretamente da posição coerente dos racionalistas italianos dos anos 50-60 frente ao passado, cuja maior expressão no campo do Patrimônio foi Carlo Scarpa.

Dentre a numerosa obra de Scarpa, citamos dois de seus melhores exemplos frente ao passado: a Fundação Querini Stampalia, em Veneza (1961-1963), e o Museu Castelvecchio, em Verona (1956). Na Fundação Querini Stampalia, Scarpa executa uma total reformulação do espaço interno, adaptando o edifício quinhentista às atividades culturais ali abrigadas. Na fachada, entretanto, sua intervenção é mínima: apenas substitui as portas da antiga entrada principal por um gradil de desenho geométrizado, e os colunelos em mármore das janelas do andar superior por trilhos metálicos, interferindo apenas no substrato.

Em Castelvecchio, grande parte da obra constituiu um restauro estrutural propriamente dito, visando a estabilização. Entretanto, a principal intervenção de Carlo Scarpa se deu na reestruturação do espaço, transformado em museu para esculturas dos séculos XI e XII, onde o arquiteto – ao contrário da postura do Coop Himmelblau em Viena – faz dos elementos arquitetônicos modernos suportes para as peças. Assim, as imagens em pedra parecem flutuar sobre os pedestais em metal, e a estátua equestre do Cangrande della Scala domina a entrada e o percurso interno do museu, apoiada por um grande balanço em concreto armado, demonstrando a respeitosa relação com o passado. Somente em um único momento Scarpa se permite a criação contemporânea: para direcionar a entrada no museu, ergue um muro e reveste-o de diversas placas de pedras, de cores e texturas diversas, que nos remetem à própria fortaleza, ainda que o desenho que as gera seja absolutamente de seu tempo.

Qual dessas posturas estaria correta? Não há juízo de valor possível, ou melhor, não é objetivo criar uma postura única diante dos alunos, mas que os mesmos sejam capazes de discutir e argumentar suas posições futuras, fundamentados nos exemplos demonstrados pela História da Arquitetura.

Percebemos como os conceitos podem ser elucidados através de exemplos presentes na História da Arquitetura. Entretanto, nossa proposta pedagógica tem como objetivo a formação de uma consciência ética sobre a preservação do Patrimônio Cultural. A metodologia passa a ser, então, inversa. No lugar da demonstração de conceitos, a História da Arquitetura nos apresenta questões que, lembramos, não nos cabe solucionar no bojo desta disciplina, mas, sim na disciplina de Restauro – cujo conteúdo passou a ser obrigatório após a última reformulação programática do Ministério da Educação – em geral, disposta nos currículos dos cursos de Arquitetura e Urbanismo como a última das disciplinas (chamadas) teóricas.

Cabe discutir, agora, sobre a adequação de um isolamento dessa disciplina, ou melhor, das questões inerentes a seu conteúdo. Seria metodologicamente correto que os alunos estivessem em contato com a preservação do Patrimônio Cultural somente nos últimos anos do curso de Arquitetura e Urbanismo?

Uma vez que um dos objetivos da disciplina de História da Arquitetura é a formação de uma consciência crítica que auxilie nas disciplinas de Projeto, acreditamos que as questões relativas à preservação do Patrimônio Cultural podem ser discutidas dentro do conteúdo programático daquela disciplina, sem o prejuízo da cronologia como base para a definição desse mesmo conteúdo. Na realidade, propomos que a formação de uma postura crítica dos alunos frente a Arquitetura e o Urbanismo através da História – como disciplina autônoma, insistimos – se enriqueça do debate sobre a preservação do Patrimônio Cultural, um problema contemporâneo e extremamente delicado, com o qual os arquitetos e urbanistas deparam-se a cada instante da vida profissional.

Não podemos nos esquecer que, nesse bojo, encontra-se a Arquitetura Brasileira, embora, em geral esta disciplina não seja intitulada pelos programas das Escolas e Departamentos de Arquitetura como História da Arquitetura Brasileira, o que reflete, por si só, uma postura aproximada espacial e temporalmente do objeto em questão. Não se trata, aqui, de produzir um distanciamento, mas sim de encarar a Arquitetura Brasileira de modo crítico e reflexivo, tal como estamos sugerindo para o estudo da História da Arquitetura.

Referências bibliográficas

- BOITO, Camillo. *Architettura del medioevo in Italia*. Milano: Comitato per le Onoranze, 1916.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *A formação do homem moderno vista através da arquitetura*. Belo Horizonte: AP Cultural, 1991.
- BRANDI, Cesare. *Teoria del restauro*. Torino: Giulio Einaudi, 1977. (Piccola Biblioteca Einaudi).
- CESCHI, Carlo. *Teoria e storia del restauro*. Milano: M. Bulzone, 1970.
- FRAMPTON, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. 8. ed. Barcelona: G. Gili, 1996.
- IPHAN. *Cartas patrimoniais*. Brasília: MinC/IPHAN, 1995. (Cadernos de Documentos, 3).
- LAMAS, José M. Ressano Garcia. *Morfologia urbana e desenho da cidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.
- LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- RUSKIN, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Valencia: Lámpere, [19-]
- SITTE, Camillo. *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos*. São Paulo: Ática, 1992.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIème au XVIème siècle; verbete restauro*. In: DOURADO, Odete. *Pretextos*. Salvador, UFBA/Mestrado em Arquitetura e Urbanismo, 1993. (Série B, 1).
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *L'Architecture raisonnée*. Paris: Hermann, 1964.