

## **Preâmbulo**

Este anexo intitulado LIVRO II . ANEXO 01 pretende reunir uma contextualização internacional mais desenvolvida que as linhas referidas no texto principal.

O anexo 01 resulta de uma recolha elaborada para o trabalho que se revelou muito estimulante e definidor dos enquadramentos e conceitos de cada época, e que serviu para aprofundar cada momento da história na sua dimensão europeia.

O texto principal pode assim ser mais concentrado sobre a situação nacional, e por sua vez sobre o contexto do Palácio de Belém, remetendo para este anexo sempre que se impôs uma explicação das envolventes de cada episódio.



## ÍNDICE

Preâmbulo .....	i
<b>LIVRO II . ENQUADRAMENTO TEÓRICO INTERNACIONAL .....</b>	<b>1</b>
1.1. A “Pré-história” da conservação .....	1
1.2. Os antecedentes do conceito de restauro .....	5
1.3. Renascimento e a génese do conceito de restauro .....	8
1.4. Maneirismo e Barroco .....	21
1.5. Neoclassicismos até à revolução francesa .....	28
1.6. Antecedentes filosóficos e factuais .....	32
1.7. A revolução francesa .....	33
1.8. O início do séc. XIX .....	39
1.9. Início do séc. XIX em Itália .....	41
1.10. Restauração da monarquia em França .....	47
1.11. Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc .....	55
1.12. John Ruskin e o contexto inglês .....	63
1.13. Itália, Grécia e Espanha .....	74
1.14. Contexto na entrada do séc. XX .....	90
1.15. Os primeiros anos do séc. XX .....	92
1.16. Modelos de conservação do património nos primeiros anos do séc. XX .....	98
1.17. Da primeira Guerra Mundial até 1939 .....	105
1.18. Contexto na segunda Guerra Mundial .....	121
1.19. Da segunda Guerra Mundial até à Carta de Veneza .....	123
1.20. A Carta de Veneza de 1964 .....	136
1.21. Rupturas no contexto artístico posterior a 1965 .....	139
1.22. Contemporaneidade, após 2000 .....	150
 ÍNDICE DE IMAGENS .....	 156
BIBLIOGRAFIA .....	159



## LIVRO II . ENQUADRAMENTO TEÓRICO INTERNACIONAL

### 1.1. A “Pré-história” da conservação

Praticamente até ao Renascimento, não existia distinção entre artista e restaurador. As operações de restauro, de retoque, de limpeza, de ampliação e corte de obras de arte, ou de reconstrução, ampliação ou alteração de arquitectura eram executadas por artistas ou arquitectos, numa estratégia de aproveitamento do possível e correcção do necessário, num espírito de total pragmatismo e utilitarismo. Certamente que, em função da sensibilidade e respeito que cada peça original merecesse ao interventor, mais seria respeitado e menos seria alterado. Da mesma forma que a proximidade do novo “gosto” face ao “gosto” do objecto intervencionado conduziria a menores correctivos, tal como a adequabilidade funcional do objecto arquitectónico antigo face ao novo programa, implicaria mais ou menos alterações construtivas.

Os materiais e as técnicas utilizadas nas expressões artísticas e na construção de edifícios mantinham-se ao longo dos séculos, gerando uma grande familiaridade entre a matéria existente e a nova que se deveria formar. A continuidade materializava os códigos de perenidade de cada comunidade ou civilização, corporizando a sua linguagem simbólica distintiva, dando forma às crenças e religiões, aos hábitos e costumes que amadureciam para se tornar valores culturais intangíveis com consequências tangíveis. Ao longo de sucessivas gerações transmitia-se o saber, sem teorização ou tratadística, onde as regras se consolidavam num processo de erro e correcção e pela passagem do testemunho da geração anterior para a sua sucessora<sup>1</sup>.

No berço da civilização Ocidental floresceram em paralelo duas civilizações que apesar de se conhecerem e se relacionarem comercialmente, mantiveram características diferentes durante trinta séculos.

No Antigo Egipto, apesar de existirem projectos com plantas e cortes em papiro, incluindo maquetes em gesso para mostrar o projecto (Pereira, 2004: 151), o arquitecto era o projectista construtor e responsável, mas sem quaisquer direitos autorais <sup>2</sup> que cabiam ao Faraó, argumentando ter recebido a forma final do templo projectado

---

<sup>1</sup> «For many millennia, the earliest builders in our prehistoric past most certainly worked without theory. Through trial and error over generations they developed building forms that were suited to the materials at hand, the climate in which they lived and their social systems.» (Gelernter, 1995: 36).

<sup>2</sup> «[...] although the individual creates the art, there is no sense of individuality, no idea that the artist has offered his own personal and individual point of view.» (Gelernter, 1995: 38).

revelada pela divindade (Gelernter, 1995: 40). A construção dos monumentos era algo divino, e quando terminados, eram encerrados para a eternidade. A arquitectura dos templos não se reaproveitava, não se alterava nem se “restaurava”, mantendo-se ligado à memória do seu construtor <sup>3</sup>.

Na Mesopotâmia, e ao contrário da estabilidade e continuidade dos reinados no Egipto, as cidades-estado do vale do Tigre e do Eufrates onde se haviam sedentarizado os Sumérios entraram em declínio e os Acadianos assumem o domínio. Pese embora tenham procurado regular os comportamentos entre os cidadãos por volta de 1700 a.C. com o “Código de Hamurabi”, que continha três Leis dirigidas à actividade do arquitecto <sup>4</sup>, após um milénio de grande instabilidade étnica, os Assírios conquistam os territórios desde a Península do Sinai à Arménia, ocupando o Baixo Egipto em 671 a.C., até Alexandre o Grande os derrubar em 311 a.C. (Janson, 1977: 72). Os Sassânidas assumem o controlo da região até ao séc. VII, perdendo-o para os árabes. Com populações variáveis e heterogéneas, cheias de rivalidades e em guerras recorrentes, sem as preocupações pelo Além dos egípcios e sem pedra no território, estes povos construíam de modo pragmático com adobe e madeira, deixando poucos vestígios para além das fundações (Idem: 67). A construção era perecível e por isso sempre nova.

No séc. VII a.C. floresce a civilização Grega que inicia um estilo novo, com regras objectivas e leis-padrão para as formas e elementos de composição. Apesar da sofisticação da sua *Polis*, o investimento arquitectónico centrou-se nos templos, premiando a dimensão exterior, escultórica, a proporção da escala humana, e negligenciando o espaço interior (Zevi, 1989: 56). O Templo não era a casa dos Fiéis, mas a morada impenetrável dos Deuses, destinados a ser admirados e contemplados com devoção e respeito. A arquitectura representava o cenário dos rituais e cerimónias que se desenrolavam no exterior (Idem: 65).

---

<sup>3</sup> «[...] the significance of a monument was linked with the purpose that the building served or the memory of the original builder.» (Jokilehto, 1986: 7).

<sup>4</sup> O “Código de Hamurabi” terá surgido na Mesopotâmia em cerca de 1700 a. C. para regular os comportamentos entre os cidadãos. O código contém 282 leis organizadas em 3600 linhas, destinando-se três delas para definição da deontologia a verificar pelos arquitectos:

«Lei 228º, Se um arquitecto constrói uma casa para alguém e a leva a execução, deverá receber em paga dois siclos, por cada sar de superfície edificada;

Lei 229º, Se um arquitecto constrói para alguém e não o faz solidamente e a casa que ele construiu cai e fere de morte o proprietário, esse arquitecto deverá ser morto;

Lei 233º, Se um arquitecto constrói para alguém uma casa e não a leva ao fim, se as paredes são viciosas, a arquitecto deverá à sua custa consolidar as paredes”» (Vasconcellos, 2013: 31).

A evolução da complexidade projectual, na harmonia entre as partes, na depuração do detalhe construtivo e tectónico <sup>5</sup>, a par com a emergência da reflexão filosófica e conceptual, conduziu os arquitectos gregos à teorização do desenho em três ordens arquitectónicas dórica, jónica, coríntia e finalmente compósita, que evoluíram ao longo de quatro séculos até IV a.C., definindo a regra, «[...] *suficientemente rígida para não ser evitada com facilidade, e suficientemente flexível para aceitar todo o contributo individual.*» (Conti 2, 1991: 23).

No âmbito da emergência dos valores humanistas e do talento individual, os Gregos iniciam o reconhecimento da autoria artística da obra, atribuindo «[...] *uma importância sem precedentes ao indivíduo e à sua habilidade de pensar por si próprio.*» <sup>6</sup> (Gelernter, 1995: 45). Esta estratégia de procurar e promover as reacções emocionais a partir da arte produzida pelo Homem para o deleite do Homem <sup>7</sup>, será determinante para a sua eleição como origem do cânone da civilização ocidental.

Na península Itálica, floresce a civilização etrusca, que tal como a grega, nunca construiu uma nação unida, assentando numa multiplicidade heterogénea de cidades-estado. Em 753 a.C. é fundada a cidade de Roma, durante um século governada por reis etruscos, mas que se vai autonomizar, fundar a República em 510 a.C. e constituir num império conquistador, tomando cidade após cidade ao longo dos séc. V e IV a.C.

Povo essencialmente militar, os romanos são estrategas e políticos, investindo não apenas nos templos, mas também para a comunidade, no urbanismo, nos grandes equipamentos públicos, nas estradas, pontes e nos aquedutos. O seu pragmatismo leva-os a aproveitar a tratadística helénica que admiravam, acrescentando-lhe a valência fundamental do usufruto e contemplação do espaço interior, "descobrimo" espacialidades cénicas e monumentais. *«Impera nos ambientes circulares e rectangulares a simetria, a autonomia absoluta quanto aos ambientes contíguos, sublinhada pelos espessos muros que os separam; uma grandiosidade duplamente axial, de escala inumana e monumental, substancialmente satisfeita consigo mesma e independente do observador.»* (Zevi, 1989: 56). Com saber acumulado da sua herança etrusca e engenharia apurada da estratégia militar, os romanos desenharam com escalas que não procuravam a escala humana, mas antes pretendiam traduzir a força do império, do seu esplendor e domínio técnico.

---

<sup>5</sup> «De origem grega o termo tectónica deriva da palavra tekton, que significa carpinteiro ou construtor.» (Frampton, 1998: 23).

<sup>6</sup> «[...] *unprecedented importance to the individual and his ability to think for himself*» (tradução livre).

<sup>7</sup> «Dentro da perspectiva cultural grega, a arte tinha, [...] a função de provocar efeitos psicológicos, sendo esse o objectivo da música e da tragédia, pelo menos se dermos crédito a Aristóteles.» (Eco, 1970: 74).

Na expansão do Império, os romanos respeitavam a construção vernácula dos territórios ocupados, porque afinada pelo tempo às condições específicas locais e pela disponibilidade dos materiais, mas aplicavam os cânones greco-romanos da arquitectura erudita, conduzindo a uma uniformização do gosto. Apesar da dimensão do império, a homogeneização estilística estava garantida porque mesmo os grandes artistas se continham nos desvios à tratadística, evitando confrontos com a tradição romana (Eco, 2006: 213).

«Os Gregos centraram todas as suas energias no perfil, que é individual; os romanos na planificação que é social.» (Loos in Rodrigues, 2010: 90).

Juntos, Gregos e Romanos legaram-nos "objectos-símbolo", reflectidos e teorizados, que contribuíram de forma decisiva na construção de uma linha de continuidade geracional, de ancoragem e transmissão de valores estéticos, construtivos e materiais<sup>8</sup>. A sedimentação tornou-os referenciais da sua civilização e modelo idolatrado pela Renascença europeia.

Contudo, no mundo Grego e no mundo Romano, o valor simbólico residia na sacralidade do local, não propriamente no edifício em si, razão pela qual seria aceitável e compreensível a demolição de edifícios monumentais ou comemorativos, se estivesse projectado um novo, mais actualizado em função do gosto vigente, e que cumprisse melhor o papel evocativo desejado.

A veneração pelo passado conduzia a uma atitude de reprimário e de refazimento, ocultando todas as evidências da intervenção.

Reutilizar era uma questão de puro bom senso e pragmatismo, adoptando-se como critério o novo gosto da nova época. As intervenções prendiam-se normalmente com a correcção de patologias construtivas ou com desejo de alteração iconográfica. «Era frequente no mundo romano a utilização de estátuas gregas às quais se substituíam a cabeça para as dotar de um novo significado e simbolismo.»<sup>9</sup> (Justicia, 2008: 66). Também as telas eram cortadas e ampliadas para caber em novos locais, por exigência do proprietário, ou mesmo como medida preventiva, para as colocar em local seguro, evitando o armazenamento ou a venda<sup>10</sup>. E quanto mais veneradas mais repintes poderiam acumular desde os primórdios do cristianismo, por devoção, desejo de perfeição e actualização iconográfica (Justicia, 2008: 78).

---

<sup>8</sup> «São os "objectos-símbolos", definindo-se com espaços privilegiados pelos seus significados, enquanto lugares sagrados e enquanto "monumentos" representativos de uma memória.» (Custódio, 2011: 63).

<sup>9</sup> «Era frecuente asimismo en el mundo romano la utilización de estatuas griegas a las que se les sustituía la cabeza para dotarlas de un nuevo significado y simbolismo.» (tradução livre).

<sup>10</sup> «[...] los mecenas poseedores de obras de arte, tenían todo el derecho a realizar cambios en sus pinturas en función de su disposición en los salones de exposición. [...] tal como] la aplicación de pátinas artificiales, utilizadas para conseguir homogeneidad cromática.»(Justicia, 2008: 114 e 116).

## 1.2. Os antecedentes do conceito de restauro

Após a queda do Império Romano do Ocidente, os novos reinos mantêm muito da estrutura e saber romano. A colonização romana de toda a Europa e Norte de África havia deixado um legado de “monumentos” que eram espólios de territórios conquistados, e como tal, material disponível para toda a sorte de destinos. Mas a indiferença ou falta de meios para a conservação, e principalmente o desejo de mudança e reutilização revelaram-se sempre mais danosos que as próprias invasões bárbaras<sup>11</sup>.

Dentro deste espírito de reciclagem, muitas estruturas acabam poupadas à destruição integral, por via da sua transformação. As populações escassas, agredidas por guerras, subnutrição e trabalho árduo de sol a sol, muito agradeciam perspectivas expeditas para aliviar as suas obras. Com sensatez face ao contexto, o Papa Gregório I (590-604) propõe «[...] e pratica uma política de reutilização que o seu sucessor Honório seguirá: as grandes habitações patrícias são transformadas em mosteiros, as suas salas de recepção em igrejas. No exterior adverte os seus missionários: “Não destruam os templos pagãos, mas apenas os ídolos que eles acolhem. No que diz respeito aos edifícios propriamente ditos, contentai-vos em aspergi-los com água benta e neles colocar os vossos altares e as vossas relíquias”.» (Choay, 1982: 33). Contudo, e apesar de algum reconhecimento de delicadeza das obras pagãs e do seu saber literário, alguns elementos do Clero preservam testemunhos desse passado, antecipando comportamentos humanistas que se viriam a transformar numa revolução social e cultural.

Com o desenvolvimento agrícola, comercial e demográfico, irrompe no séc. XI por toda a Europa Ocidental uma arquitectura designada românica, que corresponde a uma ampla variedade de estilos nacionais e regionais, sem focos centrais nem seguidores, mas com numerosos pontos em comum (Janson, 1977: 261).

O Cristianismo praticado no império bizantino dissemina-se pelo resto da Europa, e o Papa tornara-se o sacerdote incontestado. O temor a Deus instala-se na sociedade feudal, a Igreja passa a explicar o mundo e a vida, reforçam-se as peregrinações e mobilizam-se as Cruzadas a partir de 1095. Nas deslocações das tropas, trocam-se os conhecimentos entre países permitindo que na segunda metade do séc. XI o estilo românico amadurecesse com maior homogeneidade ao longo de toda a Europa Ocidental, com denominador comum na religião Cristã, de evocação romana por via bizantina.

---

<sup>11</sup> «[...] esses séculos testemunharam inúmeras destruições.[...] [mas] as invasões bárbaras dos séculos VI e VII saquearam talvez menos do que o proselitismo dos missionários na mesma época [...]»(Choay, 1982: 32).

A edificação religiosa apresentava-se pesada e intimista, promovendo a penumbra e clausura, seguindo os princípios técnicos da arquitectura romana que serviam o desejo de introspecção procurados pela religião, passando a exprimir a composição espacial em termos de estrutura e ossatura. «O significado substancial da contribuição românica está no facto de não mais se falar em termos bidimensionais, mas de uma unidade de arcadas tridimensionais em si mesmas, englobando o espaço interior dentro de si.» (Zevi, 1989: 90). O amadurecimento do domínio estrutural, que concentrou as cargas em elementos mais pontuais, esbeltando as paredes portantes, bem como a supressão do arco triunfal que permitia a unidade do espaço da igreja com o altar-mor, tornou o românico tardio mais consciente do espaço unificado, fluido e menos estático, adequado às catedrais de peregrinação. O arco de volta perfeita, característico do românico, aparece pela primeira vez em 1120 substituído pelo arco quebrado na *Catedral de Autun*, na Borgonha, pronunciando o gótico <sup>12</sup>.

O nascimento do Gótico foi registado na *Île-de-France*, na reedificação da abadia de *Saint-Denis* em Paris, entre 1137 e 1144, pela mão do abade beneditino Abbot Suger. O arco quebrado, a cabeceira de peregrinação, a abóbada de arestas com nervuras são reunidos em perfeito equilíbrio (Janson, 1977: 284), em "Harmonia" nas palavras do abade Suger. Utilizando o mesmo material e técnicas construtivas experimentadas, o gótico correspondia a um progresso da "investigação românica" (Zevi, 1989: 91), mais transparente, elevado e vertical, mais divino, claramente afastado da escala humana. Entendido nesta continuidade, o gótico era uma evolução natural, técnica, estética e compositiva do românico. Uma mesma arte melhorada, que servia melhor os desígnios da Igreja, da afirmação do espírito de Deus, através da uma grandiosidade avassaladora.

Como a construção das catedrais e os grandes edifícios religiosos cruzavam várias décadas, por vezes séculos, a lógica da construção limitava-se a seguir as novas técnicas e tendências estilísticas. O projecto era evolutivo, crescia no local e seguia as orientações do mestre do momento. A matéria ou parte do edifício existente era encarada como matéria-prima, sendo que durante toda a Idade Média, e principalmente a Alta Idade Média «[...] o termo "restauração" era sinónimo de

---

<sup>12</sup> No séc. XVIII desenvolveram-se várias teorias sobre a origem do arco quebrado. Desde a hipótese do arco representar uma interpretação de entrelaçamento de ramos das árvores do Norte da Europa, ou provenientes do Templo de Salomão ou da quilha da Arca de Noé. Para Christopher Wren (1632-1723), o arco havia sido trazido pelos Cruzados de Jerusalém para a Europa, sendo a sua origem árabe. O próprio nome gótico corresponderá à transformação da referência "dos Godos", significando "dos germânicos". (Neto, 1997: 26).

"reutilização", aproveitamento de materiais e objectos do passado para novos usos, novos fins, em novas contextualizações e com novos significados»<sup>13</sup> (Justicia, 2008: 69). Na liturgia cristã "restaurar um edifício" significava devolver-lhe a dignidade, colocá-lo em condições de recuperar a função, restaurar o sentido e a simbologia primitiva do edifício (Rivera Blanco, 2008: 33). Na mudança da pessoa ou na mudança do tempo, afinava-se o desenho, mas sempre entendido na continuidade, sem preconceitos. Como na verdade o românico já era uma continuidade natural das obras romanas, também essas uma evolução das gregas, o Gótico servia por sua vez como linguagem para o "restauro", ou para a reedificação de partes destruídas, ou para a conclusão de catedrais romanas, ou anteriores. O gótico cumpria assim o papel de continuidade para tudo o que o antecedia, numa simples lógica de Devir cultural. Em edifícios que trabalhavam os mesmos materiais, em qualquer obra se aplicava a linguagem e o conhecimento estrutural e construtivo do momento, com evidência e orgulho<sup>14</sup>.

A especialização crescente nos conhecimentos da construção implicava homens dotados do saber. Desde o século X que se organizaram na Lombardia «[...] associações de artistas seculares, architectos, esculptores, iluminadores, imaginários, vidristas, entalhadores e canteiros, empregados pela igreja nas vastas obras da primeira renascença da Europa, subsequentes aos terrores do millenio, que por muitos anos paralyzaram todas as faculdades artísticas da humanidade estupefacta perante a profecia pavorosa do próximo aniquilamento universal.

Estas confrarias, creadas e protegidas pelo clero, tomaram o nome de franco-maççonaria ou de pedreiros livres [...]» (Ortigão, 1896: 39). Com o crescimento maior do grupo, e com o fim da encomenda em Itália, começam a expandir-se para outros países, sedimentando a internacionalização dos modelos<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> «[...] el término "restauración" es sinónimo ante todo de "reutilización", aprovechamiento de materiales y objetos del pasado para nuevos usos, nuevos fines, en nuevas contextualizaciones y con nuevos significados.» (tradução livre).

<sup>14</sup> «In a way, in the medieval France there was really no style, or at least there were no styles that the builders could choose from. Instead, there was a cultural development, which, in different forms that were characteristic to those particular areas. The form of architecture was a logical consequence of the structural principles, which depend on building materials, on structural necessities, on the programs that had to be satisfied as well as on the logical deduction of the thus established law [...]» (Jokilehto, 1986: 281).

<sup>15</sup> «Este expatriamento não representava unicamente uma expansão artística mas também uma forte propaganda e uma considerável conquista internacional da igreja latina.»(Ortigão, 1896: 40).

«Como incentivo e amparo da vasta odysseá, a que se aventurávamos denominados pedreiros livres receberam então da auctoridade pontifícia [...] privilégios incomparáveis, destinados a assegurar á confraria errante uma espécie de inviolável monopólio esthetico e artístico [...]. Diplomas e bulas papaes confirmaram para todos os paizes, que houvessem reconhecido a fé catholica apostólica romana, todos os privilégios que a confraria dos pedreiros livres havia recebido dos Estados de que era oriunda.»(Idem: 41).

Segundo Ramalho Ortigão, o trabalho da confraria era protegido em cada nação, sendo proibido aos soberanos permitir que houvesse concorrência nos seus territórios, ou que algum artífice local se intrometesse no local da obra. Os honorários, os horários de trabalho eram definidos pelas confrarias, que se disseminaram por vários países, sendo que cada dez homens tinham um chefe, por sua vez organizado em grupos de chefes chamados lojas ou agrupamentos. Para evitar que outros indivíduos externos pudessem aproveitar os enormes privilégios das lojas, criaram sinais secretos «os *signaes maçónicos*», passando a ser requerido uma iniciação e juramentos de obediência e segredo sobre os conhecimentos que a confraria disponibilizava. «*Esta colaboração fenomenal dos melhores obreiros, de todos os grandes artistas e de todos os sábios do mundo, associados da maneira mais engenhosamente completa e perfeita para exercer a arte de edificar, elevou a architectura religiosa n'este período á mais alta perfeição scientifica e technica [...]»* (Idem: 44).

Contudo, nos dois últimos séculos da Baixa Idade Média, a Europa foi fustigada por várias guerras, carestias de alimentos, fome e doenças.

A Grande fome do início do séc. XIV e a Peste Negra, responsável pela morte de um terço da população europeia entre 1347 e 1350, seguido da Cisma Papal no final deste século que dividiu o papado em três e se revelou afinal numa luta de poder, abalaram a Europa e as suas convicções religiosas, abrindo lugar para a redução do temor a Deus, com a admissão de novos valores e a aceitação e admiração por valores do passado.

### **1.3. Renascimento e a génese do conceito de restauro**

Num processo gradual que cruza o séc. XV e o XVI, desponta uma nova postura face aos ensinamentos da Antiguidade, onde se reconhecem predicados válidos para os novos tempos, sem que tal signifique desejo de regresso ao passado.

O românico e o gótico simbolizavam a devoção ao Divino, a fé na Providência que não livrara os seus fiéis de tanto infortúnio ao longo dos dois últimos séculos, pelo que emergem pensamentos que se libertam do temor ao convencionalizado pelo poder eclesiástico.

A fomentar o contexto revisionista, surgem em 1330 os primeiros escritos a exaltar as qualidades e a propor a reabilitação das glórias na arte e no pensamento da Antiguidade Clássica pela pena do poeta toscano Francesco Petrarca, o mais influente escritor do seu tempo, que defendia as “humanidades” ou “letras humanas”, por oposição às “letras divinas” ou Sagradas Escrituras. Petrarca revela uma

Antiguidade cujos valores admiráveis sobrevivem nos seus dias, relegando para «[...] a noite da ignorância os séculos do Ocidente cristão que contribuíram para o seu desconhecimento e para a falsificação das suas obras-primas. » (Choay, 1982: 39). Objectivando a sua interpretação do Devir histórico, Petrarca baptiza o período seguinte ao fim do império romano de Idade Média ou Idade das Trevas, propondo para a nova consciência, para a “Nova Idade”, o nome de “Renascença” baseado no termo italiano *rinascità*.

Petrarca descobria e fundava o “distanciamento histórico” (Janson, 1977: 350).

Lentamente começa a esboçar-se a noção de que existiram tempos recuados menos teologicamente dogmáticos, com valores seculares elevados, materializando-se em meados do século XV, «[...] a ideia de uma origem temporal [que] emergiu e com ela a ideia de passado. Isto interrompeu o eterno ciclo do tempo ao propor um ponto fixo de início.» (Eisenmann in Rodrigues, 2010: 790).

Determinante na consciência deste afastamento foi o retorno do papado a Roma em 1377, e definitivamente em 1420.

O Papa Clemente V (1305-14) foi forçado pelo Rei de França a deslocar a cadeira Papal para Avignon em 1309, no Sul de França, num período em que Roma se encontra ingovernável pela luta de interesses entre famílias eclesiásticas. Os papas, que assumiam o papel dos herdeiros de Roma desde o final do Império Romano, exerciam o poder dos antigos imperadores em matéria de edilidade e de arquitectura (Choay, 1982: 37). Eles que em 408 haviam decretado a favor da utilização secular dos templos para os proteger enquanto monumentos públicos, e que haviam proposto a transformação de edifícios seculares em igrejas em 526 e 530, consagrando o Panteão à Virgem Maria em 609 (Idem, Ibid), abandonavam a cidade em favor de Avignon.

Durante João XXII (1316-34), Benedito XII (1334-42), Clemente VI (1342-52) e Inocêncio VI (1352-62) Roma está sem a sua protecção. Urbano V (1362-70) decide, para regozijo de Petrarca, regressar a Roma em 1367, mas sem sucesso. Seria Gregório XI (1370-78) o sétimo e último Papa de Avignon a retornar a cadeira Papal para Roma. Mas a sua morte prematura e a eleição polémica de Urbano VI (1378-89), faz emergir uma facção que pretende reflorescer o papado em Avignon, nascendo o primeiro antipapa Clemente VII (1378-94) seguido de Benedito XIII (1394-1403), dando origem às lutas de poder religioso conhecidos pelo Cisma Papal, ou Grande Cisma do Ocidente. A reclamar o poder sobre a Igreja Católica, surge outro antipapa em Pisa, triangulando a disputa, que só terminaria no Concílio de Constança em 1417.

Quando Oddone Colonna, eleito no Concílio com o nome de Martinho V (1417-31) regressa definitivamente a Roma em 1420, a cidade tem 17000 habitantes que vivem

ao lado dos monumentos caídos ou transformados em habitações, por entre vinhas e pastos, apagados pelo interesse em responder às solicitações dos peregrinos que já a visitavam (Idem: 38).

Perante os olhos de quem detinha o poder, surge pela primeira vez a imagem construída- mas agora degradada - dos cenários destruídos dessa Antiguidade que os textos literários contaminados pelo saudosismo de Petrarca referem e que fazem sonhar os intelectuais de então. As pedras que encontram lembram e simbolizam essa perfeição a que a literatura emergente fazia apologia. Lentamente descobre-se um conjunto de ruínas, de edifícios, de monumentos, que foram de povos anteriores que ali haviam estado, por quem se tem um sentimento de admiração, de afastamento, percebendo-se serem antepassados com valores diferentes mas respeitáveis.

O simples e natural fluxo da continuidade temporal é interrompido. A estima pela evolução técnica e artística pelo mais moderno é trocada, nos ciclos intelectuais, pela estima pelo mais antigo. Os malefícios do passado recente tornam-no preterido por uma ideia nostálgica de um passado longínquo, irrecuperavelmente perdido, cheio de nobreza artística e respeito humanista pelo Homem e pela vida, que importa recuperar<sup>16</sup>. Contudo, o Renascimento não procura o retorno a uma era que considera ultrapassada. «O Renascimento tinha uma fé no seu mundo contemporâneo.» (Colquhoun in Rodrigues, 2010: 782).

No séc. XV descobre-se o caminho para a Índia, desenham-se mapas do mundo navegável. Johannes Gutenberg inventa em 1439 a imprensa, introduzindo a possibilidade de expandir o conhecimento, nomeadamente dos clássicos da Antiguidade, até então fechado no círculo de uma elite muito restrita controlada pela Igreja. Mas os humanistas da nova era não se tornam pagãos. Estudam e reflectem sobre a filosofia greco-romana, mas não renegam o Cristianismo. (Janson, 1977: 350).

O facto fundamental que inverte o curso natural do desenvolvimento das artes e das ciências, e que se apresenta verdadeiramente novo é que «[...] pela primeira vez vemos que o homem reconhece em obras e acções antigas, separados por mais de mil anos da sua própria época, os primórdios da própria actividade artística, cultural e política.»<sup>17</sup> (Riegl, 1903: 34).

---

<sup>16</sup> «Ao regressar aos modos clássicos, retomou os fios condutores de um mundo que era mais moderno do que a recente cultura medieval.» (Colquhoun in Rodrigues, 2010: 782).

<sup>17</sup> «[...]por primera vez vemos que el hombre reconoce en obras y acciones antiguas, separadas por más de mil años de la propia época, los estadios previos de la propia actividad artística, cultural y política.» (tradução livre).

A origem do conceito de restauro e conservação nasce no momento em que se olha para um passado que se reconhece ultrapassado, distante, com algo que nos afasta, mas que nos inspira devoção.

Nasce na consciencialização da qualidade dos valores culturais ameaçados pela destruição dos monumentos da Antiguidade, e da sua relevância para o mundo moderno <sup>18</sup> (Jokilehto, 1986: 24). «A génese desse conceito só podia ter ocorrido numa Itália em que os vestígios da antiguidade romana se disseminavam pelo território, muito particularmente na “cidade eterna” (Roma).» (Custódio, 2011: 73). No séc. XV a cidade de Roma apresenta-se como berço do Império greco-romano e por isso centro da civilização ocidental. Por um lado foi promotora e difusora dos seus ensinamentos a toda a área de influência europeia; por outro lado é a capital do Cristianismo, onde se localiza a sede do seu poder restituído e reforçado depois da reunificação papal.

A fé cristã reassume-se numa interpretação que lentamente admite as humanidades, e os artistas celebrizam-se a trabalhar para a Igreja, a par com a encomenda crescente para as fortes cidades-estado emergentes ou para as famílias dos novos-ricos mercadores, sinal do vigor social e económico de então. Enquanto as forças da Igreja Católica do Norte da Europa, organizado nas Cruzadas para libertar a “Terra Santa” se batem contra as forças do Islão sediadas no Sul da Europa, as famílias de mercadores de Génova, Pisa e Veneza apostam na abertura de novas rotas comerciais que lhes permite a acumulação de enormes riquezas (Garcia, 1981: 53), tornando as cidades em estados de grande poder e autonomia, a par com Roma.

Se a cidade materializa esta dúplice significação <sup>19</sup>, e se a sua estrutura, monumentos e objectos de arte revelam e testemunham esses ensinamentos redescobertos, torna-se relevante libertar o casco histórico da cidade dos entulhos de séculos que esconderam a sua cota de origem <sup>20</sup>, e iniciar uma nova atitude perante tais documentos edificadas, esculpidos e pintados. Assim sendo «[...] pode-se afirmar com toda a justiça que a verdadeira conservação de monumentos no sentido moderno

---

<sup>18</sup> «The Renaissance can be seen as a moment of new awareness of the cultural values threatened by the destruction of monuments of Antiquity, a recognition of the patriotic significance of these monuments to modern world, and of their value as a testimony of the early phases of Christianity.» (tradução livre).

<sup>19</sup> «Gradually Rome took a double significance; it continued to remind the people of its greatness as the capital of a world empire, but in the same time it assumed the symbolic function as the capital of the Christian Church. Although lost its economic power, Rome retained its symbolic value [...]» (Jokilehto, 1986: 25).

<sup>20</sup> «During the Middle Ages the ground level of Rome had risen due to various factors – floods, accumulation of spoils, fillings – so that the existing level was some two or five meters or even more above the original level of the Roman period.» (Idem, Ibidem).

começou no Renascimento italiano com o despertar de uma estima consciente pelos monumentos clássicos [...]»<sup>21</sup> (Riegl, 1903: 35).

Efectivamente o homem renascentista venerava as obras de arte do passado grego e romano como objectos sublimes, peças que inspiravam a uma perfeição que tentavam atingir. Mas não inspiravam o respeito provocado pelo documento histórico, de testemunho de um passado longínquo (Justicia, 2008: 81). Os edifícios e os ambientes urbanos testemunham o passado acabado que a literatura evoca. Eles ecoam o poder dos textos gregos e latinos, sendo Roma o seu centro mais evidente. Mas rapidamente se passa da admiração pura para o sentimento de que podem ser ultrapassados <sup>22</sup>, e quando intervencionados, até melhorados. «[...] até metade do séc. XV, passar-se-á da imaginação e explanação em desenho para a intervenção efectiva. [...] Os artistas da época têm diante si um repto: demonstrar que atingiram a meta perseguida e que as suas obras podem ser equivalentes às da Antiguidade e que possuem uma capacidade técnica e domínio da linguagem equivalentes.» (Justicia, 2008: 98) <sup>23</sup>.

As obras do passado Clássico são lidas, estudadas e desenhadas, com interesse histórico e arqueológico, servindo fundamentalmente como fontes de inspiração projectual para recriar o Clássico (Justicia, 2008: 108). Esta intenção surgia reforçada pelo desejo de oposição à arte medieval, oriunda dos povos do Norte da Europa, e como tal considerada bárbara com a mesma depreciação que os romanos haviam imputado aos que não falavam latim.

O estudo e o conhecimento das obras do passado não inspiram o respeito nos moldes actuais, e «[...] não significa que o artista não goze de plena liberdade; conhecida a regra, a sua capacidade para criar arte é tão válida como os antigos. Por isso, não é necessário a conservação da obra do passado; basta o seu conhecimento mediante o estudo.» <sup>24</sup>(Justicia, 2008: 109).

---

<sup>21</sup> «[...] se puede decir con toda justicia que la verdadera conservación de monumentos en sentido moderno comenzó en el Renacimiento italiano con el despertar de una estimación consciente por los monumentos clásicos [...]» (tradução livre).

<sup>22</sup> «Antique works of art and structural solutions became a model to be learnt from, to be imitated, but also to be surpassed.»(Idem : 7) «[...] surge en el Renacimiento la idea de la "renovación", en la Roma que quiere revivir el mundo clásico paradójicamente, pero superándolo.» (Rivera Blanco, 2008: 11).

<sup>23</sup> «[...] hacia mitad del siglo XV, se pasará de la imaginación y plasmación en el dibujo a la intervención efectiva.[...] Los artistas de la época tienen ante sí un reto: demostrar que ellos han alcanzado la meta perseguida y que sus obras puede ser equivalente a las de la antigüedad y que poseen una capacidad técnica y un dominio del lenguaje asimismo equivalentes.» (tradução livre).

<sup>24</sup> «[...] no significa que el artista no goce de plena libertad; conocida la regla, su capacidad para crear arte es tan válida como de los antiguos. Por lo tanto, no es necesaria la conservación de la obra del pasado; basta su conocimiento mediante el estudio.» (tradução livre).

Estudadas as obras, os arquitectos desenhavam *all'antica*, à maneira antiga, reciclando o repertório clássico, sem se privar da técnica e conhecimento estrutural contemporâneo. Tal como os Gregos consideravam a música como geometria expressa em sons, os arquitectos do Renascimento crêem a arquitectura como matemática traduzida em unidades espaciais (Ching, 2000: 289), propondo-a como «[...] *nova disciplina contra a incomensurabilidade do espaço gótico e a elementaridade das métricas românicas.*» (Massapina Vaz, 2011: 122).

Roma transforma-se num museu urbano, vivo, numa fonte de inspiração para diferentes pesquisas e alimento para diferentes procuras artísticas e espirituais, ao mesmo tempo que fonte de obras para negociadores de arte <sup>25</sup>. Perante o interesse suscitado pelas peças antigas, floresce um mercado de extracção de partes de cantarias ou pinturas para remontagens noutros locais, remoção para vendas a coleccionadores, para embelezamento prestígio de novas construções, de pilhagens e alienações. Iguamente se demole para reconstruir melhor, aproveitando as partes de que se gosta.

Provavelmente como reacção aos excessos cometidos, e na consciência de que a depredação da matéria histórica conduziria à extinção dos documentos de estudo, surge a primeira objectivação efectiva de protecção dos edifícios que se reconheciam meritórios de preservação.

Um primeiro documento legislativo revelador desse respeito é a bula papal de Pio II Piccolomini (1458-64), a *Cum albam nostram urbem* de 28 de Abril de 1462, que defendia a preservação dos edifícios eclesiásticos da cidade de Roma e de todas as construções que albergassem túmulos ou relíquias de Santos, considerando-os como os mais importantes testemunhos a conservar para as gerações futuras <sup>26</sup>, decidindo vigiar e fazer vigiar sem perdão aos infractores que danificassem os testemunhos dos gloriosos exemplos clássicos. «*Esta legislação era particularmente severa por ameaçar de excomunhão quem se atrevesse a demolir ou quem convertesse "em cal" (prática de reaproveitamento muito comum durante séculos) as pedras dos edifícios da Antiguidade, ainda que estes se situassem em propriedade privada.*» (Aguiar, 2002: 35). Proibia a todos, sem excepção, religiosos ou laicos, fosse qual fosse o seu poder ou posição, sendo condenados ao castigo o actuante e aquele para quem trabalhava.

---

<sup>25</sup> «[...] Rome became both a museum and a world market for art dealers.» (Jokilehto, 1986: 34). Na verdade, o próprio «Petrarch had a collection of medals and was considered a connoisseur.» (Idem, Ibidem).

<sup>26</sup> «In order to conserve "alma" town in her dignity and splendor, it was necessary to maintain and preserve the ecclesiastical buildings, as well as those which served as protection and cover for the burials and relics of holy men. These were the most important ornaments of the town to be preserved for future generations.[...] However, the pope was not able to enforce it in reality.» (Idem : 31).

Como prova da sua determinação, manda abrir pedreiras em Carrara para fornecer mármore em substituição do Coliseu, para alimentar as obras novas (Choay, 1982: 46). Mas o Papa Pio II fazia versar a sua bula papal apenas nos edifícios da Antiguidade clássica que considerava merecedores de tal consideração. O mesmo Papa, que promove o restauro de partes do Fórum Romano, do Coliseu e da Coluna de Trajano (Idem, *Ibidem*) mandou destruir, por meio do seu arquitecto *Bernardo Rossellino*, vários edifícios medievais, entre os quais a igreja românica de *Santa Maria* para alargar a praça da Catedral de Pienza (Rivera Blanco, 2008: 41), e apesar das pedreiras em Carrara, recorria abundantemente a blocos de travertino retirados do Coliseu e do Capitólio para as suas construções no Vaticano.

Contudo, e apesar da circunscrição restrita da sua aplicabilidade, os efeitos práticos desta bula foram praticamente nulos.

Doze anos depois o Papa Sisto IV (1471-84) o "*Restaurator Urbis*" publica a bula *Quum provvida* em 25 de Abril de 1474, reafirmando a sua posição contra a destruição de edifícios eclesiásticos ou a danificação ou remoção de partes <sup>27</sup>. No mesmo registo, restaurou o aqueduto que alimentava de água a cidade e restaurou ou refez trinta igrejas, entre as quais *San Vitale* e *Santa Maria del Popolo*, acrescentando mais sete novas igrejas. A *Capella Sistina* é promovida por este papa, que manda ainda construir a primeira ponte sobre o Tibre desde o Império Romano. Em sinal contrário, decretou a execução da *Via Sistina*, a ligação do *Castel Sant'Angelo* à *Basilica di San Pietro*, para integrar o Vaticano no centro da Roma antiga, bem como o alargamento, em 1480, das vias e a remoção de pórticos e outras adições pós-clássicas para libertar os caminhos públicos. Ao que não se reconhecia valor específico, era removido ou substituído sem receio.

O Papa Julius II (1503-13), sobrinho de Sisto IV, que concedeu em 1506 a aprovação do Vaticano ao *mare clausum* que aprovava as alterações introduzidas no Tratado de Tordesilhas de 1494, republicou a bula papal promulgada pelo seu tio, na defesa dos edifícios eclesiásticos que continuavam a ser demolidos ou danificados. Na verdade, o próprio Julius II ordena a destruição da antiga *Basilica di San Pietro*, basílica paleocristã originária do séc. IV, iniciada pelo Imperador Constantino, com mais de 100 metros de comprimento, antecedida por um *atrium* circundado por colonatas, no local onde se supõe ser o túmulo de São Pedro, e onde estavam enterrados praticamente todos os papas desde então até ao séc. XV.

---

<sup>27</sup> «[...] issued a bull "Quum provvida" of 25 April 1474, against destruction and damage to ecclesiastical buildings, or removal of parts from them; this was later confirmed by Julius II (1503-13) and recalled even in the nineteenth century.» (Jokilehto, 1986: 33).

Um Papa que reedita uma bula papal a condenar à excomunhão quem destrua os edifícios e túmulos símbolos da Igreja, não seria natural que promovesse a destruição de uma das suas referências. O aparente paradoxo explica-se porque Julius II, que encomendara a Miguel Ângelo os frescos da *Capella Sistina*, desejava um túmulo desenhado pelo já prestigiado artista, e queria uma nova basílica para o seu lar eterno. Como a basílica paleocristã se apresentava muito deteriorada após o exílio dos papas em Avignon, não havia respeito pela construção que estaria velha, possivelmente com patologias construtivas e talvez problemas estruturais. Aliás, o primeiro Papa a considerar uma intervenção profunda havia sido o seu antecessor, Nicolau V (1447-55). O Papa Julius II acaba por optar por um concurso de reformulação da basílica, premiando uma estética que evidenciasse o novo gosto renascentista.

Donato Bramante é o vencedor e inicia o projecto, que haveria de ser continuado por mais de uma dezena de arquitectos e terminada após duas dezenas de Papas.

A matéria original não era significativa. Importava o local – suposto túmulo de São Pedro e necrópole de quase todos os papas até então.

As paredes velhas pretendiam-se substituídas, sem dúvidas nem dificuldade.

Durante 120 anos foi reconstruída a *Basilica di San Pietro*, tapando e subindo a cota da necrópole original. Um dos primeiros arquitectos convidados a estudar uma solução de reformulação do edifício da basílica paleocristã existente, ainda para o Papa Nicolau V, foi Leone Battista Alberti.

Na linha de pensamento de Vitruvius, que definia no seu primeiro “livro” os múltiplos requisitos da personalidade requerida ao arquitecto<sup>28</sup>, Alberti era um homem de cultura holístico, arqueólogo e teorizador para quem a profissão de arquitecto exigia perfil moral e intelectual de excepção, para responder a toda sorte de solicitações técnicas, estéticas, desejadas e pressentidas, científicas e pessoais (Choay, 1980: 90), pela «[...]análise das relações do edificador com seus parceiros, isto é, as pessoas que encontra na prática de sua disciplina: seus clientes, interlocutores privilegiados ao nível da *commoditas*; seus pares, cuja perícia é indispensável aos três níveis da edificação e, em particular ao da *estética*; seus operários, cuja competência condiciona a qualidade de suas realizações.» (Alberti in Choay, 1980:116).

---

<sup>28</sup> «[...] la ciencia de la arquitectura es tan compleja, tan esmerada, e incluye tan numerosos y diferenciados conocimientos que, en mi opinión, los arquitectos no pueden ejercerla legítimamente a no ser que desde la infancia, avanzando progresiva y gradualmente en las ciencias citadas y alimentados por el conocimiento nutritivo de todas las artes, lleguen a alcanzar el supremo templo de la arquitectura.» (Vitruvius, 1995: 64).

Ainda que numa primeira fase do redescobrimento do mundo greco-romano se tenha renegado o gótico, Alberti desde cedo se mostra relutante em destruir estruturas medievais (Jokilehto, 1986: 7) <sup>29</sup>, ainda que não lhes faça qualquer menção no seu tratado de arquitectura<sup>30</sup>.

A sua proposta para o projecto de reformulação da famosa basílica paleocristã, projectando a sua ampliação com aproveitamento de partes existentes, não foi o escolhido mas poderá ter convidado Alberti a desenvolver o conceito de “salvaguarda” dos edifícios históricos, baseados no princípio da economia de recursos construídos e respeito pelo trabalho singular dos homens, que «[...] permite que se considere Alberti como o criador da noção de monumento histórico.» (Choay, 1980: 117) <sup>31</sup>.

Ao reflectir sobre a operação de transformação, possivelmente inspirado no projecto da basílica onde eventualmente sentiria o peso da história, o respeito religioso e a responsabilidade nas consequências da sua intervenção, Alberti esboça uma primeira teoria de critérios a adoptar em intervenções sobre edifícios existentes almejando a correspondência final entre as partes <sup>32</sup>, a unidade do conjunto resultante: «A proposta de Alberti desenvolve-se de acordo com três hipóteses: (i) continuar o monumento no estilo primitivo; (ii) tentar uma simbiose entre o estilo antigo e as linguagens contemporâneas, desenvolvendo um adequado projecto de transformação e correcção estética; (iii) ocultar ou recobrir a estrutura antiga sob uma nova membrana, uma nova fachada, de linguagem actualizada.» (Aguiar, 2002: 35). Apesar de existirem à data exemplos de todas as hipóteses, sendo talvez a segunda hipótese a mais corrente, a reflexão apresentava o mérito inédito de revelar uma tomada de consciência da *praxis*, uma reflexão sobre e antes do fazer.

---

<sup>29</sup> «With the evolution of nationalism and romanticism in European countries, the desire to protect and restore national monuments as concrete evidence of a nation's history became a wide-spread movement. Particularly with relation to medieval buildings, "restoration" aimed at the completion and recreation of an architectural whole according to its original intentions or its most significant period [...]» (Jokilehto, 1986: 7).

<sup>30</sup> «Em contrapartida, outros arquitectos da mesma época, como Ghiberti ou Filareto, não se esquivaram a mencionar nos seus escritos as obras de alguns construtores dos séculos XIII e XIV.» (Choay, 1982: 44).

<sup>31</sup> Contudo, «[...] continua sem solução a dificuldade que levava Alberti a atribuir um valor absoluto ao sistema de proporções elaborado pelos arquitectos da Antiguidade.» Talvez por afinidades de sensibiliidades estéticas (Idem : 311).

<sup>32</sup> «[...] Alberti planteó el problema de la intervención en edificios medievales desde el principio clasicista de la correspondencia de las partes entre sí y de éstas con el todo, lo que lo condujo a tres posibles alternativas para mantener dicha correspondencia [...]» (Rivera Blanco, 2008: 123).

A importância da reflexão de Alberti prendia-se também com o facto de considerar que «*Nem todos os erros dos arquitectos se podem reparar; quando tudo estava mal feito desde o princípio, era difícil remediar depois.*» (Jokilehto, 1986: 17) <sup>33</sup>.

Exemplo do homem pré-renascentista, Alberti pesquisa sobre as regras clássicas que se desenvolvem e se transformam numa personalização do desenho e da gestão dos elementos clássicos. A pesquisa é sistematizada em publicação. E apesar de se reconhecer a dependência do texto de Vitruvius, o *De re aedificatoria*, "sobre a arte de construir" de Alberti escrito entre 1443 e 1452, tornou-se em 1485 no primeiro livro impresso sobre arquitectura, seguindo-se em 1486 uma reedição em italiana da obra de Vitruvius.

O domínio das regras num contexto humanista de reconhecimento autoral conduziu à liberdade de composição, à procura individual e à emergência de virtuosos que transformam o desvio culto e elegante à regra clássica na sua assinatura, conferindo-lhe uma «[...] *aura autoral [para a disciplina]. A singularidade das propostas individuais do arquitecto fazem dele um "artista"*» (Pereira, 2004: 154) <sup>34</sup>. Esta foi a atitude que viria a celebrar o Renascimento pleno, a partir de 1500, imortalizado pelos grandes mestres como Leonardo Da Vinci, Bramante, Miguel Ângelo, Rafael ou Ticiano.

A obra da nova *Basilica di San Pietro* inicia-se em 1513, já sob o Papado de Leão X (1513-21), segundo o projecto de Bramante com o apoio de Rafael, seu pupilo, assistente na obra da basílica e seu sucessor em Agosto de 1514.

A necessidade de pedra para a edificação conduziu o Papa a nomear formalmente Rafael como prospector de cantarias para recolher matéria-prima para a obra, ao mesmo tempo que publicava uma circular em 27 de Agosto de 1515, onde declarava que «[...] *ordeno a todos os que praticam o corte de mármore em Roma a não se atreverem a fazê-lo sem a sua [de Rafael] ordem ou permissão de corte ou desgaste de qualquer inscrição.*» (Jokilehto, 1986: 39) <sup>35</sup>. Objectivamente, o que podia soar como medida de protecção patrimonial, no fundo pretendia proteger o interesse da obra da basílica, obrigando quem trabalhava no corte de pedra e nas demolições a mostrá-las primeiro a Rafael, para verificar se era adequada para a basílica. Mostrá-las

---

<sup>33</sup> «*Not all the mistakes of an architect can be repaired either; when everything is wrongly made from the beginning, it is difficult to do much about it afterwards.*» (tradução livre).

<sup>34</sup> A palavra "architetore", o arquitecto com um sentido próximo do actual, surge em Itália no ano 1468, migrando para Portugal em 1532 sob o termo *archetector*. (Pereira, 2004: 150).

<sup>35</sup> «*"[...] I order all the those who practice marble cutting in Rome not to dare without your order or permit to cut or to sever any inscribed stone."*» (tradução livre).

a Rafael, ele que era também um dos críticos contra a destruição da cidade, enquanto mantinha as funções de prospector das cantarias <sup>36</sup>.

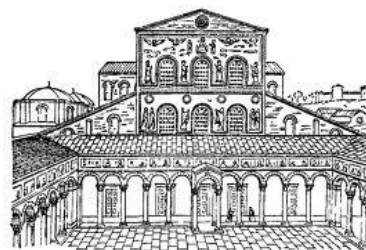
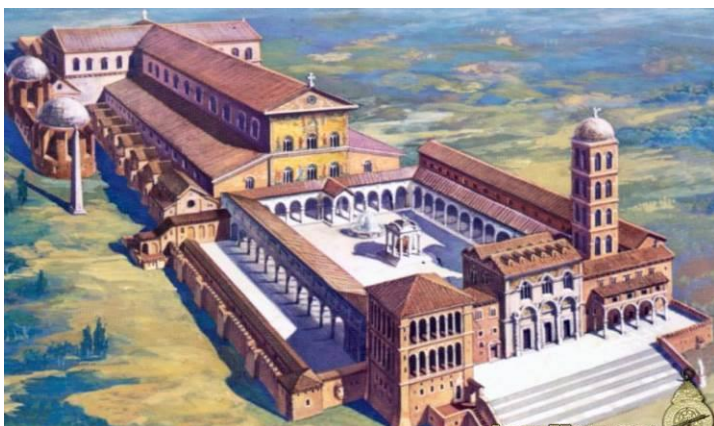
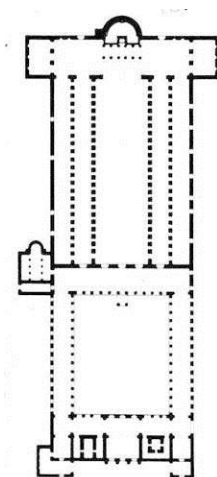
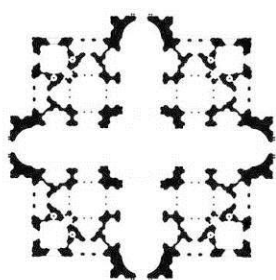


Fig.1, 2 e 3. Reconstituição da Antiga Basílica Paleocristã.

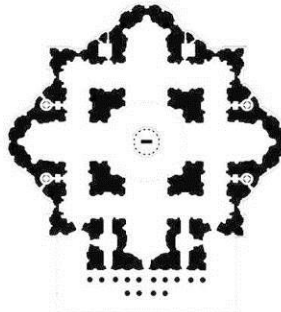
Fig.4. Evolução das plantas de Bramante; Miguel Ângelo; Maderno



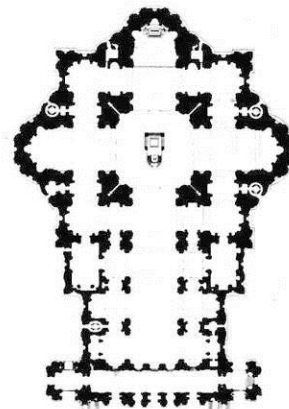
Antiga S. Pedro  
Séc. IV A.D.



Planta de Bramante  
1506



Planta de Miguel Ângelo  
1546-1564



Planta de Carlos Maderno  
1607-1612

O Papa Paulo III (1534-49) promulga em 1538 outra bula papal em defesa dos edifícios históricos, enquanto mantém sob a sua autoridade a destruição do Coliseu para servir de pedreira para a edificação da nova *Basilica di San Pietro* (Rivera Blanco, 2008: 41). É durante o seu papado, em 1541, que Miguel Ângelo termina a cena do Juízo Final na *Capella Sistina*, encomendada pelo Papa anterior. É também Paulo III que convoca a

<sup>36</sup> Rafael assume por escrito uma posição contra a degradação dessa «[...] nobre cidade, outrora rainha do mundo, hoje pilhada e devastada tão miseravelmente.», enquanto relembra « Toda esta nova Roma que vemos actualmente na sua grandiosidade e na sua beleza, como os seus palácios e as suas igrejas, foi inteiramente construída, tal como está, com cal feita de mármore antigo. Não conseguiria pensar sem um enorme desgosto que, desde a minha chegada a Roma – ainda não passaram doze anos, se destruiu tantos belos monumentos, [...] e cujos mármores foram convertidos em cal [...] Aníbal e os outros inimigos de Roma não poderiam ter agido de forma mais cruel.» (Choay, 1982: 48).

Congregação de Cardeais no Concílio de Trento (Contra-Reforma), que determinaram a destruição de toda a nudez nas igrejas, ao abrigo dos quais se efectuaram muitas mutilações de estátuas, remoções e repintes sobre pintura, numa estratégia de “recuperar” a sua correcta função figurativa. No tecto da *Capella Sistina* e no altar, os quais seria um “grande pecado destruir”, a opção é de “censura” através de repintes, sem destruição da matéria original, denotando o respeito pelo génio do autor (Justicia, 2008: 121). O mais longo concílio ecuménico da História terminaria em 1563 com o Papa Pio IV (1559-65), um ano antes de Miguel Ângelo falecer. E ao mesmo tempo que o Concílio ordena a destruição de estatuária e pintura com nudez histórica, determina a preservação das pinturas da *Capella Sistina*, acabadas de pintar, com autor ainda vivo, e por isso sem qualquer valor de antiguidade, apenas por respeito ao prestígio adquirido pelo seu autor.

Este exemplo é revelador de que os critérios de intervenção resultam do valor que se atribui ao objecto original. *«Mesmo quando às obras em causa (pintura) era expressamente atribuído relevante valor artístico, o que só tardiamente aconteceu, as liberdades do artista restaurador não se subordinavam a esse reconhecimento, sendo admissível e justificada toda a sorte de modificações, por vezes efectuadas sob o pretexto de melhorarem a obra original.»* (Cruz in Custódio, 2010: 117). Apesar de Miguel Ângelo ter pintado o Juízo Final por cima de frescos de Pietro Perugino sem nenhuma hesitação nem qualquer censura dentro do Vaticano, o seu prestígio e talento reconhecido não era superável por nenhum ser vivo, e por isso o Concílio não concebe alternativa senão o respeito pela realidade material do seu trabalho.

Como as ordens da Igreja eram para se cumprir e a nudez para desaparecer, foi encontrada uma solução que assegurava a “correcta figuração”, actualizada aos novos critérios, sem destruição da obra de arte original. Numa operação de grande contemporaneidade, Daniel de Volterra, discípulo e amigo de Miguel Ângelo, é encarregue em 1559 (4 anos antes do final do Concílio) de aplicar bragas púdicas sobre as figuras desnudadas, encontrando uma solução de camuflagem em resposta às novas exigências, em diálogo equilibrado com o movimento das personagens de Miguel Ângelo, tornando as novas adições em marcos históricos, testemunhos materiais do Concílio de Trento em si.

Durante décadas foram “adecentadas” estatuária e pintura, numa lógica de actualização por correcção, aplicada também à arte grega e/ou romana. Exactamente por ser admirada, a arte da Antiguidade devia ser retomada e “re-admirada”, mas devidamente filtrada pelo crivo moral da época. Para que o resultado fosse tomado por natural, para escamotear o acto de censura, havia que

intervir dentro da mesma lógica estética, como se tivesse sido sempre assim, em coerência formal.

A procura de unidade estilística que procurava fazer passar despercebida a operação correctiva, apresentava-se na arquitectura do Renascimento segundo uma lógica da «[...] *apropriada harmonia entre as partes que compõem uma obra*[...]» (Vitrúvio, 1995: 69)<sup>37</sup>, assegurando a coerência dos postulados clássicos na conformação de um edifício final íntegro, de modo a formar uma beleza única, coesa e acabada. A formulação teórica de fundamentação foi nesta data impulsionada pelo *De Architectura* de Marco Lucio Vitrúvio Polión. Escrito em 27 a. C., foi publicado em italiano em 1486 em versão impressa e a partir desta data nas principais línguas europeias, tornando-se uma referência doutrinária no Renascimento a par com o tratado de Alberti que apresentava o mérito das ilustrações.

O homem do Renascimento orgulha-se de conhecer e tratar os assuntos com razão e fundamentação teórica. Seguem-se novos tratados, mais acessíveis e difundíveis, tais como o Tratado de Sebastiano Serlio, *Os Cinco Livros de Arquitectura*, «[...] *cuja grande divulgação provavelmente se ficou a dever a ter sido publicado em Italiano e não em Latim como os anteriores, e basear-se em desenhos comentados e não em textos independentes*» (Toussaint, 2012: 26), publicado em 1552, ou a *Regra das Cinco Ordens de Arquitectura*, em 1593, de Giacomo Vignola.

O Tratado de Serlio exemplificava em desenho várias propostas de reutilização e aproveitamento de colunas, bases ou capitéis, ou outro elemento de cantaria encontrado em casas degradadas ou demolições. Serlio propunha a reutilização em palácios ou casas nobres para as enobrecer (Jokilehto, 1986: 38). Sendo a prática corrente, a lógica do reaproveitamento era particularmente oportuna durante o papado de Sisto V (1585-1590), que encetou um conjunto de intervenções em Roma, regendo-se sempre pelo princípio da reutilização dos materiais existentes como matéria-prima para novas edificações. Novas artérias foram abertas na cidade para conectar as basílicas entre si, usando cantarias de obeliscos romanos como pedra para nova estatuária. Enquanto foi intervencionado o aqueduto para melhorar a distribuição da água, aos quais se somaram vinte e sete novas fontes, Sisto V encomendou a Domenico Fontana a transformação do Coliseu de Roma numa fábrica de fiação e lanifícios. Apesar de no séc. IX os arcos do Coliseu terem sido fechados e ocupados por habitação, armazéns e oficinas diversas (Choay, 1982: 32), no séc. XVI encontrava-se pilhado e devastado. Na arena instalar-se-ia a unidade

---

<sup>37</sup> «[...] *surge a partir de una apropiada armonía de las partes que componen una obra; surge también a partir de la conveniencia de cada una de las partes por separado, respecto al conjunto de toda la estructura.*» (tradução livre).

fabril, servindo as arcadas para alojar os trabalhadores, cada qual com uma unidade de dois compartimentos radiais à arena, servidos por uma *loggia* perimetral (Idem: 46), no que poderia ter sido o primeiro “familistério” da História. Tal não foi o destino do Coliseu porque logo no início do empreendimento, com montantes investidos e com cem homens a trabalhar no terreno envolvente exterior, o Papa faleceu e os trabalhos foram suspensos e Fontana afastado <sup>38</sup>.

As partes fragmentadas ou os edifícios inteiros são preservados pela reutilização. Os elementos disponíveis são inseridos no circuito de vida, de criação, de reformulação. Sendo resultado de trabalho colectivo, os edifícios do passado são dignos de admiração, mas não pertencem intelectualmente a ninguém. São um legado colectivo e por isso mantêm o sentimento de que qualquer homem dotado tem o direito de o acrescentar, corrigir ou alterar.

#### 1.4. Maneirismo e Barroco

A liberdade formal personalizada, conquistada pelo domínio das regras clássicas que se deviam conhecer mas que não era forçoso respeitar<sup>39</sup>, associada ao crescimento do reconhecimento autoral catalisado pelo trabalho dos grandes mestres do Renascimento, permitiu o desenvolvimento de tendências desviantes pulverizadas em múltiplas expressões que se convencionaram agrupadas sobre o nome de Maneirismo, no sentido de *-feito à maneira de -* sem que se reconheça um qualquer ideal predominante ou estilo instituído (Janson, 1977: 439).

Apesar do termo Maneirista ter sido aplicado inicialmente para a pintura e escultura, a modelação dos volumes geométricos na arquitectura é contaminada da nova liberdade, e tende para a articulação de fragmentos horizontais e verticais, pontuando os cunhais e o centro da composição. Também o espaço interior do espaço canal «[...] ao perder o carácter da centralidade e da cruz grega, transforma-se novamente em eixo longitudinal. Entretanto, criam-se espaços adjacentes para dar maior extensão ao espaço interior, subdividindo-se estes em espaços subordinados e em espaços agrupados.» (Consiglieri, 2007: 373).

---

<sup>38</sup> «The Pope had already given fifteen thousand scudi to merchants to promote this activity, and a hundred men with sixty carts and horses were working to level the surrounding area, when he suddenly died. All plans were suspended and Fontana himself was forced to leave Rome for Naples.» (Jokilehto, 1986: 47).

<sup>39</sup> Os arquitectos do séc. XVI apresentavam-se como conhecedores e respeitadores das regras das ordens clássicas, afirmando a sua fidelidade em todas as obras, mesmos quando as aplicavam com total liberdade compositiva e indiferença pelos cânones clássicos (Zevi, 1989: 101).

Durante o séc. XV e XVI incrementam-se as viagens a Roma «[...] para descobrir os seus monumentos e se apropriar do conceito de antiguidade.» (Choay, 1982: 55). As classes mais esclarecidas e intelectuais começam a conhecer e a interessar-se pelas peças mais antigas que colecionam, organizam e comercializam, surgindo o conceito e a actividade do *antiquário*<sup>40</sup>.

Enquanto os humanistas renascentistas admiravam os monumentos por confirmarem os textos dos autores gregos e romanos que eles veneravam, os *antiquários* no séc. XVI já preferem ler a “verdade histórica” a partir dos documentos originais, dos testemunhos reais que eles interpretam, desconfiando principalmente dos “historiadores” antigos (Idem: 56).

Ao invés de procurar nos textos antigos, o séc. XVI produz novos tratados de arquitectura, em linguagem vernácula, acessível, que divulga as regras clássicas de composição e cimenta o gosto neoclássico. Obras como “Os sete livros de arquitectura”<sup>41</sup> de Sebastiano Serlio, as “Regras das cinco ordens da arquitectura”<sup>42</sup> e “Duas regras da perspectiva clássica”<sup>43</sup> de Giacomo Vignola, “Os quatro livros de Arquitectura”<sup>44</sup> de Andrea Palladio, promoviam a semântica neoclássica, fazendo-a conotar com erudição, antiguidade e sinal exclusivo de bom gosto.

A arte gótica, que desde os finais do séc. XV se tinha tornado no símbolo das antiguidades nacionais dos países do Norte da Europa, começa a ser olhada como grosseira e desmedida pelo público culto ou mundano, influenciado pela cultura italiana. «Apesar de a maioria recusar o valor artístico e condenar a arquitectura gótica, muitos não deixavam de reconhecer a sua audácia estrutural e acreditavam que os seus princípios construtivos podiam ser empregues de acordo com os princípios clássicos de uma forma racional, produzindo um tipo mecanicista de edifícios em resposta a requisitos materiais de funcionalidade.» (Neto, 2001:33). Mas a decoração, considerada excessiva, era tida como símbolo de arcaísmo, sendo lida com desdém quando «[...] avaliado à luz dos cânones gregos.» (Choay, 1982: 63). Contudo, os mais eruditos mantêm as suas pesquisas, embora as publicações quase não existam face ao desinteresse que suscitam e que se manteve genericamente até ao séc. XIX.

---

<sup>40</sup> O «saber no conhecimento dos antigos e que tem curiosidade por eles», de acordo com a primeira edição do *Dictionnaire de l'Académie Française* (Choay, 1982: 56).

<sup>41</sup> “*I sette libri dell'architettura*”, foram publicados ao longo da sua vida, por uma ordem irregular. O primeiro a ser publicado em 1537 foi o Livro IV (*Regole generali di architettura*), seguindo-se o Livro III, o Livro I, Livro II, Livro V, Livro extraordinário, o Livro VII e finalmente o Livro VII, em 1575.

<sup>42</sup> “*Regole delle cinque ordini d'architettura*”, publicado em Roma em 1562

<sup>43</sup> “*Due regole della prospettiva pratica*”, publicado postumamente em Bolonha em 1583

<sup>44</sup> “*I quattro libri dell'architettura*”, publicado em Veneza em 1570

Só na Grã-Bretanha o gótico se manteve como estilo nacional principalmente nas construções religiosas, resistindo até ao séc. XVII ao gosto italiano que tardou a chegar e que nunca se conseguiu impor (Idem: 64).

A alternativa da Reforma Protestante encontrou no gótico inglês a materialização da diferença contra o dogmatismo da Igreja.

Pela mesma razão, mas no sinal contrário, a partir do final do séc. XVI surgem em Roma os primeiros sinais do Barroco. Centro do poder religioso que se pretendia vigoroso, o Papado torna-se um patrocinador em larga escala atraindo novas gerações mais ousadas e exuberantes. O Papa Clemente VIII (1592-1605) quer transformar Roma uma cidade exemplar, a mais bela do Cristianismo, para glorificar Deus e a Igreja (Janson, 1997: 439) revigorada pelas novas linhas estratégicas e medidas práticas implementadas pela Contra-Reforma.

Apesar de que a «[...] maioria dos arquitectos e teóricos dos séculos XVII e XVIII ainda mantinha a visão de que uma boa arquitectura obedecia a leis naturais imutáveis [a verdade é que] que o crescimento da ciência empírica no séc. XVII levou alguns teóricos a questionar as leis imutáveis da arquitectura sacralizadas na escrita de Vitruvius [...]» (Colquhoun in Rodrigues, 2010: 780).

A livre articulação das métricas e dispensa de simetria, da geometria elementar que assegurava a astaticidade, a libertação do dever entre diferenciação entre interior e exterior (Zevi, 1989: 114), conduziu ao desejo de fusão numa nova unidade, conseguida através da interligação de diferentes referenciais geométricos que se interpenetram em novas continuidades entre a arquitectura, escultura e pintura, jardins e jogos de água.

«O Barroco surge um novo conceito de espacialidade, de salas interligadas entre si, sucedendo-se num espaço em que o observador tem um movimento linear e longitudinal [...]» (Consiglieri, 2007: 373) numa estratégia cénica de expressão artística unitária. Todo o jogo compositivo procura organicidade e dramatismo, assumindo o culminar da liberdade de utilização das regras compositivas clássicas que se vinha desenvolvendo desde o Maneirismo.

A evolução do gosto pelo antigo, do público erudito e intelectual, também promovido por colecionados e antiquários, conhece no Reino Unido um interesse crescente assinalado pela criação de sociedades e clubes privados, sendo primeira a Sociedade de Antiquários de Londres<sup>45</sup>, fundada em 1585 «[...] para “fazer progredir e ilustrar a história e as antiguidades de Inglaterra”.» (Choay, 1982: 64).

---

<sup>45</sup> Society of Antiquarians of London.

Na Europa continental a evolução segue atrás, no mesmo sentido, acompanhando o desenvolvimento da metodologia científica, de divisão e sistematização do saber, evoluindo a leitura de que a realidade se pode dissecar e traduzir quantitativamente, em sintonia com a evolução das descobertas tecnológicas e encorajado pelo desenvolvimento da matemática e física. A cisão entre sujeito e objecto -“ego cogitans” e “res extensa”- proposta por Descartes (1596-1650), e as leis universais e deterministas de explicação da física observável de Newton (1642-1727) consolidam este pensamento mecanicista que permitia o aprofundamento e especialização da realidade, garantindo leituras e interpretações alegadamente acima de ingerências pessoais. A divisão em partes abstractas permitia operacionalizar a investigação científica (Rodrigues, 1996: 21), e comparar para chegar a resultados fiáveis e de aplicação universal.

Esta análise comparativa promoveu a arte da gravura, que facilitava o registo e inventariação, e permitia o conhecimento de arquitecturas distantes. No entanto, a exactidão do representado não é forçosamente procurada, sendo os artistas talentosos tão pouco de fiar como os desajeitados (Choay, 1982: 67). O que estes falhavam de inabilidade, os outros afastavam-se da realidade por recriação de uma melhor realidade.

Neste período alargam-se o acesso e o interesse pelas antiguidades a diferentes camadas das sociedades. Oriundos da militância literária ou da historiografia, é natural que os curiosos por estas áreas premiassem os valores históricos ou simbólicos dos objectos em detrimento do valor artístico (Idem: 70), menos fácil de situar ou identificar com fundamentação.

Talvez por esta insensibilidade à harmonia do conjunto, pelo incremento dos coleccionadores e pelo surgimento dos núcleos museológicos, nos séculos do XV ao XVIII vão crescendo as predações de estatuária, de cantarias, azulejaria e demais elementos construtivos dos monumentos que enriquecem as colecções privadas e estatais. É neste período que se fundam e consolidam os enormes espólios dos principais museus do mundo, muitas vezes fruto de saque arqueológico noutros países. A descoberta dos valores antigos conduzia à execução das cópias, onde se procurava a máxima fidelidade ao original, trabalho que servia igualmente para os aprendizes de escultor e pintor. Aprender a fazer à maneira antiga era determinante na formação de qualquer artista<sup>46</sup>. No mesmo registo estava o trabalho dos restauradores. «O restauro tornou-se parte normal da actividade de escultor –

---

<sup>46</sup> Segundo J.J. Winckelmann «The only way for us to become great, and if possible, inimitable, lies in the imitation of the Greeks.» (Jokilehto, 1986: 87).

*principalmente quando novo.»* (Jokilehto, 1986: 36) <sup>47</sup>, onde a palavra de ordem era a ocultação do trabalho pela perfeição de igualdade ao existente. O bom trabalho de restauro não se devia conseguir encontrar.

*«A partir de meados do séc. XVIII, por Itália, Inglaterra e França, aos poucos começaram a surgir exemplos de outra prática – que se tornou dominante no séc. XIX e com essa importância se manteve, pelo menos, até às primeiras décadas do séc. XX. Exercida por restauradores que frequentemente tinham uma carreira paralela de pintor, mas que no restauro se deviam reger por outros valores [...] tornou-se essa prática uma das artes da dissimulação.»* (Cruz in Custódio, 2010: 117) Na pintura, e mais que reais repintes, o trabalho passa a incluir limpezas de vernizes escurecidos e sujidades que com o tempo se vão acumulando nos vernizes e que tiram visibilidade à obra. O trabalho sobre as telas e temas antigos despertavam os gostos pelo passado.

Durante a segunda metade do séc. XVIII *«[...] foram-se formulando posturas pré-românticas que conduziram inevitavelmente aos historicismos do séc. XIX»* (Rivera Blanco, 2008: 106) que culminaram na teorização que fundamentou o “restauro estilístico”. Em 1740, Giambattista Piranesi antecipou o sentimento Romântico e a atracção pelo ruínismo com as suas gravuras (Jokilehto, 1986: 94), um exemplo paradigmático do talento plástico ao serviço da recriação de realidades que ultrapassavam a própria realidade.

A cópia de ruínas falsas em jardins de inspiração inglesa tornou-se numa moda em França destinada a conferir o ambiente pitoresco que o Romantismo desejava, ainda que ridicularizado pelos que lembravam que só as verdadeiras ruínas poderiam evocar as personagens importantes que por ali haviam passado ao longo da história (Idem: 98) <sup>48</sup> O reconhecimento do valor da autenticidade dava os primeiros passos.

As preocupações com a identificação do original e do complemento nascem na escultura com Bartolomeo Cavaceppi. *«Nas publicações sobre as obras que restaurara, Cavaceppi indicava em todos os casos quais as partes que havia restaurado e quais eram antigas, se tal não fosse evidente pelo desenho»* (Idem: 89) <sup>49</sup>,

---

<sup>47</sup> *«Restoration became part of a sculptor's normal activity – especially when young.»* (tradução livre).

<sup>48</sup> *«Others condemned artificial altogether, and ridiculed the fake imitations of Palmyra in the French landscape, emphasizing the importance of true expression and authenticity, because only “real ruins” of ancient architecture could “emanate an idea of the respectable things that have happened there, and of the famous people who have lived there.»* (Jokilehto, 1986: 98)

<sup>49</sup> *«In his publications about works he had restored, Cavaceppi indicated in all cases, which was the part restored and which antique, if this was not evident from the drawing.»* (tradução livre).

para não induzir em erro o contemplador da obra<sup>50</sup>. Apesar do pioneirismo da postura de Cavaceppi, o respeito pela matéria original começava a conhecer novas defesas. No ano de 1745, a profissão de restaurador era oficialmente reconhecida em Milão, onde passava a ser também exigida autorização formal para intervir em pinturas e esculturas públicas. A Imperatriz Maria Theresia declarava em decreto de 13 de Abril de 1745 assinado pelo Príncipe Lobkovitz: «[...] as obras de qualidade, que são meritórias de viver para sempre não sejam destruídas, se ordena e proíbe a qualquer pintor, escultor e arquitecto, ou outro profissional, ou não profissional, tanto Académico quanto não Académico, que não se arrisque a desfazer, ou retocar pintura ou escultura antiga e moderna pública, sem primeiro ser visitada pela Academia, sob pena de coima de vinte e cinco Scudi.» (Idem: 111)<sup>51</sup>

Igualmente pioneira foi a solução do restauro do Obelisco de Montecitorio de Giovanni Antinori (1734-1792), um arquitecto que trabalhou em Lisboa na Casa dos Bicos após o terramoto de 1755. Por conspiração ou envolvimento ilícitos acabou preso mas conseguiu escapar com a ajuda de Josefa Luísa Lopes da Cunha e fugiu para Roma, onde casou com ela.



Fig.5. Estaleiro com estruturas de madeira para içar o obelisco, após o restauro e configuração volumétrica. Fig.6 e 7. Base e troços intermédios lisos, sem hieróglifos nem decoração nova.



Com a ascensão do Papa Pio VI é-lhe entregue o restauro do obelisco na Piazza Montecitorio, mas com a definição explícita e escrita no contrato que os hieróglifos desaparecidos não deveriam ser reintegrados ou refeitos: «A reparação integral do

<sup>50</sup> «He also emphasized, like Winckelmann, that the aim of the restoration was educational: one should not mislead the observer in his study of the original work of art.» (Jokilehto, 1986: 90).

<sup>51</sup> « Maria Theresia dei Gratia, Regina Hungarie Bohemiae Archidux Austriiae «[...] le opera buone, che sono meritevoli di vivere sempre non siano distrutte, si ordina, e proibisce a qualsivoglia Pittore, Scultore, ed Architetto, e ad aaltri professori, o non professori, tanto Accademici, quanto non Accademici, che non ariscano disfare, o ritoccare pitture, o sculture antiche, e moderne pubbliche senza prima d'essere dall'Accademia visitatte, sotto pena di Scudi venticinque [...]» (tradução livre).

*obelisco deve ser completada sem ser tentada a falsificação pela adição de decoração de mistérios egípcios não-compreensíveis.»* (Jokilehto, 1982: 103) <sup>52</sup>. O restauro do obelisco de Montecitorio pode considerar-se a primeira intervenção a procurar discernir objectivamente a adição do original.

Durante os três séculos que antecederam a Revolução Francesa, e «[...] *excepto parcialmente em Inglaterra, a arquitectura histórica não foi protegida e restaurada senão em função de circunstâncias especiais e por instância de personalidades fora do vulgar.*» (Choay, 1982: 73) Durante muitos anos a estratégia construtiva apontou para a reutilização das estruturas existentes, designadamente as igrejas medievais que eram totalmente redecoradas por fora e por dentro, com nova ornamentação de frisos, entablamentos, colunatas e pilastras, que “aggiornavam” a igreja, ou seja, a tornavam recente e actualizada, pronta a cumprir de novo a mesma função, agora renovada. (Rivera Blanco, 2008: 91) Se por abandono ou acção destrutiva um qualquer edifício sofria degradação, podia ser reformulado, ampliado ou transformado em fonte de matérias-primas. Como exemplo, no início do século XVIII o Coliseu sofreu com um abalo sísmico que fez colapsar parte da cintura externa. As pedras caídas serviram para a construção do Porto da Ripetta. Nem Roma, que produzia diplomas de protecção legal ao seu “património”, o cumpria de facto, não sendo «[...] *capaz de prosseguir a acção pioneira que tinha inaugurado neste domínio*» (Choay, 1982: 73).

De um modo geral após o Renascimento e durante o Maneirismo e Barroco, os edifícios antigos ainda que redescobertos, mantinham-se como base de estudo e conhecimento, como fontes de inspiração para reelaborar o classicismo, mas sem suscitar a necessidade de preservação enquanto testemunhos desse passado (Rivera Blanco, 2008: 123). Neste contexto, quando se tratava de restaurar um edifício, a mestria exibia-se pela dissimulação da intervenção, pela impossibilidade de a encontrar. A arte dos canteiros ou marceneiros transmitia-se por via oral, de gerações para gerações, de acordo com as técnicas e regras da boa arte. Quando chamados a “restaurar”, refaziam como sempre fizeram, sem deixar registo escrito da sua intervenção, até porque certamente não saberiam escrever (Justicia, 2008: 55).

Contudo, e tal como acontecera na pintura, na escultura e no exemplo pioneiro do obelisco de Montecitorio, é durante o séc. XVIII que se começa a formar o conceito científico do restauro na arquitectura. «*O fundamental foi a aparição de uma nova*

---

<sup>52</sup> «“Repair properly the whole obelisk should be added but without attempting to falsify them by adding decoration in reference to not-understood Egyptian mysteries.» (tradução livre).

*consciência crítica e científica que distinguia plenamente o passado do presente, de maneira que aquele já não era um processo aberto para continuar como no Renascimento, nem tão-pouco para o superar, logo que se concluiu ser um ciclo concluído e encerrado, com todas as referências que se quiseram para criar uma nova modernidade nele inspirada, mas ciclicamente concluída e desaparecida como cultura [...]»* (Rivera Blanco, 2008: 123 e 124) <sup>53</sup>.

Para este olhar retrospectivo contribuiu o início da abertura de espaços museológicos, ou dele foi consequência. Integrado na sistematização do saber iluminista, em 1730 a escola francesa propõe o termo de pré-história como um período da história com características específicas, devidamente balizada no tempo, arrumando esse tempo numa categoria estanque. As seguintes são doravante igualmente arrumáveis. Os museus precisavam dessa arrumação e ajudavam à categorização dos testemunhos de cada época.

### **1.5. Neoclassicismos até à revolução francesa**

Em 1732 é criado o primeiro museu público de escultura em Campidoglio, Roma. Em 1754 é criado por Louis XV um espaço museológico no *Palais du Luxembourg*, que abria ao público duas vezes por semana e assim se manteve até 1779.

De meados do séc. XVIII até ao séc. XIX, surge um novo Neoclassicismo, ressurgido dos cânones da Antiguidade Clássica pela exaustão do barroco, impulsionado pelo estado de espírito do Romantismo que começa a estar em voga nos finais deste século. A maior divulgação dos "romances" medievais, lendas e contos sobre reis, cavaleiros ou a procura do Santo Graal, assim chamados por serem escritos em "Românico" e não em latim, (Janson, 1997: 557) inspiraram uma sociedade ávida de experiências intensas, verdadeiras ou ficcionadas, onde o interesse e conhecimento sobre o passado se vinha a tornar um sinal de militância diletante e bom gosto entre as camadas mais instruídas.

A alimentar este espírito sonhador e revivalista surgem as notícias da descoberta em 1738 de Herculano e em 1748 de Pompeia. Itália era de novo o centro da História da

---

<sup>53</sup> «Lo fundamental fue la aparición de una nueva conciencia de la historia con una conciencia crítica y científica que distinguía plenamente el pasado del presente, de manera que aquél ya no era un proceso abierto para continuarlo como en el Renacimiento, y tampoco para superarlo, sino que se tuvo una valoración explícita de que era un ciclo concluido y cerrado, con todas las referencias que se quisieran para crear una nueva modernidad en él inspirada, pero cíclicamente conclusa y desaparecida como cultura[...].» (tradução livre).

Europa, de novo a fonte das inspirações dos estetas e dos estudiosos. As escavações iniciadas por Karl Weber começam a revelar pormenores da vida diária da Antiguidade. A partir do início do séc. XIX tornam-se mais profissionais, com equipas de diferentes arqueólogos, como Francisco de la Veja ou Guiseppe Fiorelli.

O Neoclássico configurava-se naturalmente como o primeiro aspecto de um movimento que era propício à “revivência” do que havia sido rejeitado no passado, a estilos e a formas de outras culturas. «*A distância criada pelo renascimento privou a Antiguidade de sua realidade. O mundo clássico deixou de ser ao mesmo tempo uma posse e uma ameaça. Tornou-se, ao contrário, objecto de uma nostalgia apaixonada [...] uma totalidade separada do presente, e por isso mesmo, como um ideal a buscar em vez de uma realidade a utilizar e a temer.*» (Choay, 1985: 188).

Um primeiro sinal de ressurgimento clássico surge em 1725 pelo respeito ao rigor e fiabilidade palladiana com a *Chiswick House*, em Londres, por William Kent, inspirada na *Villa Rotonda* do mestre italiano. Em Paris, os detractores do Rococó saúdam em 1755 o *Panteão* de Jacques Germain Soufflot, de estilo Neoclássico coríntio, com empenas laterais cegas e austeras, que reconheciam como opção de seriedade.

No gosto crescente e divulgação do neoclassicismo foi muito relevante a publicação em 1764 de “História da Arte Antiga”<sup>54</sup> de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), por muitos considerado o pai da História de Arte. Dentro da lógica da sistematização do saber para melhor compreender, Winckelmann desenvolve as suas teorias e propõe a organização dos momentos estéticos em “estilos” situados entre determinadas datas, iniciados e terminados, com as influências sofridas e as geradas, recuando nas suas fontes até aos Egípcios, Etruscos, Gregos, Greco-romanos e Romanos. «*Definitivamente, cultural e cientificamente, descobriu-se uma nova consciência da história que diferenciou metodologicamente o passado através de uma crítica artística que o dotou de valores definitivos e concretos [...]*» (Rivera Blanco, 2008:124)<sup>55</sup>. Dos primeiros livros em alemão a conhecer fama mundial, o livro de Winckelmann foi traduzido em francês em 1766, e a seguir em inglês e italiano. Pela primeira vez, aos objectos de arte passa a ser reconhecido não apenas o seu valor de antiguidade, mas também valor estético, activo, intemporal, que pressupõe um respeito actual, que devem ser preservados pela acção consciente e intelectual do homem contemporâneo (idem: *ibid*).

---

<sup>54</sup> *Geschichte der Kunst des Alterthums* (tradução livre).

<sup>55</sup> «*En definitiva, cultural y científicamente se descubrió una nueva conciencia de la historia que diferenció metodológicamente el pasado por medio de la crítica artística dotándolo de valores definitivos e concretos [...]*» (tradução livre).

É também em 1758 que Emmerich de Vattel (1714-1767), um jurista suíço defende pela primeira vez o conceito de património "da sociedade humana" a proteger em caso de conflitos: *«Qualquer que seja a causa da devastação, devemos poupar aqueles edifícios que verdadeiramente honram a sociedade humana, e que não contribuem para aumentar a força do inimigo – tais como templos, túmulos, edifícios públicos a todos os trabalhos de assinalável beleza.»* (Jokilehto, 1986: 397) <sup>56</sup>.

O Restauro que se começa a definir como disciplina nos finais do séc. XVIII, está assim intrinsecamente relacionado com os princípios do Iluminismo, com o desenvolvimento da cientificidade que desperta neste período histórico, que separa para estudar, que procura a objectividade e a verdade dos factos que explicam a natureza e a realidade que se apresenta ao observador. A clareza do objecto (*res extensa*) oferecido ao sujeito (*ego cogitans*) para interpretação era determinante para a correcção das análises e perfeição dos resultados, que os novos estudos esclareciam melhor.

Em paralelo com o desenvolvimento teórico e científico, inicia-se a partir de meados do séc. XVIII a transformação dos métodos de produção manuais de muitos produtos de consumo para soluções industrializadas, apoiadas por máquinas a vapor alimentadas a carvão. A chamada Revolução Industrial, que tinha permitido a multiplicação dos materiais e produtos a preços mais acessíveis, iria ter consequências em todos os domínios, da agricultura aos transportes, das ideias económicas às sociais. A procura do conhecimento das leis da natureza também servia para a manipular e para tirar proveito das suas capacidades. Do desenvolvimento embrionário das primeiras soluções de motores a vapor de Thomas Newcomen estudadas em 1712, nasceram enormes aumentos de produção, conducentes a maiores investimentos por parte dos industriais. Em 1781, James Watt introduz melhorias muito significativas e a segurança e rentabilidade das máquinas aumenta exponencialmente. Nasceram as enormes fábricas que reúnem os diferentes complementos de cada peça produzida, principalmente na área têxtil, metalurgia e utensílios de todas as espécies. Baseada na doutrina construída por Adam Smith, Jeremias Bentahm e Stuart Mill, e na divisão do trabalho, o sucesso da indústria pesada assentava na disponibilidade de mão-de-obra e nos mais baixos custos de produção possíveis, conseguidos à custa da exploração possível do *«[...] stock humano, quanto mais desprotegido e miserável melhor, visto que o seu trabalho podia ser contratado em condições mais favoráveis para o*

---

<sup>56</sup> *«"For whatever cause a country is ravaged, we ought to spare those edifices, which do honor to human society, and do not contribute to increase the enemy's strength – such as temples, tombs, public buildings, and all works of remarkable beauty"»* (tradução livre).

*patrão.»* (Goitia, 1998: 160). O alojamento dos trabalhadores, que se queriam perto das fábricas para melhor assegurar os turnos, conduziu à construção de bairros imensos de habitações para albergar essa massa humana que acorria às cidades fugidas da vida dura do campo.

A construção destas casas e remodelação das existentes era executada pelos donos das fábricas ou deixadas aos especuladores imobiliários, os *jerry builders*. Em ambos os casos, para garantir o lucro nos arrendamentos com as miseráveis possibilidades dos operários, a qualidade dos alojamentos descia a condições de cárceres medievais, representando «[...] *uma página autenticamente sinistra nos anais da habitação do homem [...]*» (Idem, *ibid*).

A elevada densidade de ocupação, saguões infectos, casas mínimas com quartos interiores caves húmidas habitadas «[...] *era quase em toda a parte a pior que as famílias operárias estavam dispostas a suportar*» (Benévolo, 1987: 34).

Em Espanha, no final do séc. XVIII, as intervenções em edifícios existentes mantinham a lógica da continuidade do projecto e da obra. Mas o Barroco era tido como deselegante e excessivo. O passado recente era preterido, sendo regra considerar que em todas as ampliações ou remodelações se deveria optar por uma linguagem Neoclássica. O gótico, talvez pelo respeito técnico que inspirava, era admitido como válido e digno de preservação.

Os critérios de intervenção nos edifícios religiosos que representavam uma parte substancial do património edificado conhecem neste período um largo debate para a época face à diferença de posições entre os seus proprietários, representados pelos bispos e padres, e a Academia de Belas Artes de São Fernando. A Academia passa a controlar o "*gusto estético*" das intervenções, colocando em causa a autoridade dos eclesiásticos.

Também os métodos de projecto mudaram. Os modelos tradicionais de aprendizagem no estaleiro, com o conhecimento passado informalmente de geração em geração vão ser, em poucos anos, substituídos por formação académica, ensino especializado, controlo por associação profissional do mercado de trabalho, resultado da modernidade e da laicização da sociedade (Rivera Blanco, 2008: 81).

Para o esteta do final do séc. XVIII, era claro o entendimento que o Classicismo era o melhor estilo a adoptar em todos os casos, incluindo as ampliações de edifícios existentes, fosse qual fosse o estilo original, incluindo o gótico, simplesmente porque o Classicismo era muito mais elegante e provado pela história. O neoclássico enobrecia qualquer construção e nos restauros permitia "fazer renascer o edifício pela boa arte" (Idem: 83).

Contudo, alguns autores como Antonio Ponz ou Isidoro Bosarte defendiam que os adornos de estilo gótico não deviam ser picados ou demolidos, sob pena de se defraudar a história, e que nesses edifícios seria mais correcto manter o estilo gótico nas ampliações para se conseguir a necessária continuidade estilística e atingir a unidade morfológica. (Idem: 98) <sup>57</sup>.

## 1.6. Antecedentes filosóficos e factuais

Contrariamente à Europa Absolutista, a Inglaterra tinha um sistema Parlamentar instaurado desde 1215 quando o Rei João Sem Terra assinara a Magna Carta, documento que garantia os direitos fundamentais dos ingleses. Mas a sua situação insular manteve o tema longe dos sonhos dos continentais durante séculos. Mas o crescimento da burguesia no séc. XVII cria contexto para a emergência dos escritos de John Locke (1632-1704) sobre o poder residir no Homem, que nasce livre e que aceita o compromisso de submissão ao soberano em troca da salvaguarda dos restantes direitos, o “Contrato Tácito”<sup>58</sup>.

Em França, o Barão de Montesquieu (1689-1755), advogado francês autor do “O espírito das leis” <sup>59</sup> propõe a separação dos poderes legislativo, executivo e judicial, como modelo que asseguraria a libertação dos cidadãos dos abusos dos soberanos. Estes pensamentos influenciaram Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) no seu “Contrato Social” de 1762, onde reforçava que a Nação detinha o poder e delegava-o no governo, que devia representar a Vontade Geral <sup>60</sup>.

---

<sup>57</sup> «[...] en 1804 llegaba a entender que era ya totalmente necesaria la continuidad estilística para conseguir la unidad, mientras que el clasicismo, [...] siendo superior para él, sólo debía usarse cuando se proyectaran piezas autónomas que no interfirieran en el conjunto del edificio antiguo.» (tradução livre).

<sup>58</sup> O Poder dos soberanos nasce do compromisso recíproco entre governados e governantes, onde ambos devem cumprir a lei. Se os governados não cumprirem devem ser presos ou castigados, se o Soberano não cumprir os governados podem revoltar-se, legitimamente derrubando o faltoso para entregar de novo a poder a um novo soberano cumpridor.

<sup>59</sup> *L'Esprit des Lois* foi publicado em 1748 anonimamente, sendo muito mal recebido em França, e colocado no Índice dos Livros Proibidos. Ao contrário, tornou-se muito popular no Norte da América e na restante Europa, principalmente em Inglaterra.

<sup>60</sup> Rousseau define o conceito de cidadão, como o homem que se articula harmoniosamente na sociedade, com direitos e deveres civis, que expressam a Vontade Geral: o somatório nas partes representadas de todas as vontades diferentes patentes na sociedade, articuladas na sua percentagem, e não a imposição da vontade da maioria.

A realidade em toda a Europa era o oposto a tais ideais, pelo que alguns filósofos foram encarcerados, alguns textos foram inscritos no Índice e outros queimados.

Contudo após a guerra, a Declaração de Independência dos EUA proferida em 1787, assume uma estrutura de poder igual à proposta por Montesquieu, produzindo um efeito de exemplo e estímulo aos defensores da liberalização dos estados, principalmente na França, que desde 1778 assumira a aliança com os independentistas americanos contra o seu inimigo histórico.

### 1.7. A revolução francesa

Como em todos os períodos revolucionários, naquele dia 14 de Julho de 1789 em que o povo correu ao arsenal de armamento que existia no *Hôtel des Invalides* e onde se apoderou dos milhares de mosquetes e alguns canhões que utilizou de seguida na tomada da Bastilha, seguiram-se momentos de destruição e vandalismo<sup>61</sup>, de retaliação física contra um regime opressor deposto. Palácios, castelos e igrejas foram saqueados e incendiados, estátuas derrubadas ou decapitadas. Arquitecturas e obras de arte testemunhavam essa concentração de riquezas conseguidas com a exploração e miséria do povo, do Terceiro Estado que se sentia pela primeira vez eufórico da sua nova posição de poder. Mas não foi nem imediato, nem deixou de suscitar vozes em sua defesa.

A Assembleia Nacional Constituinte que se impôs à vontade do Rei Louis XVI passa a legislar sobre o poder real, contra a vontade do ainda soberano. No cumprimento das suas novas funções, a Constituinte decreta em 2 de Outubro do mesmo ano «[...] colocar os bens do clero "à disposição da nação". Seguir-se-ão a estes os dos emigrantes e depois os da Coroa. Esta fabulosa transferência de propriedade e esta perda brutal de destino não tinha precedente e iriam colocar problemas igualmente sem precedentes.» (Choay, 1982: 87). O Terceiro Estado, desde sempre apartado destes espaços, tem pela primeira vez a possibilidade de entrar em contacto com obras de arte de pintura, escultura e arquitectura.

Num primeiro momento, o sentimento é de revolta. Mas é também de descoberta e tomada de consciência do valor acumulado. Em paralelo com os decretos que ordenavam a destruição para socorrer as despesas civis e equipamentos militares, bem como a transformação «[...] em canhões dos tectos de chumbo ou de bronze

---

<sup>61</sup> «[...] a palavra *vandalismo* foi cunhada pelo abade Gregório [...]» (Choay, 1982: 85).

das catedrais (Amiens, Beuavais, Chartres, Estrasburgo), das basílicas (Saint-Denis) e de igrejas (Saint-Gervais, Saint-Suplice, Saint-Louis-des-Invalides em Paris)» (in Idem: 92), os novos empossados rapidamente se apercebem que este património representa um valor material, que importa preservar até porque tem grande significado financeiro e será necessário para fazer face às dificuldades económicas que o país atravessava e que finalmente estavam na origem da própria revolução.

A partir de 1790 aumentam os episódios de destruição perpetrados pela população incontrolada que odeia os símbolos da monarquia e da Igreja. O ambiente dava cobertura jurídica às destruições gratuitas praticadas por populares, por acertos de contas e vinganças, bem como roubos e pilhagens que não serviam ao Estado, mas sim invejas e interesses pessoais.

A 11 de Dezembro deste ano de 1790, surge pela primeira vez uma palavra de moderação aos comportamentos, um alerta para a preservação dos valores históricos do Estado, na consciência do legado de um país. Um antiquário chamado Aubin-Louis Millin apresenta à Assembleia Nacional Constituinte o Antiquidades Nacionais ou Colecção de Monumentos<sup>62</sup>, onde concorda com a venda dos bens eclesiásticos pela disponibilidade financeira que irão proporcionar ao Estado, mas alerta que «[...] não se pode negar que esta venda precipitada seja, no momento, muito funesta para as artes e as ciências, destruindo produtos do génio e monumentos históricos que seriam interessantes conservar [...] uma multidão de objectos interessantes para as artes e para a história que não podem ser transportadas [para os depósitos], e que serão, infalivelmente, rapidamente destruídas ou descaracterizadas.» (in Idem: 86). Para além da lucidez da apreensão e da capacidade de ver o futuro depois do amanhã revolucionário, Millin utiliza pela primeira vez o termo *Monumentos Históricos* cuja aparente redundância de sentido pretendia vincar a sua relevância. E termina com uma proposta de conservação, na origem de uma tímida mas nova atitude que se desenvolverá a partir da monarquia de Julho: «São estes monumentos preciosos que nós desejamos retirar à foice destruidora do tempo[...]. Faremos representar os diversos monumentos nacionais, tais como antigos castelos, abadias, mosteiros, enfim, todos aqueles que possam narrar os grandes acontecimentos da nossa história.» (in Idem: Ibid). Pétion, o Presidente da barra da Assembleia Nacional Constituinte, elogia a proposta: «Salvar das devastações do tempo que consome todos estes antigos e preciosos monumentos do génio, é fazer conquistas ao império da razão. É marcando assim todos os passos que o homem dá nos caminhos que percorre, é fixando os seus pensamentos fugitivos e conservando as suas frágeis obras que o espírito humano avança sensivelmente para a perfeição. [...] A Assembleia Nacional terá sempre o

---

<sup>62</sup> *Antiquités nationales ou Recueil de monuments*. (Tradução livre)(Choay, 1982: 86).

*dever de favorecer os progressos das ciências e das artes, tudo o que possa conduzir os homens à felicidade; ela está convencida que a ignorância é a fonte dos seus males.»* (in Choay, 2009: 120).

Apesar das palavras eloquentes, a prática revelava-se outra. O termo de Millin, a “foice destruidora do tempo” era uma figura de estilo que se referia à euforia revolucionária, sem a culpabilizar. Todavia, pela primeira vez as reflexões sobre património não eram de conteúdo colecionista ou de fito comercial de antiquário. Preocupavam-se com o legado da nação, com a história que se deixaria para o futuro. Já não eram gravuras para deleite estético romântico, eram preocupações e propostas reais de salvaguarda dos bens, sob pena da sua perda irremediável.

Contudo, a “foice destruidora” não tendeu a abrandar, e ao contrário de reprovadas, as suas acções eram encorajadas pelo novo poder revolucionário. A vaga de vandalismo subiu de tom com a tentativa de fuga e prisão da família real em Varennes a 20 de Junho de 1792.

A Áustria a Prússia e a Saxónia que se haviam coligado no ano anterior com a intenção de invadir a França e repor o absolutismo, entram em guerra declarada pela França republicana em Abril. Quando percebe que o rumo dos acontecimentos não vai mudar e que a coligação pode não vencer, Louis XVI tenta a fuga para Áustria, terra natal da sua mulher Marie-Antoinette, mas sem sucesso. O desprezo pela família real torna-se explícito. Em 22 de Setembro a França saía vitoriosa e o rei é julgado por traição, e a sua mulher no ano seguinte, terminando com as suas decapitações por guilhotina, bem como a muitos outros elementos da família e da nobreza francesa.

Na sequência da condenação dos únicos reis guilhotinados da França, a Assembleia Nacional Constituinte decreta a 14 de Agosto de 1792 a supressão e destruição de todos os vestígios da feudalidade, dos monumentos de bronze de Paris, e o fim de todos os *«troféus da superstição [...], [dos] monumentos do orgulho, do preconceito e da tirania.»* (in Nora, 2011: 101) <sup>63</sup>.

No sentido contrário, dez dias antes, a 4 de Agosto, Jean Dussaulx, um dos membros do futuro Conselho de Anciãos<sup>64</sup> lembrava perante a Convenção, *«Os monumentos do despotismo caem por todo o reino, mas há que poupar, conservar os monumentos preciosos para as artes. Fui informado por artistas célebres que a porta de Saint-Denis*

---

<sup>63</sup> *«trophées de la superstition»*, dos *«monuments de l'orgueil, du préjugé et de la tyrannie.»* (tradução livre) O parágrafo do decreto é explícito: *«L'Assemblée nationale, considérant que les principes sacrés de la liberté et de l'égalité ne permettent point de laisser plus longtemps sous les yeux du peuple français les monuments élevés à l'orgueil, au préjugé et à la tyrannie.»* (Jokilehto, 1986: 119).

<sup>64</sup> *Conseil des Anciens* (tradução livre). Jean Dussaulx foi o 12º Presidente, entre 19 de Julho e 18 de Agosto de 1796, num conjunto de 64 presidentes entre 1795 e 1799.

*está ameaçada. Sem dúvida consagrada a Luís XVI [...] ele merece o ódio dos homens livres, mas essa porta é uma obra-prima [...] Ela pode ser convertida em monumento nacional, que os conhecedores virão de toda a Europa para a admirar.»* (in Choay, 1982: 95).

Apesar dos alertas, em Setembro do mesmo ano de 1792, a Constituinte produz o decreto 18 do Vindemiário, ano II, que determina que todos os sinais da realeza e da feudalidade devem ser destruídos, nos espaços públicos ou jardins. Mais uma vez no sentido contrário, um mês depois produzem «[...] o decreto 3 de Brumário, que interdita “retirar, destruir, mutilar ou alterar de forma alguma, sob pretexto de fazer desaparecer os sinais da feudalidade e da realeza nas bibliotecas, nas colecções [...] os quadros, as estátuas, os baixos-relevos [...], as antiguidades [...] e outros objectos que interessam às artes, à história e ao ensino.» (in Idem: 94).

Em 1 de Novembro de 1792, um novo decreto determina que todos os monumentos devem ser convertidos em canhões ou destruídos, mantendo a tónica da destruição como missão cívica e patriótica, símbolo de um regime terminado e ultrapassado que se quer sem vestígios. De novo no sentido contrário, publicam-se a 13 de Abril de 1793 as “Instruções sobre a maneira de inventariar e de conservar em toda a Extensão da República, todos os objectos que possam servir as artes, as ciências e o ensino, proposto pela Comissão temporária das artes e adoptada pela Comissão de Instrução Pública da Convenção Nacional” (Choay, 2009: 124)

Este documento era assinado pelo ex-Benedictense D. Poirier, embora tivesse como autor anónimo Félix de Vicq d'Azyr, um médico e anatomista célebre, membro do Comité de Instrução Pública, que defendia que após «[...] a mão de legislador ter atingido sem excepção tudo o que tendia a perpetuar os privilégios que importava destruir [...]» (in Idem: 125), a retoma da normalidade da vida seria a partir desta data um objectivo do novo homem, do homem de «espírito claro» e de «coração íntegro», do homem que estivesse disponível para trabalhar em proveito da igualdade e do conhecimento do povo, deveria aguardar porque seria certamente chamado a exercer essas funções pedagógicas para o bem da nova República. O texto igualmente se dirige para a selecção e conservação dos objectos que podem servir de suporte a essa instrução do povo. «[...] nos palácios e nos templos decorados pelas obras-primas das artes; em todos os lugares onde os monumentos exponham o que foram os homens e os povos; por todo o lado, enfim, onde as lições do passado, fortemente impressas, podem ser recolhidas pelo nosso século, que saberá transmiti-las, com novas páginas, à memória da posteridade. [...] aproximai-vos e desfrutai; mas guardai este domínio com toda a vossa vigilância. A indiferença, aqui, será um crime, porque vós sois tão-somente os depositários de um bem do qual a grande família tem

o direito de vos pedir contas [...] que cada um de vós se conduza como se fosse o verdadeiro responsável por estes tesouros que a nação vos confia.» (in idem: 126). Como corolário desta aparente vontade de preservação dos valores significantes, «A 14 de Junho de 1793 estabelece-se uma pena de dois anos de cárcere a quem danifique monumentos de propriedade nacional.» (Justicia, 2008: 180) <sup>65</sup>.

Apesar de esta legislação ir no sentido da travagem dos comportamentos destrutivos, pouca repercussão teve, eventualmente nenhuma aplicação, e por isso não terminou as destruições que se haviam tornado correntes. Nem as reutilizações dos materiais, que significava a destruição do existente para reutilizar os seus componentes.

Na verdade, o vandalismo foi também responsável pela tomada de consciência do que se perdia com tais acções, por contraposição ao que destruía. Cada acção vandálica activa permitiria identificar os alvos preferenciais, avaliando os objectos que acabavam por ser as suas vítimas por serem socialmente rejeitados (Custódio, 2011: 107). O «Vandalismo e a destruição[...] deram uma “drástica contribuição” para o entendimento do valor documental, científico e artístico contido neste património, que tinha estado até então escondido[...] à maioria das pessoas.» (Jokilehto, 1986: 321) <sup>66</sup>.

A situação social mantinha os acontecimentos em grande instabilidade. A legislação produzida fustigava a destruição, cobrindo-a com justificação moral e jurídica, ao mesmo tempo que fazia referência à exigência de protecção, deixadas a escrito com descrição e algum cuidado. As palavras de destruição eram gratas ao sentimento de revolta; repudiar os símbolos do antigo regime e ser destruidor era ser um “ardente patriota”. As palavras de tolerância eram reflexões de diletantes, que só a ousavam na Assembleia ou em circuitos intelectuais, onde fosse seguro não ser um revolucionário extremista. Françoise Choay atribui ao discurso protector um certo cinismo, considerando que se tornam «[...] instrumentos de uma táctica vergonhosa ou perversa: inúteis diversões retóricas destinadas a encobrir as contradições da acção revolucionária, a dissimular os conflitos ideológicos surgidos no seio das comissões revolucionárias, a suavizar os excessos da iconoclastia e a recusar assumir a responsabilidade.» (Choay, 1982: 94).

Se efectivamente a intenção dos decretos protectores era apelar à moderação e “suavizar os excessos”, eram de louvar. Talvez não seja de considerar “perverso” que os moderados fossem cuidadosos principalmente durante o Período do Terror entre

---

<sup>65</sup> «El 14 de junio de 1793 se establece una pena de dos años de cárcel a quien dañe monumentos de propiedad nacional.» (tradução livre)

<sup>66</sup> «Vandalism and destruction [...] gave a “drastic contribution” toward a new understanding of the documentary, scientific and artistic values contained in this heritage, which so far had been closed away and forbidden to most people.» (tradução livre)

Agosto de 1792 e Julho de 1794. Com a queda dos Girondinos, os mais moderados, as garantias civis foram suspensas e os Jacobinos decretam um Governo Revolucionário e mandaram guilhotinar cerca de 17 000 pessoas, incluindo todos os seus adversários políticos, e os seus anteriores apoiantes que não os acompanhavam na escalada de perseguições e destruição. Só de Dezembro de 1794 foram guilhotinadas 5 500 pessoas. Neste ambiente, será mais fácil compreender que reflectir sobre a preservação do património podia colocar a vida em risco do pensador, representando quase um acto de coragem.

Contudo, tais palavras de moderação foram eventualmente responsáveis pela não destruição de algum do património que sobreviveu.

No período compreendido entre 1796 e o Primeiro Império o tom conservacionista ganha segurança, sendo instituído em 1795 o Conselho dos Edifícios Civis. A história da Arquitectura era praticamente inexistente, e a conservação de edifícios era uma tarefa gigantesca anteriormente assegurada por um conjunto de serviços agora extintos. Inicialmente a estratégia aponta para a recolha dos objectos de arte possíveis de reunir.

Apesar das destruições, o volume de peças existentes da nobreza e Igreja permitiu reunir lotes de móveis, pinturas e artes decorativas vendidas para Londres, Florença ou São Petersburgo, e ainda constituir em 1795 o Museu do Louvre para organizar cronologicamente o acervo existente, resultante em grande parte da pilhagem dos palácios da nobreza e da concentração neste edifício dos bens dos palácios reais.

Como a guerra contra as monarquias se mantinha, Napoleão é recebido em Paris como herói e faz um golpe de Estado em Outubro de 1799 para concentrar o poder nas suas mãos, como Primeiro-Cônsul. Com as suas vitórias políticas e militares, proclama-se imperador, e continua as invasões para fazer cumprir o Bloqueio Continental a Inglaterra.

Durante o império Napoleão Bonaparte vai concentrar-se sobre os museus (Choay, 1982: 100). O produto das pilhagens praticadas nos países ocupados trazia para França grandes quantidades de obras de arte que eram recolhidas e se tornavam acervos de museus, nomeadamente o Louvre, que pela sua importância é baptizado de Museu Napoleão.

Após a devastadora campanha da Rússia e o recuo do seu poder, Napoleão sofre a primeira capitulação em 1813 e, após a Batalha de Waterloo em 1815, o exílio na Ilha de Santa Helena onde iria falecer em 1821.

Todavia, se por um lado as invasões francesas depauperaram os países ocupados, por outro lado contaminaram os povos com as suas ideias liberais, iniciando um processo

de transformação europeia sem retrocesso. Mas não sem perturbações. A Áustria, a Prússia e a Rússia fazem a Santa Aliança, no sentido de protegerem os seus regimes. Se em qualquer um delas se desse uma revolução, as outras acudiam para repor o Absolutismo. A Inglaterra junta-se; não sendo Absolutista, é absolutamente anti Jacobina.

## **1.8. O início do séc. XIX**

As transformações ocorridas nas sociedades permitiam a tomada de consciência de uma nova era de questionamento e de razão para entender o mundo, e explicá-lo com factos e lógicas da razão, remetendo o receio, as crenças e a superstição para um registo da fé e da Teologia, terrenos que a ciência respeitava e não invadia. «*O liberalismo, a reorganização total da sociedade, a sua secularização e o ideário republicano fundamentam-se no pensamento positivista, desde a política às artes.*» (Custódio, 2011: 77).

A Revolução Industrial em marcha desde meados do século anterior invadia todos os sectores da actividade económica, e consequentemente cultural. O apuramento dos métodos industriais visava valores mais baixos nos produtos manufacturados, tecnicamente mais fiáveis e menos dispendiosos. Os materiais estavam a evoluir livremente nos campos industriais, desenvolvendo programas como hospitais e prisões, edificações nunca antes consideradas "arquitectura". O pragmatismo industrial acentuava a tónica na eficiência funcional, na racionalidade, na modularidade da construção adequada ao menor esforço para o cumprimento da função. Para doentes e prisioneiros erguiam-se espaços onde poderiam ser tratados ou encarcerados com a eficiência e pragmatismo industriais, sem luxos nem desperdícios. A construção destinada à indústria apontava para espaços com funções específicas, para alojar as máquinas e abrigar as pessoas durante o seu trabalho. Pretendia-se disponibilidade de espaço, resistente e amplo, duradouro e económico, despido do supérfluo mas organizado. Emerge a evidência da necessária linguagem funcionalista. Tal como no equipamento mecânico das linhas de montagem, os materiais utilizados são os que a tecnologia mais recente dispõe.

A engenharia respondia a este mercado utilitário, porque dispunha de uma liberdade sem preconceitos nem estilos a que se submeter. O ferro fundido oferecia resistências

melhoradas aos esforços e corrosão, o vidro conhecia chapas cada vez maiores, mais resistentes e lisas, tornando-se acessível a todas as construções<sup>67</sup>.

«A Revolução Industrial contribui para uma mudança de visão da sociedade. Inicia a retrospectiva sobre o "mundo que nós perdemos" (Peter Laslett), criando o efeito de distanciamento das realidades históricas, sociais e paisagísticas anteriores à industrialização.» (Custódio, 2011: 78).

Os revivalismos estilísticos tornam-se cada vez mais curtos e efémeros, em permanente procura por uma novidade ancorada nalgum passado, suscitando sentimentos nostálgicos, em contraponto a uma realidade crescente de dureza e exploração de mão-de-obra proletária nos grandes centros urbanos e industriais. Os artistas encontram referências para o seu trabalho nas realizações dos seus antecessores, mas onde a razão também leva à morte e à destruição. Perante a conjuntura social e económica em ebulição, a cultura e a ética repensam os valores da sociedade. «Um destes valores, o predomínio da actividade criadora sobre a arte manual, do génio sobre o artesão, é posta em dúvida. A condição do artesão especializado adquire uma importância e consideração de que nunca havia gozado e que terá um efeito imediato no âmbito do restauro.» (Justicia, 2008: 179) <sup>68</sup>.

A ruptura com os modelos tradicionais de produção exerceu o corte entre dois momentos da produção humana. O antes tradicional e o depois industrial. A invasão da funcionalidade em quase todos os aspectos da vida fazia surgir, por oposição, a sensibilidade para os valores estéticos. A Revolução Industrial marcava a fronteira acantonando o que ficava antes dessa linha num passado "histórico", em contraposição com o que ficava depois, num presente "moderno" (Choay, 1982: 112). Deste modo, as intervenções "modernas" nesse "passado" tornavam-se numa disciplina autónoma, com novos desafios, mobilizando uma nova atitude que não podia já ser de continuidade, porque a vida tinha sofrido um corte irremediável.

A própria tecnologia acelerava o conhecimento do passado. «A descoberta do fabrico do papel com máquina contínua, o surto da tipografia mecânica e o desenvolvimento da gravura, da litografia e da fotografia, vulgarizam e popularizam os monumentos históricos nacionais e por via deles sensibilizam as elites sobre o estado de conservação, criando uma rede de estímulos sociais visando a protecção.»

---

<sup>67</sup> Desde 1693 que o vidro atingira a dimensão de 40x28cm, em Saint Gobain, França, medida suficiente para executar a maior partes das janelas, desenhadas com vários vidros sustentados por pinásios.

<sup>68</sup> «Uno de estos valores, el predominio de la actividad creadora sobre la manual, del genio sobre el artesano, es puesto en duda. La condición de artesano especializado adquire una importancia y consideración de la que nunca hasta ahora había gozado y ello tendrá un efecto inmediato en el ámbito de la restauración.»(tradução livre)

(Custódio, 2011: 80). A divulgação do saber, a liberdade de opinião em crescimento ténue, o sentimento de direito e igualdade dos pensadores tornado realidade nos EUA e em França, que tomava todos os edifícios para a colectividade, eram processos que permitiam a opinião individual sobre os bens colectivos. A procura do conhecimento através da sistematização descobria uma metodologia de análise que fazia progredir o conhecimento histórico e o arqueológico.

«O papel da investigação histórica científica contribui, por sua vez, para a consagração do valor histórico, como principal critério valorativo dos monumentos [...]» (Idem: Ibid) A atitude deixa de ser de coleccionista ou de antiquário, a vontade não é já apenas de recolher para comercializar. Existe um genuíno entendimento em formação e que vai crescer ao longo do século, que olha para o legado num prisma de valor colectivo, encadeado e testemunha da história de cada País. E que acentua a acção dos museus.

Em França, a acção de Lenoir na formação do seu Museu de Monumentos Franceses suscita o alerta de Quatremère de Quincy contra as pilhagens efectuadas em nome dos acervos museológicos, que retiravam todas as obras dos contextos originais. «Deslocar todos os monumentos, ao recolher assim todos os fragmentos decompostos, ao classificar metodicamente os restos [...] é assistir ao vivo aos seus funerais; é matar a Arte para fazer história; nem sequer é para fazer história, mas o epitáfio.» (in Choay, 2009: 141).

Em 1815, Quatremère de Quincy milita pela devolução das obras fruto das pilhagens napoleónicas em Itália, enquanto a Restauração da Monarquia coloca Louis XVIII no trono, sendo o último rei de França a falecer enquanto monarca em 1824, e o último a ser sepultado na necrópole real de Saint-Denis. Sob o trono Carlos X que seria deposto em 1830 por despotismo e autoritarismo. Segue-se o Rei Burguês Louis Philippe I, que coloca como Ministro da Instrução Pública François Guizot que cria o *Serviço Francês de Monumentos Históricos*, indigitando para seu Inspector-Geral Ludovic Vitet, ao qual sucede o historiador, escritor e arqueólogo Prosper Mérimée em 1834, quando Vitet se torna membro da Câmara de Deputados.

### **1.9. Início do séc. XIX em Itália**

No início de oitocentos um novo abalo sísmico colocou parte da estrutura do Coliseu de Roma em instabilidade. Entretanto, as arcadas eram vulgarmente utilizadas como abrigos nocturnos para coches e cavalos pelos condutores de carruagens, que ali

faziam fogueiras para os aquecer. Outras arcadas eram paióis de pólvora, que manchavam a pedra de uma fuligem e negritude profunda. Os poucos viajantes e curiosos estavam impossibilitados de visitar o espaço, que era utilizado como ruína desqualificada.

Após a elaboração de um relatório que dava conta desta apropriação do Coliseu, a 22 de Junho de 1804 veio a ordem do Quirinal para libertar e restaurar o edifício. O Chefe Tesoureiro solicitou aos arquitectos Palazzi, Camporesi e Stern para apresentarem propostas individuais de intervenção no Coliseu. Todos propõem a construção de contrafortes planos em tijolo, com base forrada a travertino para sustentar a deslocação lateral do anel instável, considerando que assim se preservava o valor histórico do que ainda existia. «Stern enfatizou que, no seu projecto, o objectivo e a obrigação seria especificamente tomar conta desta obra de arte preciosa, e que a sua intenção em todas as reparações sempre fora "reparar e conservar tudo – mesmo o que do mais pequeno fragmento se tratasse.» (Jokilehto, 1986: 127) <sup>69</sup>.

Mas em 1808 as tropas de Napoleão ocupam Roma, capturam o Papa Pio VII (1800-1823) e deportam-no para França. Como o Imperador pretendia utilizar o Palácio do Quirinal como sua residência em Roma, envia uma vasta equipa de artistas onde se encontrava os pintores Felice Giani e Dominique Ingres, coordenados pelo arquitecto Raffaele Stern, para executar rapidamente as alterações necessárias e transformar as salas de acordo com o gosto neoclássico francês. Mas, sem que Napoleão alguma vez tenha chegado a Roma, Pio VII retoma a posse da cidade em Maio de 1814 e procura rapidamente apagar os traços da ocupação napoleónica no seu palácio, terminando os frescos da *Cappella Paolina*.

Quatremère de Quincy inicia a militância para a devolução das pilhagens de guerra, principalmente as originárias do território italiano, uma vez que considerava que «[...] despojar a Itália das suas obras-primas significava atacar a principal fonte de conhecimento da Europa» (in Idem: 119) <sup>70</sup>.

Antonio Canova, Presidente da *Accademia de San Luca* é igualmente enviado a Paris, com o apoio de várias nações, para recolher várias obras de arte.

As invasões francesas suscitaram o sentimento de perda da autodeterminação e a sensação de violação do espaço sagrado de cada nação. Com a retoma da

---

<sup>69</sup> «Stern emphasized that, while in this particular case, his professional goal and obligation was specifically to take special care of this precious work of art, his aim in all repairs had always been "to repair and to conserve everything – even though it were the smallest fragment.»(tradução livre).

<sup>70</sup> «To Quatremère, despoiling Italy of her classical masterpieces meant attacking Europe's principal source of learning.»(tradução livre).

independência, os povos sentem-se compelidos a investir no restauro dos seus mais importantes símbolos nacionais, como afirmação. A partir das primeiras décadas de oitocentos toda a Europa retoma a defesa dos seus legados históricos por meio de decretos e declarações de protecção aos monumentos (Rivera Blanco, 2008: 68).

Em Roma, o episódio napoleónico recriou o regresso à cidade, como acontecera após o Cisma Papal do séc. XIV. O espaço e os edifícios voltam a ser olhados como anteriores a um momento histórico que é o presente, empurrando-os para um inevitável passado.

Mas agora a questão já não se coloca apenas na sua preservação, na sua não-destruição. Tal como a Revolução Francesa havia transformado o gosto dileitante e comercial dos antiquários em medidas legislativas concretas para a manutenção e salvaguarda da demolição os edifícios considerados determinante para o ensino das artes e os que veiculavam a cultura da nação francesa, em Roma já não se trata apenas de Bulas Papais para evitar as pilhagens e transformações abusivas. Inicia-se um processo de Conservação activa, que coloca novas questões concretas, novas atitudes e critérios a definir em toda a linha de pensamento e actuação.

Em 1814 foram encetadas escavações à volta do Fórum Romano sob a direcção de Fea, o Comissário de Antiguidades, então «[...] financiadas por estrangeiros – Portugueses, Franceses e Ingleses.» (Jokilehto, 1986: 135) <sup>71</sup>.

O trabalho de “pura conservação” do Arco de Tito é encomendado a Raffaele Stern em 1817 quando conclui não ser possível a operação sem o desmantelamento do existente e a remontagem das cantarias. Construído em 81 A.D., o arco fora mutilado durante a Idade Média, com a remoção de muito do seu trabalho decorativo e dos grampos de bronze que sustentavam as cantarias, com várias adições de tijolos cerâmicos. No séc. XII fora transformado em portão de entrada na propriedade da família Frangipani e sofrera “restauros” no séc. XV e XVIII.

Stern analisou e mediu as partes encontradas nas escavações ao redor, e propôs a execução das peças inexistentes em travertino, diferentes das originais em mármore. Iguamente simplificou as suas formas para tornar evidentes os acrescentos, mas manter a leitura global quando observado no seu conjunto. «As formas e os detalhes aplicados foram “essencializados” ou seja, executam-se com formas grandemente simplificadas, por comparação com o nível de detalhe dos elementos arquitectónicos originais. Ao longe, o volume do arco restaurado restitui a forma do seu arquétipo; de perto, é óbvio o mútuo esclarecimento do que é novo e do que é antigo.» (Aguiar, 2002: 39).

---

<sup>71</sup> «These were financed by foreigners – Portuguese, French and English.»(tradução livre).

Quando Stern faleceu, Giuseppe Valadier é nomeado seu sucessor e continua o trabalho na mesma linha conceptual definida por Stern. Esta linha conceptual, de uma actualidade ainda hoje muito relevante, seria em 1832 teorizada por Quatremère de Quincy no seu Dicionário de Arquitectura <sup>72</sup>.

Mas a teorização também dava os seus primeiros passos em Itália, primeiro nos campos das Belas Artes. Pietro Edwards, um pintor restaurador que exerceu as funções de "director de restauração das pinturas públicas" desde 1778 até ao seu falecimento em 1821, colocou a escrito a metodologia, técnicas, ética profissional e limites da acção que defendia, suportando o discurso em conhecimentos de física e química. Nas suas notas consciencializa que «[...] o tempo não é a causa material e orgânica de nenhuma destruição» <sup>73</sup>. Pelo contrário é um efeito natural inevitável, «[...] medida de duração na acção destrutiva» (in Justicia, 2008: 195) <sup>74</sup> cujas verdadeiras causas serão outras, necessárias determinar. Neste novo entendimento, o que o restaurador poderá fazer será corrigir as causas destrutivas, mas não a acção do tempo.

A intervenção ganhava contornos mais precisos, especificados no suporte material, deslocando-se do plano do gosto correctivo para o tratamento e eliminação de patologias.

Antonio Canova, o escultor veneziano e Bertel Thorwaldsen, um dos maiores escultores dinamarqueses, eram unânimes na postura face aos critérios de intervenção em peças históricas; «[...] a restauração tinha como único fim fazer mais exacto o conhecimento e a compreensão da obra. Intervir ou não devia estar subordinado à possibilidade de o fazer. Se não existia nenhum artista capaz de igualar o estilo de Fídias, as suas obras deviam ser deixadas em estado fragmentário.»(Idem: 216) <sup>75</sup>.

No início do séc. XVIII a discussão teórica da necessidade de protecção dos valores da antiguidade e da história estava aceite nos meios intelectuais. Muito caminho havia para fazer, principalmente no campo da aplicação prática dessas incipientes leis, decretos ou directivas, mas conceptualmente parecia consensual essa

---

<sup>72</sup> «A. Dictionnaire d'architecture, Paris, 1832, «Restauration»: «Il devra suffire de rapporter en bloc les parties qui manquent, il faudra laisser dans la masse leurs détails, de manière que le spectateur ne pourra se tromper sur l'ouvrage antique et sur celui que l'on aura rapporté uniquement pour compléter l'ensemble.» (Jokilehto, 1986: 147).

<sup>73</sup> «[...] el tiempo no es la causa material y orgánica de ninguna destrucción»

<sup>74</sup> «[...] medida de duración en la acción destructiva.» (tradução livre).

<sup>75</sup> «[...] la restauración tenía un único fin hacer aún más exacto el conocimiento y la comprensión de la obra. Intervenirla o no debía estar subordinado a la posibilidad de hacerlo. Si no existía ningún artista capaz de igualar el estilo de Fidias, sus obras debían ser dejadas en estado fragmentario.» (tradução livre).

preocupação e os diferentes Estados europeus começavam as suas medidas de salvaguarda, mais ou menos eficazes. Mas ultrapassada a mentalidade de demolição iconoclasta ou revolucionária, e da simples transformação por alteração com perdas dos valores existentes, nasce um novo campo de problemática. *«Querer e saber “classificar” monumentos é uma coisa. Saber depois conservá-los fisicamente e restaurá-los é outro assunto, que assenta sobre outros conhecimentos. Ele exige uma prática específica e praticantes especializados, os “arquitectos dos monumentos históricos”, que o século XIX inventou.»* (Choay, 1982: 127).

A opinião dos cidadãos relevantes começa a ser possível de se fazer ouvir.

A imprensa ganha mais dimensão, com maiores tiragens e divulgação. Os intelectuais exprimem-se nos jornais e gazetas, formando opinião sobre os valores que consideram de todos. Deste modo, os trabalhos de restauro começam a ser comentados por interessados anónimos, por historiadores, funcionários do Estado ou defensores do património.

*«Os próprios serviços oficiais dos monumentos dos diversos países assimilam esta cruzada e colocam-se, tanto quanto possível, na vanguarda desta luta, sendo também olhados com desconfiança pela opinião pública, sempre que a sua desatenção fazia emergir o fantasma da demolição de edifícios que interessaria preservar ou de restauros em que os valores patrimoniais eram postos em causa pelos arquitectos restauradores.»* (Custódio, 2011: 109). A partir de início do séc. XIX, a profissão de arquitecto restaurador passa a ser escrutinada como poucas. Ao início muito pontuais, e assinadas por figuras de relevo intelectual, as críticas positivas, menos, e as negativas, mais, começam a ser recorrentes nas comunicações e debates nas Assembleias ou Comissões.

É neste contexto de questionamento que a execução do trabalho de Valadier, que termina a intervenção de Stern dentro da linha programática definida pelo antecessor, não foi consensual e foi afirmado pelos Cardeais Consalvi e Pacca que agora se poderia chamar antes Arco de Pius, em vez de Arco de Titus, dada a transfiguração operada por Stern e Valadier. *«A Valadier foi requerido que apresentasse uma justificação oficial do seu trabalho. Ele fê-lo, fazendo referência ao mau estado estrutural do monumento, e afirmando que Stern tinha deixado o projecto muito adiantado antes da sua colaboração. A justificação foi lida pela Academia Romana de Arqueologia em Dezembro de 1821 [...], foi aceite [...] mas não sem*

*deixar uma sensação que o restauro tinha alterado o monumento para pior[...]»* (Jokilehto, 1986: 138) <sup>76</sup>.

Em resposta à encomenda de “pura conservação” dos contrafortes do Coliseu em 1804, Stern terminou o trabalho como propusera, sem nenhuma reconstrução de elementos, e tal como estava definido por Canova, então Inspector de Belas Artes. A intervenção baseou-se na simples remontagem de todos, incluindo o “mais pequeno fragmento” encontrado.

Vinte anos depois, quando Thorwaldsen preside à Comissão, Valadier é convidado a reconstruir o segundo contraforte do Coliseu, sendo considerada a necessidade de reconstruir parte dos elementos desaparecidos, recorrendo à conjectura, fundamentada tanto quanto possível, mas capaz de redesenhar a morfologia global do monumento e definir a sua leitura enquanto objecto que existira concluído. *«Depois desta intervenção, a ruína do Coliseu revela-se à distância como uma unidade coerente; ao perto, quando nos apercebemos dos pormenores, tornam-se imediatamente óbvios os elementos novos e os que se mantiveram originais.»* (Aguiar, 2002: 39).

A intervenção do Arco de Tito executada entre as intervenções no Coliseu constituiu um terceiro critério, de reconstrução dos elementos necessários à continuidade formal, como peças de apoio à assemblagem dos fragmentos originais; *«[...] através da anastilosis, [...] [procede-se ao] preenchimento das lacunas por meio de reproduções simplificadas e distinguíveis; sem atingir, portanto, uma excessiva diferenciação, que poderia perturbar a leitura estética do monumento. Esta concepção de restauro é surpreendentemente actual.»* (Aguiar, 2002: 40). Neste projecto Stern e Valadier lançaram as fundações dos princípios modernos de intervenção em edifícios históricos, tornando-se um acto fundacional (Justicia, 2008: 222) e uma referência no mundo da conservação (Jokilehto, 1986: 139) <sup>77</sup>.

*«Entre a primeira intervenção de Stern no Coliseu, o restauro do Arco de Tito e a segunda intervenção no Coliseu, de Valadier, ou seja, entre a conservação estrita e a reconstituição arqueológica, definem-se os limites conceptuais da disciplina do restauro na primeira metade do século XIX.»* (Aguiar, 2002: 40).

---

<sup>76</sup> *«Valadier was asked to present an official justification of his work. This he did, making reference to the bad structural condition of the monument and saying that Stern had already brought the project to an advanced stage before his appointment. The justification was read at the Roman Academy of Archaeology in December 1821 [...] accepted [...] but there remained a feeling that the restoration had changed the monument for the worse [...]»* (tradução livre).

<sup>77</sup> *«In spite of all doubts and criticism, the restoration of the Arch of Titus laid some foundations for modern principles in the treatment of historical buildings, and has later often been referred as a model.»* (tradução livre).

Mas o respeito advém sempre do valor que se reconhece ao edifício em questão. O Arco de Tito era considerado uma peça fundamental, merecedora de todo o respeito pela não cópia nem falsificação. Todavia, o mesmo Valadier fez vários outros projectos de completamento e alteração de outros edifícios antigos, dentro de modelos de continuidade e unidade de estilo, com afinação ao gosto vigente, dentro do registo mais corrente da época (Justicia, 2008: 224).

### 1.10. Restauração da monarquia em França

Com o fim do despotismo de Carlos X, que restaurara a Monarquia após 1815, seguida da ascensão do Rei Burguês Louis Philippe I em 1830, a Coroa procurou reabilitar a arquitectura da Idade Média, auge do sistema feudal e que convinha evocar e engrandecer como referenciais desejáveis para consolidar um presente instável.

O então Ministro da Instrução Pública François Guizot (1787-1874), «[...] o homem chave, [...] da política de preservação do património tanto documental como monumental, [...] a quem se deve a refundação da Escola de Chartres, a Sociedade de História de França e o Comité dos trabalhos históricos, tudo instituições ainda presentes» (Nora, 2011: 104) <sup>78</sup> toma consciência de que só o Estado pode assegurar uma política durável de protecção e conservação do património (Bercé, 2014: 32), e por isso cria o Serviço Francês de Monumentos Históricos<sup>79</sup>, indigitando para seu Inspector-Geral Ludovic Vitet, (1802-1873) ao qual sucede o historiador, escritor e arqueólogo Prosper Mérimée (1803-1870) em 1834, quando Vitet se torna membro da Câmara de Deputados. Mérimée é encarregue de fazer um inventário geral do que existia e de “classificar” os edifícios por grau de importância, definido os que terão direito a estatuto de Monumento histórico (Choay, 1982: 125).

O estado geral era de abandono e degradação. Para recuperar o brilhantismo havia que intervir, o que implicava arquitectos de confiança do Estado. Os primeiros a ser chamados foram os pertencentes ao Conselho Geral dos Edifícios Cívicos<sup>80</sup>, organismo do Ministério do Interior responsável pela construção dos edifícios departamentais do Estado (Neto, 2001:38).

---

<sup>78</sup> «[...] l'homme clé, à cette époque, de la politique de préservation du patrimoine aussi bien documentaire que monumental [...] c'est à lui qu'on doit la refondation de l'École des Chartes, la Société de l'histoire de France et le Comité des travaux historiques, toutes institutions encore présentes.» (tradução livre).

<sup>79</sup> Service Français des Monuments Historique (tradução livre).

<sup>80</sup> Conseil Général des Bâtiments Civils (tradução livre).

Em 1835 Guizot cria um Comité de Artes e Monumentos<sup>81</sup> que congrega Victor Hugo (1802-1885), Charles de Montalembert, Victor Cousin e Albert Lenoir, e os arqueólogos Auguste Leprévost, Charles Lenormant e o polémico secretário do Comité, Napoléon Didron (Bercé, 2014:33). Numa Circular de 10 de Agosto de 1837 é criada, a partir do Comité, a Comissão dos Monumentos Históricos<sup>82</sup> que doravante irá colaborar na classificação, e que deverá recrutar arquitectos conscientes da tarefa científica e crítica de que o restauro se reveste, com gosto pelo conhecimento e pela história dos monumentos dos séculos passados, em especial da Idade Média, em contraciclo com o eclectismo e exuberância reinantes.

Pela primeira vez nesta Circular de 1837 surge o conceito de "classificação" dos monumentos. Numa carta enviada por Montalivet aos perfeitos em que solicitava que "classificassem" os monumentos por grau de importância e com a estimativa respectiva para a sua conservação ou reparação. Por extensão dos monumentos que mereciam o lugar nessa classificação, tomou-se a expressão dos "monumentos classificados", aqueles que mereciam o respeito e protecção do Estado (Maia, 2007: 196).

Os novos princípios deontológicos a observar nos restauros são bem definidos no novo contexto da Monarquia de Julho (de 1830 a 1848). Primeiro no enquadramento definido por Guizot, que considera «[...] *uma desordem grave e um grande enfraquecimento numa nação que esquece e desdenha o seu passado.*» (in Nora, 2011: 104) <sup>83</sup> Em seguida, nas orientações de Vitet para os restauradores: «*É necessário conhecer profundamente todos os processos da arte, não apenas dentro das suas principais épocas, mas dentro de cada período de cada século a fim de restabelecer um edifício a partir de um simples fragmento, não por hipótese, mas por uma severa indução. O maior mérito de um restauro é passar despercebido.*» (in Maia, 2007: 159) <sup>84</sup>. A intenção era acabar com as arbitrariedades nos trabalhos, sujeitos simplesmente aos gostos pessoais e ao desconhecimento generalizado dos intervenientes. «*A tendência para a reintegração dos imóveis artísticos, segundo um espírito positivista [...] sugeria a utilização metodológica da Arqueologia e a História de Arte, como sistema indutivo para conhecer, no monumento, os elementos que faltavam e que deviam ser*

---

<sup>81</sup> *Comité des arts et monuments* (tradução livre).

<sup>82</sup> *Commission des Monuments Historiques* (tradução livre).

<sup>83</sup> «*C'est un désordre grave et un grand affaiblissement chez une nation que l'oubli et le dédain de son passé.*» (tradução livre).

<sup>84</sup> «*Il faut connaître à fond tous les procédés de l'art, non seulement dans ses principales époques, mais dans chaque période de chaque siècle afin de rétablir un édifice sur la vue de simples fragments, non par hypothèse, mais par une sévère induction. Le mieux mérite d'une restauration est de passer inaperçue.*» (tradução livre).

reconstruídos.» (Neto, 2001:41) Vitet propunha o conhecimento da história como uma exigência para descobrir o significado perdido dos monumentos, para reconhecer o valor de preciosidade que atestavam a antiguidade dos edifícios de modo a provocar o repúdio contra os vandalismos que conduziam à sua ruína (Jokilehto, 1986: 286)<sup>85</sup>. Com extrema amplitude de visão e antecipatória premonição, Vitet englobava o património imaterial: «*As tradições, os velhos hábitos locais, as ilustrações enterradas, os distintos injustamente apagados, são também monumentos históricos.*» (in Idem: Ibid) <sup>86</sup>.

O jovem Victor Hugo, que em 1830 se oferece voluntário como membro militante do Comité das Artes encarregue do levantamento dos monumentos franceses, escrevera em 1825, com apenas 23 anos, a “Guerra aos Demolidores” <sup>87</sup>, um texto de alerta em defesa da arquitectura histórica da França: «*Chegou o momento em que já não é permitido ficar em silêncio. É necessário que um grito universal convoque, finalmente, a nova França em socorro da antiga.*» Hugo brada em defesa do «*[...] pouco que nos resta dos admiráveis monumentos da Idade Média, onde está impressa a velha glória nacional, as quais se unem ao mesmo tempo à memória dos reis e às tradições do povo.*» (in Choay, 2009:145). Victor Hugo reclama um estatuto de bem nacional, nem régio nem republicano, lembrando o valor acumulado pela nação, digno de reconhecimento por todos independentemente das convicções políticas ou contextos sociais, lamentando que «*[...] desabem sem que ninguém se digne informar, e, no entanto, a sua única falha é serem franceses pela sua origem, pela sua história e pelo seu fim.*» (in Idem: Ibid). No mesmo texto, testemunha a venda de património nas suas viagens pelo país, uma prática corrente durante todo o século XIX. E satiriza: «*[...] as profanações de Lord Elgin renovam-se [...] [e] nós aproveitamos. Os turcos apenas vendem os monumentos gregos; nós fazemos melhor, vendemos os nossos [...]*». Finalmente faz o apelo directo: «*Embora empobrecido pelos devastadores revolucionários, pelos especuladores mercantis e, sobretudo, pelos restauradores clássicos, a França é ainda rica em monumentos franceses. É necessário travar o martelo que mutila a face do país. Uma lei seria suficiente; que a façam. Sejam quais*

---

<sup>85</sup> Vitet, Histoire des anciennes villes de France, 1<sup>re</sup> série, Haute Normandie, Dieppe, Paris 1833 I, viii : «*L'histoire, comme un habile sculpteur, redonne aux monuments la vie et la jeunesse, en ravivant les souvenirs qui les décorent ; elle révèle leur signification perdue, les rend chers et précieux aux cités dont ils attestent l'antique illustration, et provoque les vengeances de l'indignation publique contre les vandales qui méditeraient leur ruine.*»

<sup>86</sup> «*Les traditions, les vieilles mœurs locales, les illustrations enfouies, les renommées injustement éteintes, sont aussi des monuments historiques.*» (tradução livre).

<sup>87</sup> Guerre aux Démolisseurs (tradução livre).

*forem os direitos de propriedade, a destruição de um edifício histórico e monumental não deve ser permitido.»* (Idem: Ibid). Victor Hugo inclui os restauradores clássicos no rol dos inimigos do património, acentuando a gravidade da contribuição desses intervenientes, que supostamente estariam do lado oposto aos demolidores. Deste modo, faz o paralelo entre o *vandalismo destruidor* e o *vandalismo restaurador*, ambos danosos para os monumentos, e propõe uma lei que se sobreponha aos direitos privados a salvaguarda dos valores da comunidade. Na consideração do direito que assiste a todos os cidadãos de zelar e exigir o zelo pelo legado da nação, distingue duas dimensões representadas pelo património, «[...] o seu uso e a sua beleza. O seu uso pertence ao proprietário, a sua beleza a toda a gente; está portanto, para além do seu direito de destruir.» (in Idem: 147).

Mas é Prosper Mérimée, enquanto Inspector-Geral de Monumentos Históricos que acaba por fazer o trabalho de campo, em condições muito difíceis que afectam a sua saúde (Choay, 1982: 125). Não sendo arquitecto, confronta-se com os arquitectos e com questões de ordem prática no seu périplo pelo país para a análise e inventariação dos monumentos históricos. Confronta-se com a ignorância, com a prática ancestral de intervenção arbitrária nos edifícios, com a «[...] hostilidade, leia-se *malevolência local*» (Idem: 128) da sua proveniência parisiense, recebida com má vontade fruto da rivalidade entre a capital e o restante país.

Nas viagens pelo país, os poucos inspectores deveriam procurar os mais aptos para os juntar à equipa, mas mudar a mentalidade era obra difícil e implicava pedagogia constante. À dificuldade de encontrar interessados, acrescia o facto de esta missão de restaurador não ser muito prestigiada, não mobilizar o "génio criativo" de um artista, e acima de tudo, não ser remunerada (Idem: *ibid*), exigindo voluntariado para um trabalho que era muitas vezes, no final, fortemente criticado. Era necessário passar a mensagem que o restaurador não se devia confundir com o recriador. Mérimée explicava nos seus escritos que por «[...] *restauro, entendemos a conservação do que existe, a reprodução do que manifestamente existiu.*» (in Maia, 2007: 107) <sup>88</sup>. O rigor da não invenção era um princípio a respeitar. Na cripta da igreja de Saint-Laurent, Grenoble, Mérimée ressalta que «[...] *é sobretudo interessante pelos ensinamentos que pode fornecer à história da arquitectura. É uma página da história, mutilada, mas que seria imprudente de tentar completar ou refazer.*» (in Jokilehto, 1986: 287) <sup>89</sup>.

---

<sup>88</sup> «[...] *restauration, nous entendions la conservation de ce que existe, la reproduction de ce qui á manifestement existé.*»(tradução livre).

<sup>89</sup> «[...] *la crypte de l'église de Saint-Laurent est surtout intéressante par les renseignements qu'elle peut fournir pour l'histoire de l'architecture. C'est une page d'histoire, mutilée, mais qu'il serait imprudent de vouloir compléter et refaire.*»(tradução livre).

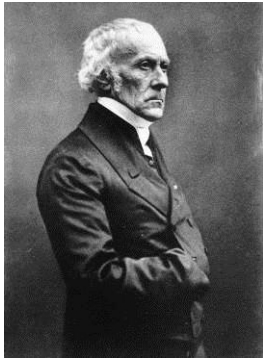


Fig.8.François Guizot



Fig.9.Ludovic Vitet

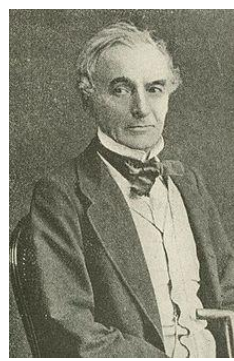


Fig.101.Prosper Mérimée



Fig11.Napoléon Didron

Dentro da linha de raciocínio de respeito pelo existente e pela autenticidade do original, Mérimée define em 1842 como linha estratégica a salvaguarda de todas os estratos autênticos, e por isso merecedores de respeito: «A Comissão [...] sabe que os apoios do Governo não devem ser aplicados a glorificar uma ou outra época à custa de outra época: [a comissão] procura a qualidade em todos os estilos; tudo o que apresente um interesse histórico sério tem direito a atenção, ao seu estudo constante e a não reclamar a vossa protecção senão para os monumentos que sejam verdadeiramente dignos.» (in Idem, Ibid) <sup>90</sup>. O discurso era de uma grande lucidez e actualidade. O respeito pelas diferentes épocas pressupunha uma análise crítica informada, e oposta à atitude de correcção, actualização e alindamento dos objectos patrimoniais, que era a prática corrente, uma vez que existia a «[...]convicção de que se é não só capaz de igualar mas também ultrapassar a qualidade com que estes projectaram o monumento.» (Maia, 2007: 263).

A necessidade de catequizar os potenciais interessados em trabalhar para o Estado na defesa dos monumentos dentro dos princípios definidos pela Comissão produziu teorização, consciencialização escrita de critérios, de atitudes a observar nas intervenções.

Ao contrário de receitas práticas, defendiam-se metodologias de abordagem, como a célebre frase de Napoléon Didron, no Boletim Arqueológico I, de 1839: «Perante monumentos antigos, é preferível consolidar que reparar, melhor reparar que restaurar, melhor restaurar que refazer, e melhor refazer que embelezar; em nenhum caso se deverá algo adicionar, e sobretudo nada suprimir.» (in Jokilehto, 1986: 287) <sup>91</sup>.

<sup>90</sup> «La Commission [...] sait que les secours de Gouvernement ne doivent pas être employés à glorifier telle ou telle époque aux dépens de telle ou telle autre : elle cherche le beau dans tous les styles ; tout ce qui présente un intérêt historique sérieux a des droits à son intérêt, et son étude constante est de ne réclamer votre protection que pour des monuments qui en soient vraiment dignes.»(tradução livre).

<sup>91</sup> «Bulletin Archéologique I, 1839 : En fait de monuments anciens, il vaut mieux consolider que réparer, mieux réparer que restaurer, mieux restaurer que refaire, mieux refaire qu'embellir ; en aucun cas, il ne faut rien ajouter, surtout rien retrancher.»(tradução livre)

Didron colocava-se na defesa do objecto histórico, alertando que quando executado sem critérios e entregue ao livre arbítrio do cliente e do projectista, «[...] o restauro não é útil senão aos architectos a quem é entregue o trabalho e dele lucram, mas que tudo o resto são vítimas.» (in Farina, 2003: 112)<sup>92</sup>.

No Relatório para o Ministro da Instrução Pública sobre os trabalhos do comité durante a sessão de 1839, assinado por Gasparin e Didron: «*Não será demais repetir que em restauro, o primeiro e inflexível princípio, é de evocar o que existe e não de inovar, mesmo quando sejamos impelidos por uma intenção louvável de completar ou de embelezar. Devemos deixar incompleto ou imperfeito tudo o que encontrámos nesse estado.*» (in Maia, 2007: 159)<sup>93</sup>.

E não hesita em radicalizar a sua posição em 1844, num tipo de discurso que seria celebrado por Ruskin, quando reflecte sobre Saint-Denis: «Este monumento, nós preferimos vê-lo destruído que desonrado como está; há muita gente que prefere a morte à vergonha.» (in Jokilehto, 1986: 288)<sup>94</sup>.

A coerência deste discurso não era, contudo, total, e muito menos unânime. A estratégia da ruína não era desejada pelos governantes que apostavam no ressuscitar da glória pátria. Napoleão perdera e a França saíra castigada com perdas de territórios. A restauração da monarquia pretendia evocar um novo vigor onde os monumentos desempenhavam um papel de testemunhos edificadas. «O objectivo central da política de salvaguarda francesa desse período consistia na preservação dos valores históricos de carácter nacionalista transmitidos pelos monumentos; assim, o maior interesse da conservação seria a garantia de sobrevivência da identidade nacional tal como esta era transmitida em imagem arquitectónica, mesmo que em detrimento da própria matéria ou substância que as formalizava. No quadro desta concepção, uma cópia fiel adquiria um valor similar, ou muito próximo, de um original.» (Aguiar, 2002: 40). A esta estratégia dos governantes, juntavam-se as diferentes sensibilidades dos intervenientes. Mesmo os mais esclarecidos e protectores, não defendiam necessariamente a incompletude nem a ruína.

Jean-Jacques Bourassé (1813-1872) um arqueólogo insuspeito, não um architecto, defendia a intervenção conservativa e o restauro dos danos. Num artigo

---

<sup>92</sup> «[...] une restauration n'est utile qu'aux architectes à qui elle fournit de la besogne et du profit, mais tout le reste en est victime.»(tradução livre)

<sup>93</sup> Rapport à M. Cousin, ministre de l'instruction publique sur les travaux du comité pendant la session de 1839.: «il ne saurait trop répéter qu'en fait de restauration, le premier et inflexible principe, c'est de rappeler ce qui était et non d'innover, quand même on serait poussé par la louable intention de compléter ou d'embellir. Il faut laisser incomplet ou imparfait tout qui était dans cet état.» (tradução livre)

<sup>94</sup> «Le monument-là, nous aimerons mieux le voir détruit que déshonoré comme il est ; il y a beaucoup de gens qui préfèrent la mort à la honte.»(tradução livre)

“Conservação dos Monumentos” nos Anais Arqueológicos em 1845, esclarecia a sua posição: «*Seria um crime deixar perecer um monumento por respeito à arte. Não seria uma ridícula restrição abstermo-nos de prestar auxílio a um edifício ameaçado na sua vida, sob o único pretexto de não estragar a obra dos nossos antecessores? Não usemos as mãos violentas e sacrílegas sobre as relíquias da nossa arquitectura cristã e nacional, mas também não hesitemos em lhes estender as mãos respeitosas e amigas. A posteridade pedir-nos-á contas tanto da nossa inacção como de uma prontidão demasiado apressada.*» (in Jokilehto, 1986: 287) <sup>95</sup>.

Bourassé pedia moderação e respeito, sugerindo que os arquitectos evitassem a postura de “entrar nas igrejas como em países conquistados” (Idem, Ibid), mas partilhava da opinião que deixar em ruína ou ao abandono em nome do respeito, era erro igual. Bourassé articulava assim as primeiras palavras numa posição intermédia entre a intervenção gratuitas que caracterizavam a *praxis*, e a conservação estrita ou mesmo a manutenção da ruína, equilíbrio que seria formalizado por Boito três décadas depois. E ao considerar a legitimidade da intervenção, Bourassé foi igualmente inovador quando propõe a distinção entre os antigos monumentos Romanos, que considerava uma capítulo passado e terminado na história de França e que, como tal, deveriam ser tratados como documentos históricos e conservados no seu estado presente nas melhores condições possíveis, suspendendo-os no tempo, e por exemplo as igrejas, que considerava uma tradição viva, um património em uso, e onde a atitude correcta deveria ser de manter e cuidar para garantir a continuidade da actividade (Idem: 273). Esta distinção viria a integrar as principais linhas de entendimentos das Recomendações da Conferência de Madrid em 1904, cinco décadas depois.

Contudo, a clareza da visão de certos autores na definição dos critérios a observar nas obras de restauro, mesmo sendo os responsáveis da tutela empossados pelo Estado, não significava que tivessem seguidores, nem sequer que eles próprios fossem sempre integralmente coerentes na aplicabilidade dos seus pensamentos «*[...] para além de que seria ingénuo pressupor que os parâmetros não muito claramente definidos no meio intelectual pudessem apagar na prática, a sobrevivência de gostos seculares.*» (Maia, 2007: 273).

---

<sup>95</sup> «'Conservation des monuments', *Annales Archéologiques*, 1845 : *Ce serait un crime que de laisser périr un monument par respect pour l'art. Ne serait-ce pas un ridicule retenu que celle qui s'abstiendrait de porter secours à un édifice menacé dans sa vie même, sous le sol prétexte qu'il ne faudrait pas gêter l'ouvre de nos devanciers? Ne portons pas des mains violentes et sacrilèges sur les reliques de notre architecture chrétienne et nationale, mais aussi n'hésitons pas à y porter des mains respectueuses et amies. La postérité nous demandera compte aussi bien aussi de notre inaction que d'un empressement trop hâtif.*»(tradução livre).

Existe durante o séc. XIX uma grande proximidade entre a actividade do arquitecto revivalista e a actividade do restauro, tornando subtis e por vezes difíceis de medir as distâncias entre ambos. E a formação do artista fazia-se pela aprendizagem através da cópia de autores consagrados. Trabalhando com os mesmos materiais e procurando linguagens semelhantes, a diferença residia substancialmente na abordagem e filosofia da intervenção, impondo conhecimento ambicioso e postura humilde.

Assim, a intervenção nos monumentos, para além da componente técnica que se poderia considerar quase a mesma, exigia conhecimentos históricos, artísticos e metodológicos, domínio da doutrina que conduz a atitude segundo valores culturalistas (Neto, 2001:40), de respeito pelo valor memorial do edificado. As proximidades eram contagiantes, de onde se pode antever a dificuldade do fio ténue que se desenhava entre o restauro e o “vandalismo” em oposição ao abandono, igualmente comum. Teoricamente, todos os que intervinham nos monumentos faziam-no em nome da sua melhoria funcional, construtiva e na maior parte das vezes, por actualização estética e simbólica. «*Dentro desta matriz interpretativa, a intervenção de restauro servia não só para actuar no quadro da consolidação estrutural e recuperação material, mas, com critérios moralizadores, servia para repor o decoro estético [...]»* (Tomé, 2002: 29).

As intervenções eram financiadas pelo desejo de glorificação dos valores da nação, a par com o acompanhamento do desenvolvimento civilizacional da Europa na sequência das transformações políticas, sociais e culturais emergentes da revolução industrial e de todas as suas consequências nos países mais industrializados. «*Ao “progresso material” era necessário seguir-se o “progresso moral” e a “instrução pública”.*» (Custódio, 2010: 57).

Este contexto era propício à reacção geral dos “amigos dos monumentos”, promovendo a exaltação dos valores do passado, negando virtudes culturais ao seu tempo e argumentando em favor da conservação estrita. Mais esclarecida, a «*[...] tendência das elites patrimoniais tende para um comportamento menos reactivo, visando a conciliação, o uso público do património e a admissão do valor turístico dos monumentos.*» (Idem: 58).

A missão de classificar os monumentos era a consumação da estima pelos testemunhos desse passado que se reconhecia de todos. O Ministro do Interior solicita a lista de classificação e o contingente classificado passa de 934 a 3000 entre 1840 a 1849, um esforço homérico para a França de meados do séc. XIX (Choay, 1982: 125), mas que permitia um controlo centralizado pela tutela do panorama patrimonial do país, e uma maior consciência da realidade edificada da França.

### 1.11. Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc

Em 1839, Viollet-le-Duc é escolhido por Mérimée e pelo Barão Taylor e Félix Duban para fazer um relatório sobre o estado de conservação da Basílica de Madalena de Vézelay. O jovem Viollet-le-Duc tem 25 anos, mas já é bem conhecido dos responsáveis da também jovem comissão.

O pai do adolescente Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc é subdirector da administração do Palácio de Tuileries, onde se cruza com os altos dirigentes do país. O tio materno é amigo pessoal do pintor David e assina a crítica artística e literária no *Journal de Debates*<sup>96</sup> durante trinta anos. Em 1832 o pai é nomeado “Governador” das residências reais e passa a habitar uma casa de função no palácio. Entre os amigos de casa estão Jean-Jacques Huvé e Archile Leclère, dois arquitectos primeiros lugares do Grand Prix de Rome. O jovem Eugène, desde cedo muito dotado para o desenho, depois de estudar na Escola Politécnica, ao contrário do desejo de toda a família que pretendia a Escola de Belas Artes, trabalha apenas um mês com Achille Leclère e dali sai para viver sozinho. Para sobreviver dá lições e faz desenhos de ornamentos e mobiliário. Mantém uma regular participação nas recepções de Estado que tomam lugar no Palácio das Tuileries (Bercé, 2014: 14), graças à posição do seu pai.

Com 17 anos, viaja com o tio pelo país durante mais de dois meses, viagem conhecida pelo Grand Tour da burguesia esclarecida, da qual produz 35 desenhos aguarelados. No ano seguinte, o tio consegue que exponha quatro desenhos no Salão de Primavera de 1832. Em 1836 faz uma viagem por Itália onde pára em Roma, Nápoles, Pompeia, Paestrum, Salerne, Velletri, Pontis (Idem: 20), Veneza, Florença. Durante dezoito meses estuda a arquitectura da Idade Média e da Renascença (Idem: 24).

O aparente afastamento de Paris não o prejudica; as suas redes de conhecimentos familiares permitem-lhe o retorno imediato. Quando regressa a Paris, o Barão Taylor escolhe Viollet-le-Duc para ilustrar o seu livro *Viagens pitorescas na França Antiga*<sup>97</sup>. Durante o ano de 1838 Viollet-le-Duc faz cerca de 60 desenhos, e em sete anos, mais de duzentos desenhos para a publicação. A sua ligação ao Romantismo fica tacitamente comprovada, a sua capacidade de análise da arte de construir verificada pelos desenhos excepcionais do levantamento da catedral de Narbonne que fez durante o Verão de 1839.

Por todo este passado é natural que em 1839 lhe tenha sido encomendado o estudo da Basílica de Madalena de Vézelay, e acto contínuo, face a um diagnóstico e

---

<sup>96</sup> *Journal des débats* (tradução livre).

<sup>97</sup> *Voyages pittoresques dans l'ancienne France* (tradução livre)

projecto de restauro detalhado e orçamentado, que Viollet-le-Duc tenha sido oficialmente encarregue do seu restauro a 6 de Abril de 1840. (Idem: 36)

A partir desta data, o apoio do pai e do tio passa a ser assegurado pelos responsáveis da Comissão dos Monumentos Históricos, e inicialmente por Mérimée, com quem Viollet-le-Duc viaja por Bourgogne e Lanquedoc.

Nas cartas à sua mulher, Eugène escreve «*O meu chefe é sempre agradável, bom companheiro, cheio de confiança e de pequenas atenções comigo [...]*» (in Idem: 24)<sup>98</sup>. Por seu lado, Mérimée, que não é arquitecto e tem problemas concretos para acudir com urgência, como fissuras em abóbadas e paredes da igreja de Saint-Savin que ameaça ruir (Choay, 1982: 127), «*[...] escrevia a Charles Lenormant, titular da Comissão de Artes e Monumentos, que Viollet-le-Duc lhe convinha de cem mil maneiras.*» (Bercé, 2014: 45)<sup>99</sup>.

Todavia, Viollet-le-Duc não é apenas um homem da *praxis*. É um artista completo, no sentido Renascentista do termo. Ele reflecte sobre a profissão e teoriza a sua actuação. Nos primeiros textos que publica, intitulados *Instruções para a Conservação*<sup>100</sup>, Viollet-le-Duc dirige-se para as opções directas de restauro a observar nas obras, como manual de actuação para os edifícios sob a tutela da Comissão dos Monumentos Históricos. Viollet-le-Duc orientava no sentido de respeitar a forma original, substituindo as partes danificadas por peças da mesma origem, cortadas e aplicadas segundo as mesmas técnicas construtivas, correctamente interpretadas e executadas. Previa a conservação dos elementos retirados, devidamente catalogados e de preferência exibidos num "museu da obra". Defendia a preservação de todas as linguagens e adições de todas as épocas, de modo explícito: «*[...] estamos longe de pretender que se devem fazer desaparecer todas as adições posteriores à construção primitiva e de reconduzir o edifício à sua forma primitiva; nós pensamos, pelo contrário, que cada parte acrescentada, qualquer que seja a sua época, deve em princípio ser conservada, consolidada e restaurada dentro do estilo que lhe é próprio, e isto com uma descrição religiosa, com uma abnegação completa de toda a opinião pessoal.*» (in Jokilehto, 1986: 288)<sup>101</sup>. O texto colocava pela primeira

---

<sup>98</sup> «*Mon chef est toujours charmant, bon compagnon, plein de confiance et de petites attentions pour moi [...]*» (tradução livre).

<sup>99</sup> «*Mérimée écrivant à Lenormant que Viollet-le-Duc lui convenait de cent mille façons.*» (tradução livre).

<sup>100</sup> *L'Instruction pour la Conservation* (tradução livre).

<sup>101</sup> «*[...] nous sommes loin de vouloir dire qu'il est nécessaire de faire disparaître toutes les additions postérieures à la construction primitive et de ramener le monument à sa première forme ; nous pensons, au contraire, que chaque partie ajoutée, à quelque époque que ce soit, doit en principe être conservée, consolidée et restaurée dans le style qui lui est propre, et cela avec une religieuse discrétion, avec une abnégation complète de toute opinion personnelle.*» (tradução livre).

vez premissas do foro da intervenção, não da defesa dos direitos do património como os textos anteriores, mas orientações concretas nos métodos de abordagem. Duas linhas são claras: primeiro, as diferentes épocas encontradas deveriam ser respeitadas como documentos de si próprias, tal como Boito veio a defender e um século depois se exprimiu com toda a clareza na Carta de Veneza; segundo, a atitude correcta numa intervenção é de abnegação da personalidade do restaurador, ou seja, humildade e descrição.

As intervenções correctivas, não estando excluídas, deveriam restringir-se a áreas que ameaçassem instabilidade estrutural ou que estivessem desaparecidas, ou ainda que estivessem, à luz do conhecimento do seu tempo, manifestamente erradas ou fossem responsáveis por degradação de outra parte do edifício e precisassem por isso de aperfeiçoamento. E alertava conscientemente em 1843, antecedendo Ruskin, «[...] *um restauro pode ser mais desastroso para um monumento que as devastações dos séculos e as fúrias populares, porque o tempo e as revoluções destroem, mas não juntam nada.*» (in Jokilehto, 1986: 288) <sup>102</sup>.

Apesar de não ser o autor de todas as ideias que defendia, Viollet-le-Duc teve o mérito de organizar e sistematizar as diferentes e dispersas posturas arbitrárias face ao património (Neto, 2001:41) numa estratégia programática coerente e operativa, metodizada e objectiva, e que fazia a síntese lógica de muito conhecimento acumulado na matéria. Nos seus escritos, o arquitecto restaurador deveria despir-se de desejos de afirmação, fazendo uso exclusivo dos conhecimentos de arqueologia e da técnica construtiva, estruturados numa capacidade indutiva sólida e fundamentada.

Ainda assim, depois de devidamente estudado o objecto de intervenção, Viollet-le-Duc propunha prudência nas propostas, resignando à tentação de opções personalizadas, procurando mesmo descobrir o que proporia o arquitecto original para o mesmo local, se fosse vivo e estivesse a decidir: «*Dentro de circunstâncias equivalentes, o melhor é colocar-se no lugar do arquitecto primitivo e supor o que ele faria se, regressado ao mundo, lhe colocassem os programas que são colocados a nós mesmos.*» (in Jokilehto, 1986: 290) <sup>103</sup>.

Viollet-le-Duc desenhava uma nova estratégia de projecto, transferindo a ideia de “estado primitivo” do monumento para o momento da sua conceptualização ou do seu projecto (Muñoz Viñas, 2005: 5). A verdadeira perfeição do objecto arquitectónico poderia ser entendida anterior à sua construção. A perfeição global podia

---

<sup>102</sup> «[...] *une restauration peut être plus désastreuse pour un monument que les ravages des siècles et les fureurs populaires, car le temps et les révolutions détruisent, mais n'ajoutant rien.*» (tradução livre).

<sup>103</sup> «*Dans des circonstances pareilles, le mieux est de se mettre à la place de l'architecte primitif et de supposer ce qu'il ferait, si, revenant au monde, on lui posait les programmes qui nous sont posés à nous-mêmes.*» (tradução livre).

encontrar-se no momento da sua concepção, no momento da sua criação enquanto projecto. Que poderia nunca ter sido terminado. As obras arrastavam-se ao longo de décadas e estavam sujeitas a várias interrupções, alterações ou adições em função dos contextos sociais e económicos que iam atravessando. Neste sentido, era natural o entendimento de Viollet-le-Duc e a legitimidade que encontrava na sua conduta. O projecto original era a "obra" global, o património inicial, tal como concebido pelo seu homólogo ancestral. Como arquitecto, entendia como missão deontológica respeitar o autor original quanto à correcção do seu trabalho intelectual, assumindo como menor a demolição dos "desvios" que a falta desse mesmo respeito teriam infligido ao projecto original. Pela mesma ordem de ideias, considerava que o "Restauro" era uma actividade "moderna" integrada num novo quadro conceptual de respeito como nunca havia existido, e que não era apenas "manutenção, reparação nem refazer partes caídas". Era sim estudar, compreender, depreender o objecto que existe e principalmente o que deveria existir (de acordo com o desejo do seu autor e o seu projecto, o legado patrimonial mais antigo) e "conduzi-lo a um estado completo, que poderia nunca ter existido num dado momento" <sup>104</sup>. Competia ao arquitecto vivo, restaurador, fazer cumprir o desejo do arquitecto falecido. Se a obra cruzava a sua vida, era seu dever moral reconduzir a obra no seu curso até à conclusão do projecto original, que poderia ainda não ter sido atingido. Mas o arquitecto, devidamente instruído e conhecedor, seria o timoneiro do projecto até ao seu final, apagando os erros e construindo, respeitando a natureza, os materiais e as técnicas construtivas do objecto original, o que o tempo ou as contingências haviam impedido de se concretizar.

O seu capital de conhecimento enciclopédico dos saberes das arquitecturas históricas, que ele abordava pela via da ciência, com novos métodos de prospecção, com representação analítica que experimentava pelo desenho, conduzia Viollet-le-Duc a defender as teses do rigor contra os restauros empíricos, de índole ou sabor historicista como era prática corrente, por uma nova lógica de restauro resultante do conhecimento histórico, técnico e estético. «O restauro é tomado como uma prática projectual e disciplinar específica, distinta da concepção de novas arquitecturas; para o projecto de restauro, Viollet-le-Duc reclamou um rigor e uma fidelidade estilística absolutos, sem lugar para criatividade, idiosincrasias ou opiniões pessoais [...]» (Aguiar, 2002: 41). Viollet-le-Duc propõe um técnico profundo, conhecedor, capaz de fazer análise crítica de cada parte, mas também capaz de decidir pela

---

<sup>104</sup> «Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné.» (in Jokilehto, 1986 : 290)(tradução livre).

correção do necessário, porque num edifício nem tudo era da mesma qualidade, podendo inclusivamente ter erros ou menoridades construtivas.

A descoberta da fotografia em 1826 tornou-se uma ferramenta de registo da maior importância para a arqueologia e arquitectura, mas também para o restauro, uma vez que permitia captar a imagem do estado original e avaliar a profundidade e os trabalhos da obra executada. Pela primeira vez surgia a possibilidade de reproduzir com maior rigor e objectividade, sendo verificável.

Para Viollet-le-Duc, era um auxiliar de projecto e de registo de obra, ele que fotografava de vários ângulos para guardar o efeito de conjunto conseguido.

«Para Viollet-le-Duc a acção de restaurar obrigava a seguir o estilo através de uma interpretação filológica e científica, através do conhecimento arqueológico da história da arte. Rejeitava as interpretações livres.» (Rivera Blanco, 2008: 139) <sup>105</sup>. Ordenando e compilando metodologias e processos construtivos numa obra de dez volumes intitulada *Dicionário fundamentado de Arquitectura*<sup>106</sup>, datado de 1854, Viollet-le-Duc pretendia vincar e valorizar a «[...] intervenção de restauro, como um facto novo da sociedade oitocentista, revelando o seu carácter científico, racional e moderno.» (Custódio, 2011: 168).

Mas o conhecimento aprofundado pelo estilo gótico não tornava Viollet-le-Duc um ortodoxo pelo gótico. Pelo contrário, projectou outras obras eclécticas, perfeitamente integradas no espírito do seu tempo. Mas efectivamente admirava o gótico numa perspectiva positivista, técnica, sem preconceitos místicos ou religiosos. «Procurou “racionalmente” pôr em evidência os valores estruturais e a “perfeição material” da arquitectura gótica. Viollet-le-Duc via neste estilo uma coerência absoluta entre a forma e o seu comportamento mecânico, [...] como organismo perfeito, um sistema construtivo lógico e total.» (Neto, 2001:42).

A este entendimento técnico-científico somava a veemência da emoção patriótica da defesa de um estilo que considerava verdadeiramente francês. Um estilo que deveria ser estudado nas Universidades de Arquitectura, e que deveria ser defendido contra a invasão dos modelos clássicos italianos importados. Viollet-le-Duc é peremptório: «Nenhum país da Europa tem tão belos e grandes monumentos religiosos como a França. E não exceptuo a Itália [...]». Para a sua correcta manutenção e conhecimento da realidade que interessava à França, não tinha sentido estudar a história da arquitectura da Roma clássica. «Apenas falta uma coisa [...] é uma fonte

---

<sup>105</sup> «Para Viollet la acción de restaurar obligaba a seguir el estilo a través de una interpretación filológica y científica, a través del conocimiento arqueológico de la historia del arte. Rechazaba las interpretaciones libres. En esta argumentación se basaba su racionalidad, en la necesidad de la formación de una opinión crítica culta y técnicamente preparada.» (tradução livre)

<sup>106</sup> *Dictionnaire raisonné de l'Architecture* (tradução livre)

de jovens artistas, arquitectos, pintores, escultores, alimentados pelo estudo dos nossos belos monumentos, capazes, conseqüentemente, de os restaurar com conhecimento de causa.

Nada é mais fácil; esta mesma administração tem uma escola de belas-Artes; deverá dirigi-la nesta via; abrirá cursos de construção prática aplicável ao nosso solo, ensinará aos jovens arquitectos a conhecer o emprego de diversos materiais das nossas antigas províncias; falará dos nossos grandes edifícios e dos meios empregues para os erguer [...]» (in Choay, 2009: 178). Viollet-le-Duc não resiste ao sarcasmo, resultado das múltiplas tentativas em que procurou fazer passar a ideia de formar histórica e tecnicamente os futuros arquitectos na arte gótica, sem ter conseguido. «Não se poderia encontrar na Escola de Belas-Artes um modesto canto onde se refugiassem os jovens que não sentem vocação para as reproduções do Templo de Júpiter Stator ou dos palácios de Roma e que quisessem conhecer os recursos da nossa arte nacional? Temerão que a concorrência fosse deplorável para os templos e circos, para os palácios romanos ou para as obras do Serlio e do Palladio?» (in Idem, Ibid).

Viollet-le-Duc acreditou nas suas palavras e empenhou-se nesta conquista da alteração das mentalidades. Durante vários anos se bateu pela criação de um curso de Architectura Medieval, ou desta vertente na Escola de Belas-Artes. Quando em 1863 é nomeado professor de História de Arte e de Estética na Escola de Belas-Artes, tenta uma revolução que não vence, despedindo-se em menos de um ano. Seria apenas em 1887, oito anos após o seu falecimento, que Anatole Baudot criaria um Centro de Altos Estudos de Chaillot<sup>107</sup> com a vocação patrimonial defendida por Viollet-le-Duc.

A segurança e o conhecimento efectivo da arte e da composição da arquitectura medieval conferiam a Viollet-le-Duc, na sua opinião, o direito de avaliar as soluções originais, e eventualmente reforçá-las, elevá-las a um nível de superior qualidade e equilíbrio, ou simplesmente propor os complementos omissos. Mas a sua missão era de arquitecto restaurador, o que significava modelação com a matéria original para um resultado final coerente e harmonioso, tecnicamente competente e adequado ao edifício. Mas «o Passado é o passado, mas é necessário investiga-lo com cuidado, com sinceridade, não ficar preso a fazê-lo reviver, mas a conhecê-lo, para que nos possa servir. Não posso admitir que se imponha a reprodução de formas de arte antigas [...]» (in Choay, 2009: 187).

Neste contexto, para Viollet-le-Duc não seria possível reproduzir nem recriar o que existira, uma vez que o acto criador é único e irrepitível. Quando perdido, e sem o sustento seguro e inequívoco de outras fontes (como o projecto que definisse

---

<sup>107</sup> Centre des Haute Etudes de Chaillot à Paris (tradução livre)

exactamente o que fazer) não seria possível retomar, para não prejudicar a condição de irrepetibilidade da obra de arte. Daqui resultava que a intervenção deveria procurar a harmonia do conjunto, limpando as más adições do tempo, adicionando dentro de uma linguagem de feliz harmonia com o existente, de onde resultava o princípio da *unidade de estilo* (Neto, 2001:42). Mas Viollet-le-Duc nunca tentou enganar o documento histórico. Nunca tentou fazer passar a imagem de que tinha refeito o que existira. Sempre assumiu as suas adições, que sempre se desenharam dentro da linguagem, eram o que ele considerava a versão coetânea, actualizada numa proposta da sua autoria, da arquitectura nacional da França. «*Viollet-le-Duc nunca atribui a mínima autenticidade a estas restaurações.*» (Choay, 2009: 175). Na verdade, inclusivamente mandou esculpir-se enquanto arquitecto autor, assinando por baixo com o seu nome, no portal de entrada na Capela do Castelo de Pierrefonds.

Viollet-le-Duc assume a sua posição e a sua obra.

E acrescenta mais duas ideias novas: a manutenção como prática a privilegiar e a «[...] *imprescindibilidade da reutilização funcional dos monumentos, atribuindo-lhes utilizações concretas enquanto arquitecturas.*» (Aguiar, 2002: 41).

Nas *Instruções para a Conservação*, expunha em 1843 uma nova posição que promovia a manutenção, num discurso que poderia ter sido escrito hoje «[...] por muito hábil que seja o restauro de um edifício, é sempre uma necessidade inconveniente, uma manutenção inteligente deve sempre preveni-la» (in Jokilehto, 1986: 288)<sup>108</sup>. A conservação como operação preferível ao restauro tinha acabado de ser afirmada por Didron em 1839, mas Viollet-le-Duc acrescenta esta *nuance* de que essa manutenção, pode obviar ao restauro, por melhor que ele possa ser. E afirma ser sempre uma operação inconveniente para a conservação da matéria do monumento.

Na sua consciência técnica e resultado da sua observação pelos múltiplos casos do país, Viollet-le-Duc igualmente propõe nos *Aspectos doutrinais nos Monumentos Históricos*, a propósito do restauro de Saint-Sernin de Toulouse: «[...] *o melhor meio de conservar um edifício é encontrar-lhe um destino e de satisfazer bem todas as necessidades que comandam esse destino, que deixa de haver lugar a fazer alterações.*» (in Idem: 290) <sup>109</sup>. A ideia da afectação do património edificado a uma função útil seria retomada na Carta de Atenas e na Carta de Veneza, um século

---

<sup>108</sup> «[...] *quelque habile que soit la restauration d'un édifice, c'est toujours une nécessité fâcheuse, un entretien intelligent doit toujours la prévenir*» (tradução livre).

<sup>109</sup> «Viollet-le-Duc 'La restauration de Saint-Sernin de Toulouse, Aspects doctrinaux' *Monuments historiques, CXIII: D'ailleurs le meilleur moyen pour conserver un édifice, c'est de lui trouver une destination, et de satisfaire si bien à tous les besoins que commande cette destination, qu'il n'y ait pas lieu d'y faire des changements.*» (tradução livre).

depois, sendo ainda hoje um valor consensual. É valor muito positivo sempre que adequado à morfo-tipologia do edificado e ao carácter simbólico que ele transporta. Apesar da moderação a que Mérimée continuava a apelar, que Vitet mantinha da sua posição de observador (Choay, 1982: 133), da doutrina proposta por Didron que em 1851 escrevia «*Do mesmo modo que nenhum poeta empreenderia de concluir dos versos inacabados da Eneida, nenhum pintor de terminar um quadro de Raphael, nenhum escultor de acabar uma estátua de Miguel Ângelo, também nenhum arquitecto sensato consentirá em acabar a catedral.*» (in Jokilehto, 1986: 290) <sup>110</sup>.

Viollet-le-Duc encontra na França do séc. XIX terreno fértil para o natural acolhimento das suas teorias. Os diferentes decretos para a protecção dos edifícios históricos criavam um quadro legal de respeito do Estado pelos seus monumentos. Enquanto expressão dos valores da sociedade, o património merecia o estudo que consequentemente fundamentava o restauro.

O seu prestígio torna-o numa referência internacional, sendo múltiplas vezes consultado para fundamentação de opções de restauro em edifícios importantes, nomeadamente em Espanha. (Justicia, 2008: 286) Apesar das vozes discordantes da estratégia da “unidade de estilo”, a sua doutrina de restauro foi-se consolidando a partir de 1870, perante o abandono e conseqüente pré-ruína e de muitos dos edifícios relevantes para as comunidades.

A população geral, alheia a esse debate teórico, reconhecia na unidade de estilo a solução que lhes “devolvia” o objecto “tal como era”.

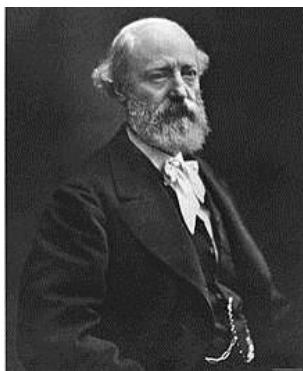


Fig.12.Viollet-le-Duc



Fig.13.James Wyatt

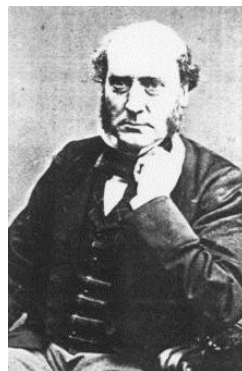


Fig.14.Gilbert Scott

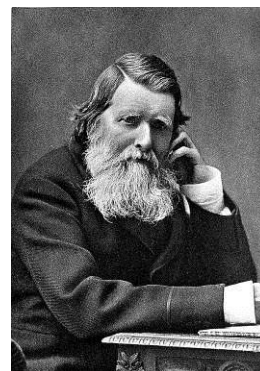


Fig.15.John Ruskin

---

<sup>110</sup> «*De même qu'aucun poète ne voudrait entreprendre de compléter les vers inachevés de l'Enéide, aucun peintre de terminer un tableau de Raphael, aucun statuaire d'achever une statue de Michel-Ange, de même aucun architecte sensé ne saurait consentir à achever la cathédrale.*» (tradução livre).

## 1.12. John Ruskin e o contexto inglês

Nos primeiros anos do séc. XIX até aos anos noventa a metodologia dominante em Inglaterra foi regida por modelos intervencionistas, sendo os seus actores principais James Wyatt (1746-1813) e Gilbert Scott (1811-1878).

Wyatt fez a sua formação em Itália, onde estuda nos anos de 1762 a 68, num contexto cultural renascentista. Quando volta para Inglaterra inicia a actividade desenhando com uma linguagem neoclássica, tornando-se célebre e muito requisitado. A sua linguagem revelava-se ecléctica, misturando vários estilos numa feição dominante inicialmente neoclássica, mas que se vai tornando neogótica, sendo defensor da ideia de homogeneidade estilística nos edifícios, modeladora da unidade compositiva.

Na década de quarenta do séc. XIX começa a ser questionado a arbitrariedade das intervenções que se efectuavam nos edifícios históricos, em especial nas igrejas medievais. O debate que se assume divide os ingleses em dois grupos opostos, restauradores e anti restauradores. Por um lado os que consideram a necessidade de correcção estilística dos desvios operados pelo tempo, pela presença de correcção de patologias ou por actualização estilística. Por outro, que entendem estas intervenções como *«"Vandalismo restaurador", contrário à atitude médica, cuidadosa, paciente, cirúrgica que a salvaguarda impunha.»*(Custódio, 2011: 131).

No lado dos contestatários aos trabalhos em curso destacou-se John Carter (1748-1817), que esclarecia no seu ponto de vista: *«Quando o restauro chega – porque tem o original que desaparecer? Por mim, sou contra o restauro de um edifício. Estou contente com ele como está. Com reparações, de facto, sou capaz de concordar; tais como preenchimento de juntas, substituição de batentes de janela, colocando vidros novos nas janelas, mas não iria mais longe.»* (in Jokilehto, 1986: 237) <sup>111</sup> Este discurso propunha uma atitude conservativa, em oposição aos restauros reinantes, que antecipava as posições anti restauracionistas de Ruskin. O grupo dos anti restauradores defendia que cada edifício tinha uma filiação histórica e que pertencia a um determinado tempo, sendo impossível refazer esse significado histórico. Naturalmente que Carter e os seus amigos, entre os quais John Milner (1752-1826) (Choay, 1982: 130), colhiam poucos apoios entre as massas, que reconheciam nas intervenções uma revivência e um esplendor que não encontravam antes. A sua proposta segundo a qual o *«[...] mais completo restauro seria aquele onde a melhoria de todos os defeitos*

---

<sup>111</sup> *«"When restoration comes- why then the original will be no more. For my part, I am for no restoration of the building; I am content with it even as it is. For repair, indeed, I am ready enough to agree to that; such as carefully stopping open joints, making good some of the mullions of the windows, putting the glazing of the windows in proper conditions; but no further would I go.»* (tradução livre).

essenciais simplesmente não se notasse» (in Jokilehto, 1986: 255) <sup>112</sup> é tida por essencialista e inconsequente. Mas era mais compreensível a perda da matéria original.

Augustus W. N. Pugin (1812-1852) dedicou-se ao estudo aprofundado da arquitectura gótica, criticando o classicismo e o protestantismo quando estes significavam a destruição do património gótico inglês. Dentro desta lógica, nos seus estudos pelo país, assumiu a continuidade das críticas de Carter, nas visitas a catedrais intervencionadas por Wyatt, cujo trabalho merecia « [...] *“a mais severa censura” em Salisbury pelas “melhorias” [...] [que introduziu] e uma série de outras barbaridades e alterações demasiado numerosas para recitar.*» (in Jokilehto, 1986: 292) <sup>113</sup>.

Perante os trabalhos de “restauro” na Catedral de Hereford, Pugin exclama «[...] *horror! Desânimo! O vilão Wyatt esteve ali, o alçado Oeste era dele. Preciso de dizer mais alguma coisa? Não! Tudo o que é vil, artimanha e patifaria está incluído no termo Wyatt [...]*» (in Idem: 293) <sup>114</sup>.

Contudo, Pugin misturava os conceitos protectores com uma visão ideal do objecto construído, que na sua perspectiva ocorrera na forma original. Para ele, tudo nas igrejas Inglesas era católico, sendo que o país se tornara protestante, perdendo-se o conceito original do próprio edificado. Neste sentido, o trabalho de restauro deveria, mais do que preservar a matéria existente, conseguir retomar o conceito original do objecto construído, porque «*O Céu proíbe que [as ruínas de igrejas] sejam restauradas a nada menos que a sua anterior glória!*» (in Idem: 295) <sup>115</sup>.

Em meados de oitocentos Wyatt foi substituído por Gilbert Scott, e Carter por John Ruskin (1819-1900). Scott tinha uma formação em arquitectura medieval muito mais sólida que Wyatt, e chegou a afirmar em 1842 que a palavra “restauro” deveria ser banida do vocabulário arquitectónico (Choay, 1982: 130). Contudo, Scott refere-se ao restauro empírico, não fundamentado, e não ao que ele empreendia, em nome da fidelidade histórica, mesmo quando corrigia e melhorava.

---

<sup>112</sup> «*“The most complete restoration would be the one where the improvement of all essential defects would not be noticeable at all”.*» (tradução livre).

<sup>113</sup> «*[...] “severest censure” at Salisury for their “improvements” [...] [que introduziu] a host of other barbarities and alterations too numerous to recite.*» (tradução livre).

<sup>114</sup> «*[...] horror! Dismay! The villain Wyatt had been there, the west front was his. Need I say more? No! All that vile, cunning, and rascally is included in the term Wyatt [...]*» (tradução livre).

<sup>115</sup> «*Heaven forbid that [...] [as ruínas de igrejas] should ever be restored to anything less than their former glory!*» (tradução livre).

Para Scott *restauro conservativo*<sup>116</sup> prendia-se com o respeito pela forma original, pelo projecto original, não necessariamente com a matéria original. Qualquer parte material poderia ser substituída por matéria nova, desde que respeitasse o desenho original.

O seu pensamento escrito pretendia estruturar princípios de intervenção que eliminassem o risco das intervenções “livres”, feitas a gosto dos projectistas, perpetradas pelas mãos de curiosos entusiasmados. Scott opta por abertamente criticar a actividade de Viollet-le-Duc, o que lhe convinha para manter o apreço da *Sociedade de Eclesiologistas*<sup>117</sup>, que o consideram o paradigma da incompreensão francesa em matéria de restauro (Idem: 151).

Scott publica *Um Apelo ao Restauro Fiel das nossas Antigas Igrejas*<sup>118</sup>, que completa com um código de intervenção em vinte pontos publicado em 1864-1865, intitulado *Conselhos Gerais para Promotores de Edifícios Antigos*<sup>119</sup>, onde mantém um discurso de compreensão pelos diferentes estratos históricos: «[...] em muitos casos as adições posteriores são peças de arquitectura tão válidas como o legado da estrutura original, e merecem igualmente uma preservação cuidadosa.» (in Jokilehto, 1986: 300) <sup>120</sup> Scott chega mesmo a afirmar que «[...] um elemento autêntico, mesmo que posterior e pobre, é mais merecedor que uma parte recente conjecturalmente restaurada – um facto real, em vez de uma conjectura ornamental» (In Idem: 303) <sup>121</sup>, concluindo, na linha que poderia ser de Ruskin, que o património é «[...] uma jóia herdada não apenas para o nosso uso, mas depositada à confiança, que podemos transmitir às gerações com mais conhecimento e mais aptidão para a usar bem.» (in Idem: 302) <sup>122</sup> Com esta estratégia discursiva, Scott consegue contratos de intervenção na maior parte das grandes catedrais inglesas (Choay, 1982: 130). Em seguida, nos edifícios históricos onde fosse necessária a intervenção para os salvar da degradação ou para consolidar a sua estabilidade, Scott admitia a intervenção, onde finalmente aplica uma posição “correctiva” e “actualizadora” da estrutura e acabamentos originais, eliminando tudo o que considera imerecido. Finalmente, a sua estratégia «[...] (pretensamente conservadora) é a de restabelecer o estado inicial dos edifícios. Para

---

<sup>116</sup> *conservative restoration* (tradução livre).

<sup>117</sup> *Ecclesiological Society*, fundada em 1845 (Jokilehto, 1986: 295) (tradução livre).

<sup>118</sup> *A Plea for the Faithful Restoration of our Ancient Churches* (tradução livre).

<sup>119</sup> *General Advice to Promoters of Ancient Buildings* (tradução livre).

<sup>120</sup> «[...] in many cases the later additions are as valuable specimens of architecture as the remains of the original structure, and merit an equally careful preservation.» (tradução livre).

<sup>121</sup> «[...]an authentic feature, though late and poor, is more worthy than an earlier though finer part conjecturally restored – a plain fact, than an ornamental conjecture.» (tradução livre).

*isso há que suprimir, corrigir, inventar, só manter os restauros anteriores na condição de eles não estarem “deslocados”.*» (Idem: 150)

A proposta de Viollet-le-Duc segundo a qual o arquitecto restaurador deveria colocar-se no papel do arquitecto original e determinar o que faria, conferia uma ideia de correcção de método e segurança na aproximação à “feição original” do edifício que rapidamente se difundiu por toda a Europa, sendo usada como metodologia de cariz científico (Jokilehto, 1986: 281).

Neste contexto emerge o pensamento de John Ruskin, que não era arquitecto, pelo que podia manter um certo afastamento à *praxis* dominante. Ruskin é um poeta para quem as artes e a arquitectura, mais do que um campo operativo, são campos de reflexão teórica e cultural.

Desde a infância que o seu pai procura estimular-lhe o gosto pelo Romantismo, proporcionando-lhe viagens pelo campo, onde toma contacto real com os ambientes tradicionais ingleses. Em 1825 a família visita a França e a Bélgica e em 1833 Ruskin viaja pela Alemanha e Itália, principalmente Veneza, onde regressará amiúde. Depois de estudar em Oxford, passa quase dois anos em Itália, entre 1840 e 1842 onde continua a desenhar paisagens elementos da natureza, escrevendo poesia Romântica.

Em meados de 1847, Ruskin começa a interessar-se mais pela arquitectura. O domínio do desenho e da pintura permitia-lhe analisar pela geometria e pelo grafismo. Os registos nos seus diários transformavam-se em documentação que o tornaram um apreciador de arquitectura, e em especial da gótica.

Na linha da sua formação romântica e conduzida a partir das raízes do seu país, Ruskin era naturalmente crítico e ferozmente defensor da preservação da matéria original dos monumentos, de onde extraía a matéria simbólica e onde encontrava a verdade edificada. Nos seus textos, Ruskin nunca se dirigiu a Viollet-le-Duc nem comentou qualquer uma das suas obras. Aliás, no seu tempo, John Ruskin era pouco mais que um desconhecido, enquanto Viollet-le-Duc e o seu trabalho teórico e prático é suficientemente divulgado pela Europa (Rivera Blanco, 2008: 146)<sup>123</sup> Nos textos de Ruskin não existem nomes, e ele tinha arquitectos ingleses mais próximos para criticar podendo por isso concentrar-se nesses autores, mas também é verdade que

---

<sup>122</sup> «[...] *a jewel not handed down for our use only, but given us in trust, that we may transmit it to generations having more knowledge and more skill to use it right.*» (tradução livre).

<sup>123</sup> «Apesar de ser considerado o grande opositor da unidade estilística de Viollet-le-Duc, é preciso esclarecer que o esteta inglês nunca escreveu nada personalizado contra este arquitecto nem contra os seus trabalhos.» (Neto, 2001:45) Choay apresenta uma situação oposta. «*Viollet-le-Duc, que Ruskin e Morris não perderam nunca ocasião de ofender ou vilipendiar [...]*» (Choay, 1982: 135).

Viollet-le-Duc era já um paradigma de actuação, e os discursos de Ruskin críticos poderiam facilmente mencioná-lo.

Seja como for, Ruskin identificou a matéria histórica original dos monumentos como o material autêntico a preservar, defendendo que «[...] será correcto manter o mais possível, mesmo em períodos de mais avançada tecnologia, os materiais e os princípios dos tempos anteriores.» (Ruskin, 1849: 42) <sup>124</sup>

Em 1849 sintetiza o seu pensamento nas *Sete Lâmpadas da Arquitectura*<sup>125</sup>, onde sugere que a razão do abandono do Gótico resultava do seu «[...] refinamento de ornamentos [que] era contudo o seu ponto fraco, e abriu o caminho ao ataque da Renascença.» (Idem: 99) <sup>126</sup>. E o ataque tinha várias facetas, sendo algumas camufladas de benéficas manutenções ou reparações. Por isso Ruskin alertava «A última forma de falácia [...] foi a substituição por moldados ou trabalhos mecânicos de outros feitos pelas mãos [...] Há duas razões, ambas significativas, contra esta prática: uma, que todos os moldados e trabalhos mecânicos são maus enquanto trabalho; a outra porque são desonestos. Da sua má qualidade, falarei noutra sítio [...] Da sua desonestidade, todavia, que, para mim, é da mais grotesca espécie, é, penso eu, razão suficiente para determinar a absoluta e incondicional rejeição dele.» (Idem: 55) <sup>127</sup>. Ruskin separa claramente a sensação de agradabilidade do ornamento em função da sua origem, que reputa de abstracta quando oriunda de fonte mecânica, ou portadora da «sensibilidade do trabalho humano e do cuidado dedicado à peça.» (Idem: Ibid) <sup>128</sup>.

Os objectos produzidos artesanalmente podiam almejar ao objectivo máximo a atingir, que seria a produção de Beleza, do encanto que a Natureza podia proporcionar; não que as formas fossem «[...] belas porque são copiadas da Natureza; apenas que está fora do alcance do homem conceber a beleza sem a sua contribuição.» (Idem: 109)<sup>129</sup>

---

<sup>124</sup> «[...] it will be felt right to retain as far as may be, even in periods of more advanced science, the materials and principles of earlier ages.» (The Lamp of Truth)(tradução livre).

<sup>125</sup> *The Seven Lamps of Architecture*(tradução livre).

<sup>126</sup> «[...] refinement of ornament was their weak point however, and opened the way for the renaissance attack.» (The Lamp of Power)(tradução livre).

<sup>127</sup> «The last form of fallacy[...] was the substitution of cast or machine work for that of the hand [...] There are two reasons, both weighty, against this practice: one , that all cast and machine work is bad as work; the other, that it is dishonest. Of its badness I shall speak in anither place [...] Its dishonesty, however, which to my mind, is of grossest kind, is, I think, a sufficient reason to determine absolute and unconditional rejection of it.» (The Lamp of Truth)(tradução livre).

<sup>128</sup> «[...]the sense of human labor and care spent upon it » (The Lamp of Truth)(tradução livre).

<sup>129</sup> «[...] beautiful because they are copied from Nature; only it is out of the power of man to conceive beauty without her aid.» (The Lamp of Beauty) (Itálicos de Ruskin) (tradução livre).

John Ruskin viajara muito e conhecera de facto os edifícios a que se referia, ao contrário de muitos historiadores da sua época que se suportavam nas gravuras (Jokilehto, 1986: 309) desenhando-os e analisando-os numa prosa fundamentada ainda que toldada pela nostalgia Romântica.

Durante muitos anos, entre 1855 e 1870, Ruskin profere muitas palestras por toda a Inglaterra, o que explica em parte que «Muitas das suas publicações tenham o tom de autoconfiança de um professor.» (Idem: 306)<sup>130</sup> Apesar do seu esforço contribuir para a divulgação da defesa do anti restauro, Ruskin compreendia que essa transmissão de sensibilidade era possível em contextos ingleses, de estima pelos ambientes tradicionalistas e bucólicos, e que pouco eco poderia ter contra a espectacularidade oferecida pelos restauros “científicos” e positivistas para os franceses (Choay, 1982: 135).

Na *Lâmpada da Memória*<sup>131</sup> reflecte mais objectivamente sobre a Arquitectura e o seu legado histórico, para a qual Ruskin propõe uma atenção cuidadosa, isto porque «Podemos viver sem ela [arquitectura], podemos adorar sem ela, mas não podemos relembrar sem ela. [...] há apenas dois grandes conquistadores do esquecimento dos homens, a Poesia e a Arquitectura; e a última de certo modo inclui a primeira, e é mais poderosa na sua realidade.» (Ruskin, 1849: 186)<sup>132</sup> Neste sentido, Ruskin propõe uma estratégia de perenidade, de desejo de intemporalidade, para que a Arquitectura se torne testemunho da passagem das gerações na Terra. «Para isso, quando construimos, pensemos que estamos a construir para sempre. Que não seja para um deleite do presente, nem simplesmente para o uso presente; que seja um tal trabalho que os nossos descendentes nos agradeçam, e deixem-nos pensar, à medida que assentamos pedra sobre pedra, que um tempo virá em que essas pedras se tornarão sagradas porque as nossas mãos lhes tocaram [...]»(Idem: 195)<sup>133</sup>.

Rodeado pela evolução das cidades e da construção industrial, com maior significado na Inglaterra, Ruskin fazia a apologia de uma arquitectura de qualidade que ele

---

<sup>130</sup> *The Lamp of Memory* (tradução livre).

<sup>131</sup> «What we have ourselves built, we are at liberty to throw down; but what other men gave their strength and wealth and life to accomplish, their right over does not pass away with their death [...]» (*The Lamp of Memory*)(tradução livre).

<sup>132</sup> «We may live without her, and worship without her, but we cannot remember without her [...] there are two strongconquerors of forgetfulness of men, Poetry and Architecture; and the latter in some sort includes the former, and is mightier in its reality.» (*The Lamp of Memory*) (tradução livre).

<sup>133</sup> «Therefore, when we build, let us think that we build forever. Let it not be for present delight, nor for present use only; let it be such work as our descendants will thank us for, and let us think, as we lay stone on stone, that a time will come when those stones will be held sacred because our hands have touched them[...].» (*The Lamp of Memory*)(tradução livre).

situava na era pré-industrial, lembrando que as gerações do futuro iriam contemplar o que a sua geração construiu. Em plena Revolução Industrial, com a depauperação dos recursos e matérias-primas na maior quantidade que fosse possível, sem olhar à poluição resultante nem à massificação da construção de fábricas e bairros operários pelo mais baixo custo, Ruskin alertava contra a visão a curta distância, de olhar a satisfação das necessidades imediatas esquecendo o resultado deixado ao futuro, lembrando que as gerações antecessoras haviam edificado para o colectivo com sentido de eternidade. Ruskin gostaria que tal como no seu tempo, os seus descendentes pudessem um dia orgulhar-se das obras da sua geração: «Vejam! - isto os nossos pais fizeram para nós.» (Idem: Ibid) <sup>134</sup>.

Nesta ordem de ideias, a edificação pertence moralmente ao primeiro construtor, a quem souou a construção do edifício e nele colocou a sua marca fundadora, por isso «Não temos o direito de lhes tocar seja onde for. *Eles não são nossos. Eles pertencem em parte àqueles que os construíram, em parte a todas as gerações da humanidade que virão depois de nós. Os mortos também têm os seus direitos neles: naquilo em que trabalharam[...]*»(Ruskin, 1849: 206) <sup>135</sup>. Ruskin admite que cada geração possa intervir no seu património, naquele que construir. Todos os sucessores devem encará-lo na perspectiva de usufrutuários, não donos. «*Aquilo que nós mesmos construímos temos a liberdade de demolir; mas o que outros homens deram a sua força e saúde e vida para realizar, o seu direito sobre a obra não passa com a sua morte [...]*»(Idem: Ibid)<sup>136</sup>. Mas as gerações seguintes não deveriam ficar a olhar para os edifícios sem lhes tocar só para não intervir. Ruskin aceitava a manutenção, que propunha que fosse a melhor possível para preservar o bem memorial, mas quando as operações de manutenção deixassem de ser suficientes, o objecto deveria ir perecendo, “polecada a polegada”, sem recorrer ao retoque do objecto, tal como todos os seres animados e inanimados da Natureza. E negava alternativas: «*Não falemos de Restauro. Isso é uma mentira do princípio ao fim.*» (Idem: 205) <sup>137</sup>. Para Ruskin a palavra Restauro «*significa a maior destruição global que um edifício pode sofrer: uma destruição da qual nenhuns vestígios se poderão recolher: uma destruição acompanhada com falsas descrições*

---

<sup>134</sup> «See!- this our fathers did for us.» (The Lamp of Memory)(tradução livre).

<sup>135</sup> «We have no right whatever to touch them. They are not ours. They belong partly to those who built them, and partly to all the generations of mankind who are to follow us. The dead have still their right in them: that which they laboured for [...]

<sup>136</sup> «What we have ourselves built, we are at liberty to throw down; but what other men gave their strength and wealth and life to accomplish, their right over does not pass away with their death [...]

<sup>137</sup> «Do not let us talk then of restoration. The thing is a Lie from beginning to end.» (The Lamp of Memory)(tradução livre).

do objecto destruído.[...] É impossível, tão impossível como ressuscitar os mortos, restaurar seja que edifício for que tenha sido grande ou belo em arquitectura.» (Idem: 203) <sup>138</sup>.

O seu pensamento parecia encontrar a síntese na expressão: «Tratem bem os vossos monumentos e não terão que os restaurar.» (Idem: 205) <sup>139</sup> Na verdade era a mesma ideia que Viollet-le-Duc havia escrito nas *Instruções para a Conservação* em 1843 defendendo que uma boa manutenção evitariam o restauro, embora longe da sua prática. Para Ruskin, a única solução de protecção era assim a conservação e manutenção da matéria existente, da fábrica original, na qual afinal consistia o bem patrimonial, com todos os seus defeitos se os tivesse. «Ao mesmo tempo, o escritor, sob pena de contradição, reconhecia a necessidade de impedir a degradação dos monumentos, a fim de zelar pelo compromisso moral-ético de os transmitir às gerações vindouras.» (Neto, 2001:42)

Efectivamente, os limites da manutenção eram imprecisos, e Ruskin nunca os esboçou, mas o discurso toldado pela poética romântica inspirada na literatura inglesa do séc. XIX, precisava de uma saída para conter a natural degradação dos monumentos. E isto porque cada edifício monumental correspondia a um testemunho de tempo e espaço, onde a multiplicidade revelava a identidade histórica e cultural do povo que lhe dera vida. Ruskin explicitava na *Palestra sobre Arquitectura e Pintura* <sup>140</sup> «[...] Ora, a natureza despreza tanto a igualdade e a semelhança quanto a estupidez dos homens[...] É a essa (assimetria) que a (árvore) deve toda a sua graça, todo o seu encanto[...]» (in Choay, 1965: 124) Como nas produções da Natureza, cada edificação deve ser diferente das outras para exprimir assim a sua especificidade, evitando protótipos ou padrões, soluções da era da máquina.

Gilbert Scott, que se movia igualmente nos meios intelectuais ingleses, reagiu à *Lâmpada da Memória* numa palestra da recém-criada (1834) RIBA <sup>141</sup>, contra-argumentando que o legado arquitectural se podia dividir em quatro categorias, as «[...] “meras antiguidades” como Stonehenge, as ruínas de edifícios seculares ou eclesiásticos, os edifícios em uso e os vestígios fragmentários em construções mais

---

<sup>138</sup> «It means the most total destruction which a building can suffer: a total destruction out of which no remnants can be gathered: a destruction accompanied with false description of the thing destroyed.[...]it is impossible, as impossible as to raise the dead, to restore anything that has ever been great or beautiful in architecture.» (The Lamp of Memory)(tradução livre).

<sup>139</sup> «Take proper care of your monuments, and you will not need to restored them.» (The Lamp of Memory)(tradução livre).

<sup>140</sup> *Lecture on Architecture and Painting* (tradução livre).

<sup>141</sup> *Royal Institute of British Architects*, vulgarmente RIBA.

recentes» (Jokilehto, 1986: 313) <sup>142</sup>. Ora, se a primeira categoria não oferecia dúvidas quanto às propostas de Ruskin, na perspectiva de Scott na segunda categoria a intervenção era até urgente, se tal fosse necessário para os salvar da degradação ou para consolidar a sua estabilidade. Nestes casos Scott propunha a intervenção, no seu discurso conservativa, estruturalmente consolidante e apenas onde necessária, sempre com o objectivo de não alterar o monumento, acrescentando uma visão que Boito iria afinar: «[...] é preferível executar o novo trabalho de modo rude, e com materiais antigos, mas nunca mascará-los, mas antes assumi-los que foram apenas adicionados para sustentar a estrutura original» (Idem: Ibid) <sup>143</sup>.

Apesar da lucidez deste discurso, e de considerar que trabalhara toda a vida pela "conservação" do património, Scott acaba por se ver acusado de vandalismo e de desrespeitador da história, e o pensamento de Ruskin alarga-se a outros intelectuais que vão continuar o seu caminho.

Entre eles destacam-se Sidney Colvin (1845-1927) e William Morris (1834-1896).

Professor de Belas Artes em Cambridge, Sidney Colvin propunha uma nova leitura mais complexa e integrada dos monumentos. Colvin lembrava que ao contrário da pintura ou escultura, normalmente peças executadas e acabadas no tempo, a arquitectura atravessava muitas gerações e necessariamente vários períodos estilísticos e muitas maneiras de entender a arquitectura. Para proteger os diferentes valores que certamente se poderiam manifestar, Colvin fazia em 1877 a apologia da tolerância ecléctica: «O verdadeiro amante da arte consegue ver a virtude de um estilo sem ficar cego para outro [...] e ele preferirá infinitamente mais ter um produto genuíno daquela idade do que um produto medieval impostor actual.» (Idem: 315) <sup>144</sup>. Colvin afirmava que os elementos antigos produzidos pelos artesãos eram muito mais interessantes e que mobilizavam pensamentos mais solenes, mas que este raciocínio era válido para todas as épocas passadas, das mais antigas para as menos antigas. Nesta ordem de ideias, e citando Champneys, Colvin lembrava que «[...] uma antiga igreja não é normalmente apenas uma, são várias ao mesmo tempo.» (Idem: Ibid) <sup>145</sup>.

Nesta visão integradora dos diferentes estilos, Colvin alargava-se da leitura historicista dos monumentos para incluir também uma apreciação estética do objecto edificado,

---

<sup>142</sup> «'mere antiquities' such as Stonehenge, ruins of ecclesiastical or secular buildings, buildings in use, and fragmentary remains in more modern buildings» (tradução livre).

<sup>143</sup> «[...] it will be best to make the new work rough, and of old materials, but in no degree to mask it, but rather to make it manifest that it is only added to sustain the original structure.»(tradução livre).

<sup>144</sup> «The right lover of art can see the virtue of one style without being blind to the virtue of another. [...] and he will infinitely rather have the genuine product of that age than the sham mediaeval product of today.» (tradução livre).

<sup>145</sup> «[...] "an old church is frequently not one, but many churches in one".» (tradução livre).

antecipando raciocínios que Brandi iria esclarecer e teorizar: «[...] *um edifício antigo é simultaneamente um trabalho artístico e um monumento da história, e uma característica é-lhe tão essencial como a outra.*» (Idem: Ibid) <sup>146</sup>.

Em meados do séc. XIX, William Morris emerge como o mais proeminente seguidor do pensamento de Ruskin, transformando-o num movimento activo e defensivo. Filho de um industrial enriquecido pela expansão comercial do Império Britânico, Morris crescera no campo numa mansão palladina em Woodford Hall, isolado dos meios urbanos, onde desenvolveu um gosto pela leitura dos romances românticos de Walter Scott e pelos valores tradicionais ingleses. A partir de 1854, estuda em Oxford onde se interessa por Arquitectura, Belas-Artes e Arte industrial. É em Oxford que abraça o socialismo e contacta com o pensamento de Ruskin, os quais cruza activamente no sentido da busca da felicidade humana pelo trabalho dignificante: forçosamente individual e artesanal, contra o encadeamento impessoal do trabalho industrial.

A Inglaterra assume neste período vitoriano a rejeição pelas ideologias sociais revolucionárias focalizadas em França, enfatizando a exploração e alienação operária ao limite em prol do “desenvolvimento” industrial.

Neste contexto, o combate social era feito também pelos movimentos de defesa dos valores tradicionais. Em 1861, Morris decide montar uma firma com os seus amigos Philip Webb (1831-1915) e D.G. Rossetti (1828-1882) fornecedora de serviços especializados de *Operários de Artes Finas em Pintura, Talha, Mobiliário e Metais* <sup>147</sup> (Jokilehto, 1986: 317) que pretendia a fusão das Belas Artes e artesanato aplicadas na arquitectura, desenvolvidas por artesãos elevados à categoria de artistas, ambas inspiradas na Natureza.

Morris inicia e lidera o movimento de *Arts & Crafts*<sup>148</sup>, onde a componente estética do artesão-artista se apresentava como solução para os problemas da sociedade em industrialização, que promoviam a mão-de-obra criativa e geravam empregos menos escravizados pelos horários fabris.

Contra a reprodutividade anónima da máquina, Morris aceita a irregularidade e a assimetria, defendendo que são a marca de uma ordem orgânica como a Natureza, «[...] *cuja expressão mais elevada é dada pela inteligência humana. Só uma ordem orgânica é susceptível de integrar as heranças sucessivas da história e de levar em consideração as particularidades da paisagem.*» (Choay, 1965 : 13).

---

<sup>146</sup> «[...] *an ancient building is at once a work of art and a monument of history, and the one character is as essential to it as the other.*» (tradução livre).

<sup>147</sup> *Fine Art Workmen in Painting, Carving, Furniture and the Metals* (tradução livre).

<sup>148</sup> *Artes e Ofícios* (tradução livre), normalmente designado pelo nome original.

Em 1876 o espírito romântico de Morris impele-o a tomar uma posição pública contra o que considera um "esfolamento vivo" das igrejas e pequenas capelas pelo "restauro", onde o verdadeiro valor residia exactamente na antiguidade dos elementos que se perdiam nas intervenções. Para isso «[...] *passa o Inverno de 1876-1877 a projectar a criação de uma sociedade protectora dos edifícios, segundo as ideias de Ruskin.*»(Neto, 2001:46). Morris lança-se como missionário por toda a Inglaterra, afirmando-se contra os restauros estilísticos em conferências, debates, palestras e universidades (Rivera Blanco, 2008: 150).

Em 22 de Março de 1877 Morris convoca formalmente uma reunião com o objectivo de criar a *Sociedade para a Protecção de Edifícios Antigos*<sup>149</sup>, com a sigla inglesa de SPAB. «*Entre os primeiros membros da Sociedade contavam-se muitas distintas personalidades, tais como [Thomas] Carlyle[...], Ruskin, Prof. James Bryce, Sir John Lubbock, Lord Houghton, Prof. Sydney Colvin, Edward Burne-jones e Philip Webb [...]*» (Jokilehto, 1986: 317) <sup>150</sup>.

Sendo o seu mentor e mais activo membro, Morris é imediatamente eleito para Secretário Honorário, desenvolvendo uma actividade que acabaria por ter uma acção protectora contra os restauros inventivos em Inglaterra, mas também em Itália, França, Alemanha, Egipto e Índia (Idem: Ibid).

Morris visitou muitas obras no sentido de sensibilizar os clérigos ou os construtores para a manutenção das estruturas originais. Entre muitas frustrações resultantes de tentar impor um discurso em contraciclo com os hábitos enraizados, algumas pequenas vitórias, como o recuo na decisão de demolir igrejas em Londres, uma velha escola em Eton, seis igrejas em York, foram incrementando a influência da SPAB (Idem: 320).

No âmbito das suas funções, Morris juntou uma centena de assinaturas e «[...] *dirigiu uma carta ao Ministério das Obras Públicas do Governo de Itália em que referia que "os edifícios de uma nação não são unicamente propriedade dessa nação, mas são do mundo inteiro. As paredes de ouro de São Marcos, cuja edificação era o resultado do encontro entre o Oriente e o Ocidente, são o símbolo da cultura". Nascia assim o conceito de Património Mundial, de toda a Humanidade.*» (Rivera Blanco, 2008: 151) <sup>151</sup>.

---

<sup>149</sup> *Society for the Protection of Ancient Buildings*(tradução livre).

<sup>150</sup> «*Amongst the early members of the Society, there were many distinguished personalities, such as Carlyle[...], Ruskin, Prof. James Bryce, Sir John Lubbock, Lord Houghton, Prof. Sydney Colvin, Edward Burne-jones and Philip Webb [...]*» (tradução livre).

<sup>151</sup> «[...]dirigió una carta al Ministerio de Trabajos Públicos del gobierno de Italia en la que indicaba que "los edificios de una nación no son únicamente propiedad de aquella nación, sino que lo son del mundo entero. Las paredes de oro de San Marcos, cuya edificación es el resultado del encuentro entre Oriente y Occidente, son el símbolo de la cultura". Nació así el concepto de Patrimonio Mundial o de toda la Humanidad.» (tradução livre).

Em 1882, Sir Lubbock consegue a fazer aprovar o *Acto dos Monumentos Antigos*<sup>152</sup> que legalmente protegia monumentos pré-históricos, mantendo-se os edifícios históricos dependentes da boa vontade dos proprietários e da acção das Sociedades de protecção do Património(Jokilehto, 1986: 320).



Fig.16.William Morris



Fig.17.Camillo Boito



Fig.18.Alfredo d'Andrade



Fig.19.Gottfried Semper

### 1.13. Itália, Grécia e Espanha

Os Estados independentes de Itália que Napoleão deixou após a sua retirada do território apresentavam diferentes modelos administrativos para a conservação dos seus patrimónios, consequência dos diversos entendimentos nas matérias dos Estados estrangeiros que os dividiam e subjugavam.

A unidade da língua italiana que prevalecia sobre as fronteiras impostas alimentavam o Romantismo, que se expressava pelo *Risorgimento Litterario*, movimento unificador iniciado em 1815, data do Congresso de Viena que determinara a divisão do território, até à anexação de Roma em 1870, último Estado a ser integrado na monarquia constitucional encabeçada por Vítor Emanuel II, da Casa de Sabóia.

O *Risorgimento*, profícuo em revivalismos históricos exaltados nas óperas épicas e históricas com alusões à escravidão e tirania de uns povos sobre outros, conhece um momento de grande devoção à causa unificadora no dia 9 de Março de 1842 com a estreia da ópera *Nabucodonosor* de Verdi, especificamente no *Coro dos Escravos Hebreus* que rapidamente se torna o hino da Itália Unida, transformando Verdi num líder espiritual do movimento e o seu nome V.E.R.D.I. em sigla icónica de *Vítor Emanuel Rei De Itália*.

Em 1861 os Estados Pontifícios são anexados à Alta Itália e forma-se o Reino e o respectivo Estado de Itália que, apesar de se totalizar só em 1870, «[...] passou a

---

<sup>152</sup> Ancient Monuments Act (tradução livre).

*controlar todos os valores históricos, artísticos e arqueológicos até então integrados nas dinâmicas particulares[...]»* (Custódio, 2011: 174). O crescente envolvimento estatal permitia considerar critérios mais esclarecidos e controlados por técnicos de formação adequada, que gozavam da vantagem de um certo atraso no debate patrimonial em relação a França e Inglaterra, de onde podiam agora colher ensinamentos experimentados.

Neste contexto, alguns teóricos destacam-se na sua reflexão. Depois de ter vivido no exílio em Inglaterra de 1848 a 1857, *Giovanni Battista Cavalcaselle* (1819-1897) regressa a Itália onde desempenha o cargo de inspector do Museu Nacional de Florença. Em 1863 escreve um opúsculo "*Sobre a conservação de monumentos e de objectos de arte e sobre a reforma do ensino académico*"<sup>153</sup> onde é clara uma nova atitude contra os restauros miméticos, resultado de um crescente respeito pelo valor histórico do documento.

«A sua "doutrina" pode resumir-se nos seguintes pontos: 1) entendimento da dimensão histórica da obra de arte; 2) defesa da mesma como documento; 3) Conservação da autenticidade e critério diferenciado.» (Justicia, 2008: 260)<sup>154</sup>.

Após a unificação total, as iniciativas legais continuam em 1872 com a criação da *Direcção Geral de Escavações e museus*<sup>155</sup>, que em 1881 se converte na *Direcção Geral da Antiguidade e Belas Artes*<sup>156</sup> e onde se produz um Manual de Recomendações para as intervenções em edifícios históricos assinado pelo Director-geral Giuseppe Fiorelli, sob a forma de uma "Circular" com orientações técnicas.

«As disposições para o estudo dos restauros pretendem que se conheça bem os Monumentos, e que saibamos evitar os erros em que se cai principalmente recorrendo a refazimentos não indispensáveis que frequentemente não respeitamos nem na forma nem na substância do antigo [...]» (in Jokilehto, 1986: 358)<sup>157</sup>. A Circular considerava essencial o conhecimento correcto do objecto em todas as suas partes, incluindo as adições e alterações posteriores para lhes determinar correctamente o valor relativo: «Portanto é adequado que, ao distinguir o que tem real importância

---

<sup>153</sup> "*Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte e sulla riforma dell'insegnamento accademico*" (tradução livre).

<sup>154</sup> «*Su "doctrina" se podía resumir en los siguientes puntos: 1) entendimiento de la dimensión histórica de la obra de arte; 2) defensa de la misma como documento; 3) conservación de la autenticidad y criterio diferenciado.*» (tradução livre).

<sup>155</sup> *Direzione generale degli scavi e musei* (tradução livre).

<sup>156</sup> *Direzione generale delle antichità e belle arti* (tradução livre).

para a História ou para a Arte e deva ser respeitado, do que não tem tal importância e possa ser alterado ou suprimido, se estabeleça exactamente tudo o que deve ser conservado; e confrontando-se o estado original com o actual se coloque em evidência as diferenças e os danos sofridos, isto é as corrosões, as demolições, as adições, as reconstruções, as variações de estabilidade, que tenham alterado a economia do Monumento.» (in Jokilehto, 1986: 359) <sup>158</sup> Depois da análise rigorosa e crítica dos valores em presença, determina a Circular que a matéria original seja preservada «[...] reactivando e mantendo tanto quanto seja possível do estado original em tudo o que possa ser conservado» (Idem: 360) <sup>159</sup>, aceitando que as adições posteriores, se não importantes em termos históricos ou artísticos, pudessem ser removidas. Nos casos em que os Monumentos tivessem sido submetidos a reconstruções posteriores, distinguia-se o caso onde a nova edificação “lembrava a antiga” e o caso onde tal não ocorria, determinando como procedimentos a adoptar: «No primeiro admitem-se apenas as reparações necessárias, a menos que se tenha a certeza absoluta de poder substituir [as reconstruções] por uma obra nova que reproduza exactamente a antiga, opção que pode ser adoptada em todo ou em parte à medida da necessidade. No segundo estabelece-se a substituição parcialmente ou totalmente, de novo à medida da necessidade, da reconstrução com obra nova que reproduza o pelo menos recorde do melhor modo possível a antiga.» (Idem: 359) <sup>160</sup>. O texto revelava proximidades aos princípios franceses expressos nas propostas de intervenção, procurando conferir-lhe uma certa fundamentação na história ou na origem geométrica do objecto, que também Viollet-le-Duc reclamava para os seus trabalhos, e que Beltrami irá apresentar como condição *sine qua non*.

---

<sup>157</sup> «Le disposizioni per la studi dei restauri mirano ad ottenere che si conoscano bene i Monumenti, e si sappiano evitare gli errori in cui ora per lo più si cade ricorrendo a rifacimenti non dispensabili che spesso non rispettano né per forma né per sostanza l'antico [...]» (tradução livre).

<sup>158</sup> «Per la qual cosa è d'uopo che, distinguendo quanto ha vera importanza per la Storia o per l'Arte e deve essere rispettato, da quanto non ha tale importanza e può essere variato o sopresso, si stabilisca esattamente tutto quello che deve essere conservato; e confrontandone lo stato normale coll'attuale si mettano in evidenza le differenze e i danni sofferti, cioè le corrosioni, le demolizioni, le aggiunzioni, le ricostruzioni, le variazioni di stabilità, che hanno alterato la economia del Monumento.» (tradução livre).

<sup>159</sup> Direzione generale delle antichità e belle arti (tradução livre).

<sup>160</sup> «Nel primo si stabiliscono le sole riparazioni necessarie, a meno che si abbia l'assoluta certeza di poter sostituire ad esse un'opera nuova che riproduca esattamente l'antica, la quale opera può essere adottata o in tutto od in parte a seconda del bisogno. Nel secondo si stabilisce si sostituire parzialmente o totalmente, ancora a norma del bisogno, le ricostruzioni con opera nuova che riproduca o per meno ricordi nel miglior modo possibile l'antica.» (tradução livre).

Pese embora a proveniência do Estado central destas recomendações, o seu impacto no terreno foi muito pouco relevante, onde prosseguia uma lógica de restauro arbitrário, dentro da linha dos nacionalismos em crescendo na Europa, a que na Itália se haviam somado os movimentos unificadores.

Na composição do texto reconhece-se a colaboração de Camillo Boito na procura de uma certa cientificidade, que seria clarificada no ano seguinte.

Camillo Boito nascera em Roma no seio de uma família culta, tendo ingressado em Arquitectura em Veneza com 14 anos de idade. Em 1855, com 19 anos, torna-se professor Associado da Academia de Belas Artes de Veneza, onde permanece um ano até iniciar uma viagem por Itália para escapar à incorporação militar austríaca, acabando por se estabelecer em Milão em 1860 (Casanova in Rodrigues, 2014: 23). Choay refere-lhe «[...] *uma formação ímpar em França e na maior parte dos outros países. Engenheiro, arquitecto e historiador de arte, as suas competências permitem-lhe situar-se na articulação de dois mundos tornados estranhos[...]*» (Choay, 1982: 136) De facto, Boito tem em 1858 a oportunidade de experimentar a necessidade de tomar decisões em sede de obra concreta, quando é encarregue do projecto de restauro da *Basílica de Santi Maria e Donato*, em Murano. «*Se por um lado decidi manter a pátina como marca da passagem do tempo, [...] por outro, viu-se forçado a demolir acrescentos posteriores que impediam a leitura harmoniosa do conjunto, optando por seguir o estilo original para a reconstrução dos elementos em falta [...]*» (Casanova in Rodrigues, 2014: 25).

Na sua formação académica técnica, mas também sensível aos valores históricos e simbólicos, Boito procura uma síntese onde possa resolver a difícil conjugação de duas ideias-chave (Aguiar, 2002: 46) conservacionista de Ruskin e intervencionista de Viollet-le-Duc que pulavam no imaginário de todos os profissionais do sector.

Três anos antes da publicação da Circular de Fiorelli, Boito apresenta uma comunicação no 2º Congresso de *Engenheiros e Arquitectos Italianos*<sup>161</sup> sobre o restauro de monumentos, cuja discussão resultou na preparação da Circular em 1882. Insatisfeito com o texto, Boito prepara nova comunicação ao Terceiro Congresso em 1883 que revela um pensamento amadurecido e que acaba por se materializar na primeira Carta de Restauro italiano (Jokilehto, 1986: 335). Baseando-se nas metodologias positivistas da História, que ofereciam uma interpretação filológica fiável para análise e eleição dos valores a salvaguardar em sede de restauro, e utilizando como paradigma de aplicação dos critérios o trabalho de Stern e Valadier no Arco de Tito (Aguiar, 2002: 46), Camillo Boito evolui para uma versão final da sua doutrina em

---

<sup>161</sup> 2º Congresso degli Ingegneri e Architetti italiani (tradução livre).

1883, que propunha finalmente a compatibilização entre o que se preservava e o que se acrescentava.

O “Voto Conclusivo” da Carta de Restauro iniciava-se com a advertência de que os monumentos antigos eram, mais que valiosas peças para o estudo da Arquitectura, documentos originais que fundamentavam a História de cada povo, pelo que qualquer alteração executada a fingir que era antiga conduziria a leituras erradas. Neste sentido, propunha a divulgação de um conjunto de orientações a tomar como máximas que começavam pela estratégia da intervenção mínima possível, tal como defendera Napoléon Didron em 1839, «[...] *devem ser consolidados em vez de reparados, reparados em vez de restaurados, evitando em cada estudo as adições e as renovações.*» (Carta del Restauro, 1883: ponto 1) <sup>162</sup>. Em seguida, admitia-se a consolidação técnica e até adições, desde que perfeitamente documentadas e identificadas, e principalmente integradas com a fábrica original, sem macular o resultado arquitectónico o objecto original: «*No caso em que as adições ou renovações se tornem absolutamente indispensáveis [...] para partes que nunca existiram ou que já não existem e para as quais falte o conhecimento seguro da forma primitiva, as adições ou renovações devem ser realizadas com carácter diverso do encontrado no monumento, advertindo que [...] as novas formas não colidam demasiado com o seu aspecto artístico.*» (Carta del Restauro, 1883: ponto 2) <sup>163</sup>. Ao contrário da proposta da Circular de Fiorelli do ano anterior, nesta Carta explicitava-se que os acrescentos, ainda que integrados, deveriam ser executados com forma diversa, manifestamente diferente para que fossem identificáveis enquanto adições. Boito aceita os argumentos de Ruskin quanto à natureza e exigência de autenticidade da matéria, mas acredita que é possível e aceitável travar a sua degradação e até recuperá-lo, desde que se assuma a intervenção, evitando a unidade hegemónica violetiana. Um edifício é também um testemunho do passado e deve ser respeitado enquanto tal, não sendo aceitável diluí-lo numa nova intervenção que tudo misture, perdendo-se a possibilidade de reconhecer as diferentes eras da matéria. Boito «[...]lança as bases teóricas e a génese do “restauro científico”.» (Custódio, 2011: 177). Camilo Boito considerava Giuseppe Valadier o “nonno” (avô) do restauro. E da admiração do seu trabalho no Arco de Tito, que os recentes estudos de Marconi apontam para ter sido delineado por Raffael Stern, tendo Valadier terminado após a

---

<sup>162</sup> «[...] *devono piuttosto venire consolidati che riparati, piuttosto riparati che restaurati, evitando in essi con ogni studio le aggiunte e le rinnovazioni.*» (tradução livre).

<sup>163</sup> «*Nel caso che le dette aggiunte o rinnovazioni tornino assolutamente indispensabili [...] riguardino parti non mai esistite o non piu esistenti e per le quali manchi la conoscenza sicura della forma primitiva, le aggiunte o rinnovazioni si devono compiere con carattere diverso da quello del monumento, avvertendo che [...] le nuove forme non urtino troppo con il suo aspetto artistico.*» (tradução livre).

morte do colega, resultava uma chave operativa que respondia à necessidade de reutilização dos monumentos, princípio que Boito considerava estrutural: conseguir um critério que mantivesse a memória histórica do monumento, de modo a que a obra de restauro se tornasse arqueológica, mas também projectual sem ser violetiana (Rivera Blanco, 2008: 160).

Era um salto qualitativo de maturidade intelectual que, na verdade teorizava, consciencializava, formalizava o que Stern e Valadier haviam feito no início do século em Itália, e o que Ludwig Ross tinha feito na Acrópole de Atenas em 1835. Não era o que ele, Camillo Boito, tinha feito nas poucas obras em que trabalhou, era mais o que o seu amigo Alfredo d'Andrade fazia nas muitas que realizou. Na Carta definia-se a estratégia da essencialização da forma para as adições que: «[...] *devem ser deixadas com planos simples e sólidos geométricos em esboço, mesmo quando apareçam apenas como continuação ou encontro seguro entre partes antigas de forma ou ornato.*» (Carta del Restauro, 1883: ponto 3) <sup>164</sup>.

A consolidação, os acrescentos, as adições tornavam-se possíveis, desde que honestas, assumidas enquanto tal, no sentido de não prejudicar o valor documental do original, condição explicitada no início do documento. A nova adição seria um testemunho do seu novo tempo, "atirando" as partes antigas para a sua antiguidade. Neste contexto de honestidade de cada elemento construído, resultava a natural aceitação das várias adições encontradas no edifício, cada qual testemunho do seu tempo, desde que merecedoras: «*Serão consideradas enquanto monumento e tratadas como tal as adições ou modificações que em diverso tempo tenham sido introduzidos no edifício primitivo, salvo os casos em que, tendo uma importância artística e histórica manifestamente menor que a do edifício original, e ao mesmo tempo deturpando ou mascarando alguma parte significativa do mesmo, seja aconselhável a remoção ou a destruição[...]*» (Carta del Restauro, 1883: ponto 5) <sup>165</sup> Boito apresentava uma posição louvável de respeito pelos diferentes estratos históricos do edifício, tal como Prosper Mérimée havia proposto em 1830 no início da Comissão dos Monumentos Históricos da monarquia de Julho, em França, ou como Viollet-le-Duc explicitara nas *Instruções para a Conservação* em 1848. Porém, Boito acrescentava

---

<sup>164</sup> «[...] *dovrebbero essere lasciate coi soli piani semplici e coi soli solidi geometrici dell'abbozzo, anche quando non appariscano altro che la continuazione od il sicuro riscontro di altre parti anche sagomate ed ornate.*» (tradução livre).

<sup>165</sup> «*Saranno considerate per monumenti, e trattate come tali, quelle aggiunte o modificazioni che in diverse epoche fossero state introdotte nell'edificio primitivo, salvo il caso in cui, avendo un'importanza artistica e storica manifestamente minore dell'edificio stesso e nel medesimo tempo svisando e smascherando alcune parti notevoli di esso, si ha da consigliare la rimozione o la distruzione di tali modificazioni o aggiunte.*» (tradução livre).

uma nova perspectiva crítica, de análise de mérito e de ulterior decisão quanto à manutenção ou remoção. Sente-se neste discurso um eco do Boito arquitecto, que em última instância pressente a necessidade do resultado harmónico, justo e equilibrado nos valores artísticos e históricos que são deixados a coabitar com o edifício original. Viollet-le-Duc afirmara que os edifícios podiam ter erros ou partes menores, Boito lembrava que os acrescentos podiam não oferecer o mesmo nível de qualidade.

A sexta máxima dirigia-se igualmente para um procedimento caro ao arquitecto francês: o registo da mudança. Boito propunha que em sede de pequena obra ou grande restauro, se tirasse «[...] fotografias do monumento, depois passo a passo fotografias dos principais estádios do trabalho, e finalmente a fotografia do trabalho completo. [...] Uma cópia de todos os documentos indicados deve permanecer depositada perto da igreja restaurada ou no serviço que seja responsável pela custódia do monumento.» (Carta del Restauro, 1883: ponto 6) <sup>166</sup>.

Neste pormenor do arquivo Boito é totalmente inovador, e revela a sua consciência científica, produtora de conhecimento no momento da intervenção. Primeiro no registo e em seguida na preservação desse registo, na salvaguarda dos critérios e das operações da transformação, destinadas a consultas futuras, ciente da efemeridade da sua existência quando comparada com a do monumento.

Corolário da assunção e afirmação de cada tempo propunha Boito a aplicação de «Uma lápide afixada no edifício recordará a data e a obra principal de restauro.» (Carta del Restauro, 1883: ponto 7) <sup>167</sup>. No limite, a assinatura do arquitecto do restauro, como fizera Viollet-le-Duc na porta da capela de Pierrefonds, guardadas as devidas distâncias de atitude.

«[...] Camillo Boito vai ser chamado para organizar uma moderna escola de restauro na Itália» (Custódio, 2011: 174), o que lhe permite sistematizar os conteúdos que deve organizar, dentro do modelo positivista. Boito divide os monumentos em três categorias, desde os valores da Antiguidade, que deveriam ser preservados enquanto ruínas respeitando a materialidade de cada componente para onde Boito propõe o *restauro arqueológico*; os valores mais recentes a partir do Renascimento, onde a composição do todo deve prevalecer sobre o fragmento e onde a intervenção poderia ser entendida como conservação dada a proximidade, para onde propõe o *restauro arquitectónico*; e os monumentos medievais, onde o carácter pitoresco era

---

<sup>166</sup> «[...] le fotografie del monumento, poi di mano in mano le fotografie dei principali stati del lavoro, e finalmente le fotografie del lavoro compiuto [...]Una copia di tutti i documenti ora indicati dovrà rimanere depositata presso le fabbricerie delle chiese restaurate, o presso l'ufficio incaricato della custodia del monumento restaurato.» (tradução livre).

<sup>167</sup> «Una lapide da infiggere nel monumento restaurato ricorderà la data e le opere principali del restauro.» (tradução livre).

um valor a preservar, implicando uma dialéctica entre o que era mantido e o que se substituía, de modo a definir a fronteira esclarecida entre elementos mas sem destruir a “beleza original” que assentava nos detalhes originais, e onde a atitude correcta seria a do *restauro pitoresco* (Choay, 1982: 136).

A ideia da divisão em 2 categorias proposta por Bourassé em 1845, depois em 4 categorias por Scott em 1861, aparecia agora em 3, atendendo ao cruzamento da componente estética com a necessidade da autenticidade. «Boito gostava de lembrar um ditado Chinês antigo: “Vergonha enganar a contemporaneidade, vergonha ainda maior enganar a posteridade.» (Jokilehto, 1986: 337) <sup>168</sup>

No texto *Os nossos velhos Monumentos: Conservar ou Restaurar?* <sup>169</sup> de 1885-86 Boito publica um ensaio sob a forma de diálogo entre duas posições que se extremavam à época, tomadas como paradigmas das posições de Ruskin e Viollet-le-Duc, onde conclui, afinal como ambos os autores que ele contrapunha, que a conservação mais adequada aos monumentos era a que resultava da manutenção periódica e cuidadosa.

Com grande capacidade de síntese, Camillo Boito vai afinar uma formulação de princípios, ao longo de algumas tentativas limadas nos congressos, que conjugava o melhor das boas práticas que se conheciam à data, e que ele tem o mérito de eleger e sistematizar.

Ao percurso de Boito não terá sido indiferente o seu amigo português Alfredo de Andrade (1839-1915), nascido em Lisboa, mas que desenvolveu toda a sua carreira em Itália. *Alfredo d'Andrade, arquitecto e pintor, lusitano de nascença e italiano de coração* (Ferreira in Rodrigues, 2014: 315) <sup>170</sup> como gostava de se intitular, chegou a Itália em 1853, com 14 anos para estudar pintura, a que se dedicaria toda a vida, deixando um espólio de cerca de 50 quadros e 1500 desenhos, aos quais somou 10 000 de desenhos de arquitectura.

Da sua formação em pintura retira a paixão da investigação pelo desenho como ferramenta de aproximação ao edifício existente, que considera uma “*coisa mental*” <sup>171</sup> que se transforma em “*linguagem falada*” <sup>172</sup> (Idem: *Ibid*) e que depois suporta a integração da proposta projectada.

---

<sup>168</sup> «Boito liked to remember an old Chinese saying, “A shame to mislead contemporaries, an even greater shame to mislead posterity.» Na versão original: «Vergogna ingannare I contemporanei, vergogna anche maggiore ingannare I posteri» (Idem: 361) (tradução livre).

<sup>169</sup> *I nostri vecchi monumenti: Conservare o restaurare?* (tradução livre).

<sup>170</sup> *Architetto e pittore, lusitano di nascita, italiano di core*(tradução livre).

<sup>171</sup> *Una cosa mentale*(tradução livre).

<sup>172</sup> *Linguaggio parlato*(tradução livre).

A partir de 1860 começa a interessar-se pela arqueologia e arquitectura, da qual faz levantamentos que o conduzem a assumir responsabilidade no Inventário em curso em Itália em 1884. (Jokilehto, 1986: 340).

Apesar do prestígio que lhe foi reconhecido em Itália, Andrade manteve sempre relações estreitas com o seu país de nascimento, executando várias “visitas artísticas” entre os anos de 1880 e 1881 a convite da Academia de Belas-Artes de Lisboa (Ferreira in Rodrigues, 2014: 316), cultivando a amizade com personalidades nacionais de onde se destacava Gabriel Pereira, Sousa Viterbo ou Ramalho Ortigão (Casanova in Rodrigues, 2014: 27). Entre 1882 e 1886 chega a recusar alguns cargos de responsabilidade e prestígio em Portugal, por optar pelos seus compromissos em Itália. Não se conhece o momento em que Alfredo de Andrade se encontra com Camillo Boito. Sabe-se que em várias comissões para projectos de edifícios públicos e de restauros em monumentos os dois homens estão juntos, onde se terá desenvolvido afinidades intelectuais que resultaram numa forte amizade<sup>173</sup>, entre as quais comissões para o restauro do Castelo Sant'Angelo, Catedral de Milão, Pinacoteca Nacional em Nápoles, Monumentos de Ravena, Duomo de Florença ou o Campanile de S. Marcos em Veneza.

Em 1882 é responsável pelo projecto de restauro da *Porta Soprana* em Génova onde «[...] vai propor a demolição parcial do tecido envolvente para a “libertação” do monumento, que é reintegrado na sua hipotética fase medieval. Demonstra, contudo, um grande rigor na preexistência, na pesquisa de exemplos análogos [...]na sensibilidade aos problemas estruturais e no cuidado nas reconstruções.» (Idem: 317).

No mesmo ano de 1882 Andrade é oficialmente integrado na Comissão para a preparação da Exposição Nacional de Turim em 1884, revelador do seu prestígio nesta data.

Andrade era particularmente sensível à arquitectura mais anónima. Na exposição de Turim em 1884 propôs a inovação e conseguiu que fosse aceite a proposta de apresentar modelos de arquitecturas Piemontesas, não dos modelos eruditos assinadas por Palladio, mas de obras medievais, vernaculares e militares, que expressassem as origens das arquitecturas locais. Algo que muito lhe interessara nas suas visitas em Portugal (Idem: 316), num nível de preocupações que se dirige para os tecidos urbanos e que antecipava Giovannoni em cerca de três décadas. E o seu interesse não era contemplativo; Andrade «[...] trabalhou muito para conservar estes edifícios, convencendo as autoridades do Estado a comprar propriedades quando estavam em

---

<sup>173</sup> «D'Andrade was a close friend and colleague of Boito, with whom he participated in many Commissions in various parts of Italy. [...] He was invited to represent Italy in organizing exhibitions; he was involved in teaching, and had a special interest in industrial design [...]» (Jokilehto, 1986: 340) (tradução livre).

*risco de degradação ou destruição.»* (Jokilehto, 1986: 341) <sup>174</sup>. O que realmente se verificou, por exemplo, com o Castelo de Verres, comprado em 1894 ou o Castelo de Fénix em 1895.

O projecto recriava um ambiente do séc. XV, numa lógica próxima da que estivera na origem de Pierrefonds ou Carcassonne, mas onde Andrade se manteve dentro de uma abordagem filológica, menos inventiva que o arquitecto francês, com real valor arqueológico, podendo ser apreciada como um glossário de arquitectura tardo-medieval da região, «um “manifesto” – ideológico, político, artístico, arquitectónico, pedagógico – de uma elite cultural de que Alfredo de Andrade foi o porta-voz, através da sua realização (Ferreira in Rodrigues, 2014: 317).

Também no Piemonte adquire para sua residência o *Castelo de Pavone*<sup>175</sup> em 1885, onde mantém um estaleiro durante trinta anos, em contínuo, que naturalmente atravessa várias fases e critérios de intervenção face à sua própria evolução enquanto profissional, e onde Andrade privilegia as fontes directas e a “severa indução” de Vitet: «*o que as cartas não dizem, aperfeiçoo-o a partir da fábrica*» (Idem: 319) <sup>176</sup>. Andrade faz pela primeira vez uma fotomontagem da solução, utilizando uma fotografia como base e desenhando o projecto para poder antever o resultado final. O que é hoje prática corrente, agora com inserção de modelos virtuais em fotografia, fez Andrade desenhando e colorindo directamente sobre uma fotografia, numa abordagem positivista de utilização de todos os meios técnicos ao seu dispor, atitude criativa de grande cientificidade.

Como princípio, em presença de ruínas romanas ou perante edifícios com relevante valor histórico e arquitectónico, Andrade era cauteloso e seguia a lógica do restauro arqueológico. «*Quando não havia pistas nem documentos que esclarecessem as partes desaparecidas dos edifícios, ele completava-os baseado na evidência “mais provável” que encontrasse em edifícios análogos da região.»* (Jokilehto, 1986: 342) <sup>177</sup>

Em edifícios de qualidade arquitectónica Alfredo de Andrade intervinha como Stern e Valadier, executando a filosofia de Boito, como na *Sacra di S. Michele*, um mosteiro Piemontês alcandorado num cabeço rochoso que sofrera um terramoto e onde Andrade reforça a estrutura com a adição de arcobotantes com formas essencializadas, ou na Torre del Pailleron em Aosta onde os acrescentos de

---

<sup>174</sup> «*He also worked hard to protect and conserve these buildings, convincing the State to buy properties when these were threatened by destruction or damage.»* (tradução livre)

<sup>175</sup> *Castello di Pavone* (tradução livre)

<sup>176</sup> «*ciò che le carte non ci dicono l'ho imparato dalla fabbrica.»*(tradução livre)

<sup>177</sup> «*When there was no trace or document available of the lost parts of a building, these were completed by basing them on the “most probable” evidence found in other buildings in the region.»*(tradução livre)

consolidação são executados em tijolo para serem reconhecíveis (Ferreira in Rodrigues, 2014: 319).

Segundo Teresa Cunha Ferreira, Andrade executou cerca de 300 obras em Itália, fruto de uma inevitável dedicação e aprofundamento da problemática.

No crescimento da sua conceptualização teórica, Boito «[...]tirou consequências da experiência e da ligação com o arquitecto português. [...] Os contactos entre Boito e Andrade permitem o amadurecimento do restauro pitoresco e das suas características técnicas, enquadráveis nas perspectivas desenvolvidas por Boito para toda a Itália. [Mas foi Boito que] [...] soube resolver dialecticamente o dilema criado pelo não-intervencionismo de Ruskin/ Morris e os efeitos pragmáticos do restauro estilístico de Viollet-le-Duc e seus epígonos.» (Custódio, 2011: 176).

Efectivamente, como afirma Teresa Cunha Ferreira, não existem provas que sustentem a afirmação de que Andrade seria o braço executor e que Boito seria a caneta escritora. Mas por outro lado, percebendo a facilidade de percepção do mundo que o rodeia e a capacidade síntese de Boito, parece plausível que Boito tenha consciencializado e teorizado uma prática que reconhecia e admirava, tal como acontecera com Stern, Valadier ou Ross.

Na verdade, o paradigma da recomposição estava a mudar entre os mais esclarecidos, num processo que começa no início do século.

Boito apercebe-se da atitude dialéctica que Andrade retoma a partir de Stern ou Ross; ao ser dialéctica não é dogmática, depende da sensibilidade em cada local e perante cada realidade. Constrói-se numa lógica que se vai definindo no terreno, em obra, decisão a decisão, que nunca sendo igual, acaba por traçar um rumo. Neste contexto, parece uma teoria que deverá ter emergido da prática e não o contrário, conduzindo a pensar que Boito terá tido o mérito de, afastado, ver o trabalho de Andrade e, com vocação literária, de o transformar em teoria.

A comprovar a ligação entre ambos temos as cartas dirigidas por Boito a Andrade, afirmando que «*nós somos como gémeos siameses do Conselho Superior, para nos separar será necessário uma "intervenção cirúrgica"*»<sup>178</sup>; por isso lhe envia textos com as notas dizendo «*mando-te a relação, corrige, corta, acrescenta*», «*tu sabes fazer milagres*», «*a reunião não se fará sem ti*»<sup>179</sup>, «*antes de responder ao Ministério sim ou não, quero saber o que pensas*»<sup>180</sup>, o que o leva a concluir: «*profundidade e perícia de*

---

<sup>178</sup> «*noi siamo i fratelli siamesi del consiglio superiore, a staccarci ci vorrebbe un' intervento chirurgico.*»(Ferreira in Rodrigues, 2014: 315)(tradução livre).

<sup>179</sup> «*ti mando la relazione corriggi, taglia, aggiunge*», «*tu sai farei miracoli*» «*la riunione non si adunerà senza de te*» (Idem: 318)(tradução livre).

<sup>180</sup> «*prima di rispondere al ministero si o no voglio sentire ciò che tu pensi*» (Idem: Ibid)(tradução livre).

*Andrade reivindicou-a como inspiração para o tema do restauro.»*<sup>181</sup> (Ferreira in Rodrigues, 2014: 318). Isto porque reconhece ao amigo uma capacidade técnica significativa, e que finalmente considera que se devia encontrar em todos os que recebem a responsabilidade de intervir no legado comum.

As palavras de Boito são lisonjeiras para Andrade, para quem «*Os velhos edifícios não têm segredos para a perspicácia da sua mente: os seus olhos buscam dentro das paredes grossas, penetram abaixo da terra: se não vê, adivinha. A mais vulgar minúcia serve-lhe de guia e de indício: apalpando com a mão as zonas escuras das velhas paredes de pedra conhece frequentemente a sua idade a partir das pistas que deixaram o escopro e o cinzel. Revive nos costumes dos velhos mestres como se tivesse crescido entre eles.*» (Jokilehto, 1986: 365)<sup>182</sup>.

Em toda a Europa do séc. XIX «[...]estava em marcha um amplo movimento europeu que associava os nacionalismos às pretensas características “nacionais” do património, o que motivou um intenso restauro monumental e o surgimento dos revivalismos. A esta tendência juntava-se o eclectismo dominante e um certo hibridismo resultante da afirmação de várias tendências e gostos.» (Custódio, 2010: 144). As mais graves perdas patrimoniais na Grécia e na Turquia do séc. XIX são perpetradas exactamente por arqueólogos e expedicionários, homens de cultura e verdadeiramente interessados no património, no início desse século. Conhecedores e respeitadores dos valores que encontravam e que conseguiam recolher, consideravam que na verdade os países não tinham condições nem valorizavam devidamente os seus legados, ao contrário deles que os veneravam. Esta condição constituía razão suficiente para a sua recolha e acondicionamento devido em museus de Londres, Paris ou Viena, onde a cultura do povo saberia dar-lhes o valor merecido. De facto, os monumentos gregos, nomeadamente na Acrópole de Atenas, tinham sido todos sucessivamente adulterados e ocupados com utilizações espúrias; duzentos anos após a sua construção, a Acrópole fora espoliada pelos romanos e usada como fortificação. Seguiram-se várias ocupações que transformam os templos ortodoxos segundo os ritos latinos. Em 1687 as tropas Venezianas bombardeiam o Pártenon que explode. O Templo de Nike é desmanchado para fornecer cantarias para

---

<sup>181</sup> «*profondità e perizia dell'operato di D'Andrade, pretendo lo spunto per i temi del restauro.*»(tradução livre).

<sup>182</sup> «*Il vecchi edifici non hanno segreti per l'acume della sua mente: il suo occhio si caccia per dentro ai grossi muri, penetra sotto la terra: se non vede, indovina. Le più volgari minuzie gli servono di guida e di indizio: palpando con la mano al buio le pareti di vecchie pietre conosce spesso la loro età dalle tracce che vi lasciarono lo scaopello e la gradina. Rivive nelle consuetudini dei maestri antichi, come se fosse cresciuto fra loro.*»(tradução livre).

fortificações. No centro da ruína do Pártenon é construída uma mesquita e múltiplas habitações na envolvente directa. O conjunto é completado por dois séculos de abandono e pilhagens científicas (Jokilehto, 1986: 150).

As elites intelectuais gregas anseiam por uma unificação nacional e a retoma do controlo sobre o seu território. O novo rei da Grécia, Otto I, segundo filho de Ludwig I da Baviera, toma posse em 1832, ainda com apoio de regentes por ser menor de idade, passando a reinar como rei absolutista a partir de 1835. Otto “heleniza” o seu nome para Othon, adopta o traje tradicional grego e decide mudar a capital de Náuplia para Atenas, não por esta ser uma grande cidade, mas por razões históricas e simbólicas.

Como acontecera em Roma no Renascimento, o regresso a algo de perdido anteriormente traduz-se numa redescoberta desse glorioso passado. Por isso Othon vai incumbir Guatav Eduard e Stamatios Kleanthis de fazer o levantamento topográfico e arqueológico da cidade. Por outro lado, o novo rei procura ressuscitar os elementos que possam evocar a história da Grécia. É decidida a reconstrução dos templos na Acrópole (Idem: Ibid), lançando-se uma campanha de trabalhos que servia como referência à reconstrução da Grécia como nação.

A palavra grega para restauro, *anastylosis*, acaba por se tornar internacionalmente utilizada com o sentido conhecido (Idem: 151).

A partir de 1834 Leo von Klenze chega a Atenas enviado por Ludwig I para apoiar o jovem rei Othon, e propõe que todos os monumentos principais sejam vigiados e supervisionados regularmente, propondo ainda que aos inválidos de guerra e os pensionistas sejam acometidas as funções de vigilantes, cenário que ainda hoje se pratica nos países do Leste da Europa.

Os trabalhos de desmilitarização da Acrópole começaram em 1834 e só terminaram em 1835, com a demolição das fortificações e muros defensivos, ao mesmo tempo que se redescobriam os templos aos olhos da Europa, alimentando com evidências reais os espíritos românticos e fornecendo novos modelos para os neoclassicismos.

No restauro do templo de Athenas Nike as peças encontradas nas escavações foram recompostas na sua posição original e as faltas foram acrescentadas com peças de mármore com formas simplificadas. Na reconstrução do Erechtheion, uma das Cariátides foi reproduzida a partir do original que estava no British Museum em Londres, com as formas simplificadas (Idem: 156,157), na continuidade dos critérios iniciados por Stern e Valadier.

Atenas torna-se um pólo de descoberta dos cânones clássicos, atraindo múltiplos estudiosos. De entre eles emerge o arquitecto e crítico de arte alemão Gottfried Semper (1803-1879), para quem as origens da arquitectura, ao contrário do que

defendia Ruskin, não emanavam da Natureza. «A arquitectura, ao contrário das outras artes não encontra os seus padrões na natureza [...] As artes industriais são a chave para entender a forma e, em geral, a regra arquitectónica, bem como a artística.» (Tostões, 2000: 31).

Semper acreditava no primado da vontade simbólica sobre a técnica. Acreditava que a arte teria antecedido a construção, que o desejo de abrigo teriam precedido a técnica para a sua construção, e que logo que esta técnica atingiu alguma maturidade imediatamente procurou embelezar os materiais que a constituíam.

A arquitectura monumental que se apreciava na Acrópole resultava do desejo da celebração, e não da necessidade de abrigo. (Mallgrave in Semper, 1989: 2). A arquitectura monumental emergia da vontade de decoração, de enfeite e valorização artística de espaços ou construções efémeras com flores e plantas. «Afirmando que as tapeçarias de parede desempenham um papel muito importante na história de arte em geral. É bem sabido que ainda hoje, tribos em estados de desenvolvimento primários aplicam o seu instinto artístico no entrançamento e na tecelagem de tapetes e coberturas (mesmo quando os próprios se movem completamente despidos)» (Semper, 1989: 103) <sup>183</sup>.

Perante este impulso humano, logo que os materiais se tornaram mais perenes, a decoração passou a ser executada em pedra, reboco ou estuque, por regra pintado, sendo muitas vezes recoberto pelas tapeçarias no interior <sup>184</sup>. Como exemplo máximo desta afirmação, Semper refere a sua descoberta de que os edifícios da Acrópole de Atenas onde o seu mármore imaculado tomado como branco e apresentado como paradigma do neoclassicismo, fora pintado de cores vivas em azul e encarnado, decorado com uma alegria de cor festiva (Idem: 65 a 68), o que lhe revelava muito maior proximidade estilística a toda a arte Persa e Bizantina. Perante a sua argumentação Semper defendia o fim das grilhetas da pedra asséptica e da falta de cor, e o fim da auto-lamentação pela arquitectura se manter atrás das artes do seu

---

<sup>183</sup> «[...] I assert that the carpet wall plays a most important role in the general history of art. It is well known that even now tribes in an early stage of their development apply their budding artistic instinct to the braiding and the weaving of mats and covers (even when they still go around completely naked).»(tradução livre)

<sup>184</sup> «Hanging carpets remained the true walls, the visible boundaries of space. The often solid walls behind them were necessary for reasons that had nothing to do with the creation of space; they were needed for security, for supporting a load, for their permanence, and so on. Wherever the need for these secondary functions did not arise, the carpets remained the original means of separating space. Even where building solid became necessary, the latter were only the inner, invisible structure hidden behind the true and legitimate representatives of the wall, the colorful woven carpets.» (Semper, 1989: 104)(tradução livre)

tempo recorrendo aos movimentos Neo (Idem: 47). «A pintura e a cor na arquitectura clássica foi uma grande descoberta na altura.» (Jokilehto, 1986: 156)<sup>185</sup>.

Em Espanha, a Real Ordem de 10 de Outubro de 1850 definiu a postura oficial para o restauro, na linha da “restauração de estilo”: «Se por segurança for necessário restaura-los[aos monumentos], respeite-se o pensamento primitivo acomodando as renovações ao carácter da fábrica e procurando que as partes antigas e modernas se assemelhem e pareçam da mesma época.» (Justicia, 2008: 262)<sup>186</sup>.

A reintegração em estilo não era apenas uma tendência generalizada pela procura de uma unidade final, como era também uma orientação estatal, própria de regimes monárquicos. A procura de consolidação de uma linha histórica, enraizada no passado e repetida se necessário, cimentava um caminho e evitava reflexões contestatárias. Esta estabilidade revelava-se particularmente crítica num contexto de grande instabilidade social e política, fruto de grande descontentamento com a Rainha Isabel II. E seguia em contraciclo com as «[...] desamortizações indiscriminadas [...] dos tempos do Primeiro-ministro [...] Manuel Godoy ao governo liderado por Pascual Madoz (1854-1856), [que] colocaram à venda inúmeras e valiosas obras de arte conventuais para amortizar a dívida e dinamizar a economia.» (Soares in Rodrigues, 2014: 11). Os magros resultados económicos não evitaram o despontar dos ideais republicanos, que culminariam com a revolução republicana *La Gloriosa* em 1868.

No ano seguinte, *Ildelfons Cerdà* e *Sunyer* publica a *Teoria Geral da Urbanização* numa versão melhorada em 1860 e em 1861 da Memória Descritiva do seu *Plano de Cerdà* para a ampliação da cidade de Barcelona de 1859, e que construiria porventura o primeiro tratado moderno de urbanismo, sendo o «[...] primeiro a inserir no balanço da patologia urbana a rua-corredor e o pátio-poço [saguão em português], futuros cavalos-de-batalha dos Congressos de Habitação Higiénica de Tony Garnier e dos CIAM.» (Choay, 1985: 280).

O movimento de reconhecimento do património tinha dimensão internacional, sendo que as primeiras recomendações e critérios internacionais destinados à salvaguarda e conservação do património foram propostos e aprovados nos congressos internacionais de arquitectos entre 1867 e 1889. (Custódio, 2010: 59).

---

<sup>185</sup> «Paint and color in classical architecture was a great discovery of the time.» (tradução livre)

<sup>186</sup> «Si para su seguridad fuese necesario restaurarlas, se respete el pensamiento primitivo acomodando las renovaciones al carácter de la fábrica y procurando que las partes antiguas y modernas se asemejen y parezcan de la misma época.» (tradução livre)

A partir de meados do séc. XIX, o fomento das exposições universais e os encontros internacionais entre profissionais de cada área, possibilitados pelo desenvolvimento dos transportes e da estabilização das guerras entre os países da Europa, vai permitir a troca de experiências e a globalização dos conceitos, que começam a esbater as dicotomias e a reflectir em conjunto sobre o entendimento concreto dado a cada postura.

O 1º Congresso Internacional de História de Arte realizado em 1873, em Viena, acentuou a estratégia da conservação, contra a restauração reformista (Custódio, 2011: 219). No Congresso de Roma de 1883, Camillo Boito volta a esclarecer as diferenças, sendo que se assume como prioridade a conservação. No IV Congresso Internacional em Bruxelas os monumentos são apresentados como organismos dotados de uma linha de vida, onde a própria matéria merece respeito e conservação.

«A secção portuguesa destes congressos esteve constituída entre Londres e Roma pelos architectos Adães Bermudes, José Luís Monteiro, Rosendo Carvalheira, Ventura Terra e José Alexandre Soares.» (Idem: 221).

Terminada a Guerra Franco-Prussiana 1870-71, o Imperador Alexandre II da Rússia convoca uma conferência internacional em Bruxelas em 27 de Agosto de 1874, com o objectivo de tentar estabelecer regras de conduta em caso de conflito armado. «Nesta conferência a cultura foi declarada como pertencente a património comum da humanidade, e os tesouros artísticos insubstituíveis quando destruídos, e o seu valor cultural foi declarado relevante para todos os homens, não só para a nação onde este se situava. Foi também proposto desenhar um sinal para identificar os edifícios sob protecção.» (Jokilehto, 1986: 303) <sup>187</sup>.

Estas intenções ficaram no papel, mas nas conferências em Haia em 1889 e em 1907, o assunto é reposto nos temas debatidos, mostrando que os técnicos envolvidos a consideravam assunto importante. «Durante a Exposição Universal de Paris de 1889, a associação parisiense de "L'Ami des Monuments" [...] conseguiu unir architectos, arqueólogos e conservadores num objectivo comum materializado no Primeiro Congresso Oficial Internacional para a Protecção das Obras de Arte e Monumentos, durante a qual se votaram diversas conclusões de alcance internacional, transmitidas aos Estados participantes, os quais procuraram integrar essas recomendações e orientações nas políticas e leis dos respectivos países.» (Custódio, 2010: 59).

---

<sup>187</sup> «In this document culture was declared to belong to the common heritage of mankind, artistic treasures once destroyed were considered irreplaceable, and their cultural worth was declared to be of value to all men, not just to the nation in whose country they were situated. It was also proposed to design a visible sign to identify the buildings under protection.» (tradução livre).

No congresso cria-se uma associação mundial dos Amigos dos Monumentos, espécie de "cruz vermelha" para os monumentos cujos resultados se compilam na redacção da Convenção de Haia, de 1909, para a protecção dos Monumentos em caso de conflitos armados.

«Depois do impulso da Conferência Internacional da Protecção dos Monumentos e Obras de Arte de 1889, os Estados presentes na Exposição Universal deram-se conta do avanço legislativo francês em matéria de património. A partir daí dá-se um boom legislativo europeu de actualização, nascendo leis ainda mais avançadas do que a francesa.» (Custódio, 2011: 200).

A legislação na Grécia pretendia acima de tudo travar a exploração e a pilhagem do seu património artístico e arqueológico pelos investigadores estrangeiros, à custa de um extremado rigor penal, evitando o extravio do património para os museus franceses, ingleses ou alemães.

Em Itália, a lei que integrava monumentos e obras de arte, torna-se modelo referencial que se estende nas primeiras décadas do século XX, influenciando as legislações incompletas de países como Portugal, e impondo a revisão, a remodelação e a actualização dos dispositivos legais em curso na França, na Grã-Bretanha e outros países europeus. (Idem: 203, 204).

Na Rússia, as intervenções realizadas no Kremlin durante o séc. XIX começam a ser registadas por escrito, com reflexão teórica a acompanhar a descrição dos trabalhos arqueológicos e arquitectónicos executados (Krashennikova, Anexo 33: 16). Apesar de se conhecer construções fortificadas no local desde o séc. XIII, só em 1487 se inicia a construção de um edifício em alvenaria o Palácio das facetas, que é continuado no Palácio de Terems em 1637 e o Palácio de inverno em 1749-53, destruído pelas invasões francesas. A partir desta data, os novos trabalhos começam a ser registados.

#### **1.14. Contexto na entrada do séc. XX**

Os excessos da revolução industrial prepararam a revolução social que se lhe seguiu, bem como a revolução na arquitectura, onde a importância da higiene e salubridade se tornam de reconhecimento generalizado. O mundo estava em mutação. Os grandes encomendadores nobres e régios estavam a acabar. Os novos clientes, estados e os governos, procuravam escolas, hospitais, transportes públicos tais como barcos e caminhos-de-ferro, dirigindo o trabalho para o colectivo. Entre os defensores e opositores das consequências da industrialização, da urbanidade e da vida

moderna, os pensadores do final do séc. XIX geriam as ambiguidades e contradições entre as vantagens e as desvantagens trazidas por essa “modernidade” emergente que não podiam controlar.

Os arquitectos românticos mantinham-se no registo dos revivalismos, isolados nas academias a aprofundar as regras e os cânones *Beaux-arts*, enquanto os engenheiros e os politécnicos avançavam novas soluções técnicas para os novos materiais, empurrando o arquitecto para o papel de decorador especializado. Toda a estilística académica assentava no princípio da cisão operada em 1747 em Paris pela fundação da *École des Ponts et Chaussées* (Tostões, 2006: 27), que marcou o isolamento das engenharias como os corpos técnicos da construção, confinando a arquitectura à área do sentimento, revelado na forma e no ornamento.

A evolução do gosto e dos materiais fomentava a procura de uma nova linguagem e instigava as possibilidades de reprodutibilidade industrial, para glorificar a arte artificial, a arte independente da natureza, demarcando os arquitectos modernos da prática ecléctica e estilística das *Beaux-Arts*, que consideravam terminado, acabado com a chegada da nova era moderna.

Na entrada do séc. XX a pré-fabricação resultante da evolução da indústria era uma realidade crescente e que assaltava todos os domínios da vida nas grandes cidades. Arte e ciência eram fustigadas por novos materiais e novas técnicas artísticas, bem como novas soluções e descobertas científicas, impedindo-os de ficar indiferentes. A melhoria do intercâmbio técnico e cultural, as exportações de produtos, bens e serviços, expandiam paulatinamente o desenvolvimento técnico-científico e artístico-cultural ao redor do mundo dito civilizado. O domínio do ferro, vidro e betão iriam progredir artística e tecnicamente, e a nova realidade, as novas solicitações da vida contemporânea, tornariam inusitado o revisitar das Ordens Clássicas, abrindo portas a algo de novo, exigindo novas linguagens.

A arquitectura tinha a dupla responsabilidade de responder à ideologia social, mas também à criatividade artística (Tostões, idem: 18). Durante séculos gerida pela simetria e ritmo, no sentido de contribuir para uma regra harmónica e para uma repetição dos motivos construtivos semelhantes (Consigliari, 1994: 339), a arquitectura é contaminada pelo espírito moderno e começa a conhecer as tensões, a depuração, a assimetria e as massas em equilíbrio dinâmico.

O tradicional trabalho assente na mestria e no conhecimento comum das técnicas e das regras da boa arte dos artesãos e dos executantes, com desenhos sumários e muito acompanhamento em obra e decisões tomadas *in situ*, onde cada obra era única e irrepetível, passa gradualmente para um projecto que decide e organiza a construção em papel fazendo recurso das potencialidades da indústria e dos novos

materiais. Neste contexto de projecto pensado como acabado antes de iniciar, numa envolvente de produção repetida por meios mecânicos, a ornamentação tinha de cair, por simples perda de valor da manualidade; tornava-se anacrónica e destituída de sentido.

A depuração e o equilíbrio entre proporções de formas estilizadas passam a definir o novo conceito de beleza. A qualidade define-se doravante pela elegância abstracta do pormenor e pela articulação entre as partes.

Em Portugal, resultado do desfasamento clássico aos acontecimentos da Europa, os efeitos da industrialização não se sentiram com a mesma intensidade. A falta de concentração capitalista necessária para a implantação das grandes fábricas, a pequenez das nossas cidades e do nosso mercado interno não reuniam condições para a emergência dessas grandes estruturas. As pequenas fábricas conheceram as vilas operárias, mas em escalas de dimensão rural. Também o enquadramento cultural sustinha o "romantismo" que manteve o discurso arquitectónico nos revivalismos, dentro dum registo erudito.

### **1.15. Os primeiros anos do séc. XX**

O desgaste e abandono dos "ismos" (Venturi, Brown, in Nesbit, 1996: 331) <sup>188</sup>, exaustos e inadequados aos tempos modernos, abriu portas à linguagem máquina, à verdade estrutural, à expressão dos materiais novos, à resposta funcional que amadurecia e proliferava no mundo da engenharia e indústria, e nos programas de equipamentos mais específicos.

Esta evolução industrial fomentou o mito da felicidade e o bem-estar garantidos pelo desenvolvimento da ciência e da tecnologia, que exigiam uma estética nova e compatível, que revelasse essa modernidade.

Os intelectuais monitorizam os acontecimentos e provocam os pensamentos. E se nos finais do século anterior os posicionamentos em relação à modernidade são ambíguos, e por isso ricos em complexidade procurando esclarecer-se entre críticos e promotores, no séc. XX extremam-se posições. Por um lado, os que condenam a modernidade e lhe votam o desprezo e a indiferença, por outro, os que encontram na máquina e nas possibilidades da industrialização o caminho inequívoco para um futuro

---

<sup>188</sup> «Purist architecture was partly a reaction against nineteenth-century eclectism.» (idem: Ibid).

desejado e inevitável, seguindo o caminho de Arthur Rimbaud: «É necessário ser-se absolutamente moderno!» (Tostões, 2006: 12)<sup>189</sup>.

Certas ideias veiculadas e imposta pela literatura do séc. XIX percorrem um caminho transdisciplinar materializando-se nas artes plásticas e na arquitectura do século seguinte. O ambiente é propício às vanguardas, e os desvios são deliberadamente procurados. A arte deixa de ser a representação do Belo para ser expressão de sentimentos, onde medo, angústia, e o Feio ou o Horrível passam a ter cabimento. Neste contexto a mimese é preterida pela abstracção, pelas formas e sentidos gerados na convicção e no prestígio da razão e da ciência do princípio do séc. XX (Montaner, 2002: 63).

Máquinas e imagens provenientes do mundo da técnica passam a dados de cultura e símbolos de vanguarda. A ideia de sinceridade, de honestidade e objectividade “dos heróis da modernidade” resulta dos mais perenes legados da literatura no campo da arquitectura. A objectividade traduz-se no cumprimento cabal e sumário da função pretendida para cada espaço, objectivamente respondida pela forma projectada, racionalista e funcionalista.

Mas a sinceridade não se contenta com a resposta funcional, pretende torná-la num dever moral, num espírito de missão colectiva, de responsabilidade social pela emergência de uma nova arquitectura para um novo homem moderno. Esta sinceridade estende as suas implicações do desenho da arquitectura ao desenho da cidade e ordenamento do território, mas também ao pormenor, à verdade dos materiais, à pureza das formas e à exaltação dos elementos constituintes do projecto, pilares, vigas ou palas. A sinceridade da pureza das formas consolida-se na optimização dos recursos e na escolha dos materiais adequados a cada função, no combate ao ornamento e na promoção da abstracção. E no combate pela causa, a promessa do objectivo de mudar o mundo pela arquitectura.

A construção floresce com a introdução do betão armado como material corrente da arquitectura e construção. Patentado em 1854, em Inglaterra (Sophia, Stefan Behling, 1996: 137), o betão armado abria novas potencialidades de sustentação estrutural dos edifícios. A pesquisa sobre os comportamentos do betão armado de François Hennebique foi determinante na evolução do sistema construtivo, divulgado na sua revista *O Betão armado*<sup>190</sup> que vai utilizar como “manifesto” periódico na luta pelo monopólio do betão no mundo da construção (Tostões, 2006: 53)<sup>191</sup>, por sua vez

---

<sup>189</sup> «Il faut être absolument moderne.» Original de Arthur Rimbaud, *Une Saison en Enfer*, 1873 (tradução livre).

<sup>190</sup> *Le Betón arme.* (tradução livre).

<sup>191</sup> Hennebique estende as suas patentes a todo o mundo, antecipando a figura de multinacional, e impondo o novo material segundo o modelo de pilar e viga francês.

fundamental na carreira dos irmãos Auguste e Gustave Perret, projectistas de um dos primeiros edifícios de betão armado, construído em 1903, na *Rue Franklin*, em Paris (Jenger, 1993: 19), onde trabalhou o jovem Le Corbusier.

Na Europa, na América ou noutra lugar do mundo, o betão armado podia ser executado do mesmo modo, aparentando a quebra das fronteiras dos materiais tradicionais e a revogação do discurso da identidade. Em termos construtivos, a estrutura de laje e pilar permitia a abertura de vãos inteiros entre pilares, garantindo a iluminação máxima dos espaços de trabalho no interior, ainda muito dependentes da luz natural.

Otto Wagner (1841-1918) expressava em *A Arquitectura do nosso tempo* publicado em 1901, a síntese da pesquisa artística: «As grandes transformações sociais comportaram a aparição de um novo estilo. Invariavelmente a arte e os chamados estilos foram a expressão plenamente apodíctica do ideal de beleza de uma determinada época. Os artistas de todos os tempos tinham a sensibilidade de configurar, a partir das formas herdadas e das tarefas impostas, novas formas mas que, à vez, se convertiam nas formas artísticas do seu tempo.» (Otto Wagner in Rodrigues, 2010: 28) Para Wagner, Miguel Ângelo ou Rubens «[...] nunca lhes ocorreu dar às suas obras uma base estilística ou copiar a maneira própria de se expressar de algum século anterior. [...] As suas ideias e a sua sensibilidade responderiam unicamente às formas da sua própria época.» (Idem: 29).

Com o aumento do acesso à informação e da comunicação entre países, aumenta a reflexão sobre o mundo e o homem. Nascem tendências, como sempre haviam nascido, mas agora mais díspares, rápidas e efémeras.

O estudo de psicólogos estruturalistas como Wolfgang Köhler (1887-1967), Max Wertheimer (1880-1943) e Kurt Koffka (1886-1940) (Montaner, 2002: 180) sobre as linhas de força e de movimento na organização perceptiva da forma conduziram à estruturação da Teoria de *Gestalt*, ou *Psicologia da Forma*.

A Teoria de *Gestalt* estudava e defendia existir uma tendência inata dos homens para a *estruturação*, para procurar articular formalmente as partes num todo, guiados pela natural conjugação das formas mais regulares e simétricas que conduzam às mais evidentes. Neste processo de selecção das partes emergia a *segregação figura-fundo*, destacando umas formas sobre um fundo que a percepção interpreta e confere valor pela proximidade formal, igualdade ou correspondência natural: um processo onde ressalta a *pregnância da boa-forma*, uma unificação visual dos elementos lidos graficamente, destinados a facilitar a leitura do conjunto, em equilíbrio e concisão. A Teoria de *Gestalt* defendia ainda que, pela constância perceptiva, “o todo ser mais que a soma das partes”, na medida em que uma vez associadas, nasciam imagens

com referências a valores que ultrapassavam os elementos iniciais. A forma do conjunto sobressaía acima dos materiais ou das partes, tornava-se maior em valor e em conexões do que a soma parcial dos elementos que compunham determinado objecto.

A consciência deste fenómeno foi-se construindo. No final de oitocentos Paul Cézanne (1839-1906) iniciara uma leitura da Natureza através de sólidos geométricos, representada por cilindros, cones e esferas, abrindo caminho analítico para o cubismo (Tostões, 2006: 95), materializando graficamente o discurso socrático. A exposição dos *Fauvistes* no *Salão de Outono*<sup>192</sup> de 1905, o *Die Brücke* no mesmo ano em Dresden (Janson, 1977: 649) que subvertiam a figuração e anunciavam a pintura não-figurativa de Wassily Kandinsky (1866-1944), antecipavam a Abstracção (Tostões, 2006: 95).

O Cubismo resultava da introdução da quarta dimensão, o tempo, numa leitura que registava o sucessivo deslocamento do ângulo de visão, abrindo novos horizontes nas artes plásticas com Picasso (1881-1973) e Braque (1882-1963) ou Amadeu Sousa Cardoso (1887-1918) em Portugal, cujas variantes se tornam geradoras de múltiplos caminhos, que culminam em modelos de eliminação total do figurativismo em Paul Klee (1879-1940) ou em Piet Mondrian (1872-1944), um dos fundadores do Neoplasticismo e do movimento *De Stijl*.

Contra as mutações nos quadros geopolíticos, contra a instabilidade social em muitos países, a “abstracção” propunha uma atitude plástica de busca no racional, na lei geométrica, na perenidade e absolutismo das formas puras e imutáveis. Uma procura no interior platónico; oferecia a certeza do rigor e da regra universal contra a falibilidade do orgânico e a variabilidade do expressionismo, refém do individual, arbitrário. A “abstracção” garantia as formas absolutas frente ao caos da sociedade moderna, ao mesmo tempo que permitia a ruptura com a mimese e com todas as formas académicas, criando algo de novo. E esta novidade era fundamental para assegurar a liberdade de cada autor. A liberdade de trilhar um caminho isolado, abrindo esse caminho ao caminhar, baseando a capacidade criativa na maneira inovadora de abordar e intuir a realidade (Montaner, Idem: 66).

A fé na racionalidade crescente, conducente ao mecanicismo tinha o apoio teórico e científico na metodologia de Descartes e nas concepções do mundo de Newton, defendendo a decomposição dos sistemas em elementos básicos para o seu estudo. Após a análise das partes, o racionalismo propunha a remontagem dos elementos segundo a máxima funcionalidade, inspirada no mundo da máquina, dentro da concepção formal das formas puras e elementares da abstracção.

---

<sup>192</sup> *Salon d'Automne* (tradução livre).

Frank Lloyd Wright batia-se em 1908, *Em defesa da Arquitectura*: «Não acredito que voltemos a ter a uniformidade de tipologia que caracterizou os chamados grandes “estilos”. As condições mudaram; o nosso ideal é a democracia, a mais elevada expressão do indivíduo como uma unidade consistente com uma totalidade harmoniosa.» (Wright in Rodrigues, 2010: 53).

Wright pedia simplicidade e serenidade, como valores que determinavam realmente o valor da arquitectura. E honestidade na cultura da sua época. «Actualmente, a tarefa mais relevante com que o arquitecto se defronta é o uso [...] [da máquina] naquilo que de mais proveitoso ela lhe traz a não prostituindo-a como tem feito, reproduzindo-a com formas criminosamente ubíquas, formas provindas de outros tempos e de outras condições que só servem para destruir.» (Idem: 57).

Wright critica o recurso a expedientes ornamentais com linguagens de tempos passados que rejeita categoricamente: «A nossa estética sofre de dispepsia, padece de uma indulgência incontinente pela pastelaria afrancesada. Almejamos o ornamento pelo ornamento; encobrimos as imperfeições do desenho com sensualidades ornamentais que terão sido ornamentos sensuais há muito tempo atrás.» (Idem: 58) Mas estende a crítica às formas e espaços revivalistas, mesmo que desornamentados, pelo seu anacronismo e desadequação a uma nova realidade que Wright considera chegada. «As antigas formas estruturais que até ao tempo presente têm enfeitado a “arquitECTURA” são formas decadentes. Já há muito que a vida lhes fugiu e as novas condições industriais, o aço, o betão e em particular a terracota, profetizam uma arte mais plástica [...]» (Idem, *Ibid*).

O cubismo foi rapidamente adoptado pela arquitectura, explorado plasticamente como nova interpretação do tempo, entendido como dinâmico e perceptível de vários pontos de vista em simultâneo, relativos a um determinado referencial, que seria o observador em deslocação no espaço. A estabilidade da simetria estática para ser apreciada, ou apropriada pelo observador à distância, passa a ser trocada por objectos plásticos que podem ser assimétricos, e que se destinam a ser percorridos e usufruídos por um observador que não só olha à distância, como de perto, de vários ângulos de fora e de dentro, e que percepção os cenários em mudança, na passagem de uns para outros, ao longo do circuito que percorre.

Nas décadas de vinte e trinta, o cubismo torna-se um dos caminhos do purismo de Le Corbusier (1887-1965), pesquisado por Walter Gropius (1883-1969) na Bauhaus de Dessau, e formalmente defendido por Sigfried Giedion (1888-1968), autores que compunham a trilogia dos CIAM, os Congressos de Arquitectura Moderna.

Giedion propunha uma estética maquinista, com o tempo relativo plasmado e congelado num só instante, como que capturando os múltiplos momentos num só

objecto de produção humana, e tal como defendido por Gottfried Semper, afastada do modelo natural da arquitectura.

Imbuída do espírito de missão moderna, a pesquisa centra-se na adequação da forma ao fim a que se destinariam os edifícios. Os arquitectos da "Primeira Geração" moderna, nascidos no terceiro quartel de oitocentos e influentes nas primeiras décadas de novecentos, centram-se igualmente na utilização racional de materiais, das técnicas construtivas, no emprego sistemático de produtos industriais, aplicados de forma clara e tecnicamente evidente. Pretende-se a evidência e elementaridade construtiva como se do projecto de uma fábrica se tratasse, onde a forma do espaço deve dar a melhor resposta à actividade que dele se espera. Mas ao contrário do contexto fabril, cujo objecto de projecto se esgota nessa adequação, o "projecto moderno" pretende, garantida a resposta à função, ultrapassar essa obrigação para entrar na poética da Arte.

O movimento *Deutscher Werkbund*, a "Federação Alemã do Trabalho", fundada em 1907 aceitava a indústria como parte dos novos tempos. Acreditava poder obter um mundo melhor com a industrialização, e «[...] procurava traduzir os anseios duma época mecanicista onde a "nova catedral" seria um edifício de ferro, vidro e betão.» (Rodrigues, 1989: 32). O seu principal mentor, Hermann Muthesius (1861-1927), defendia que a nova linguagem da arquitectura se procurasse nas estações do caminho-de-ferro, nos salões de exposição de vidro, nas pontes e na indústria, adequada aos tempos e à função a que se destinavam.

Adolf Loos (1870-1933) escreve em 1908 *Ornamento e Crime*, onde reclama contra a ilegitimidade do ornamento, afirmando que o ornamento moderno não tem antepassados nem descendentes, pelo que não tem passado nem futuro, e só podia ser apreciado pelos incultos que gostavam de livros fechados em bibliotecas. «Os retardatários atrasam a evolução cultural dos povos e da humanidade, porque o ornamento é produzido não somente por criminosos; constitui um crime no sentido em que prejudica a saúde dos indivíduos, mina a riqueza das nações e conseqüentemente a sua evolução cultural. [...] O ornamento é um desperdício de trabalho e conseqüentemente um atentado à saúde.» (Loos in Rodrigues, 2010: 83)

Para Loos, o corte com a mimese era estrutural e irreversível. O autor habitante da cidade não podia reclamar a herança da tradição rural, porque não a sentia nem dela necessitava. Nem fazia sentido para Loos evocar a continuidade com o passado, mas sim concentrar-se no seu presente e nos limites históricos do seu próprio tempo. «Eu suporto os ornamentos do Kaffir, do Persa, da camponesa eslovaca, os ornamentos do meu sapateiro, porque eles não têm outros meios de iluminar a sua existência. Mas nós, nós temos a arte, que tomou o lugar do ornamento. Após os cansaços e as

*amarguras do dia, nós dirigimo-nos à música de Beethoven ou de Tristan. » (Idem: 82). «A ausência de ornamento elevou as artes a um patamar até aqui desconhecido. A nona sinfonia nunca poderia ter sido composta por um homem obrigado a vestir-se de seda, cetim e rendas.» (Idem: 85)*

Em Itália iniciava-se em 1909 o movimento Futurista, literário, pictórico e arquitectónico, empenhado em revelar o dinamismo da vida moderna. A máquina era exaltada como promessa de felicidade, a cidade apresentava-se como o seu cenário possível, com tudo em deslocação, comboios de superfície e subterrâneos, plataformas para aviões e circuitos de automóveis, escadas rolantes, ascensores, fábricas com grandes chaminés a povoar o espaço, renovado pela tecnologia. «[...] a casa futurista deve assemelhar-se a uma máquina gigante. Esta arquitectura não pode ser submetida a qualquer lei de continuidade histórica. Ela deve ser tão nova como o nosso espírito. [...]» (Sant'Elia e Marinetti in Rodrigues, 2010: 97 e 98)



Fig.20.Luciano Cordeiro



Fig.21.Luca Beltrami



Fig.22.Alöis Riegl

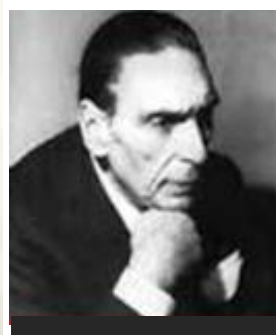


Fig.23.Gustavo Giovannoni

### **1.16. Modelos de conservação do património nos primeiros anos do séc. XX**

No início do séc. XX começa a emergir uma nova linha de pensamento entre os arquitectos. A arquitectura começa a conhecer novas linguagens modernas com início de recusa das arquitecturas históricas e das decorações revivalistas, com exploração de novas estéticas de depuração. As vanguardas libertam-se do grupo que pratica as arquitecturas fundamentadas na história, onde naturalmente ficava as que se dedicavam à conservação e restauro.

A dimensão ética do projecto e da obra, a verdade dos materiais, e a consciência de se estar a viver um novo tempo, permitia objectivar e olhar para os monumentos com outro afastamento.

A objectividade positivista aplicava-se na procura de novas metodologias. A procura da imagem original, da condição original da obra conduzia a discussão teórica na

entrada do séc. XX. A definição dos seus limites não era sempre clara, principalmente em edifícios iniciados no românico, continuados no gótico, renascimento e maneirismo, onde tudo se misturava e se fundia, num somatório de múltiplos autores com qualidades somadas.

Contudo, a aparente clareza do regresso à “feição original” «[...] *uma espécie de fúria iconoclasta estender-se-á contra os antigos restauros, fazendo desaparecer para sempre intervenções que formavam já parte inseparável da obra original. A nova religião do fragmento recuperava imagens que [...] tinham já muito pouco a ver com os originais* [...]»(Justicia, 2008: 251) <sup>193</sup>.

A descoberta dos raios-x por Wilhelm Röntge em 1895 e a sua aplicação ao estudo da matéria das obras de arte permitiu obter informação física e química sobre suportes, texturas, montagens, modificações, repintes, verificando diferenças entre originais e cópias, etc. O recurso à ciência de suporte foi crescendo ao longo de todo o séc. XX, com novos produtos da química e novos testes e sistemas tais como ultravioletas, ultrasons, infravermelhos, medições apuradas de humidades, compactação e capacidades de carga. Os restauradores deveriam comportar-se cada vez mais, não só como artistas, mas também como cientistas, físicos e químicos, agindo dentro de códigos deontológicos estipulados pelo conjunto de especialistas e estudiosos da área de especialidade (Custódio, 2011: 191).

Todavia, o alcance das ideias e das experiências inovadoras ou definidoras de novas atitudes mantinham-se como casos excepcionais, afectando muito pontualmente «[...] *as práticas de conservação que permaneceram mais ou menos idênticas [...] entre 1860 e 1960.*» (Choay, 1982: 142). A crítica às intervenções permanecia num registo literário, contestador, com assunções por vezes contraditórias, sem definição de critérios esclarecedores. As alternativas teóricas à unidade de estilo não tinham eco no campo prático. Os arquitectos permaneciam no registo de reprimado romântico.

Se em 1893 Louis Cloquet apresenta pela primeira vez uma proposta de «[...] *divisão dos monumentos em “monumentos mortos”, tais como pirâmides, templos e ruínas, tendo principalmente valor documental, e em “monumentos vivos”, tais como igrejas, palácios, casas senhoriais, edifícios que tenham um uso contemporâneo*» (Jokilehto, 1986: 389) <sup>194</sup>, onze anos depois, nas recomendações do Congresso Internacional dos

---

<sup>193</sup> «[...] *una especie de furia iconoclasta se extenderá contra las antiguas restauraciones, haciendo desaparecer para siempre intervenciones que formaban ya parte inseparable de la obra original. La nueva religión del fragmento recuperaba imágenes que [...] tenían ya muy poco que ver con los originales* [...]» (tradução livre).

<sup>194</sup> «[...] *a division of monuments into “dead monuments”, such as pyramids, temples, and ruins, having mainly documentary value, and into “living monuments”, such as churches, palaces, manor houses, buildings that had a contemporary use.*» (tradução livre).

Arquitectos de Madrid (1904) ficou já universalmente estabelecido que para os monumentos “vivos”, com capacidade real ou potencial de serem usados pela sociedade, deveria aplicar-se o restauro, caso a simples conservação não fosse suficiente para manter o desempenho da “função”, considerada uma das condições de beleza da arquitectura, fosse esta a função original ou não. Para permitir a continuação do usufruto desse espaço, o restauro deveria buscar o estilo original, tendente à unidade, seguindo os elementos existentes no local de modo a realizar uma reprodução legítima, tanto quanto possível. De qualquer modo, deveriam sempre respeitar-se as várias épocas de construção, especialmente quando evidenciassem algum merecimento digno de figurar no conjunto. Saía do Congresso o entendimento de que estas intervenções deveriam ser dirigidas por arquitectos diplomados ou com a devida autorização, sendo ainda sublinhada a necessidade de se distinguirem facilmente os objectos novos dos antigos.

Pelo contrário, para os monumentos “mortos”, como as ruínas arqueológicas, onde a função estivesse desaparecida e apenas o valor memorial permanecesse, deveria conservar-se o que existia, musealizado, evitando-se a sua ruína. A clareza destes princípios servia bem a racionalidade do início do século e estiveram em vigor até ao Congresso de Atenas em muitos países europeus (Custódio, 2010: 103).

A divisão estabelecida espelhava uma diferença fundamental entre a Itália, onde predominavam as ruínas clássicas que suscitavam a devoção histórica e arqueológica dos “monumentos mortos”, e os restantes países europeus, onde predominavam os testemunhos medievais, palácios e catedrais em utilização, que apontavam para a conservação e critérios de intervenção alinhados com os “monumentos vivos”. Estas diferenças terão sido determinantes na formação das diferentes sensibilidades face ao restauro (Justicia, 2008: 324), e que se esclarecem e sistematizam em Madrid.

Em França, com a *Lei sobre os Monumentos Históricos*<sup>195</sup>, de 31 Dezembro de 1913, os edifícios protegidos passam a dispor de uma área de protecção envolvente, e os poderes do proprietário passam a estar limitados pelo interesse público.

Da escola de Boito, destacava-se o seu aluno Luca Beltrami (1854-1933), arquitecto, historiador e parlamentar italiano que discordava da distinção entre “monumentos vivos” e “monumentos mortos”, preferindo a prevalência absoluta do valor artístico ao qual todos os demais se deviam subjugar. Neste raciocínio, o restauro exigia-se para recuperar todos os elementos figurativos que preservavam e expressavam a individualidade desse valor artístico singular, da mesma forma que fundamentava a eliminação das adições do tempo que colidissem com a peça original e perturbassem

---

<sup>195</sup> *Loi sur les Monuments Historiques* (tradução livre).

a sua harmonia artística, mesmo que eventualmente significantes ou com valor histórico. «*Entendia ser dever do restaurador actuar reconstitutivamente, isto é, proceder à restituição dos elementos necessários à expressão da essencialidade artística de cada monumento, permitindo a leitura do seu contributo específico enquanto obra de arte.*» (Aguiar, 2002: 45).

A prevalência do valor artístico original era razão suficiente. Todavia, se as alterações anteriores tivessem eliminado a imagem ou a estrutura do original, e neste particular Beltrami destaca-se de Viollet-le-Duc, não seria possível reproduzir nem recriar, uma vez que o acto criador é único e irrepetível. Quando perdido, e sem o sustento seguro e inequívoco de outras fontes (como o projecto) não seria possível retomar, para não prejudicar a condição de irrepetibilidade da obra de arte.

Para Beltrami, «*A integridade dos monumentos justificava a reconstrução, suportada em documentos históricos, quer materiais quer de arquivos.*» (Custódio, 2011: 179) Beltrami considera que a unidade final é um valor a preservar e como tal justifica a reconstrução da parte para manter unidade do conjunto. Para se poder integrar em restauro, deve suportar a intervenção em documentação gráfica, material ou documental, que sirva de apoio e orientação, evitando os critérios gerais, assumindo a individualidade de cada intervenção (Neto, 2001:47). Propunha assentar a pesquisa dos restauros em documentação histórica credível, ou nos projectos dos autores originais dos edifícios, ou em fontes escritas e iconográficas, a par de uma análise profunda da obra a intervir, no sentido de combater a arbitrariedade da indução, que conduzia inevitavelmente a opções personalizadas e inexactas.

Com base nas suas teorias avançou para a *reprodução* do Campanile da Praça de S. Marcos em Veneza (Aguiar, 2002: 45). Quando a torre colapsou, por cedências das fundações em solos pantanosos, seguiu-se um importante debate sobre as opções de restauro/reconstrução. Atendendo ao valor simbólico para os cidadãos venezianos e à sedimentação do seu perfil no recorte da paisagem da cidade, e à larga quantidade de informação gráfica sobre a torre, Beltrami desenvolve uma solução que a reproduza na sua aparência, utilizando uma estrutura de betão armado. Se por um lado se enquadrava no princípio de aceitação das novas tecnologias, por outro, aliviava duas mil toneladas em relação ao original, mitigando o risco de desmoronamento (Idem: Ibid). Beltrami comporta-se como um arquitecto moderno, recorrendo ao betão, mais leve, mais rápido, mais estável, e em suma mais funcional.

Contudo, este princípio que Beltrami queria fundamentado, conduziu a que no Castelo Sforza em Milão, perante a falta de uma torre de entrada na fortificação, Beltrami se documentasse e encontrasse desenhos de uma torre de Filarete, o autor do mesmo castelo, que assumiu como o projecto da parte em falta. Convicto do método

científico e fundamentado que sustentava a razão da construção, edificou a torre e incorreu «[...] num duplo erro, de má interpretação documental de um material histórico e não era para este edifício e realização de uma torre que nunca se projectou, pelo menos na forma em que se realizou.» (Rivera Blanco, 2008: 155) <sup>196</sup>. «No tempo da sua aplicação concreta, no entanto, o com'era, dov'era resultou em práticas de restauro que poderemos considerar danosas, devido a profundas carências disciplinares e metodológicas nas fases processuais de investigação prévia.» (Aguar, 2002: 46). E assumindo que hoje esta fase será genericamente mais informada (o que não deixa de ser uma suposição, e certamente com graus de profundidade muito variados de obra para obra) objectivamente, por melhor que seja essa investigação, a proposta de execução será sempre uma conjectura fundamentada. Ainda assim, Beltrami introduz um salto qualitativo por salientar, como Alfredo de Andrade, a importância do conhecimento do objecto em profundidade, mas também por propor que se procure uma solução e fontes de informação específicas para cada projecto, e não uma reconstituição idílica de monumento da época do edifício em que se está a trabalhar. (Idem: Ibid).

Em Viena, Alois Riegl (1858-1905), graças à sua tripla formação como jurista, filósofo e historiador, bem como à experiência adquirida como conservador de museu, é nomeado presidente da Comissão austríaca dos monumentos históricos em 1902 (Choay, 1982: 139). Como se de uma normativa se tratasse, Riegl publica em 1903 *O culto moderno dos monumentos*<sup>197</sup> onde defende que o pensamento evolutivo é o núcleo da concepção histórica moderna, uma vez que o que alguma vez existiu não pode voltar a existir, e que tudo o que existiu se integra numa cadeia de evolução (Riegl, 1903: 24), onde somos pressionados a olhar para os principais testemunhos desse percurso. Para sistematização desta apreensão, Riegl escalpeliza os valores associados aos monumentos em duas categorias: de valores antiguidade e históricos, e os valores contemporâneos de uso e artístico. Ainda assim, esclarece que a distinção não será muito exacta, na medida em que os valores ou monumentos artísticos são inevitavelmente valores ou monumentos históricos, e nessa medida, os primeiros estão sempre contidos nos segundos (Idem: 26).

O valor de *antiguidade* ou de *ancianidade* (*Alterswert*) (Aguar, 2002: 48) destacava-se claramente à frente do valor histórico, porque enquanto este precisava de análise e

---

<sup>196</sup> «[...]en un doble error, mala interpretación documental de un material histórico que no era para este edificio y realización de una torre que nunca se proyectou, al menos en la forma en que se realizó.» (tradução livre)

<sup>197</sup> *Der Moderne Denkmalkultus* (tradução livre)

apoio de base científica, aquele manifestava-se imediatamente à vista e apelava aos sentimentos (Riegl, 1903: 55). «Os sintomas de deterioração, que são fundamentais para o valor de antiguidade, devem ser eliminados por todos os meios do ponto de vista do valor histórico.» (Idem: 57) <sup>198</sup>. As necessidades do valor de antiguidade podiam assim chocar com as do valor histórico, de representação de uma determinada etapa criativa de um grupo ou indivíduo, e que seria tanto maior quanto menor fosse a sua alteração ao longo do tempo, quanto mais próximo se encontrasse do seu estado original.

Segundo a perspectiva do valor histórico é importante a manutenção e a conservação dos documentos, por princípio intocáveis, para que o futuro os possa conhecer também. O valor histórico é assim mais objectivo, e pode impor-se pela investigação histórica, chegando a sufocar o valor de antiguidade que é por natureza, mais particular, pessoal, “mais íntimo” nas palavras de Riegl (Idem: 62).

Pelo contrário, quando o valor histórico e documental seja menos importante, o valor simbólico, memorial ou de antiguidade pode prevalecer, e os critérios da intervenção deverão adequar-se a essa realidade, de modo a preservar essa pátina fundamental.

Contudo «O valor histórico não ignora que todo o cálculo humano e todo o restauro estão expostos ao valor subjectivo, do que o documento, como único objecto definitivamente dado, deva conservar-se o mais intacto possível para que a posteridade possa controlar os nossos intentos de restaura-lo e, caso necessário, substituí-los por outros melhores e mais fundamentados.» (Riegl, 1903: 58) <sup>199</sup>.

Riegl defende que o valor histórico pode ser ultrapassado nos cuidados exigidos pelo valor de antiguidade, o que advém da preservação da própria pátina dos elementos constituintes do monumento. Se num edifício histórico substituirmos as pedras das paredes que estejam deterioradas por outras iguais, o valor histórico pode entender-se inalterado, porque se mantém a mesma intencionalidade arquitectónica. Pelo contrário, o valor de antiguidade desaparece ou fica beliscado, porque se perde a matéria original, que colide com a nossa sensibilidade para o valor da autenticidade.

«[...] o valor de antiguidade é, nestas questões, muito mais sensível que o valor histórico.» (Riegl, 1903: 64) <sup>200</sup>.

---

<sup>198</sup> «Los síntomas de deterioro, que son lo fundamental para el valor de antigüedad, deben ser eliminados por todos los medios desde el punto de vista del valor histórico.» (tradução livre).

<sup>199</sup> «El valor histórico no ignora que todo cálculo humano y toda restauración están expuestos al valor subjetivo, de aquí que el documento, como el único objeto definitivamente dado, haya a de conservarse lo más intacto posible para que la posteridad pueda controlar nuestros intentos de rehabilitarlo y, en caso necesario, sustituirlos por otros mejores y más fundamentados.» (tradução livre).

<sup>200</sup> «[...] el valor de antigüedad es en estas cuestiones mucho más sensible que el valor histórico.» (tradução livre).

A passagem do tempo sobre o edificado é uma das condições de evocação patrimonial. Se por um lado revela a sua ancestralidade, é por outro lado muitas vezes a razão da sua degradação. No entanto, quando um edifício foi edificado para comemorar um dado acontecimento, e tem por isso um valor rememorativo intencional, então aspira a uma certa intemporalidade, ao eterno presente; neste contexto, a degradação pela passagem do tempo não é desejada (Idem: 67) e «O postulado fundamental dos monumentos intencionais é pois, o restauro.» (Idem: 68) <sup>201</sup>. Todavia, para Riegl um “monumento” é todo o documento, independentemente da sua dimensão, que revele a passagem do tempo. Isto porque o autor tomou consciência de que esta valorização resulta da importância que as gerações posteriores reconhecem a determinado artefacto, e que pode ultrapassar a dimensão simbólica ou a importância que os seus executores ou contemporâneos lhe reconheceram: o reconhecimento da qualidade da intervenção torna-se dependente da «correcta avaliação dos valores patrimoniais em presença» (Aguiar, 2002: 49). Riegl introduz o conceito de relativismo cultural na apreciação do valor patrimonial.

Esta razão sustenta também a delicadeza de cada geração para com os elementos que lhe são confiados por herança, no sentido em que um objecto desconsiderado por uma geração possa ser descoberto e valorizado por uma geração seguinte.

Independentemente do valor que se possa reconhecer a uma obra actualmente, o que a coloca na linha de testemunho ou de mérito para o merecimento da preservação, existe sempre o valor artístico da peça para os seus coetâneos, para quem a conheceu e a viu nascer, e claro, para os seus criadores (Riegl, 1903: 26). Os monumentos históricos e os monumentos antigos são portanto sempre dependentes da avaliação da época que os elege ou exclui. São valores não intrínsecos, e que resultam do afastamento entre a sua construção e o observador que o avalia.

«A definição do tratamento operacional a que vão ser sujeito os monumentos, seja qual for o tipo de intervenção a realizar (conservação, restauro, etc.) e o seu enquadramento normativo em termos de salvaguarda (classificação, enquadramento de protecção, etc.) dependem de forma directa de uma correcta avaliação dos valores patrimoniais em presença.» (Aguiar, 2002: 49).

A modernidade e a contemporaneidade exigem da obra de arte e de arquitectura um carácter acabado <sup>202</sup>, concluído, na forma e estilo, destacando-se da obra antiga.

---

<sup>201</sup> «El postulado fundamental de los monumentos intencionados es, pues, la restauración.» (tradução livre).

<sup>202</sup> «La concepción moderna exige de la obra humana recién creada un carácter cerrado impecable de forma y color, así como también de estilo, es decir, la obra moderna ha de recordar lo menos posible a obras más antiguas, tanto en la concepción como en el tratamiento detallado de forma y color.»(Riegl, 1903: 83) (tradução livre).

Como a identificação do valor histórico é facilitada pelo reconhecimento do estado primitivo do edifício, era natural que nas obras de restauro se procurasse eliminar as adições que perturbavam a identificação dessa ancestralidade, preferindo-se substituir adições autênticas por cópias ou recriações parecidas com o estilo original, que facilitasse essa leitura pretendida. Todas as adições do tempo que transgredissem este princípio da “unidade de estilo” eram recebidas como rupturas a esse carácter de obra concluída, e como tal eliminados (Riegl, 1903: 85).

Riegl conclui com muita humildade e sapiência que, chegados ao início do séc. XX, se pode constatar que existem muito poucos ou nenhuns edifícios de estilo único, e que não tem sentido considerar que os homens do século XX são melhores juízes do que o foram os homens dos anos anteriores, para purgar os edifícios das suas adições (Idem: 92), onde se aproxima do pensamento já corrente entre os mais esclarecidos.

Riegl propõe que estes conflitos reconhecidos entre valores presentes não são insolúveis, e que dependem de compromissos a estabelecer em sede de projecto, pela análise ponderada de caso a caso. «A enunciação precisa dos valores, a comparação entre o seu peso e a eventual existência de oposição relativa entre os diferentes valores de um monumento resultam de uma dialéctica que permite uma enunciação precisa dos objectivos, metodologias e meios para conseguir a sua conservação.» (Aguiar, 2002: 49).

Os escritos de Riegl não foram desconhecidos na Europa, como não o foram o de Ruskin ou Boito, mas apesar de se aproximarem na generalidade dos valores defendidos ainda hoje, o seu impacto no seu tempo coetâneo foi muito ténue e gradual.

Muito lucidamente, no artigo intitulado *O valor de arte relativo*, de 1903, Riegl recordava os intervenientes no património que «[...] por vezes, alguns monumentos que à época poucos elogios obtiveram ou que suscitaram reacções animadas, apresentam-se-nos hoje precisamente como uma expressão suprema das artes plásticas.» (Riegl in Rodrigues, 2010: 45).

### **1.17. Da primeira Guerra Mundial até 1939**

O primeiro conflito militar à escala mundial acelerou a produção industrial e a pesquisa tecnológica com fins bélicos. Com 70 milhões de militares envolvidos, e com 9 milhões de mortos, a guerra mundial revolucionou a Europa e colateralmente o resto do

mundo, abrindo caminho a múltiplas alterações sociais, políticas, económicas e consequentemente artísticas e estéticas.

Nos anos que se seguiram a 1918, a reconstrução duma Europa destruída e a reorientação da máquina produtiva americana accionou sinergias que propagaram a industrialização acelerada em contexto de paz. As economias de pós-guerra impuseram sobriedade, eficiência e rapidez nas construções. A linguagem maquinista e industrial servia os desígnios dos países que haviam estado envolvidos e fazia escola para os vizinhos.

A tradição artística das ordens clássicas revisitada em sucessivos neoclassicismos que se arrastara na História da arquitectura numa alternância sem saída conhecia uma ruptura que marcava o nascimento de uma nova janela de oportunidades de projectar, a partir da gestão funcional do programa e despido da obrigação do ornamento. Os manifestos de Loos tornavam-se obrigação moral e económica.

A industrialização intensifica-se em todos os domínios e em todos os produtos, radicalizando-se a procura de afastamento à tradição clássica da arquitectura erudita e à tradição vernacular da arquitectura popular. A nova arquitectura moderna deixa de admitir a interferência de materiais e técnicas que não provenham das fontes industriais, as únicas consideradas credíveis e cientificamente válidas. Em termos estéticos a linguagem da eficiência expressava-se pela abstracção em contraponto com a figuração, associada aos naturalismos neoclassicistas, e por isso indesejada (Nesbit, Idem: 63).

Paralelamente o sofrimento da primeira Grande Guerra despertou a consciência transcendental e as dúvidas sobre o lugar existencial do homem, privilegiando uma abordagem fenomenológica, meditativa e rememorativa, avessa à interpretação segundo definições métricas ou conceptuais. A divulgação desta aproximação à realidade enfraquecia o mecanismo euclidiano, matemático e *gestáltico*, introduzindo complexidade subjectiva na objectividade moderna; não era possível analisar ou caracterizar totalmente o espaço pela sua representação em plantas, cortes e alçados. Tal caracterização era antes resultado de uma apreensão simbólica, sagrada ou política, tomada por intuição mas considerando a pluralidade dos aspectos sociológicos e simbólicos associados. A imaginação é proposta como indispensável à riqueza da percepção (Baraquim, 2007: 187), transferindo claramente a responsabilidade da interpretação do objecto para o sujeito.

A fenomenologia revelava-se na arquitectura através do pormenor e do cuidado colocado no detalhe, entendendo-o como o primeiro objecto de significado, como unidade mínima de expressão cultural e simbólica.

Os valores memoriais e simbólicos do património foram testados no conflito. As conferências sobre as medidas de protecção dos edifícios de valor de património da Humanidade, de Bruxelas em 1874 e as duas de Haia em 1889 e 1909, não foram suficientes para evitar «[...] *desastres culturais [...] tais como o incêndio da muito importante Biblioteca da Universidade de Lovaina na Bélgica em Agosto de 1914, ou o bombardeamento da Catedral de Reims em França, bem como muitos outros edifícios e centros históricos na Europa central.*» (Jokilehto, 1986: 398) <sup>203</sup>, revelando a importância conferida aos monumentos como bastiões de identidade cultural. Após o sucedido foi reconhecido o valor excepcional de herança comum, exigindo-se a cooperação internacional.

Em 1919 é fundada a Sociedade das Nações, que tutelou o *Serviço Internacional dos Museus*<sup>204</sup>, criado em 1926 para protecção dos monumentos de arte e história transnacionais. A evolução dos nacionalismos crescentes ao longo do séc. XIX e que se confrontaram na Primeira Guerra Mundial apontaram para a destruição das referências culturais dos inimigos. «*Os monumentos serviram então como escudos ou armas ideológicas das nações beligerantes. A agressão bélica, sobretudo por parte da Alemanha aos monumentos símbolos culturais nacionais da Bélgica e da França, fez desencadear uma reacção internacional em defesa do valor cultural dos monumentos históricos, independentemente do juízo nacional [...]*» (Custódio, 2011: 82) Contudo, esses nacionalismos não desapareceram.

Durante e após o conflito, todo o mundo ocidental está em convulsão social e política, e por consequência, cultural.

Em 1916 o Dadaísmo irrompeu na Suíça, com Tzara, Bael e Arp, destruindo radicalmente os valores artísticos tradicionais como reacção estilística à guerra iniciada em 1914.

A revolução russa de Outubro de 1917 promete uma nova realidade assente no marxismo e um novo país controlado pelo povo. O fascínio da era maquinista fora antecipado pelo movimento dos pintores *Suprematistas*<sup>205</sup> liderados por Malevitch e Kandinsky e principalmente pelo *Construtivista* Tatlin que utilizavam formas simples em conflito, de modo a produzir geometrias instáveis e inquietas, de onde resultavam formas impuras plenas de movimento e tensão geométrica. A Rússia parecia na

---

<sup>203</sup> «[...] *cultural disasters [...] such as burning the very importante University Library of Louvain in Belium in August 1914, or the bombardement of Rheims Cathedral in France, as well as many other historic buildings and towns in Central Europe.*»(tradução livre).

<sup>204</sup> *Office International des Musées* (tradução livre).

<sup>205</sup> Movimento artístico iniciado em 1915, tendo por base as formas geométricas básicas, principalmente o quadrado e o círculo.

década de vinte terreno fértil para arquitectos modernos, chamados a edificar o novo modelo de vida do operariado.

Formam-se várias associações profissionais de arquitectos acometidos a projectar as *Dom Kommuna* ou Residências Comuns (Koop, 1990: 92)<sup>206</sup>, inspiradas nas propostas dos industriais filantrópicos dos finais do séc. XIX, e que deveriam actuar como "condensadores sociais", propondo a abolição de «[...] *tudo o que pudesse lembrar as estruturas da vida familiar antiga* [...]» (Idem: 93)<sup>207</sup>, considerada uma necessidade de sobrevivência capitalista.

Em 1917, Doesburg, Mondrian e Rietveld fundam o movimento *De Stijl*, influenciado pelo *Dadaísmo*, um movimento defensor do geometrismo formal, puro e racional, livre de toda a ornamentação, através da supressão do antropomorfismo e estruturado em axiomas e postulados do pensamento filosófico de Espinosa. O movimento aspirava a novo equilíbrio entre Individual e universal, reclamando a libertação da arte dos constrangimentos da individualidade e da tradição (Frampton, 1981: 144).

No ano seguinte o movimento é influenciado pelo matemático neoplatónico Schoenmaekers, de quem procede o termo "neoplasticismo" e a restrição da paleta de cores primárias – amarelo, azul e encarnado -, às quais atribuía significado cósmico (Idem: 145), materializando-se nos planos ortogonais da *Casa Schroeder*, coloridos com branco e as cores mágicas.

O princípio da decomposição dos volumes cúbicos em painéis autónomos, com quatro paredes, um tecto e um pavimento, podia animar o espaço de modo inovador pela livre articulação dos planos, levando Bruno Zevi a considerar a teoria *De Stijl* como a «[...] *única tentativa de elaborar um código para a arquitectura moderna* [...]» (Zevi, 1973: 43). A ligação entre espaços confinados por volumes cúbicos podia ser substituída por um espaço balizado por planos, fluido entre divisões e entre o interior e exterior, onde a supressão de uma superfície ou o tratamento em vidro de um dos planos abrem o interior a uma paisagem. «*O espaço fluido, que destrói a antiga tradição do encerramento dos volumes internos, das paredes-limites, [...] pretende criar fenómenos independentes e, em cada caso, situações e significados e ambiguidades ou tensões distintas.*» (Consiglieri, 1992: 487).

---

<sup>206</sup> Estas casas comuns incluíam cozinhas comuns, as *Fabrika-Kukhnia*, Fábricas-Cozinha, refeitório central de preparação de todas as refeições, de onde se esperava retirar alguma economia de escala numa sociedade pautada pela escassez.

<sup>207</sup> Esta alteração propunha o fim da "família" entendida como instrumento de opressão e exploração, sendo substituída pela «[...] *união de pura camaradagem entre o operário-homem e uma operária-mulher* [...]», e a partilha da educação dos filhos, que deixam de diferenciar os seus dos outros, para passar a serem de todos, «[...] *os filhos da sociedade comunista, comuns a todos os trabalhadores.*» (Idem: *Ibid*).

O movimento integrava pela primeira vez o espaço penta dimensional, integrando o tempo na divisão das formas em múltiplas superfícies soltas (Consiglieri, 1994: 132). Pautada pela procura de elementarismo, destilando cuidadosamente as formas geométricas e construtivas da realidade até aos seus elementos mais simples e despidos, Theo van Doesburg caracterizava a nova arquitectura como «[...] *abstracta, objectiva, elementarista, informe, económica, de planta livre, assimétrica, antidecorativa, antimonumental, anticúbica, aberta, flutuante e em equilíbrio dinâmico.*» (Montaner, 2002: 72).

Em França, Le Corbusier inicia com Ozenfant o Movimento Purista “L’Espirít Nouveau” em 1920 em França, propondo uma nova plástica apresentada como totalmente racionalista, sendo que a perfeição dos objectos resultava da harmonia exemplar entre a mestria das novas potencialidades do betão com a poética inspirada nas viagens ao Mediterrâneo e Oriente de Corbusier. Em 1926 os novos códigos são sintetizados nos *cinco pontos para uma nova arquitectura*<sup>208</sup>, constituindo uma “tratadística” dirigida para os outros arquitectos, uma vez que o próprio só pontualmente cumpriu, e cedo deixou. Numa permanente criatividade, Le Corbusier manteve o direito de reinterpretar soluções ancestrais sempre que lhes encontrou utilidade, modelando segundo uma plástica modernista que definiu uma escola; «[...] *arrastado pelo direito à invenção, chamei o passado a testemunhar, esse passado que foi o meu único mestre, que continua a ser o meu permanente conselheiro.*» (Corbusier, 2003: 62). No processo dialéctico da inovação e reinterpretação, do presente e do passado, da industrialização e regionalidade, Le Corbusier foi ímpar em todas as fases do Movimento Moderno, conseguindo ser «[...] *o único pioneiro que nunca quebrou o contacto com o passado.*» (Giedion, 1941: 669)<sup>209</sup>

No único estado socialista da Alemanha, foi fundada a 25 de Abril de 1919 por Walter Gropius a *Staatliches Bauhaus Weimar, Casa Estatal de Construção de Weimar*<sup>210</sup>, conhecida simplesmente por Bauhaus. Identificada como escola que perseguiu em cada projecto a funcionalidade, o baixo custo, e a possibilidade de produção em massa, em absoluta harmonia com a evolução técnica e industrial, a escola traçou na realidade um percurso com várias estratégias diferentes e mesmo contradições internas.

---

<sup>208</sup> *Les cinq points d'une architecture nouvelle* (tradução livre).

<sup>209</sup> «*Le Corbusier is the sole pioneer who never broke off a contact with the past.*» (tradução livre).

<sup>210</sup> A República de Weimar foi instaurada na Alemanha logo após a derrota em 1918 com um governo parlamentarista, favorável ao progressismo da Bauhaus, e que aliás subsidiou.

Num primeiro momento marcadamente "romântico" e Expressionista desenhado por Johannes Itten até 1922, onde se confundem o artesão e o artista, e onde a arquitectura terá tido «*um papel bem marginal*» (V. Almeida, 2002: 191). Numa linha experimental, a escola obriga neste período a uma entrega total dos alunos a quem impõe o rapar do cabelo, o trajar conventual, meditação, prática de cânticos, alimentação específica e rituais antes e depois das aulas (J. Rodrigues, 1989: 40,41). A escola está em consonância com o clima esotérico da época. Na ceia de Natal, Gropius servia todos os presentes, numa cerimónia cheia de simbolismo por analogia «[...] *como o lavar dos pés aos discípulos.*» (Idem: 34).

Seguindo as orientações de Itten, teoria e História estavam ausentes dos currícula, porque a "verdade" devia ser encontrada no interior de cada um, o que na verdade conduzia a soluções muito ingénuas nos trabalhos dos alunos. A falta de resultados leva Gropius a repensar o programa, por perceber que os alunos evoluíam em todas as disciplinas menos nas de concepção. Em 1922 Gropius decide incrementar a teoria da composição. Gropius convida László Moholy-Nagy para leccionar uma cadeira na Bauhaus, que provoca uma mudança integral na escola para um espírito mais racional e funcional (Idem: 80), levando Itten a abandonar a instituição em 1923.

Promovido a novo director artístico, Moholy-Nagy defendia uma concepção "Técnico-funcional" na procura de uma estratégia para um estilo universalmente válido, independente de flutuações de gosto ou génio individual.

Em 1925, o ambiente político em Weimar altera-se e as subvenções recebidas do Estado são reduzidas. A escola muda-se para Dessau, onde o governo municipal era progressista e permeável ao discurso. Gropius projecta a nova Bauhaus numa operação global que mobilizou toda a escola numa participação interdisciplinar inédita, de coordenação e trabalho de equipa planificado.

Nos anos seguintes a produção em série torna-se uma preocupação crescente. Crescente torna-se também a crise interna e as dificuldades de relacionamento político com o Estado. Em 1928 Hannes Meyer assume a direcção da escola até 1930, seguindo o lema «*Construir é somente organização: organização social, técnica económica e psicológica.*» (Meyer in Rodrigues, 2010: 173) A actividade lectiva é pautada pela procura efectiva da responsabilidade social dentro das vanguardas.

Independentemente da singularidade de Corbusier e da visibilidade da Bauhaus, o momento nas vanguardas era de transformação, e vários arquitectos trabalhavam no sentido de encontrar uma linguagem adequada à contemporaneidade. Nos anos vinte o betão armado era o material de eleição da arquitectura moderna, que se torna numa metáfora do Movimento Moderno, assumido como entidade tanto técnica como estética.

Le Corbusier afirma em 1920 que «[...] um estilo de época está em construção; estamos perante uma revolução[...]»<sup>211</sup> Mies Van der Rohe lembra em 1924 que os monumentos eram «[...] pela sua essência, não pessoais; São puras expressões da vontade da época. É aí que reside o seu significado mais profundo. Só assim eles se poderiam tornar símbolos de uma época. A Arquitectura é sempre a vontade da época traduzida no espaço.»<sup>212</sup>

O betão participa na procura de uma suposta arquitectura que espelhasse o espírito do tempo. Versátil e económico, permitia liberdade formais totalmente novas com rapidez de construção. Giuseppe Terragni transformava-o em 1927 num material de culto em *Uma nova idade arcaica*:

«A arquitectura [...] encontrando-se desde há pouco em posse de um meio maravilhoso, o betão armado, aquele que verdadeiramente pode considerar-se novo, já que o seu uso se fizera até agora, crendo ser necessário esconder a sinceridade do material sob revestimentos fictícios [...] contém em si a razão e a segura necessidade da sua renovação. [...] Agora, com o betão armado esta escala de valores [clássica] perde todo o sentido e toda a razão de ser: das suas novas possibilidades (enormes vãos; grandes aberturas e consequente intervenção do vidro como valor de superfície; estratificação horizontal; pilares ligeiros) deriva necessariamente uma nova estética, completamente distinta da tradicional, e o esqueleto tradicional da construção, a distribuição rítmica dos maciços e dos ocos, adquire formas completamente novas.» (Terragni in Rodrigues, 2010: 166)

Para que o Movimento se mantivesse universal, coeso, numa perspectiva de afirmação do novo sentir e da assunção da nova responsabilidade e motivação social, iniciam-se os CIAM, os *Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna* <sup>213</sup>. Impulsionados pelas personalidades de Walter Gropius e Le Corbusier, e depois da garantia da participação de Sigfried Giedion cuja presença foi considerada indispensável para a própria formação dos CIAM (Tostões, 2000: 113)<sup>214</sup>, iniciaram-se as sessões dos Congressos, cujas 10 sessões oficiais tiveram um papel importante na difusão da arquitectura moderna, entre os anos de 1928 e 1956<sup>215</sup>. Nas *Declarações de La Sarraz*, do primeiro CIAM propunha-se a ruptura com os modelos académicos:

---

<sup>211</sup> Para uma arquitectura: Argumentos, 1920 (Le Corbusier in Rodrigues, 2010: 118).

<sup>212</sup> *A Arquitectura e a vontade da época*, 1924 (Van der Rohe in Rodrigues, 2010: 140).

<sup>213</sup> *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*. (tradução livre).

<sup>214</sup> Ana Tostões atribui maior relevo à dupla Corbusier e Giedion. Afirma que os CIAM funcionaram como caixa de ressonância da evolução das ideias de Le Corbusier, ou das opções que vai tomando no seu percurso de projectista e pensador, colocando Gropius numa posição mais secundária.

<sup>215</sup> Kenneth Frampton divide os CIAM em três etapas predominantes, agrupados entre os primeiros de 28, 29 e 30, os segundos de 33, 37 e 47 e os restantes até 1956. Para uma arquitectura: Argumentos, 1920 (Le Corbusier in Rodrigues, 2010: 118).

*«A missão da arquitectura é expressar o espírito da época. As obras arquitectónicas não podem senão proceder do tempo presente.» «Conscientes das profundas perturbações causadas pelo maquinismo, reconhecem que a transformação da tessitura social e da ordem económica é causa de uma conseqüente e inevitável mutação do fenómeno arquitectónico.» «É urgente que a arquitectura, abandonando as antiquadas concepções ligadas ao artesanato, se apoie doravante nas actuais realidades da técnica industrial mesmo que uma tal atitude venha a resultar em realizações naturalmente diferentes daquelas de épocas passadas.» «Os verdadeiros problemas da habitação estão actualmente dissimulados por detrás de pretensões sentimentais completamente artificiais.[...] Criou-se esta tradição da casa dispendiosa que priva uma grande parte das populações de uma habitação sã.» «O academismo leva os Estados a dispensar somas consideráveis na construção de edifícios monumentais contrários a um bom aproveitamento, exibindo um luxo desusado em detrimento das tarefas mais urgentes do urbanismo e da habitação.» (CIAM, 1928 in Rodrigues, 2010: 169 a 171)*

Mas na década de vinte as ditaduras estão a caminho do poder na Europa.

Mussolini inaugura o Fascismo em Itália em 1922, consagrando a onda de violência que as milícias dos *Fasci di Combattimento*, os *Vigas ou traves de Combate* instalavam nas ruas, incendiando e pilhando os sindicatos e as sedes dos partidos de esquerda, cujos dirigentes abatiam ou espancavam. Em 1923 são reconhecidos como milícias armadas, e em 1925 são formalmente criadas as polícias políticas O.V.R.A., a *Organização de Vigilância e Repressão do Antifascismo*.

José Estaline sobe ao poder na Rússia em 1928 após a morte de Lenine em 1924, e centraliza em si todo o poder político. As diferentes associações de arquitectos que existiam na Rússia começam a ser questionadas. O desfecho esclarecedor seria o resultado do concurso para a construção do Palácio dos Sovietes em 1931. Dos doze projectistas internacionais maioritariamente "modernos" que haviam sido convidados, os três projectos aceites para a segunda fase são neoclássicos. Os arquitectos modernos reunidos no CIAM em Bruxelas escrevem ao governo russo solicitando a anulação do resultado por considerarem uma falsificação do júri, longe de perceber *«[...]que não se tratava da decisão de um júri qualquer de concurso, mas de uma mudança política e cultural sem precedentes na história.»* (Koop, 1990: 157) Estaline impõe o Realismo Socialista Soviético em 1932, data a partir da qual começam a ser perseguidos os arquitectos modernos pela sua ligação à Bauhaus alemã, e por isso fascista.

A Bolsa caía em 1929 em Wall Street, fragilizando o mundo de modelo capitalista, na mesma data em que Le Corbusier inicia a construção em Poissy da "Villa Savoye", uma das mais importantes jóias construídas do Movimento Moderno.

A Alemanha está em ruptura com as responsabilidades do Tratado de Versailles, e preparar o nazismo. A tensão social aumenta e o contexto é cada vez mais adverso à Bauhaus. Em Dessau, a escolha de Ludwig Mies Van der Rohe para a direcção a

escola em 1930, um arquitecto consagrado e conservador, pretendia retirar margem à crítica da direita sobre a tendência “Antigermânica” da Bauhaus. Mies decide por um programa extremamente rígido, fazendo apelo à disciplina e reforçando o carácter técnico, na procura de afastar a imagem política de esquerda da escola.

Conhecida a indiferença de Mies para com os problemas da actualidade política e social, e a procura assumida por um rigor técnico-construtivo intemporal, expressão purificada do *Zeitgeist*, o *Espírito do tempo* (Colquhoun, 2005 : 245), livre de outros significados, sintetizado na expressão emprestada ao poeta Robert Browning (1812-1889) *Menos é Mais*<sup>216</sup>, e que Mies celebrizou na arquitectura, não lhe evitavam o “crime” de advogar uma nova arquitectura em contraciclo com o contexto político-cultural que emergia.

Em 1933, os próprios Nazis incendeiam o *Reichstag*, acabam com o parlamento e tornam Hitler num ditador total. O município de Dessau apressa-se a rescindir todos os contratos com a Bauhaus, que se muda para umas instalações precárias em Berlim onde tenta um regime de trabalho onde a política está proibida. Contudo, nesse mês de Abril, e perante a acusação da escola defender uma arquitectura “hebraico-marxista”, ou “judeu-bolchevique”, duzentos polícias invadem a escola e dez dias depois Mies e o corpo docente decide o seu encerramento por alegada impossibilidade de funcionamento perante as exigências da *Gestapo* (J. Rodrigues, 1989: 191).

A reconstrução da Europa destruída pela guerra, se por um lado alargou o campo de actuação da arquitectura moderna, conveniente pela rapidez suscitada pela industrialização, por outro lado, reavivava os sentimentos nacionalistas e a reflexão sobre a conservação e a doutrina de intervenção no património. A ascensão dos poderes totalitários na Alemanha, Rússia, Itália, Espanha ou Portugal, apesar das diferenças entre si, tenderam para a eliminação dos princípios modernos e para a ressuscitação de valores clássicos e vernaculares. Os países adoptam como estilo revelador da sua identidade nacional o neoclassicismo, mais ou menos exacerbado. Ao anacronismo político faziam corresponder o anacronismo estético, escolhendo como suas as referências ao passado greco-romano, valorizando-se os vestígios góticos, e todos os conotados com a origem de cada país.

Fugidos da alteração dos contextos sociopolíticos, a maior parte dos arquitectos da Bauhaus chegados aos Estados Unidos chegam perto do início da Segunda Guerra Mundial, pelo que desenvolvem durante esse tempo apenas actividades lectivas. Só após o conflito montam ateliers e começam a projectar e a construir (Koop, 1990: 231).

---

<sup>216</sup> *Less is More* (tradução livre).

Contudo a forma purista apresenta-se agora despida de conteúdos revolucionários ou estratégias marxistas, actuando apenas como "estilo moderno".

É neste contexto que surge a exposição *The International Style: Architecture from 1922* no *Museum of Modern Art* (MoMA) de Nova Iorque, realizada em 1932 pelo historiador de arquitectura Henry-Russel Hitchcock e Phillip Johnson (Montaner, 2001: 13), onde se exibem fotos e plantas de cerca de setenta projectos e obras de arquitectura europeias e americanas, firmando a existência de um estilo moderno de valor internacional. O texto de Hitchcock e Johnson apresentavam a conclusão: «*Hoje nasceu um estilo moderno... No tratamento dos problemas estruturais se aproxima ao gótico, enquanto que nas questões formais se assemelha mais ao classicismo. Distingue-se de ambos pela premência que concede ao estudo da função.*» (Idem, *Ibid*). A síntese da linguagem cubista, planos brancos, fachadas lisas opacas ou revestidas a vidro com caixilhos negros, com programas "funcionais" e simples, surgia como o cânon certo para uma arquitectura moderna pura e universal. O betão armado surgia como o denominador comum entre todas as obras, como garantia de pertença ao grupo moderno. As fotografias das obras eram todas a preto e branco, sempre tiradas em planos frontais, fugindo das perspectivas. Impurezas como as veiculadas pelas vanguardas futuristas, pelos Construtivistas Russos, arquitecturas organicistas holandesas e expressionismo alemão foram silenciadas e ignoradas, para não perturbar a unicidade pretendida. Ao omitir as variantes, o "estilo" surgia como algo universal, e que afinal até já conhecia desvios e transgressões emergentes e não expostos, protagonizadas por Le Corbusier, pelo *new empirism* nórdico, pelo neo-realismo e o *neo liberty* em Itália, o *new brutalism* na Grã-Bretanha ou o *Bay region style* na costa Oeste dos Estados Unidos, seguindo uma tendência crescente para um certo maneirismo dentro do formalismo imposto, e que se viria a impor a seguir à segunda Grande Guerra.

A exposição do *Estilo Internacional*<sup>217</sup> marcava a vitória do Movimento Moderno sobre as ordens clássicas, conduzindo os arquitectos modernos a sentir-se «[...] *ideologicamente presos na ilusão da eternidade do seu próprio tempo.*» (Eisenman in Nesbit, 1996: 217)<sup>218</sup>.

Na procura de afirmação, a cruzada do Movimento Moderno tendeu a radicalizar o discurso, extremando posições de princípio e atitudes artísticas de confronto com o estabelecido e com os academismos, sulcando um fosso entre os profissionais da arquitectura, «[...] *de maneira que um deles renunciou e desprezou a história,*

---

<sup>217</sup> *International Style* (tradução livre)

<sup>218</sup> «[...] *ideologically trapped in the illusion of the eternity of their own time.*» (tradução livre).

*enquanto o outro reduzido e em parte complexado, se refugiou nos monumentos e nos formalismos, mas ambos enfrentados, ou melhor dizendo, sem relações nem vínculos, ignorando-se mutuamente.»* (Rivera Blanco, 2008: 189) <sup>219</sup>.

Em contraciclo com o desejo de grandes obras, Gustavo Giovannoni (1873-1947) pela sua tripla formação como arquitecto, engenheiro e historiador de arte, destaca-se em Itália pela estruturação que propõe para o «*património urbano*», que é o primeiro a designar deste modo (Choay, 1982: 169), defendendo que «*"Uma cidade histórica é em si um monumento", mas ela é ao mesmo tempo um tecido vivo.*» (Idem: 171)

Giovannoni proponha uma abordagem mais sensível à multiplicidade de factores que se jogavam no tecido urbano. Certamente conheceria a obra de 1889 do vienense Camillo Sitte (1843-1903), *A Urbanização nos seus Princípios Estéticos*<sup>220</sup>, que Giedion e Corbusier ridicularizaram, mas que continha uma análise prospectiva de valores urbanísticos constatados na diversidade das configurações espaciais e dos seus efeitos estéticos, que cada época fornecera ao espaço urbano. Nesta variedade Sitte encontrava um conjunto de caracteres formais comuns aos espaços públicos antigos: «*cercado, assimetria, diferenciação e articulação de elementos*» (Idem: 162) <sup>221</sup> que se podiam encontrar até ao final do século XIX. E Sitte contrapunha com muita objectividade: «*Por todo o lado persiste o pressuposto errado que se deve ver o edifício na sua totalidade, que o espaço vazio e informe que o rodeia deverá ser a única coisa acertada.*» (Camillo Sitte in Rodrigues, 2010: 18).

Giovannoni, também pupilo de Boito e por isso provavelmente conhecedor da atitude esclarecida de Andrade perante a *architettura povera*, assimilou toda a teoria que o precedeu, aceitando a relevância dos valores artísticos e dos valores históricos, também os anónimos e a importância da sua preservação. E é no alargamento deste conceito que Giovannoni aponta a envolvente dos monumentos como parte

---

<sup>219</sup> «*[...]de manera que uno de ellos renunció y desprecio la historia, mientras que el otro, reducido y en parte acomplejado, se refugió en los monumentos y en los formalismos, pero ambos enfrentados o, por mejor decir, sin relaciones ni vínculos, ignorándose mutuamente.*» (tradução livre).

<sup>220</sup> *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* (Choay, 1982 : 160).

<sup>221</sup> Na *Lição da História*, Sitte defendia em 1900 «*[...]é preciso que a construção da cidade não seja apenas uma questão técnica, mas que seja, sim, no seu significado tão simples quanto elevado, sobretudo um problema de arte.*» (Camillo Sitte in Rodrigues, 2010: 15) «*[...] as suas irregularidades, as suas assimetrias, eram apenas perceptíveis no papel e escapavam, pelo contrário, à nossa atenção na vida real; na base de tais resultados está o facto de que as construções antigas não eram concebidas apenas no estirador, mas surgiam pouco a pouco in natura; por isso os antigos podiam aperceber-se facilmente daquilo que, na realidade, cativava o olhar e não perdiam tempo a corrigir os defeitos de simetria, evidentes apenas no papel.*» (Idem: 20).

integrante desse património a preservar, no sentido de respeitar também o contexto que enquadra o monumento.

O autor estabelece ainda os princípios da «[...] lei da mínima intervenção e da mínima adição» (Rivera Blanco, 2008: 167) <sup>222</sup>, e introduz «[...] o conceito de "respeito ambiental" e da valorização das "arquitecturas menores"» (Idem, 169) <sup>223</sup>.

Propõe uma atitude mais cometida para limpeza da poluição visual nos bairros históricos, numa lógica de aclaramento do monumento que se pretende ressaltar, desenvolvendo o conceito de *diridamento*, «[...] procedendo a demolições selectivas [...]» (Aguiar, 2002: 51) de construções espúrias e parasitárias, sem qualidade, como alternativa ao *sventramento* que demolia ao redor do monumento para descascar o objecto histórico do seu contexto acumulado.

Giovannoni, que foi extremamente moderno no âmbito da conservação e restauro, sempre recusou o Movimento Moderno e não foi capaz de aceitar a sua inquestionável expansão e implantação, talvez por se manter num registo estético do século anterior, talvez por fidelidade ideológica ao regime fascista italiano.

Em paralelo, a Sociedade das Nações criada logo em 1919, criava em 1926 o *Serviço Internacional dos Museus*<sup>224</sup> que se empenhou seriamente na defesa do património comum. Procuraram a discussão científica e técnica internacional, a difusão dos diferentes valores em cada contexto patrimonial. Procuraram a cooperação para divulgar o que era distintivo e com isso garantir a salvaguarda e a conservação desse património à escala internacional. Para tal, o *Serviço Internacional dos Museus* «[...] convocou os técnicos representativos dos diferentes países para discutirem, a nível internacional: o "Estudo dos Métodos Científicos de Exame e Conservação de Obras de Arte", em Roma; a "Protecção e Conservação dos Monumentos de Arte e História", em Atenas; a "Museografia, Arquitectura e Valorização dos Museus de Arte", em Madrid; e a adopção de princípios destinados a regular as "Escavações Arqueológicas", nacionais e internacionais, no Cairo.» (Custódio, 2010: 132) Neste contexto, cria-se entre 1933 e 1938 a *Comissão Internacional de Monumentos Históricos*, antepassada do ICOMOS, no seio da qual se desenvolve um projecto de convenção para o repatriamento das obras de arte roubadas ou ilicitamente transportadas para fora dos seus países.

Contudo, a operacionalidade do *Serviço Internacional dos Museus* foi ténue, uma vez que o princípio que considerava a problemática patrimonial comum a todos os povos

---

<sup>222</sup> «[...] la ley de la mínima intervención y del mínimo añadido.» (tradução livre).

<sup>223</sup> «[...] el concepto de "respeito ambiental" y la valoración de las "arquitecturas menores.»(tradução livre).

<sup>224</sup> *Office International des Musées* (tradução livre).

continuava a não ser um dado adquirido. E na verdade, os nacionalismos crescentes, ofendidos pelos inimigos recentes, tendiam a considerar o património como bastiões e testemunhas dos valores intrínsecos a cada nação, exactamente o oposto ao consenso generalizado que se pretendia.

A Carta de Atenas, resultante do congresso de 21 a 30 de Outubro de 1931 onde estiveram cerca de 120 peritos, e representados 24 países, constituiu a primeira Carta de alcance internacional doutrinária sobre as práticas de intervenção no património edificado. Nos princípios enunciados são reiterados alguns dos postulados de Boito, como a preservação dos acrescentos do tempo, e a diferenciação das novas adições, executadas com novos materiais reconhecíveis. Reforça a importância da afectação a uma função útil defendida por Viollet-le-Duc, acrescentado que esta deve ser adequada e natural às características originais do edifício, «[...]que respeitem o seu carácter histórico ou artístico». A Carta defende a primazia da utilização pública contra a privada, chegando a convocar a compreensão dos privados proprietários dos monumentos aos «[...]sacrifícios que eles são chamados a assumir no interesse geral.» Vinca também a prioridade da conservação estrita de partes em detrimento dos restauros integrais e ressalta o papel da ciência e da técnica no diagnóstico e técnicas de intervenção, e introduz um novo olhar sobre a envolvente próxima dos monumentos, que doravante deve ser respeitada e "limpa" de poluição visual e ruído publicitário. Na linha de Andrade e Giovannoni, propõe uma atenção especial para «[...]alguns conjuntos e certas perspectivas particularmente pitorescas[...]», introduzindo a perspectiva da salvaguarda das «[...]plantas e ornamentações vegetais adequadas a certos monumentos ou conjuntos de monumentos [...]».

Todavia, aos problemas éticos e científicos de intervenção conservativa, somavam-se problemas concretos de destruições provocadas por bombardeamentos ou outras destruições ocasionadas pela guerra. A nova realidade, a uma escala continental, implicava o reequacionar dos critérios e das técnicas de intervenção. A própria Carta de Atenas referia no ponto "IV – Os materiais de restauro" que os peritos haviam ouvido várias comunicações sobre a utilização de novos materiais na consolidação dos monumentos e que: «Aprovam o emprego sensato de todos os recursos da técnica moderna e muito especialmente do betão armado.» Em todo o caso, recomendava-se a dissimulação dos materiais novos, a fim de não prejudicar o aspecto geral do edifício. De certa maneira, volta a ser acautelado a unidade final da obra, um desejo de coerência formal da obra de arte.

Na continuidade de Boito, e reconhecido o valor educativo dos monumentos, propunha-se a constituição de bases de dados e documentação das intervenções em

cada Estado, desejavelmente publicadas «[...] acompanhadas de fotografias e descrições.»

Todavia, em 1930, mais de 700 edifícios tinham sido restaurados ou refeitos (Custódio, 2010: 399). O grande conflito armado mundial colocara em questão o tema da historicidade e da autenticidade da matéria. Os restauros conscienciosos terminavam lentos e o resultado estético final mantinha as cicatrizes de guerra que ninguém queria voltar a sentir, nem lembrar. Emergia naturalmente a dimensão estética e simbólica dos monumentos como fecho de qualidade e de disciplina de síntese, exigindo um resultado final das intervenções que assegurasse a correcção das múltiplas mazelas deixadas pelo guerra e devolvesse o valor individualista a cada edifício.

O problema dos restauros tinha também que verificar as valias simbólicas dos edifícios, enquanto aglutinadores de comunidades, sendo necessário avaliar se uma postura obstinada pela autenticidade não podia ser suavizada perante valores comunitários igualmente relevantes.

Apesar de necessariamente contextualizada na sua realidade de pós-guerra, «A Carta marcou o fim de uma fase [...], abandonando o restauro estilístico e enfatizando a conservação de monumentos históricos e obras de artes autênticos, providenciando orientações para o seu restauro respeitador. Foi o primeiro documento de políticas aceites a um nível intergovernamental [...]» (Idem: 401)<sup>225</sup>.

Por outro lado, a problemática do restauro que tinha ocupado o centro da discussão teórica do final do séc. XIX, tornava-se secundária face à dinâmica da arquitectura moderna que aparecia com a força de uma nova resposta a uma nova necessidade transnacional. Os grandes projectos públicos, projectos urbanos, os equipamentos sociais e em especial o estudo da habitação tornam-se temas centrais do debate teórico, isolando-se em grupos de trabalho separados, dando lugar aos Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna iniciados em 1928 e cujos conteúdos se acabam por materializar na Carta de Atenas de 1933. Com o advento dos CIAM e a organização disciplinar à volta dos conceitos debatidos, emergiam os arquitectos de "Segunda Geração" moderna, nascidos no princípio do século XX, com notoriedade a partir dos anos trinta, discípulos directos dos primeiros mestres. Alguns autores contemporâneos dos arquitectos da primeira geração, como Luigi Nervi ou Sven Markelius só evidenciam o seu trabalho com a segunda geração (Montaner, 2001: 36).

---

<sup>225</sup> «The Charter marked the end of a phase [...] abandoning stylistic restoration and emphasizing the conservation of authentic historic monuments and works of art, and providing guidelines for their respectful restoration. It was the first policy document accepted at an intergovernmental level [...]» (tradução livre).

Para os arquitectos modernos, a conservação «[...] *não deveria comprometer a justiça social e a solidariedade, factos que justificavam a oposição à manutenção dos bairros históricos e pitorescos, aqueles onde predominava a miséria, a promiscuidade e as doenças.*» (Custódio, 2011: 233) Também do ponto de vista estético, rejeitavam a utilização de linguagens do passado em intervenções em bairros históricos. A opção de “falsos históricos” era categoricamente condenada.

Em sinal de protesto contra o desfecho do concurso para o Palácio dos Sovietes em Moscovo, o IV CIAM realiza-se em 1933 a bordo do *Patris II*, entre Marselha-Atenas-Marselha onde se redigiu a carta da “cidade-funcional”, a “Carta de Atenas” para o Urbanismo, onde se «[...] *desenvolve o tema da cidade industrial com funções bem delimitadas e especializadas. A casa máquina corresponde agora à cidade-máquina.*» (Rodrigues, 1996: 26).

Entre as regras definidas para a cidade funcional, a carta promovida pela personalidade de Le Corbusier estabelece também princípios de intervenção para a “renovação” dos conjuntos urbanos históricos. Reclama-se a demolição dos bairros insalubres, a substituir por superfícies verdes, que podem e devem acomodar equipamentos públicos e todos os tipos de lazer para os habitantes. São considerados dignos de salvaguarda o património isolado ou conjuntos urbanos, mas apenas os de carácter excepcional, que não colidam com os interesses da cidade. Dentro do registo do século XIX e princípio do séc. XX, exceptuando ao olhar de Alfredo de Andrade, o objecto contemplado é o monumento isolado. Eventualmente por inspiração Ruskiniana, é igualmente proposto que cada arquitectura corresponde a uma época e, tal como os seres vivos, pode morrer. O conceito de singularidade é premiado no reconhecimento do valor; se existirem mais exemplares do mesmo edifício, é proposta que se retenham alguns para documentário, demolindo os restantes. Mas é proposto que só se conservem os que ofereçam condições dignas aos habitantes. As áreas envolventes aos monumentos devem ser alvo de demolições, que talvez percam a ambiência secular, algo tido por lamentável mas inevitável. Em troca a Carta do Urbanismo oferece espaços verdes, criador de novas relações com o monumento eleito. «*O interesse privado será subordinado ao interesse colectivo.*» (Carta de Atenas, 1933) O capítulo termina com a reprovação da utilização de linguagens miméticas em contextos históricos ou na envolvente de monumentos, lembrando que cada época utilizou as técnicas e a arte de que dispunha, e que fingir linguagens do passado é condenar-se à mentira, ao falso, e que uma vez misturado com o verdadeiro, desacredita os testemunhos que pretendia preservar. «*O emprego de estilos passados em construções novas edificadas nas zonas históricas, à sombra de*

*pretextos estéticos, traz consequências nefastas. A manutenção de tais usos ou a introdução destas iniciativas, não deverão ser toleradas de nenhuma forma.»* (Carta de Atenas, 1933)

Apesar de alguma ligeireza na proposta de tratamento dos valores patrimoniais, e da ingenuidade hegemónica com que se definem as "regras operativas", sem equacionar a multiplicidade de contextos em que estes se revelam, reconhece-se que os subscritores da segunda Carta de Atenas deverão ter conhecido a primeira, pelo cuidado com que detalham a recriminação das intervenções miméticas nos tecidos urbanos históricos, e fruto da sua sensibilidade moderna.

No ano seguinte, Sigfried Giedion publicava o *Viver e Construir*, onde defendia a possibilidade de voltar a aceitar a história na arquitectura, iniciando um caminho para o regresso da monumentalidade que se iria consumir em 1943. «*Na actualidade, como já não há perigo de um abalo interior, volta a reclamar importância vital a incorporação do passado, da estética, que tanto se havia temido, e inclusivamente das tarefas da representatividade estatal.*» (Giedion in Rodrigues, 2010: 244)

Lúcio Costa, que fizera projectos de casas neocoloniais, decide simplesmente recusar-se a continuar<sup>226</sup> depois de ler a obra de Le Corbusier, conhecer a obra de Gropius e Mies van der Rohe (Cavalcanti, 2001: 178), e começar a trabalhar com Gregori Warchavchick entre 1931 e 1933, um russo que seria o primeiro arquitecto moderno do Brasil (Idem: 108). Em 1930 publica *Razões da nova arquitectura*, em que esclarece «*Quanto à ausência de ornamentação, não é uma atitude, mera afectação [...] mas a consequência lógica da evolução social, ambas [...] condicionadas à máquina. O ornato no sentido artístico e humano que sempre presidiu à sua confecção é, necessariamente, um produto manual. O século XIX, vulgarizando os moldes e as formas, industrializou o ornato, transformando-o em artigo de série, comercial, tirando-lhes assim a principal razão de ser – a intenção artística – e, despindo-o de qualquer interesse como documento humano.*» (Costa in Rodrigues, 2010: 266)

---

<sup>226</sup> «Lucio Costa conta as dificuldades que passou, uma vez convertido ao modernismo [...] As pessoas continuavam a lhe solicitar casas neocoloniais e ele se recusava a atendê-las, fazendo com que ficasse virtualmente sem trabalho durante a segunda metade dos anos 30.» (Cavalcanti, 2001: 178) «[...] o arquitecto era contactado por uma clientela particular que desejava casas "em estilo": normando, colonial, inglês que, segundo suas próprias palavras "não conseguia fazer". Tempos difíceis, nos quais morava com a família de sua mulher[...]» (idem: 183).

## 1.18. Contexto na segunda Guerra Mundial

Em 1935 a Itália invadira e vencera a Etiópia, impondo-lhe um colonizador, apesar de serem ambos membros da Liga das Nações. Em 1936 e até 1939 a Espanha debate-se com uma guerra civil sangrenta onde a União Soviética e os Alemães-Italianos aproveitam para testar equipamento e táticas bélicas. No Pacífico, Japoneses, Chineses e Soviéticos guerreiam-se a partir de 1938. No mesmo ano, Hitler discursa da varanda Nascente do Palácio de Hofburg e a Alemanha anexa a Áustria.

Na Europa, depois da invasão alemã da Polónia em 1 de Setembro de 1939, facto que assinalou o início da Segunda Guerra Mundial, os soviéticos impõem-se aos países bálticos e invadem a Finlândia, supostamente ao abrigo do pacto de não-agressão germano-soviético. Os Nazis invadem a Dinamarca e a Noruega, e em Maio de 1940 ocupam já a França, a Bélgica, a Holanda e o Luxemburgo. Franco já domina a Espanha e Hitler está no auge do poder quando se celebra em Portugal a dupla Comemoração.

A guerra evolui para a escala mundial para terminar em 1945 com a vitória dos Aliados contra as forças do Eixo, mobilizando cerca de 100 milhões de militares, impondo economias de "guerra total" aos principais países da Europa Central, e terminando com cerca de 50 a 70 milhões de mortos, a devastação de cidades inteiras e inúmeros testemunhos patrimoniais perdidos, roubados, queimados ou bombardeados.

No campo da arquitectura, nos anos entre guerras, o capítulo dos neoclassicismos foi fechado no seu passado e a modernidade impôs-se com a era da máquina a irromper pelos lares agora equipados com fogões, frigoríficos, aspiradores, e todo o tipo de electrodomésticos privados, bem como no quotidiano de toda a população invadido por automóveis, aviões, navios ou comboios. *«O ambiente era propício à sensibilidade maquinista e às soluções propostas pela indústria, e os arquitectos modernos seguiram não a História clássica nem a tradicional, mas a História da construção do betão, do ferro e do vidro da sua contemporaneidade. Os materiais de eleição foram naturalmente o aço, o betão e o vidro, os propiciados pela indústria e aqueles com os quais se construíam as fábricas, símbolos da operacionalidade, da resposta da forma espacial à eficiência da função.»* (Massapina Vaz, 2011: 223)

Unido num discurso de vanguarda, o Movimento Moderno antes de 1939 queria-se universal, de aplicação global, e era necessário encorajar todos os esforços a cortar com a tradição académica (Doxiadis, 1965: 27), estruturando uma resposta aperfeiçoada pela investigação e standardização dos componentes fabris.

Contudo, se fosse possível a resposta perfeita a uma determinada função, a arquitectura seria conduzida ao fim do seu percurso criador e daí em diante apenas se reproduziriam a solução perfeita já encontrada. Tal utopia conduziu, em alguns casos, à aplicação de uma receita unitária, monótona e modelada, em bairros inteiros totalmente desumanizados, a ponto de Le Corbusier chamar à Bauhaus o “paraíso da mediocridade” (Niemeyer, 1993: 145) A procura da faculdade de “ser reproduzível”<sup>227</sup>, um dos grandes objectivos do Movimento Moderno e da Bauhaus, torna-se rapidamente desinteressante e a vontade de projecto e criação volta a impor-se.

A plástica cubista amadurecida começa a libertar-se dos fundamentos ideológicos: «O Funcionalismo acabou por se tornar num outro fim estilístico, sendo este baseado num positivismo científico e técnico, uma simulação de eficiência.» (Eisenmann in Nesbit, 2010: 214)<sup>228</sup>. Efectivamente era bem claro que o processo criativo, na procura da melhor resposta funcional, deixava margem para opções pessoais, de autor, ditadas por desejos de ordem técnica, estética, ética, bem como alternativas programáticas, de organização e de apropriação. Cada autor «Formava por uma infinidade de razões mas, enquanto satisfazia todas essas razões, formava pelo gosto e pela satisfação de formar e, ao fazê-lo, constituía-se como artista.» (Eco, 2006:146) Apesar de ter obrigação de responder ao programa, aos requisitos funcionais, aos regulamentos, aos condicionantes cadastrais, ao orçamento do cliente, ao desejo e vontades de terceiros, sejam o cliente ou o colega camarário, a arquitectura «[...] é manifestação isenta, porquanto nos sucessivos processos de escolha [...] indefinidamente renovada entre duas cores, duas tonalidades, duas formas, dois volumes, dois partidos já funcionalmente depurados e ambos igualmente apropriados ao fim proposto, nessa escolha última, ela tão só – arte pela arte – intervém e opta.» (Costa in Rodrigues, 2010: 368) E ao fazê-lo, o arquitecto assume uma forma diferente para um problema de projecto, e que é em última instância, uma resposta contaminada pela cultura e personalidade do próprio.

«Apesar de partir de um sistema codificado que se propunha abrangente da produção arquitectónica, nunca consistiu em si um conjunto identitário nem fixista. Como tal, as suas vertentes – do aço e do vidro de Mies, dos muros brancos de Le Corbusier e da plasticidade do betão de Félix Candella ou Niemeyer – os seus desenvolvimentos posteriores, criaram aberturas que foram interpretadas por diversos

---

<sup>227</sup> «Lembro Gropius, depois de visitar a minha casa de Canoas: “Sua casa é muito bonita mas não é multiplicável.” E eu a olhá-lo condescendente, pensando: “Como se diz bobagem com ar de coisa séria.” [...] Depois veio Brasília, e eis os racionalistas a nos cercarem outra vez, descobrindo falhas à lógica construtiva onde nós, deliberadamente, a desprezávamos.» (Niemeyer, 1993: 15).

<sup>228</sup> «Functionalism turned out to be yet another stylistic conclusion, this one based on a scientific and technical positivism, a simulation of efficiency.» (tradução livre).

autores com sensibilidade, expressão e sobretudo com racionalidade, explorando os fundamentos ou as [suas] múltiplas possibilidades [...]»(Duarte, 2008: 101). No final da década de trinta e durante a guerra, o próprio conceito de racionalismo já é empregue tanto no sentido mais ortodoxo, positivista, sistematizado e platónico, de expressão cubista ou neoplástica, como num sentido quase antagónico de sensível às tradições integradas na ciência, indústria e tecnologia, numa abordagem mais fenomenológica (Montaner, 1997: 70).

### 1.19. Da segunda Guerra Mundial até à Carta de Veneza

Esta consciência "revisionária" em construção durante a guerra vai eclodir a seguir a 1945 na degeneração dos princípios mais rígidos que visavam a universalização do "estilo moderno" e do "estilo internacional", movida pela chamada "Terceira Geração", que começa a recusar a pureza asséptica e a desejar contaminações. A linguagem funcionalista começa a surgir contaminada por alusões à tradição, ao vernáculo, ao lugar, à expressividade pessoal, utilizando referências aos sítios, à Natureza, às texturas e cores dos materiais regionais. «Ocorre uma recuperação romântica da preocupação pela relação do homem e suas obras com a natureza.» (Montaner, 2001: 37). A devastação do pós-guerra propiciou a construção em larga escala, originando uma nova vaga de "intenções em arquitectura", que tenderam na Europa para as abordagens independentes e sensíveis aos condicionantes específicos. A análise dos comportamentos humanos e dos excessos de crueldade perpetrados durante a Segunda Grande Guerra fomentam o desenvolvimento das ciências sociais e das abordagens fenomenológicas, do respeito pela individualidade e pelos direitos fundamentais. Esta nova dimensão social tendente ao Existencialismo reflectia-se igualmente em arquitectura pela possibilidade de escolha deixada ao futuro utente, evitando impor-lhe soluções definitivas, deixando o máximo de possibilidades de modo a respeitar a pluralidade dos indivíduos enquanto seres livres dotados de existência metafísica (Consigliari, 2007: 149).

Os CIAM, que a partir de 1945 começam a ter maiores audiências, começam também a conhecer intrigas internas e desvios nas orientações defendidas (Montaner, 2001: 30). O IX CIAM de 1953 em Aix-en-Provence, França, debruçou-se sobre o tema da Habitação com o objectivo de escrever a *Carta do Habitat*<sup>229</sup>. Neste encontro porém, os "anciãos" modernos tiveram que gerir as reclamações de um grupo de jovens

---

<sup>229</sup> La Charte de L'Habitat (tradução livre).

arquitectos baptizado *Team X* <sup>230</sup>, que cansados dos discursos de uma universalização da arquitectura ligada à indústria que nunca se cumpriu, exigiam a aceitação do conceito de "identidade", do respeito pela individualização e da regionalização em arquitectura. Esta argumentação é complementada no X CIAM em Dubrovnik de 1956, com a aceitação da legitimidade da complexidade da vida urbana, o direito à pluralidade cultural, aos modelos de associação e vizinhança.

No final da década de cinquenta o *Team X* é claramente o grupo mais activo e os congressos tomam o seu nome, que por analogia aos congressos de cientistas, cada arquitecto passa a apresentar o seu trabalho, sem existir orientações doutrinárias e perdendo-se ideia de unidade e de movimento revolucionário.

A liberdade defendida para os utentes da arquitectura era oferecida aos comunicadores dos novos congressos, o que conduziu inevitavelmente a diferentes perspectivas. A tentativa de extrair conclusões de posições díspares e por vezes antagónicas resultou em oposição explícita entre nórdicos e italianos, protagonizados pelos Smithson e Ernesto Rogers (Montaner, 2001: 32).

Nos Estados Unidos da América, pelo contrário, radicalizou-se o discurso mais austero, mais racionalista ortodoxo (Gelernter, 1995: 258), ao que não será alheio o facto de este país ter importado grande parte dos arquitectos mais importantes da "Segunda Geração", e que se vão manter activos neste período. As torres de vidro em prismas puros paralelepípedicos materializavam as torres que Mies van der Rohe esboçara em 1919 para Friedrichstrasse ou a maquete do arranha-céus de cristal de 1922 (Behling, 1996: 162), e que se ofereciam com "objectos-símbolo" de tecnologia e poder construtivo. A descoberta da luz fluorescente pela GEC em 1938, com a divulgação no durante e pós-guerra, mais eficiente e luminosa com menor emissão de calor, e principalmente o desenvolvimento da descoberta do ar-condicionado de Willis Carrier em 1928 (Baker, 2002: 21) fomentaram a eclosão do que ficou conhecido por *Estilo Internacional*. As grandes empresas de projecto encontravam neste estilo uma ferramenta potente para responder depressa e com eficácia a projectos em qualquer parte do mundo com receitas experimentadas, útil às grandes multinacionais pela vocação à expansão, onde vencia o carácter universal e anónimo defendido por Mies contra a individualidade de Corbusier (Colquhoun, 2005: 243)

Comum à Europa e à América foi a redescoberta da monumentalidade em arquitectura. O desenvolvimento inevitável de uma arquitectura de grandes equipamentos e edifícios públicos dirigidos à comunidade recolocava a pertinência do tema. Logo em 1943, J.L. Sert, F. Léger e S. Giedion publicam os *Nove pontos sobre*

---

<sup>230</sup> Grupo composto por Alison e Peter Smithson, Aldo van Eyck, Jacob Bakema, George Candilis, Shadrach Woods, John Voelcker, William Howell e R. Gutmann.

a *Monumentalidade* <sup>231</sup> onde formalizam a aceitação da «[...] eterna necessidade de um povo em traduzir a sua força colectiva em símbolos.» Tal como Giedion já havia proposto e como Le Corbusier sempre defendera, o passado é readmitido e de novo proposto o seu respeito, desejando-se a linha da continuidade histórica, traduzida através dos grandes edifícios emblemáticos, isto porque os «Monumentos são marcos que o Homem criou como símbolos dos seus ideais, dos seus desejos, das suas opções. São concebidos para sobreviver ao período que lhes deu origem, e constituem uma herança para as gerações futuras. Como tal, formam um elo entre o passado e o futuro.» (Sert, Léger, Giedion in Rodrigues, 2010: 306)

No contexto da Conservação e Restauro, a destruição generalizada na Segunda Guerra Mundial que atingira de monumentos isolados a vastas áreas de cidade, fazia oscilar o paradigma da exigência de autenticidade do “restauro científico”, e metodologias consideradas exemplares antes de 1939 foram consideradas inadequadas. Na linha directa dos critérios da Carta de Atenas, a *Lei de 13 de Maio de 1933 sobre Defesa, Conservação e Acrescentamento do Património Histórico-artístico Nacional em Espanha* <sup>232</sup>, estabelecia no seu Artigo 19º «Proíbe-se toda a intenção de reconstituição dos monumentos, procurando-se por todos os meios da técnica a sua conservação e consolidação, limitando-se a restaurar o que for absolutamente indispensável e deixando sempre reconhecíveis as adições.» (Justicia, 2008: 409) <sup>233</sup>. A estratégia da autenticidade material e estilística tinha sido orientada em Itália pelo *Ministério da Educação Nacional nas Instruções para o restauro de monumentos* <sup>234</sup>, de 1938, onde se lia no Artigo 8º, «Em regiões óbvias de dignidade histórica e para a necessária clareza da consciência artística actual, é absolutamente proibida, mesmo em zonas sem interesse monumental ou paisagístico, a construção de edifícios em “estilo” antigo, representando eles uma dupla falsificação, no contexto da antiga e da recente história de arte.» (Jokilehto, 1986: 371) <sup>235</sup>.

---

<sup>231</sup> *Nine points on Monumentality* (tradução livre).

<sup>232</sup> *Ley de 13 de mayo de 1933, sobre Defensa, Conservación y Acrecentamiento del Patrimonio Histórico-artístico Nacional* (tradução livre).

<sup>233</sup> «Se prohíbe todo o intento de reconstitución de los monumentos, procurando-se por todos los medios de la técnica su conservación y consolidación, limitándose a restaurar lo que fuere absolutamente indispensable y dejando siempre reconocibles las adiciones.» (tradução livre).

<sup>234</sup> *Ministerio di Educazione Nazionale nas Istruzione per il restauro dei monumenti* (tradução livre).

<sup>235</sup> «Per ovvie regioni di dignità storica e per la necessaria chiarezza della coscienza artistica attuale, è assolutamente proibita, anche in zone non aventi interesse monumentale o paesistico, la costruzione di edifici in “stili” antichi, rappresentando esse una doppia falsificazione, nei riguardi dell’antica e della recente storia dell’arte.» (tradução livre).

No entanto, o desaparecimento de certos referenciais simbólicos e religiosos, bem como a eliminação dos contextos urbanos estruturantes de algumas cidades, reclamavam pela sua reposição, ainda que de autenticidade relativa. Réplica na materialidade, cópia na forma, mas objecto/objectos de autêntica devoção e verdadeiro respeito, agregador de comunidades. Neste sentido, a sua autenticidade reconhecía-se na simbólica da sua "aura", na marcação do seu lugar de existência e no valor que todos lhe reconheciam enquanto referencial comunitário, atributos não menos importantes tanto mais que em contexto pós-guerra, que a materialidade dos "componentes da construção".

As diferentes perspectivas – a "crítica" que defendia a autenticidade total e a "sentimental" que a relativizava - mereceram largo debate na Europa, especialmente intenso na Itália, onde se decide por regras que se tornam mais ou menos consensuais: quando os estragos eram ligeiros, reproduziam-se por reprimin, apagando o incidente; se fossem muito grandes, ou mesmo com total destruição, mas existisse documentação fotográfica ou projecto capaz de assegurar a "correção" do reprimin, procedia-se da mesma forma, repondo o objecto no seu lugar; com grandes estragos e sem fontes de apoio para refazimentos, reconstruía-se a área afectada com recurso à essencialização da forma, repondo a volumetria e a presença urbana da peça ou do tecido construído, mas assumindo inevitavelmente a sua nova era. A perda total foi aceite apenas perante a destruição completa, sem vestígios nem qualquer fonte de documentação fiável. «[...] todos estiveram de acordo com o fim de não deixar ruínas mortas num país de depois da guerra havia regressado à vida, e inclusivamente o próprio Giovannoni apoiou a atitude "É melhor uma restauração não perfeita [...] que privar a cidade do seu aspecto.»(Justicia, 2008: 286) <sup>236</sup>.

A reconstrução das identidades conduziu a intervenções de diferentes profundidades, mas onde dezenas de centros históricos e de monumentos gravemente danificados conheceram uma actividade reconstrutiva febril que os repôs na sua aparência restaurada do edifício original (Rivera Blanco, 2008: 179).

A dimensão da actividade exercitou os critérios de intervenção. As primeiras posições sobre o "restauro crítico" evoluem no Pós-guerra para a consciência de que uma intervenção elege opções; opções compósitas, que articulam história, política, cultura. Neste contexto nasce a consciência de que o restauro é inevitavelmente uma operação de "eleição crítica", de selecção e decisão das partes a manter, das partes a eliminar, das partes a restaurar ou a repriminar. E estas opções não são sempre

---

<sup>236</sup> «[...] todos estuvieron de acuerdo con el fin de no dejar ruinas muertas en un país que tras la guerra había vuelto a la vida e incluso el propio Giovannoni apoyó la actitud: "Es mejor una restauración perfecta [...] antes que privar a la ciudad de su aspecto.» (tradução livre).

pautadas pelo valor histórico, sendo que por vezes impera na decisão o valor artístico, o valor funcional ou limitações de ordem económica ou operativa, que só permitem optar por reparações de momentos edificados mais económicos ou mais rápidos.

Os critérios adoptados nos restauros dependeram ainda da perspectiva e posicionamento face às destruições ocorridas. «A reconstrução de Varsóvia foi uma necessidade política e psicológica, reinstituindo a cidade histórica como monumento referencial de uma nação cuja cultura foi, por diversas vezes, intencionalmente atingida.» (Aguar, 2002: 85). A percepção polaca da sua condição de vítima e a consciência da intencionalidade de lhes “apagar” as raízes culturais despertou um sentimento reactivo de reposição dos referenciais destruídos tornando-se um paradigma da reconstrução. «O esforço de Varsóvia despertou o interesse internacional, ainda que por razões contraditórias, justificando defesas ou oposições exacerbadas.» (Idem: 87). Mas o mesmo sentimento alimentou as intervenções nos centros de Génova, Nápoles ou Bruxelas, bem como o refazimento dos Palácios de Peterhof e Tsarskoye Selo, construídos pelos Czares Pedro o Grande e Catarina a Grande respectivamente, em São Petersburgo. A pilhagem total e a destruição intencional por bombas incendiárias detonadas em 1944 pelas forças alemãs em retirada deixaram um desejo de reposição cultural que aguardou décadas até à sua concretização iniciada em 2003. (Anexo 33: 76, 80).

Na Hungria, a doutrina encontrou eco profundo na Academia de Ciências e a opção seguiu desde o princípio as orientações da Carta de Atenas, reforçados pela de Veneza, procurando-se que nenhum edifício destruído ou mutilado pela guerra fosse reconstruído ou ressuscitado, assumindo-se todos os estratos históricos. Contudo, em algumas áreas do centro de Budapeste foram executadas reconstituições pontuais.

Pelo lado oposto, com o argumento do agressor castigado, as forças Aliadas acabaram por cometer crimes culturais idênticos, que têm no bombardeamento de Dresden em Fevereiro de 1945 o seu corolário: 1300 bombardeiros despejaram 3900 toneladas de bombas incendiárias sobre 40km<sup>2</sup> do centro histórico barroco da “Florença do Elba”, numa fase final da guerra e com objectivos militares muito questionáveis e desnecessários. Em Berlim, após 36 dias e noites consecutivos de bombardeamentos pelas forças aliadas que desfizeram o centro da capital alemã, seguida da entrada militar pelas forças soviéticas que dispararam sobre o que ainda restara, a intervenção volta-se claramente para a renovação urbana profunda, demolindo manchas inteiras de cidade, preservando as ruínas dos edifícios singulares ou monumentais. O restauro de alguns dos mais significativos monumentos, como as Portas de Brandeburgo, foi efectuado logo em 1950 pelas forças aliadas estacionadas no território.

Todavia, desde 1948 que começam a surgir posições contrárias às estratégias de esvaziamento dos centros (Aguiar, 2002: 57), ao que se somava uma forte componente de construção nas periferias. Efectivamente o modelo de “renovação urbana” era o predominante na Europa, e os governos de diferentes países começam a procurar travar a perda de contexto urbano a que assistiam. O centro de Dresden, acabou por ser invadido por blocos paralelos de arquitecturas funcionalistas, sendo decidido reconstruir apenas os mais importantes edifícios monumentais do antigo centro histórico.

As primeiras medidas proteccionistas surgem em 1953. Os Ingleses criavam as *Áreas de Conservação*<sup>237</sup> no *Acto para Edifícios Históricos e Monumentos Antigos*<sup>238</sup>, definindo-as como «[...] áreas de especial interesse arquitectónico ou histórico, de carácter ou aparência desejável de preservar ou melhorar.»<sup>239</sup> Iniciava-se um novo entendimento estratégico, embora a medida só se tornasse operacional mais de uma década depois.

Em 1962, André Malraux, o Ministro do Estado encarregue dos *Assuntos Culturais*<sup>240</sup> em França promulga a criação dos *Sectores Salvaguardados*<sup>241</sup> referindo-se aos tecidos urbanos que «[...] apresentem um carácter histórico, estético ou de natureza que justifique a conservação, o restauro ou a valorização do todo ou de parte de um conjunto de imóveis.»<sup>242</sup>

Em paralelo, alargava-se a leitura territorial da arquitectura, com várias novas abordagens ao desenvolvimento da cidade contemporânea, ao valor cenográfico e estruturação dos espaços urbanos com Kevin Lynch ou Gordon Cullen, à importância das tradições e permanências das invariantes de Christopher Alexander, aos modelos evolutivos com Françoise Choay ou Lewis Mumford, ou à manutenção da pluralidade de idades e multifuncionalidade no espaço urbano com Jane Jacobs, e liberdade de ser um estranho entre iguais na cidade com George Simmel ou Susan Kent.

As problemáticas do espaço urbano começam a ser debatidas internacionalmente, mobilizando contributos da sociologia, da geografia ou da história, com conteúdos pertinentes à data, e que se mantêm actuais e relevantes. O crescimento febril das

---

<sup>237</sup> *Conservation Areas* (tradução livre).

<sup>238</sup> *Historic Buildings and Ancient Monuments Act* (tradução livre), a Lei do Património inglesa

<sup>239</sup> «[...] area of special architectural or historic interest the character of appearance of which it is desirable to preserve or enhance.» (tradução livre).

<sup>240</sup> *Affaires Culturelles* (tradução livre).

<sup>241</sup> *Secteurs Sauvegardés* (tradução livre).

<sup>242</sup> «[...] présentent un caractère historique, esthétique ou de nature à justifier la conservation, la restauration et la mise en valeur de tout ou partie d'un ensemble d'immeubles.» (tradução livre).

ciudades, a uma velocidade média de 250 000 pessoas por dia, cerca de uma nova Londres todos os meses (R. Rogers, 2000: 4), motivado pelo facto dos aglomerados urbanos serem vistos como "centros de esperança" (Correa, 2000: 114) <sup>243</sup> para uma vida melhor, colocava novas questões que mereciam reflexão.

Os modelos de Arquitectura Moderna assumem a perda de unidade doutrinária, para se tornarem em múltiplas expressões de texturas e materiais. No Brasil, «Niemeyer, na tradição da plasticidade do betão, introduz-lhe o prazer da curva, tornando a sua arquitectura sensual, através de linhas e superfícies desenhadas com clareza do espírito e mão firme, em largos traços sugestivos[...]» (Duarte, 2008: 22). Igualmente paradigmáticos deste período são as obras de Le Corbusier<sup>244</sup> para a Unidade de Habitação de Marselha em 1945, a Capela de Ronchamp iniciada em 1950 que ultrapassava os limites pessoais nos quais Corbusier fundara a sua doutrina dos anos vinte e trinta, e que o autor aplica no mosteiro dominicano de *La Tourette* e no plano e obras de Chandigarh, no Punjab, onde Le Corbusier materializou o seccionamento funcional da *ville radieuse*, propondo os princípios da Carta de Atenas atenuados. A aplicação da sua doutrina urbanística, defendida com tanta paixão na pós-Primeira Guerra Mundial, sinal do desenho novo para o homem novo, urbano, social e culturalmente evoluído, era aplicada «[...] no condicionalismo contraditório de uma sociedade subdesenvolvida» (Portas, 2005: 187), fortemente hierarquizada e ditatorial, acabando «[...] por revelar que certas reivindicações não eram mais do que preferências estéticas e que certas preferências estéticas podiam prescindir das reivindicações.» (Idem: Ibid).

Em 1957, realiza-se em Paris o I Congresso Internacional de Arquitectos e Técnicos de Monumentos Históricos, cuja segunda edição em Veneza produziria a famosa Carta do mesmo nome. Desde este primeiro encontro, e nas reuniões de preparação do encontro em Veneza que Raymond Lemaire e Piero Gazzola, relatores da Carta, que se desejava criar uma organização para especialistas em Monumentos, que se viria a efectivar em 1965.

No contexto dos centros históricos, os especialistas encontram-se em Gubbio, Itália, defendendo a preservação da estrutura socioeconómica e purga das actividades incompatíveis com a função residencial a preservar. Dos trabalhos resultou a «[...] Carta de Gubbio em 1960, onde se expressa um primeiro temor disciplinar face à

---

<sup>243</sup> «Cities are centres of hope.[...] for millions and millions of migrants, of landless labour, [...] cities are perhaps their only hope- their only gateway to a better future.» (tradução livre).

<sup>244</sup> «Venero o ecletismo mas espero ter o cabelo branco para me entregar cegamente a ele.» (Le Corbusier in Montaner, 2001: 50).

*progressiva perda do valor identitário da cidade histórica, submergida num processo descontrolado de degradação, de substituição generalizada e de desqualificada expansão urbana.»* (Aguiar, 2002: 91). Havia que recuperar os modelos de salvaguarda, mas que também já não podiam reger-se apenas pelos critérios de Boito ou da Carta de Atenas, nem ignorar os acontecimentos e decisões do pós-guerra.

Depois de a Itália assinar o *armistício de Cassibile* em 3 e divulgado a 8 de Setembro de 1943, rendendo-se incondicionalmente aos Aliados, e terminando assim o fascismo no seu território, emergem os autores antifascistas e apagam-se os situacionistas como Giovannoni.

Um novo quadro conceptual começou a desenhar-se mais integrado na história e ao mesmo tempo nas dinâmicas da vida real. Difundia-se o pensamento de Benedetto Croce (1866-1952), escrito em 1913, 1917 e 1931 onde defendia que em todos os momentos da história os homens tiveram a noção do gosto e da estética do seu tempo, e que pensar que os construtores do passado haviam trabalhado sem noção dos seus contextos temporais, resultava do erro de, habituados aos “comboios e barcos a vapor”, «[...] nos fingimos transportados para lugares em que aquelas comodidades não existem [...]. Virá o tempo em que até à idade em que vivemos, e que nos parece tão brilhante, será representada com os seus limites, porque uma idade mais rica a terá ultrapassado [...]» (Croce, 2008: 99).

Croce defendia a contextualização da produção artística mas também a da sua interpretação, da própria narração histórica, que selecciona «um ou mais, muitos ou muitíssimos» problemas ou factos para justificar a razão de ser das questões que pretende explicar, mas nunca todos. E introduzia a evidência de que nessa explicação, o historiador elege factos principais e secundários e relaciona-os numa cadeia de causa-efeito por ele decidida, e que necessariamente transporta contextos e ideologias, uma vez que a vitória de um pensamento ou movimento não é a vitória de uma ou um conjunto de verdades, mas antes a emergência de uma linha mais determinada que supera as dificuldades e avança na resolução dos novos problemas que imediatamente se voltam a colocar (Idem: 137).

Croce relativizava ao enquadramento histórico as teorias que informavam a actividade, lembrando que «[...] a filosofia da arte ou Estética, tal como a ciência, não vive fora do tempo, ou seja, das condições históricas [...]» (Idem: 123) e que a construção de teoria carecia de tempo e afastamento para se obter perspectiva de leitura, para ganhar a «[...] maturidade de consciencialização que um movimento só atinge quando já tem uma história rica, quando pode ser compreendido no seu conjunto e pode ser relacionado com o seu oposto, ou seja, com o movimento do qual emerge e ao qual se opõe.» (Idem: 135). Croce apresentava assim a História

como mediadora da consciência de si próprio do ser Humano; uma ciência evolutiva e sem linhas pré-definidas, mas atenta e analista, contextualista, premiando a leitura do global sobre a parte.

Superando os limites da filologia de Giovannoni, e baseando-se na abertura da estética de Croce, com quem partilhara a oposição ao fascismo, Roberto Pane (1897-1987) escreve em 1944 para a recém-criada revista *Aretusa* o artigo *O restauro dos monumentos*<sup>245</sup> considerado dos textos fundadores do *Restauro Crítico*, onde defendia que o restauro reclamava por um juízo crítico em cada intervenção, que poderia passar por escolhas fortes, como o refazimento de partes bombardeadas ou remoção de partes dissonantes. Ao interventor cabia a decisão assumida em consciência, porquanto «[...] *aquilo que mascara ou realmente ofende imagens de verdadeira beleza será de todo legítimo abolir*» (Pane, 1944: 68) em busca de um resultado equilibrado enquanto unidade singular, «*como caso único, porque tal é enquanto obra de arte e tal deverá ser também o seu restauro.*» (Idem: 73).

Apesar de ter estudado e trabalhado sob a influência de Giovannoni, com quem aprofunda o conceito de património urbano e a estratégia de *diridamento*, Pane sempre aceitou a integração da contemporaneidade nos tecidos históricos, numa visão mais moderna do restauro, fortemente influenciada pelo seu principal mestre e amigo Benedetto Croce. Roberto Pane aceitava uma linha de continuidade entre o “velho” e o “novo”, entre passado e presente, com alguma moderação, submetida à disciplina do contexto, principalmente ao nível volumétrico da nova construção e ao nível da linguagem, que deveria procurar o diálogo não mimético com o existente. A atitude crítica surgia nas decisões que se sucediam à análise e eleição dos valores a preservar ou a eliminar, sendo na sua opinião «[...] *“um acto criativo, onde a pessoa responsável pelo trabalho não encontrará outro suporte para além de si próprio”, e certamente não se devia enganar em procurar o apoio do fantasma do primeiro criador*» (Jokilehto, 1986: 416)<sup>246</sup> como propusera Viollet-le-Duc.

Para além de uma extensa actividade literária em cerca de 900 publicações de livros, monografias, artigos e ensaios diversos, Pane organizou em 1965 e 1966 encontros em Veneza e Florença submetidos ao tema de *Os arquitectos modernos e o encontro entre o antigo e o moderno*<sup>247</sup>.

Na mesma linha de pensamento de diálogo geracional entre arquitecturas, Ernesto Nathan Rogers (1909-1969), director da revista *Casabella-Continuitá* de 1953 a 1965,

---

<sup>245</sup> *Il restauro dei monumenti* (tradução livre).

<sup>246</sup> «[...] *“a creative act, where the person responsible for the work will not find other support except in himself” and should certainly not be deceived into looking for assistance from the ghost of the primate creator [...]*» (tradução livre).

<sup>247</sup> *Gli architetti moderni e l'incontro tra antico e nuovo* (tradução livre).

escrevia em 1957, no auge da polémica com os Smithsons que o afastava do *Team X*, um artigo intitulado *Continuidade ou Crise?*, onde esclarecia a versatilidade da interpretação histórica. «Considerando a história como processo, poder-se-ia afirmar que se trata sempre de continuidade ou de crise, conforme se queiram acentuar as permanências ou as emergências. [...] O conceito de continuidade implica o de mudança na ordem de uma tradição. Crise é ruptura, revolução, momento de descontinuidade devido à influência de novos factores [...]» (Rogers in Rodrigues, 2010: 385).

Rogers defendia a naturalidade do sentido da História nos Europeus por considerar o velho continente um laboratório do passado para quem a «tradição não é mais que a presença unificada das experiências» (Montaner, 2001: 99).

Enquanto arquitecto projectista e sócio da BBPR, executara a *Torre Velasca* em Milão em 1950-58, que se torna um símbolo construído da fusão do moderno e do clássico provocando imediata polémica, o que reforçou a sua divulgação. A tipologia moderna de arranha-céus era intencionalmente decorada com ressonâncias históricas, decorativas, com pilares evidentes ao longo da fachada, inclinados na passagem da largura dos últimos pisos, com um telhado inclinado com grandes chaminés a reforçar a ligação da imagem à cidade medieval. «O respeito pelo passado implica o respeito pelo presente. O complexo de inferioridade em relação ao passado caiu por terra porque já não se sente a obrigação de contrapor. Pelo contrário, temos que lhe dar continuidade, fortalecendo-o com a contribuição da nossa cultura.» (Rogers in Rodrigues, 2010: 386).

Defensor do modelo do arquitecto total, projectando *Da colher à Cidade*<sup>248</sup>, Ernesto Rogers defendia que as formas e figuras do passado poderiam estimular as recordações mas não serviam para construir as formas da sua contemporaneidade, para cumprir o seu dever de «renovar o enxoval» arquitectónico, produzindo a resposta aos problemas da sua realidade<sup>249</sup>. «Não se deve inverter o processo identificando os meios técnicos utilizados no passado (e ainda válidos) com as formas do passado, inadequadas às nossas representações.» (Rogers in Rodrigues, 2010: 387).

Giulio Carlo Argan (1909-1992), também cronista da *Casabella*, reflectia sobre o desenvolvimento da química e da física, cujos laboratórios se podiam orientar para áreas do conhecimento civil, nomeadamente do restauro, após o final da guerra, enfatizava a importância da sua contribuição na actividade conservativa, embora a

---

<sup>248</sup> *Dal cucchiaino alla città* (tradução livre)

<sup>249</sup> «O modo de questionar os valores culturais das sociedades humanas deve traduzir-se em termos de arquitectura na possibilidade de criar conceitos capazes de serem geradores de novas atitudes estéticas.» (Duarte, 1992: 24)

limitasse à fase de diagnóstico e preparação; «*ela fornecia informação factual essencial para o restaurador, mas não era um substituto para o seu trabalho [...] dirigindo a actividade do restauro de uma esfera artística para uma esfera crítica.*» (Jokilehto, 1986: 413) <sup>250</sup>.

O trabalho de restauro começava a ser entendido como multidisciplinar. A tradicional fundamentação histórica surgia gradualmente mais estruturada por conhecimentos de áreas científicas. A pluralidade de posições no mundo da arquitectura moderna e no contexto da conservação e restauro, que recomeçavam a desenhar pontos de contacto, com autores que se moviam nos dois campos disciplinares, contribuía para a multiplicidade de abordagens, complexas e variadas.

Neste contexto emergia, ainda muito difuso pela admiração pessoal da obra, o respeito e veneração pela arquitectura moderna. André Malraux, nomeado em 1958 *Responsável para a expansão e divulgação da cultura francesa*, transformado em 1959 em Ministro de Estado com a tutela dos Assuntos Culturais, alia-se a Le Corbusier na defesa da *Villa Savoye*, entretanto muito degradada por sucessivas ocupações militares pelos Alemães e depois pelas tropas americanas, seguidas de anos de abandono. Devoto da obra do mestre, Malraux consegue a sua classificação, expropriação à família que ainda a detinha, e propõe a adjudicação a Le Corbusier do restauro da *Villa Savoye*, no âmbito da criação de um Museu Corbusiano.

O arquitecto inicia o trabalho (Rodrigues, Silva, in Léon, 2011: 250), mas depressa Malraux se apercebe que Corbusier está a projectar uma reformulação do famoso edifício. Com uma lucidez assinalável, Malraux consegue afastar o mestre da operação de restauro do seu próprio edifício, e entregar o restauro numa perspectiva filológica e arqueológica a Jean Dubuisson, que cumpriu o desiderato de preservar aquele ícone da arquitectura do movimento moderno.

André Malraux percebeu a dimensão maior da obra, testemunho incontornável da história da arquitectura francesa. Pela primeira vez, actuava-se com respeito restaurador numa obra moderna, apesar das apenas três décadas de vida. Tal como acontecera no Concílio de Trento com Miguel Ângelo, acontecera com Malraux em relação a Le Corbusier.

A admiração pela obra impedira a sua deturpação ou demolição.

---

<sup>250</sup> «*it provided essential factual information to the restorer , but was not a substitute for his work [...] shifting restoration activity from an artistic to a critical sphere.*» (tradução livre)



Fig.24.Benedetto Croce



Fig.25.Roberto Pane



Fig.26.Ernesto Rogers



Fig.27.Cesare Brandi

Na síntese da fundamentação teórica dos critérios de intervenção sobre obras de arte, extensíveis à arquitectura, destacou-se Cesare Brandi (1906-1988), licenciado em Direito e em Letras, fundador em 1938 e director do *Istituto Centrale de Restauro*<sup>251</sup> (ICR) desde 1939 até 1960. Logo nos primeiros anos do ICR Brandi visita Chicago e apercebe-se da importância conferida à análise laboratorial do Fog Art Museum de Chicago. É só em 1963 que publica em forma de livros os vários documentos que fora produzindo ao longo de vinte anos de carreira no ICR, e cujo conteúdo revelava o domínio e o amadurecimento na prática do discurso teórico.

Na sua produção teórica Brandi reputava de insubstituível o papel da ciência na actividade do restauro, mas sempre subordinada à abordagem crítica do operador, dentro da linha metodológica de *primeiro a cabeça e depois as mãos*<sup>252</sup>. Brandi defendia aproximações «[...] em que a obra de arte condiciona o restauro e não o oposto» (Brandi, 2006: 3) clarificando que o momento do reconhecimento da obra de arte enquanto tal, é o momento crucial, o momento em que «[...] se dá o reingresso da obra de arte no mundo.» (Idem: Ibid). Daqui Brandi permite-se extrair uma definição «O restauro constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dupla polaridade estética e histórica, com vista à sua transmissão para o futuro.» (Idem: 4). Neste enquadramento, o problema da *utilidade*, um neologismo criado por Brandi homólogo à utilidade ou funcionalidade da arquitectura, não é relevante porque não é condição para o reconhecimento.

Segundo Brandi, nas operações de restauro toda a reintegração devia ficar reconhecível. Integrada na composição, para assegurar a continuidade das formas, mas facilmente identificável por um olhar próximo, sem necessidade de auxílios especiais (Idem: 17). A matéria da obra de arte é insubstituível, sempre que participe

---

<sup>251</sup> *Istituto Centrale del Restauro* (tradução livre).

<sup>252</sup> *Primo la mente e dopo li mani* (tradução livre).

na sua figuratividade, na sua consistência enquanto arte. A matéria enquanto estrutura e suporte pode ser substituída se necessário. Todas as intervenções restauradoras devem respeitar o princípio da reversibilidade no sentido de nunca impedir futuras operações de restauro, e se possível, facilitar a manutenção.

O princípio da essencialização da forma dos acrescentos proposto por Stern e Valadier, escrito por Boito e defendido nas Cartas de Atenas e Veneza, encontravam em Brandi uma elucidação da sua relevância e participação na leitura figurativa da obra, consciente dos efeitos estabelecidos de figura-fundo discutidos pelo Gestaltismo; sendo sempre um corpo estranho inserido por uma época posterior ao do acto da criação, e como tal sempre uma interrupção do tecido figurativo original. «Mas contrariamente àquilo que se pensa, o mais grave, em relação à obra de arte, não é tanto aquilo que falta, mas aquilo que se insere de modo indevido.» (Idem: 19).

Os tempos da obra de arte e da restauração são divididos por Brandi em três momentos, dois incoerentes e um único possível.

Sempre que se procura um "restauro" que vise retroceder a obra ao momento único e irrepetível da sua criação, entra-se inevitavelmente num novo processo criador que Brandi apelida de "*restauração de fantasia*", a pior na sua opinião, porque «tratar-se-á de uma refusão da imagem numa outra imagem, de um acto sintético e criativo que esfuma a primeira imagem e a encerra numa nova.» (Idem: 33).

Nas intervenções de refazimento ou remoções de novos elementos adicionados com critério, o que Brandi chama "*restauro de reprimário*" apagam-se momentos da vida da obra de arte, pretendendo-se abolir a passagem do tempo e reverter ao momento anterior à transformação ocorrida por uma qualquer razão que pode também fazer parte do percurso histórico da obra.

Por exclusão de partes, o único momento legítimo do restauro é o presente, que avalia e elege, assumindo a nova articulação de uma nova fase na vida da obra que resultará da intervenção, assumindo-se «[...] como evento histórico que é, pelo facto de ser acto humano e de se inserir no processo de transmissão da obra de arte ao futuro.» (Idem: 36).

Como guias de metodologia adequada Brandi define dois eixos estratégicos, que apelida de axiomas: 1. *apenas se restaura a matéria da obra de arte* e 2. *o restauro deve permitir o restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, sem produzir um falso histórico ou um falso artístico e sem anular os traços da passagem da obra de arte pelo tempo* (Idem: 5 e 6). A reprodução do falso histórico, o refazimento ou a eliminação dos traços do tempo são operações que Brandi repudia. «o adágio nostálgico "Como era, onde estava" <sup>253</sup> é a negação do próprio princípio do restauro,

---

<sup>253</sup> Come era, dove era (tradução livre).

é uma ofensa à história e um ultraje à Estética, ao pôr o tempo reversível e a obra de arte reproduzível à vontade.» (Idem: 65).

Na sua formação em Humanidades, Brandi defendia uma total incompatibilidade entre arquitectura moderna e centros históricos, considerando-os intocáveis enquanto obras de arte integrais, já com a visão alargada de Giovannoni.

Talvez por convicção contra algumas das posições defendidas, Cesare Brandi não participou na redacção da Carta de Veneza. Efectivamente Brandi tinha acabado de publicar no ano anterior a sua *Teoria do Restauro*, onde no capítulo 7 negava qualquer compromisso como os que viriam a ser defendidos: «*Portanto, de modo nenhum, trate-se ou não de arquitectura, se pode admitir a alteração de um ambiente arquitectónico antigo com a substituição das partes que constituem o seu tecido conectivo que, mesmo que amorfo, é sempre coevo e historicamente válido [...]*» (Idem: 78). Na aceitação da modernidade em confronto com o tecido histórico Cesare Brandi irá diferir estruturalmente de Roberto Pane, Zevi, Argan ou Rogers. Na verdade, Brandi concede pouca relevância às características e requisitos de "tecido vivo" dos centros históricos, com as suas complexidades sociais e económicas que mesmo Giovannoni, que também negava a arquitectura moderna, havia aceite.

Era contudo crescente consciência das especificidades envolvidas na *Defesa e Valorização dos Sítios e dos Conjuntos Históricos-Artísticos*, registada em 1963 na *Recomendação n.º 365* do Conselho da Europa (Aguiar, 2002: 92). Propunha-se o debate futuro sobre a salvaguarda dos tecidos históricos e dos sítios rurais e urbanos para definição de estratégias comuns. Daqui resultaram encontros internacionais em Barcelona e Viena em 1965, Bath em 1966, Haia em 1967 e finalmente em Avignon em 1968, onde começa a surgir o termo *Reabilitação*, colocando na justa proporção a recuperação ou preservação dos valores fundamentais existentes, com a «[...] possibilidade concreta de adaptar as estruturas internas dos edifícios habitacionais antigos às necessidades e exigências de uso contemporâneas [...]» (Idem: 93).

## **1.20. A Carta de Veneza de 1964**

O II Congresso de Arquitectos e Técnicos de Monumentos Históricos que decorreu em Veneza entre 25 e 31 Maio de 1964, reunindo especialistas da Conservação e Restauro num momento de rescaldo das opções e intervenções da pós-segunda Guerra Mundial. Apoiado pela UNESCO, Conselho da Europa, ICCROM e ICOM, e onde participaram 61 países de cinco continentes, este congresso foi um marco na história

da Conservação, sendo as suas Conclusões publicadas sob o título de Carta de Veneza, porventura o documento mais divulgado de sempre nesta área do conhecimento. Sendo referendada pela Assembleia Geral do ICOMOS, a Carta de Veneza mantém o seu carácter fundador e estatuto prevalecente sobre todas as Cartas dos Comités Nacionais, sobre os Documentos, Resoluções ou Declarações do próprio ICOMOS, que devem ser entendidas como complementares ou específicas de um tema pontual.

Como todas as Cartas, a de Veneza resultava da síntese retiradas das diferentes comunicações, nos pontos onde fora possível o consenso geral. Como tal reflectia o momento histórico vivido, sem pretender expor toda a reflexão teórica existente à data. A Carta posicionava o discurso numa perspectiva doutrinária, de norma deontológica, definindo critérios de ética na abordagem, fundamentalmente a edifícios históricos. Sem definir receitas de actuação, a Carta estabelecia princípios orientadores cuja utilização implica inevitavelmente uma interpretação aplicada a cada caso e contexto específico, sem a desenquadrar dos princípios globais defendidos. Deste posicionamento doutrinário resulta, complementada pelas actualizações parcelares e temáticas, a actual validade dos seus postulados.

O congresso de Veneza publicou outros doze documentos, entre os quais um intitulado «[...] *Protecção e Reabilitação de Centros Históricos, no qual se defendeu a necessidade dos países legislarem a salvaguarda de património urbano, incentivando a conservação e a integração dos núcleos urbanos históricos na vida contemporânea.*» (Aguiar in Custódio, 2010: 223). A Carta foi traduzida para português por Luís Benavente e mais tarde por Sérgio Infante, numa edição do ICOMOS Portugal de 1986, (Aguiar in Custódio, 2010: 220).

No preâmbulo da Carta os monumentos são caracterizados como «[...] *portadores de mensagem espiritual do passado [...] [e] testemunho vivo das suas tradições seculares.*» A primeira frase revela o consenso sobre o alargamento dos valores aceites, desde o foro material ao simbólico ou memorial, incluindo indiscriminadamente os monumentos intencionais e os de valor adquirido, na divisão de Riegl. Igualmente alude à acção operativa, activa e actual, desempenhada pelos testemunhos “vivos”, actuantes na vida das comunidades onde se inserem.

Em seguida afirma-se o compromisso solidário de, perante as gerações futuras, de preservar tais testemunhos e de os transmitir na plenitude da autenticidade, que deve ser entendida mediante os critérios de cada cultura, cabendo «[...] *a cada nação assegurar a sua aplicação no contexto da sua própria cultura e das suas tradições.*»

Correctamente, a Carta assume-se continuadora da Carta de Atenas de 1931, a quem atribui o início do movimento internacional.

No articulado, começa por se dirigir a todos os edifícios ou sítios que tenham uma significação de cunho cultural, em ambiente urbano ou rural, afirmando uma abrangência que não existia em documentos anteriores, e que espelhava os contributos de Andrade, Giovannoni, Croce e Pane. Igualmente não cerceava períodos históricos, aceitando obras do passado tal como obras recentes, desde que tivessem esse significado cultural distintivo <sup>254</sup>. No artigo 2º, reclama a colaboração de todas as técnicas e métodos científicos, no diagnóstico ou na intervenção, que possam estar disponíveis, colocando a tónica na multidisciplinaridade que o tema da conservação e restauro mobiliza, recitando Pane e Brandi. As preocupações destes dois italianos são ainda mais evidentes no artigo 3º, onde se refere como objectivo do restauro, «[...] *tanto a obra de arte como o testemunho histórico.*» Tal como defendido por ambos, a abordagem correcta deveria considerar simultaneamente a “instância estética” e a “instância histórica”, elegendo em cada momento o melhor equilíbrio com vista a um resultado final de síntese, enquanto obra de arte, independentemente do seu valor de uso. No artigo seguinte apresenta-se a manutenção permanente como regra essencial para a Conservação. No artigo 5º refere a importância da afectação útil do edifício histórico, definindo como ressalva que o programa seja “natural” ao edifício, que possa funcionar adequadamente sem implicar alterações profundas no tecido edificado, tal como se propusera na Carta de Atenas. Na mesma atitude atenta-se ao cuidado com as envolventes, «[...] *quando subsiste o enquadramento tradicional [...]*», que deve ser preservado e protegido de rupturas volumétricas e cromáticas. Face aos conjuntos urbanos, a Carta de Veneza estabelecia princípios ainda hoje válidos, embora se dirigisse apenas ao tecido construído, como se tratasse apenas o cenário urbano, sabendo-se hoje que «[...] *a conservação urbana é impossível de se concretizar em bases tão estritas como as admitidas para o restauro dos monumentos: é central à cidade o problema da transformação e da evolução/alteração dos usos, sempre contemporâneos [...]*» (Aguar in Custódio, 2010: 222).

Ao nível do restauro material a nova carta colocava a questão conceptual com grande precisão, ao definir que o «[...] *restauro termina onde começa a hipótese.*» A autenticidade era remetida para os materiais originais, onde se revelava mais evidente a influência da cultura ocidental. Tal como no contexto urbano, os acrescentos aconselhavam-se de modo integrado, sem rupturas, ainda que esclarecidamente

---

<sup>254</sup> O documento n.º 13 (o último) foi uma Resolução a defender a preservação da Maison du Peuple, em Bruxelas, de Victor Horta, concluída em 1899, e que era à data, bastante recente para os critérios tradicionais de património, tanto mais que o seu desenho Art Nouveau era desconsiderado pela historiografia da época.

contemporâneos, de modo a identificarem-se no estrato histórico a que correspondem. Propunha-se a salvaguarda da unidade final da obra de arte, sem falsear o documento histórico.

Uma nova sensibilidade construída pelo entendimento químico e físico do comportamento dos materiais tradicionais promovia e aceitava com agrado «[...] a introdução de processos e materiais inovadores nas obras de intervenção em estruturas existentes e antigas – encorajando deste modo as possibilidades de criação de contrastes estéticos atraentes, em termos formais-espaciais, de texturas, de cores, de luz, enfim, de todas as matérias fundamentais da criação arquitectónica.» (Fernandes in Custódio, 2010: 239). Ainda assim, a Carta de Veneza apresentava-se mais prudente com a introdução dos novos materiais, recomendando o uso daqueles «[...] cuja eficácia tenha sido comprovada por dados científicos e garantida pela experiência.» Em 1958, Brandi excluía formalmente os novos materiais dos restauros efectuados no ICR, exactamente com o argumento de que, para mudar um material de longo uso do qual existisse experiência do comportamento ao fim de alguns séculos, por outro mais recente, toda a prudência não seria nunca excessiva. A somar a esta reflexão de sapiência existia o exemplo recente das obras de Balanos no Pártenon, em Atenas, discutido e elogiado no congresso de 1931, e que estava em 1964 a revelar-se com patologias graves. Sem certezas neste pormenor, os subscritores da Carta optaram por defender cautela.

Desta estratégia definidora de princípios éticos, resultou a sua validade transgeracional. Sem se perder o objectivo da unidade final da obra, a Carta de Veneza revela já claramente que se aceita uma unidade compósita, plural, constituída por partes dialogantes entre si, tratadas caso a caso, em função das condições e contextos específicos em cada momento. A introdução de plasticidades depuradas revelava a inevitável contaminação do sentir moderno, funcionalista, que minava a sensibilidade artística dos actores de meados do séc. XX.

### **1.21. Rupturas no contexto artístico posterior a 1965**

Com o falecimento de Le Corbusier em 1965, e Mies van der Rohe, Walter Gropius e Ernesto Nathan Rogers em 1969, fecha-se o ciclo dos grandes mestres da página moderna. As novas gerações, simbolizadas pela atitude contestatária do *Team X*

denunciam uma clara recusa do valor da arte apenas pela novidade<sup>255</sup>, ao mesmo tempo que retomavam a inspiração na tradição histórica.

A produção editorial especializada publicava literatura teórica relevante, cuja divulgação multiplicava reflexões e amadurece posições sobre arquitectura e sobre cidade, tais como *The Image of city* de Kevin Lynch, *Storia de l'architettura moderna* de Leonardo Benévolo, ambos de 1960, *Intentions in architecture* de Christian Norberg-Schultz em 1963, *Progetto e destino* de Giulio Carlo Argan de 1964, *L'architettura della città* de Aldo Rossi, *Complexity and Contradiction in Architecture* de Robert Venturi, e *Il território de l'architettura* de Vitorio Gregotti de 1966 e *Teoria e storia dell'architettura* de Manfredo Tafuri em 1968.

A rectidão e ortodoxia racionalistas são cada vez mais serenadas, também pelo contexto epistemológico. Karl Popper contestava o positivismo dominante da ciência clássica propondo um "Racionalismo Crítico", uma ciência mais prudente, que propusesse conclusões no âmbito do que observava. Baseada no princípio da "Falsificabilidade" ou "Falibilidade", Popper propunha que em vez da sua afirmação universalizante, a ciência se deveria concentrar na procura dos casos onde as teorias não se verificam, os únicos casos verdadeiramente verificáveis. Considerando os postulados científicos como extrapolações de ambição universal induzidos a partir de modelos experimentais, Popper afirmava que tal conhecimento científico não poderia ter senão um carácter conjectural. A indução proposta por Francis Bacon como científica, era para Popper simplesmente um mito, uma vez que do singular não é possível extrapolar para o universal (Baraquin, Laffitte, 2007: 320).

Neste enquadramento surge o conceito do paradigma epistemológico emergente, por oposição ao paradigma dominante que se desenhava desde o séc. XVI, com Bacon, Descartes, Galileu e com Newton como fundadores. O entendimento mecanicista que traduzia a realidade em regras e leis determinísticas espartilhava a Natureza ou a ciência em especialidades separadas (Morin, 1994: 63) de modo a operacionalizar a análise do objecto pelo sujeito. «Mas a vitória da tecnociência capitalista sobre os outros candidatos à finalidade universal da História humana [foi] outra maneira de destruir o projecto moderno, dando ar de o realizar. O domínio do sujeito sobre os objectos obtidos pelas ciências e pelas tecnologias contemporâneas não se faz acompanhar nem por mais liberdade, nem por mais educação pública, nem por mais riqueza melhor distribuída.» (Lyotard, 1993: 32).

---

<sup>255</sup> «É tempo de desfazer no nosso espírito a associação entre "novo" e "correcto", e esclarecer que "novo" não tem significado quando simplesmente corta com o passado, mas apenas quando faz uma contribuição positiva para o futuro.», Constantinos A. Doxiadis op. cit. 1965, p. 27.

Em oposição ao método científico de separar para conhecer, o modelo Estruturalista, que migrara do campo social e antropológico, reconhecia que o todo representava mais que a soma das partes, e que a leitura do conjunto global, da estrutura que articula o conjunto, fornecia informação tão ou mais relevante para a compreensão do fenómeno que a investigação do detalhe <sup>256</sup>. Com esta abordagem, o cerne do conhecimento era transferido das partes componentes para as relações estruturantes entre as partes.

A popularidade do Estruturalista e as novas contribuições, nomeadamente dos Estados Unidos da América, alargaram a pluralidade do movimento. O conjunto diversificado de novas posições teóricas, contestatárias e alternativas, abarcadas no termo "Pós-estruturalismo", contestavam a tendência determinística conferida à força da estrutura relacional e à minimização do papel e da habilidade individual para intervir e actuar.

O método de análise que se apresentava no contexto do seu tempo, apoiando-se nos pares binários de opostos, encontrava aplicação natural na arquitectura, onde se articulavam oposições clássicas como estrutura e decoração, abstracção e figuração, figura e fundo, racionalismo e expressionismo<sup>257</sup>. Esta dualidade surgia possível por o sujeito se encontrar dentro da estrutura que analisava, por isso necessariamente inter-relacionado com os seus pressupostos, mas ainda assim mantendo uma margem de actuação que lhe conferia a possibilidade da inovação, da revelação.

O revisionismo e a problematização de tudo estavam na ordem do dia, a contestação perante a ordem estabelecida era um modo de reflexão da realidade. Sentia-se a conclusão de um período histórico. Na arquitectura, o tom da crítica aos pressupostos modernos, que até 1965 se mantinha na linha da Continuidade, torna-se depois desta data de ruptura, de acusação de fracasso da teoria urbanística de zonamento e das opções tipológicas funcionalistas, com consequentes efeitos de aumento de marginalidade e descontentamento populacional.

O culminar da crítica materializou-se perante os níveis de degradação social do bairro de Pruitt-Igoe em St. Louis. Apesar dos espaços verdes públicos, as ruas para peões, os serviços colectivos de acordo com os padrões da moderna ciência urbana proposta pelos CIAM, o bairro projectado em 1952-55 por Minoru Yamasaki, considerado o causador explícito do problema que atingira tal dimensão, foi implodido como exemplo mundial e lembrado para os mais críticos como o fim do Movimento

---

<sup>256</sup> No limite, o todo adquire propriedades opostas às propriedades das partes, como por exemplo «[...] o poder da água para extinguir o fogo a partir dos poderes dos seus elementos constituintes, [...] [uma vez] que tanto o oxigénio como o hidrogénio são altamente inflamáveis [...]» (B. S. Santos, 1989: 102)

<sup>257</sup> «A ciência funda-se simultaneamente no consenso e no conflito. Caminha sobre as suas quatro patas independentes: a racionalidade, o empirismo, a imaginação, a verificação. Há conflitualidade permanente entre a racionalização e a empirização.» (Morin, 1996: 105).

Moderno<sup>258</sup>, talvez pelo facto de este episódio ter sido «[...] largamente noticiado na televisão em todo o mundo.» (Jencks, 1973: 349). Contudo, o aproveitamento negativo perturbou a justeza dos factos. Em obra, todo o bairro fora vítima de cortes orçamentais arbitrários prejudicando a construção. Os destinatários nunca ocuparam as casas, invadidas por uma população desempregada, onde desapareceu a manutenção. Em 1970, 65% do bairro estava devoluto, repleto de marginalidade. Canos rachados, explosões de gás, elevadores sem funcionar, e as autoridades decidem pela implosão do conjunto, incapazes de lidar com o problema (P. Hall, 1995: 276). Mas o funcionalismo era enterrado, e glorificada a experiência do passado.

A crescente importância da filosofia nas ciências com a divulgação dos pensadores estruturalistas, pós-estruturalistas, como nas ciências da comunicação e da imagem, promoveu novas analogias a moldar a sensibilidade dos arquitectos, enriquecendo o imaginário que se abria para novas tendências do Pós-modernismo. Em paralelo surgia uma lenta afirmação da ecologia, a par com o movimento mais existencialista e defensor dos valores históricos robustecida pela literatura produzida nas décadas de 50 e 60. Por oposição, surgia em alguns dos países mais industrializados uma propensão para a recuperação do pioneirismo e optimismo tecnológico, baseado na ideia de que tudo se resolveria com as possibilidades que a tecnologia que levaria o homem à Lua em 1969 abria como opções, materializando o que na década de vinte eram sonhos visionários.

Surgem propostas de uma geração sonhadora, de orientação tecnicista e industrial, com expoentes nas ideias dos *Archigram*, nas *Walking Cities* ou nas *Plug-in Cities* de 1964, que Peter Cook e Ron Herron (Frampton, 1981: 286), mais ficcionais que intencionais. Na mesma linha, catalisada por uma necessidade de reconstrução resultado da Segunda Guerra Mundial, os *Metabolistas Japoneses* seguiram as propostas de influência de Kenzo Tange que materializaram na *Torre Nagakin* em 1971 segundo projecto de Kisho Kurokava. Em Paris, Richard Rogers e Renzo Piano exploram no *Centre George Pompidou* a transposição dos sistemas mecânicos e funcionais para o exterior, numa linguagem próxima das experiências dos *Metabolistas*, com mega estruturas aparentes, com carácter lúdico e futurista, revelando a importância das engenharias no projecto de arquitectura. «[...] a reutilização dos mesmos princípios através de uma transposição de lugar ou de uma mudança, quer seja ela de contexto, de escala, de tecnologia, de material ou de sociedade, onde se inclui por

---

<sup>258</sup> Paolo Portoghesi afirma que Charles Jencks, em *The Language of Post-Modern Architecture* de 1977, fixou as 15.32h do dia 15 de Julho de 1972 como o dia e hora da morte da "arquitectura moderna" (Portoghesi, 1985: 45).

vezes também o princípio da repetição e da colagem introduz o factor inovação.» (Duarte, 1992: 24) A arquitectura tomava dois caminhos possíveis. Por um lado, o caminho para a tecnologia aplicada, tecnicista de pregnância gestáltica, sem constrangimentos de ordem local ao desejo de forma. Este caminho servia as concentrações de capital, de ostentação técnica e económica, facilitando a exportação da arquitectura.

Por outro lado, o regresso à sensibilidade local, o recurso aos materiais tradicionais, com muito menos, ou nenhuma tecnologia incorporada, acessível aos autóctones, veiculando em cada sítio os valores culturais vernaculares. Este era o caminho da recusa da hegemonia imposta pela cultura das cidades ocidentais, da defesa da diversidade cultural e da pertinência das soluções que propunham.

A multidisciplinaridade tornava-se evidente em todos os campos do projecto e da obra, migrando também para campos disciplinares da Conservação e Restauro. Na estruturação conceptual que orienta, deixando margem ao individuo para a interpretação, esclarecia-se a imprecisão da *indução*, transformada afinal em proposta fundamentada, mas sempre pessoal. Induzir a partir de testemunhos não deixava de ser ficção. No âmbito do Restauro, a recomposição a partir de fragmentos tornava-se conceptualmente mais frágil e desinteressante para os que pretendiam o "Restauro Crítico", tal como o "Racionalismo Crítico" proposto por Popper.

No final da década de 60, a Europa vacila na ideia de progresso: à concepção mecanicista opunha-se uma realidade de recursos finitos, emergindo preocupações ecológicas e ambientais, às quais se somavam o desencanto dos resultados da expansão suburbana das cidades; à necessidade de conter a predação de terrenos e recursos com o crescimento descontrolado das cidades, junta-se uma nova vontade de reanimação dos centros históricos.

No início da década de 70 surgem as primeiras operações de reabilitação urbana. Foi pioneiro o programa lançado em 1969 no centro de Bolonha, com uma metodologia inovadora antecedida por uma análise morfo-tipológica, baseada num aprofundamento da historiografia urbana e dos processos de construção tipológica para fundamentar as opções de intervenção sobre o edificado. O processo de intervenção foi acompanhado por políticas de habitação específicas, com participação activa das populações residentes, com implementação de serviços públicos e de apoio social, pautando-se pela prioridade do interesse público sobre o privado, como defendera a Carta de Atenas e Veneza.

Em Roma, a partir de meados da década, promoveram-se diversas operações de reabilitação urbana, com o restauro do património histórico-arquitectónico, tal como

intervenções sobre a construção corrente, com vista a reorientar o crescimento da cidade ao fomentar a manutenção da função residencial face ao crescimento das actividades terciárias. O sistema viário foi reestruturado, por forma a preservar alinhamentos urbanos estruturantes como a Via Apia, o Fórum Imperial e o Coliseu, aliviando, ao mesmo tempo, a pressão do crescimento suburbano envolvente, que ameaçava asfixiar a cidade.

Na capital alemã procuram-se alternativas às abordagens de eliminação da memória. A mais relevante, que ficou conhecida por IBA, *Internationale Bauausstellung Berlin*, no âmbito da exposição internacional de arquitectura que decorreu de 1979 a 1987, desenvolveu uma particular articulação entre a renovação e a reabilitação urbana, revitalizando os tecidos urbanos antigos ainda existentes, promovendo novas construções de qualidade para o preenchimento dos vazios deixados pela guerra ou pela posterior “renovação”. O sucesso desta operação definiu uma chave operacional sintetizada no documento “Doze princípios Para uma Renovação Urbana Cautelosa”, com valores finais a orçar os 35 a 50% dos custos de novas construções semelhantes, tornando a operação altamente mediática a nível mundial (Reis Cabrita e outros, 1993: 27) <sup>259</sup>.

Também a reflexão teórica se tornava mais colectiva, fruto de mais encontros de especialistas, por sua vez mais participados e divulgados desde a década de 60.

O Conselho da Europa proclama 1975 o Ano Europeu do Património Arquitectónico e em Outubro reverte os conteúdos do congresso na *Declaração de Amsterdão*. O texto estabelecia a reabilitação urbana como um vector estratégico das cidades europeias. Alargava a esfera de importância da arquitectura para os conjuntos urbanos envolventes e aldeias tradicionais, defendendo a sua manutenção como «[...] indispensável ao equilíbrio e ao desabrochar do homem», que favorece o equilíbrio harmonioso das sociedades pelo seu valor educativo. Cruzavam-se os desenvolvimentos das ciências sociais com o alargamento da teoria da conservação, sob o conceito da *Conservação Integrada*, defendendo-se que o «[...] o restauro deve ser feito num espírito de justiça social e não deve ser acompanhado pelo êxodo de todos os habitantes de condição modesta», preocupação que seria desenvolvida nas cartas futuras.

---

<sup>259</sup> O modelo determinava a necessidade de participação das populações e da instalação de serviços públicos de apoio, de estabelecer acordos entre residentes e promotores das obras, e de definir etapas da sua execução, faseando as intervenções desde um nível mínimo imediato, a completar com melhorias posteriores. Ao mesmo tempo assegurava o financiamento eficaz para as obras, apoiava a instalação de actividades económicas e futura manutenção dos edifícios reabilitados, com vista a manter o processo vivo para além do período da exposição.

Em 1976, na 19ª Sessão da UNESCO, os especialistas aprovam a *Recomendação de Nairobi*, relativa à salvaguarda dos conjuntos históricos e a sua função na vida contemporânea, onde se reafirmam os valores defendidos em Veneza, propondo-se que cada País realize Planos de Salvaguarda, baseando-se em princípios que considere válidos, guiados pelo espírito da *Recomendação*.

Em 1979, o ICOMOS da Austrália adopta a Carta de Burra, sucessivamente actualizada em 1981, 1988 sendo a oficial datada de 1999. Mas o essencial da mensagem define-se logo em 1979, e dirigia-se para a preservação dos sítios (naturais, rurais, construídos, indígenas) com significado cultural. Este alargamento do conceito tornava-se altamente abrangente, e contudo objectivo, no sentido em que colocava tónica nos elementos que tivessem significado para as populações, que tivessem relevância cultural para a comunidade, que proporcionassem «[...] *um profundo e inspirador sentido de ligação à comunidade e à paisagem, ao passado e às experiências vividas [...]*» *adjectivando-as de «[...] insubstituíveis e preciosas»*. Esta Carta definia claramente a estratégia para todas as alterações exigidas: «*fazer tão pouco quanto seja necessário para cuidar do sítio e torna-lo utilizável, alterar tão pouco quanto seja possível para que o seu significado cultural fique retido.*»

A consciência dos valores históricos foi alargada aos tecidos vegetais culturais na Carta de Florença adoptada pelo ICOMOS em 1982, correspondendo a um complemento da Carta de Veneza para o campo específico dos jardins. A constatação das especificidades das matérias vivas, por isso «[...] *perecíveis e renováveis*», conduz a que a manutenção e restauro, entendidas como regas, adubos e podas, ou renovação de todos os exemplares perdidos respectivamente, sejam uma exigência maior.

A reabilitação urbana segundo o modelo de reabilitação integrada, e tal como definida na *Carta para a Conservação das Cidades Históricas e das Áreas Urbanas Históricas* (ICOMOS, Washington, 1987), tornava-se uma clara alternativa, cultural, económica e social para o desenvolvimento da cidade, assente num futuro sustentado pelo passado, onde a preservação surge por reanimação (Pais da Silva, 1975: 37) de estruturas existentes, físicas e sociais, em equilíbrio com a exigência da vida contemporânea. Mas esta Carta reorientava o alvo para a autenticidade do tecido social: «*A conservação das cidades históricas e das áreas histórica respeita, antes de todos, aos seus residentes.*» Contra a musealização e os centros turístico-culturais desprovidos de vida real, apelava-se à melhoria das habitações e acessos viários, reanimação das actividades existentes ou introdução de novas se compatíveis com o carácter original da área histórica.

Dois anos depois, na *Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura* reunida em Paris é aprovada a *Recomendação de salvaguarda da diversidade da cultura tradicional e popular*, «[...] especialmente as que não participem da cultura dominante.» Reforçava-se a tônica da preservação da autenticidade dos tecidos sociais históricos, da manutenção da sua realidade física mas também social e humana.

Em sinal divergente, pressentia-se a descoberta do filão do turismo. Em 1978, o Chefe de gabinete do Ministro da Cultura Jean Duhamel afirmava que «o *património é uma riqueza fóssil que se pode gerir e explorar como o petróleo.*» (Choay, 2009: 47); oito anos depois, em 1986, o Ministro do Turismo propunha-se explorar o património como “parque de diversões” (Idem: Ibid). Davam-se os primeiros passos de uma nova perspectiva que iria crescer.

A união da história da conservação com a história da arquitectura moderna ocorrerá no ano de 1988 com a fundação na Holanda do DOCOMOMO Internacional, o Instituto para a Documentação e Conservação de Edifícios e Paisagens decorrentes do Movimento Moderno que o devir tornou histórico. Os objectivos da nova organização ficavam expressos na Declaração de Eindhoven de 1990 que alertava a atenção do público para o significado cultural da Arquitectura Moderna, defendendo o registo e a salvaguarda dos desenhos, fotografias ou outros meios de representação desse património. Propunha-se o desenvolvimento de técnicas de recuperação e restauro específicas apropriadas às características construtivas desta arquitectura, recusando a destruição e a desfiguração dos edifícios significantes. A Declaração apelava à procura de meios financeiros para a conservação e documentação da Arquitectura Moderna, reconhecida como culturalmente significativa.

O valor do Significado emergia em todos os domínios da arquitectura.

Robert Venturi propõe a supremacia da riqueza de significados sobre a clareza de significado (Venturi, 1966: 15) de modo a obter «[...] *ambiguidade e tensão*» (Idem: 19) defendendo que a «[...] *variedade inerente à ambiguidade da percepção visual deve ser [...] reconhecida e explorada*» (Idem: 8). O desejo e procura de significantes catalisaram o que Charles Jencks consagrou sob o nome de Pós-Modernismo, mais uma situação que uma tendência concreta (Montaner, 2001: 163) mais evolucionista que revolucionária, no sentido em que sem negar a modernidade, libertava-se dos seus dogmas formais de pureza e depuração funcionalista. O Pós-Modernismo representava uma manifestação de um Modernismo em fim de ciclo (Nesbit, 1996: 61), Onde emergia a ironia e a sátira, a contaminação com referências explícitas e implícitas vernáculas ou históricas, valoriza-se a pluralidade de estilos e a liberdade da

citação directa. «A atitude crítica é um factor indicador de liberdade, é o território de sobrevivência do homem perante a inovação.» (Duarte, 1992: 261)

O Maio de 1968 em França, a guerra fria e as repercussões mundiais do Vietname, a crise petrolífera de 1973, ou os primeiros relatórios sobre o aquecimento global conduzem a um período rico em paradoxos, onde um edifício clássico podia ser considerado moderno e inovador, e um edifício moderno entendido com retrógrado e ultrapassado (Montaner, 2001: 190). Às opções dos *New York Five* contrapõem-se os neoclassicismos de Ricardo Bofill, Robert Stern, Robert Venturi ou dos irmãos Krier. Na procura pela identidade e felicidade, na simbologia e na arte, o mundo ocidental tendeu inevitavelmente e involuntariamente para a complexidade (Lyotard, 1993: 96) pulverizando-se em múltiplas direcções.

Sobre o binómio *forma-função* – que ligava um tema formal com outro funcional e utilitário-, emergia agora o binómio *figura-fundo* que articulava dois polos formais, propício à multiplicação e extremação das formas de representação. Em paralelo com os trabalhos de Cesare Brandi, o valor da forma revisitava os pressupostos da *Gestalt*.

Na década de 80, começam a desenhar-se posições divergentes agrupadas, por vezes heterogéneas, que Kenneth Frampton divide em Populistas, Racionalistas, Estruturalistas, Produtivistas, Pós-modernos, Neovanguardistas e Neo-regionalistas (Frampton, 1981: 294 a 335), nos quais se podem enquadrar os Neoclássicos, os Desconstrutivistas e os *High-tech*. Efectivamente, excluindo os dois últimos, todos os outros aceitam a retoma e ou a reinterpretação da história, provocando a união entre os mundos da modernidade com os campos disciplinares da conservação e restauro. Seja por intermédio do empréstimo de formas, seja pela utilização de materiais vernaculares, a arquitectura moderna misturava-se com a tradição em novas sínteses muito seminais. Neste contexto, Norberg-Schulz reintroduz o conceito romano do *genius loci*, espírito protector de cada romano - incluindo os deuses, aplicando-o ao Sítio, o *espírito do lugar*<sup>260</sup>, defendendo o respeito pelos valores simbólicos dos lugares.

Epistemologicamente, Thomas Kuhn indicava a transferência do positivismo dominante para o Paradigma Emergente, baseado na globalidade, prudência e sensibilidade ao contexto. Edgar Morin evoluía para o discurso da Complexidade, da Ciência com Consciência, defendendo que «*Todo o conhecimento é contextual[...]*»

---

<sup>260</sup> «*Genius loci is a Roman concept. According to ancient Roman belief every "independent" being has its genius, its guardian spirit. This spirit gives life to people and places, accompanies them from birth to death, and determines their character or essence. Even the gods had their genius [...]*» (Norberg-Schulz in Nesbit, 1996: 422).

(Morin, 1994: 17) Reconhecia-se a validade da criação empírica ou de uma realidade do passado como fonte de conhecimentos para o presente e futuro, passíveis de contribuir para um conhecimento científico, não no sentido moderno/racional do termo, mas sim pós-moderno, composto por diversas racionalidades. A realidade passava a ter várias verdades paralelas.

No exercício da Conservação e Restauro e da Reabilitação urbana colocava-se o problema da autenticidade e seus fundamentos. Em 1994 no Japão, na *Declaração de Nara*, procura esclarecer-se como complemento à Carta de Veneza que a autenticidade pode exibir-se de modo tangível como intangível, aceitando que «[...] a herança cultural de cada um é o património cultural de todos» sendo que a sua salvaguarda depende sempre em primeiro lugar à comunidade que lhe deu origem e que melhor a sabem cuidar, mantendo as referências doutrinárias internacionais. Em Nara compreendia-se que os critérios de definição desta autenticidade podiam «[...] diferir de cultura para cultura, e até dentro da mesma cultura[...]», o que impedia a aplicação de critérios fixos, propondo antes uma grelha de validade que podiam incluir dados de «[...] forma e desenho, materiais e substância, uso e função, tradições e técnicas, a localização e o contexto, espírito e sentimentos [...]». Encontrados nas tradições e culturas locais, os critérios encontrados seriam depois válidos nesses contextos e respeitados por todos como merecedores de veneração mundial.

No âmbito do esclarecimento das diferentes realidades concomitantes, as duas últimas décadas do séc. XX desdobram-se em encontros internacionais onde se produz diversa literatura específica sobre Jardins Históricos, Património Arqueológico, Subaquático, Industrial, Vernacular ou Turismo Cultural. O sentido de "Património comum" a todas as nações surge apenas, pela primeira vez, nos documentos do *CSCCE Symposium*, organizado em 1991 em Cracóvia, alterando o sentido clássico de entender o património de cada nação como relevante para essa nação (Purchla, 2005: 21). Em Novembro de 1997, publica-se a Carta de Fortaleza, muito dirigida para a realidade brasileira onde se repudiava a redução operativa dos institutos culturais do país, mas que vincava mais uma vez a postura da preservação dos valores locais, «[...] voltadas para a promoção e o fomento dessas manifestações culturais, entendidas como iniciativas complementares indispensáveis à protecção legal [...]».

Em paralelo debatem-se novos problemas em cimeiras, como a do *Conselho Internacional para as iniciativas Ambientais Locais* <sup>261</sup>, que produziu o *Relatório Brundtland* em 1987 a *Eco 92*, a *Carta de Aalborg* de 1994 ou a Comissão para

---

<sup>261</sup> *World Commission on Environment and Development*.

*Cidades europeias sustentáveis*, divulgando-se <sup>262</sup> a informação sobre o agravamento real das condições do meio-ambiente<sup>263</sup>.

Nos contextos de culturas conscientes de si mesmas (Alexander in Rodrigues, 2010: 505), a necessidade de analisar os mesmos ou novos problemas é permanente e aliciante, tal como a procura de sínteses. O *Relatório Brundtland* adoptava como definição: «*Por desenvolvimento sustentável entende-se o desenvolvimento que satisfaz as necessidades actuais sem comprometer a capacidade das gerações futuras para satisfazerem as suas próprias necessidades.*» A perspectiva do futuro formalizava-se. Também a *Carta de Aalborg* se colocava contra a depredação dos territórios na expansão das cidades e contra os desperdícios das demolições nas renovações urbanas, defendendo a preservação das soluções locais e tradicionais, alinhando-se afinal com o discurso das Cartas do Património.

No final do milénio, desenhava-se a viragem para um discurso dirigido para a exploração turística do património, acautelando a autenticidade dos sítios e das colecções. A consciencialização da universalidade do património proposto em Cracóvia em 1991 fomentava a sua divulgação e visita pelos estrangeiros. A Carta Internacional do Turismo Cultural de 1999 propunha que as «[...] actividades e os desenvolvimentos do turismo devem concretizar resultados positivos e minimizar os impactos adversos sobre o património e sobre os estilos de vida da comunidade residente, ao mesmo tempo que respondem às necessidades e aspirações dos visitantes.» A tónica da preservação do tecido social passava para a procura de oferta que animasse o turista. E propunha que «*O visitante deve ser sempre informado sobre os diferentes valores culturais que podem estar associados a um recurso de património em particular.*» Na verdade, Choay já referia em 1982, a dificuldade crescente em qualquer visitante «[...] evitar essas interferências e poder dialogar com os monumentos sem a presença de intérpretes.» (Choay, 1982: 189) Os equilíbrios entre os riscos e as potencialidades do turismo eram balanceados pelas diferentes perspectivas. Contaminados pelos raciocínios ecológicos, esta Carta defendia já a análise e o estabelecimento de limites «[...] ao impacto do número de visitantes sobre as características físicas, a integridade, a ecologia e a biodiversidade do sítio [...]»

---

<sup>262</sup> «*Existem cada vez mais provas de que estamos a ultrapassar, ou de que corremos o risco de ultrapassar, alguns limites da capacidade de carga global muito importantes.*» (*Cidades europeias sustentáveis*, Relatório. Grupo de Peritos sobre o Ambiente Urbano: 38).

<sup>263</sup> Conforme defendia Luhmann (1986) com grande lucidez: «*"Não se trata de presumíveis factos objectivos: que diminuam as reservas de petróleo, que os rios aqueçam, que as florestas morram, que o céu se ofusque e os lagos fiquem poluídos. Quer tudo isto aconteça quer não, enquanto o estado apenas físico, químico ou biológico, não tem qualquer eco social enquanto não se produzir qualquer comunicação acerca disso".*» (Mela, 2001: 70).

visando o objectivo de que a «[...] *experiência do Visitante valha a pena, seja satisfatória e agradável.*» A prosa dirigia-se claramente para o desenvolvimento económico, envolvendo as comunidades no planeamento para a conservação e para o turismo, propondo finalmente que o benefícios provenientes do turismo pudessem ser redistribuídos pelos países, «[...] *melhorando os níveis de desenvolvimento socioeconómico e contribuindo, onde necessário, para o alívio da pobreza.*» Referia-se especificamente como objectivo a criação de «[...] *oportunidades de emprego a tempo inteiro.*» Toda a estratégia era económica e redireccionava o empenhamento para a exploração turística do património.

## **1.22. Contemporaneidade, após 2000**

Depois dos “Neo” e “Pós” modernos da década de 80, extremados entre o abstraccionismo formal protagonizado pelo desconstrutivismo, e alguns excessos decorativos, simbólicos e eclécticos do pós-moderno (Montaner, 1997: 260) e da emergência de novos valores de minimalismo e essencialidade na década seguinte, assiste-se na contemporaneidade a uma pluralidade de abordagens, permitida pelo pós-estruturalismo, aberto à identidade e ao protagonismo individual. A procura por novas fontes de analogias recicla e reinventa permanentemente, inovando a partir de articulações e conjugações nunca antes propostas. Num mundo global e pulverizado de imagens, a necessidade de destaque pode conduzir a contextos onde «*A embriaguez pela estética conduz a uma estética da embriaguez [...]*» (Leach, 2005: 6) incorrendo-se no risco de perder o fito de utilizar a profissão como um instrumento em benefício da sociedade. Contudo, a procura do *diferencial* transformou-se numa das principais motivações criativas, validando qualquer origem desde que o resultado seja inovador. Natureza, Razão, Tecnologia, são conceitos que se revisitam em diferentes abordagens, plenas de potencial e diversidade, cruzados com códigos antropológicos e etnológicos das arquitecturas tradicionais e vernaculares de cada país, com os mitos ancestrais e evolutivos próprios da maturidade e/ou pureza de cada cultura.

Transversalmente, a tecnologia conquista os territórios da arquitectura, cada vez mais pequena e discreta e porém mais potente e omnipresente, substituindo 100 anos depois, o enfoque sobre a máquina e sobre a mecanização, cavalo de batalha das vanguardas do princípio do séc. XX. Novos materiais, alguns tradicionais materializados em novos processos de fabrico, agora informados por preocupações acrescidas de respeito pelo ambiente, revelam-se em opção High-Tech, Bio-Tech, de arquitectos

como Jean Nouvel, Norman Foster ou Renzo Piano, ou em atitudes Zen, minimais, em arquitectos como Herzog&Meuron ou Peter Zumthor. O mito da Natureza, articulado com a Razão e a Tecnologia, surge em aplicações vegetais em coberturas e fachadas, em obras de James Wines, Emilio Ambasz, Herzog&Meuron ou Jean Nouvel. A Tradição emerge também em diferentes códigos e produtos regionais, dirigindo-se para o respeito pelo carácter e individualidade de cada local, sob a capa abrangente do conceito da fenomenologia. Pelo contrário, a Desterritorialização proposta por Deleuze e Guattari, como marca da sociedade pós-moderna do desenraizamento e hibridismo cultural, materializa-se no transporte e apropriação simbólico-cultural de signos que se fundem com as tradições locais, mas se preservam reconhecíveis mediante descodificação (Massapina Vaz, 2011: 401).

Do cruzamento desta multiplicidade de factores, articulados com a leitura do local, a geometria do lote, o imaginário e talento do autor, nasce a subjectividade potencial da interpretação do *genius loci* de um qualquer lugar.

No campo da Conservação e Restauro, a procura por multidisciplinaridade é acompanhada pela especialização, multiplicando-se as iniciativas internacionais de divulgação e debate de critérios entre especialistas. No ano 2000, assinava-se a *Carta de Cracóvia sobre os Princípios para a Conservação e Restauro do Património Construído* que se afirmava como continuadora do espírito da Carta de Veneza, mas actualizada quanto à nova abrangência do próprio conceito de património, que incluía já a paisagem e o intangível, abraçando conceitos de "identificação" e "memória", no respeito pelo significado cultural das realidades patrimoniais (Rivera Blanco, 2008: 231) Nos Objectivos e Métodos desta Carta era clara a consciência de que qualquer intervenção implica decisões, selecções e responsabilidades relacionadas com a totalidade do objecto intervencionado, mesmo as partes aparentemente irrelevantes para a sua geração, mas que podem vir a ganhar significado no futuro. Colocava-se uma nova perspectiva intergeracional no património, uma noção da sua passagem pelo tempo, que necessariamente não termina na nossa história e que se manterá activo num tempo depois de nós. Por isso a Carta de Cracóvia propunha que os projectos de reabilitação deveriam «[...] *antecipar a gestão da mudança, e verificar a sustentabilidade das opções seleccionadas, conectando as questões do património com os aspectos económicos e sociais.*»(Idem: 233)<sup>264</sup> Subtilmente era introduzida uma precaução: «O Turismo

---

<sup>264</sup> «[...] *antecipar la gestión del cambio, además de verificar la sostenibilidad de las opciones seleccionadas, conectando las cuestiones de patrimonio con los aspectos económicos y sociales.*» (tradução livre).

*cultural, aceitando os seus aspectos positivos na economia local, deve ser considerado como um risco.»*(Idem: 234) <sup>265</sup> Mas acto contínuo se fazia de novo a apologia do que se acabava de acautelar; «*A conservação do património cultural deve ser uma parte integral dos processos de planificação e gestão de uma comunidade e pode contribuir para o desenvolvimento sustentável, qualitativo, económico e social dessa comunidade.»* (Idem: Ibid) <sup>266</sup>.

Em 2003 publicam-se as Actas de um Convénio internacional de Outubro de 2000, em Monza, Milão, intitulado *Do restauro à Manutenção, Residências Reais na Europa* <sup>267</sup>, onde se faz a apologia da conservação na consciência de ser politicamente menos interessante que o restauro, por não oferecer uma inauguração. Por outro lado, é mais difícil de programar, na medida em que implica vocacionar verbas para intervenções em áreas do edificado que estão em princípio sem patologias nem necessidades. Pese embora a sua aparente modernidade, o tema do encontro coincide com o título de uma intervenção de texto crítico de Giovanni Urbani escrito em 1976, quando era director do *Instituto Central do Restauro* (Pietro Petrarola in Farina, 2003: 310). O encontro em Monza procurava discutir e promover procedimentos entre os que “*Habitam a História*”, no termo utilizado no convénio de Novembro de 1997 em Genebra, sabendo que sempre se defendeu a manutenção como medida de conservação primária, como propusera Napoléon Didron em 1839 e tão bem sintetizara Viollet-le-Duc em 1843 defendendo que uma boa manutenção dispensaria o próprio restauro. Contudo, o Convénio defendia não ser possível fazer uma reflexão séria sobre a manutenção actual sem assumir que «*[...] a manutenção não é hoje concebível exactamente nos mesmos termos da prática histórica: hoje somos chamados a conceber a intervenção de manutenção numa aproximação de conservação programada [...]*»(Pietro Petrarola in Farina, 2003: 311) <sup>268</sup>, nos mesmos termos propostos pelo Director-geral Castro Freire no *1º Encontro de Quadros das Obras Públicas de 13 a 15 de Dezembro*, vinte anos antes.

---

<sup>265</sup> «*El turismo cultural, aceptando sus aspectos positivos en la economía local, debe ser considerado como un riesgo.*» (tradução livre).

<sup>266</sup> «*La conservación del patrimonio cultural debe ser una parte integral de los procesos de planificación y gestión de una comunidad, y puede contribuir al desarrollo sostenible, cualitativo, económico y social de esta comunidad.*» (tradução livre).

<sup>267</sup> *Dal restauro alla manutenzione. Dimore Reali in Europa. Atti del Convegno Internazionale di Studi.* (tradução livre).

<sup>268</sup> «*[...] la manutenzione non è oggi concepibile esattamente negli stessi termini in pratiche storicizzate: oggi siamo chiamati a concepire l'intervento manutentivo in un approccio solo conservazione programmata [...]*» (tradução livre).

Seguem-se outras; a Carta de princípios de análise e critérios de restauro de estruturas históricas de 2003, Carta para itinerários culturais de 2008 ou a Carta para a interpretação e a apresentação de sítios culturais patrimoniais de 2008, que colocam a escrito os detalhes dos conteúdos acordados entre os signatários dos diferentes encontros. Pretendia-se caracterizar e promover a categoria de "Itinerário Cultural", definindo como elemento físico indispensável a existência de uma via de comunicação. Apesar do texto alertar para a diferença relativamente à rota turística, o Itinerário Cultural procura uma relação com a actividade turística, propondo circuitos de promoção do itinerário, que «[...] *devem integrar de forma harmoniosa uma infra-estrutura suplementar – turística, viária, de informação, de interpretação e de apresentação – com a condição essencial de não atentar contra a autenticidade, a integridade e o sentido dos valores históricos [...]*». Pese embora sempre salvaguardada pelo primado da autenticidade e do envolvimento dos locais, na verdade, a "visita turística" é depois sempre referida, sendo perceptível a apologia ao seu desenvolvimento. A defesa dos equilíbrios sociais autóctones defendidos na Carta de Washington em 1987 é transformada duas décadas depois em colaboração dos locais na promoção do turismo.

Em consequência do novo entendimento, e em reconhecimento do seu trabalho de consultor e orientador a 185 países que permitiu recuperar 878 lugares a seguir listados como Património Mundial «*e tendo em conta os seus desempenhos excepcionais na indústria do turismo*» (Choay, 2009: 48) foi atribuído ao Centro do Património Mundial da UNESCO o prémio do Turismo Mundial em 2008 (Idem: Ibid). A ligação económica era clara, transformando a "cruzada do património" nas estratégias de consumo do mesmo (Blanco, 2008: 224).

Com o distanciamento de já quase um século, a arquitectura moderna tornava-se um objecto de respeito e veneração, há muito tempo sentido por André Malraux. Na Conferência Internacional CAH 20thC<sup>269</sup>, em Junho de 2011 definiram-se os *Crítérios de Conservação do Património Arquitectónico do Séc. XX*, sob o título *Documento de Madrid 2011*. Formalmente se assumia o direito e o dever de conservar as obras significantes do património do séc. XX, em igualdade com todas as restantes épocas históricas, considerando que as suas obras constituem «[...] *um testemunho material do seu tempo, lugar e uso. O seu significado cultural pode residir tanto nos seus elementos tangíveis como a sua localização, desenho, (incluindo os esquemas de cor), técnica construtiva e instalações técnicas, material, estética e uso, como em valores intangíveis como são as suas associações históricas, sociais, científicas e espirituais ou o*

---

<sup>269</sup> 20th Century Architectural Heritage Conference

seu génio criativo, assim como em ambos os factores.»<sup>270</sup> Herdeira de todo o conhecimento das cartas anteriores, o Documento de Madrid referia-se a “significado cultural” numa perspectiva holística, abrangente, acrescentando que o reconhecimento deveria ser extensível aos interiores, elementos fixos ou móveis associados ao valor cultural, bem como à envolvente exterior e/ou paisagem associada. Igualmente se propunha a inclusão de planos de manutenção e a documentação das operações efectuadas.

A problemática da actualização regulamentar em arquitecturas modernas é acautelada, para o que se defende enfoques flexíveis, mas sem se recusar a sua necessidade. «A aplicação das normas de construção (por exemplo as de acessibilidades, segurança e saúde, protecção contra incêndios, sísmica e a melhoria na eficiência energética) podem requerer adaptações para conservar o significado cultural.»<sup>271</sup> Ainda que defendida como desejável, a evolução do comportamento térmico dos edifícios (que se percebe crescente ao longo do tempo) não deve danificar o significado responsável pelo seu valor.

Numa atitude mais focada na preservação do bem, propunha-se o objectivo de «Promover e celebrar o património arquitectónico do séc. XX com a comunidade»<sup>272</sup>, defendendo-se a publicação e difusão dos trabalhos de investigação, dos planos de conservação e das intervenções operadas sobre os edifícios. A tónica coloca-se na celebração do valor cultural com a comunidade, num registo pautado pela integridade do bem e na preservação da sua significância sociocultural.

Do mesmo modo que este Documento ganha pelo conhecimento adquirido pelas Cartas anteriores, ele acaba por produzir considerações e princípios que sendo dirigidos para a arquitectura moderna, são absolutamente válidos para qualquer época construtiva. E afasta-se do discurso economicista e da apologia turística como final inevitável e sempre desejável. Embora já procurado pelo turismo cultural e arquitectónico, o facto de o moderno ter perdido a sua novidade mas não ter ganho ainda a sua antiguidade (Borganino, Canziani in Léon, 2011: 242), desvia-o, por enquanto, dos destinos turísticos das massas.

---

<sup>270</sup> «[...] um testimonio material de su tiempo, lugar y uso. Su significado cultural puede residir tanto en sus elementos tangibles, como su ubicación, diseño (incluyendo los esquemas de color), técnica constructiva e instalaciones técnicas, material, estética y uso, como en valores intangibles, como son sus asociaciones históricas, sociales, científicas y espirituales o su genio creativo, así como en ambos factores.» (tradução livre).

<sup>271</sup> «La aplicación de las normas de construcción (por ejemplo, las de accesibilidad, seguridad y salud, protección contra incendios, sísmica y de mejora en la eficiencia energética) pueden requerir adaptaciones para conservar el significado cultural.» (tradução livre).

<sup>272</sup> «Promover y celebrar el patrimonio arquitectónico del siglo XX con la comunidad.» (tradução livre).

A perspectiva sobre os edifícios modernos mantém-se ainda intimamente ligados ao aspecto funcional, sendo que as intervenções surgem referidas como “reutilização”, com objectivos de refuncionalização que passam por vezes pela substituição de elementos secundários da construção. Os materiais contemporâneos, de fabrico industrial, não são necessariamente mais frágeis. O que não são é susceptíveis das reparações tradicionais, e podem envelhecer de modo deselegante (até porque na sua origem, conceptualmente não se destinavam a durar) ou ser ultrapassados pela evolução tecnológica, que faz surgir melhor e mais eficiente.

E a perspectiva funcional é por certo muito operativa e forte argumento para a conservação. A manutenção da função foi determinante na opção de reabilitação do edifício Sede da UNESCO em Paris, onde a intervenção se destinou a garantir a correcção dos problemas essencialmente térmicos, uma vez que «*A melhoria do conforto era crucial para manter a Organização neste edifício.*» (Fernández in Léon, 2011: 312) <sup>273</sup>.

Utilizar ou Reutilizar, não como fim, mas como meio de conservação, mantém-se como objectivo primordial, afinal como Viollet-le-Duc propôs há 150 anos.

---

<sup>273</sup> «*Improving the confort was crucial for keeping the Organization in this building.*» (tradução livre)

## ÍNDICE DE IMAGENS

(Todas as fontes de páginas de internet foram recolhidas de Fevereiro a Junho de 2015)

Fig.1. Reconstituição da Antiga Basílica Paleocristã.....	18
<a href="http://pt.wikipedia.org/wiki/Bas%C3%ADlica_de_S%C3%A3o_Pedro#/media/File:Basilica_di_San_Pietro_1450.jpg">http://pt.wikipedia.org/wiki/Bas%C3%ADlica_de_S%C3%A3o_Pedro#/media/File:Basilica_di_San_Pietro_1450.jpg</a>	
Fig.2. Reconstituição da Antiga Basílica Paleocristã.....	18
<a href="http://www.arquiteturaclassica.com.br/tag/paleocristianismo/">http://www.arquiteturaclassica.com.br/tag/paleocristianismo/</a>	
Fig.3. Reconstituição da Antiga Basílica Paleocristã.....	18
<a href="http://www.arquiteturaclassica.com.br/tag/paleocristianismo/">http://www.arquiteturaclassica.com.br/tag/paleocristianismo/</a>	
Fig.4. Evolução das plantas de Bramante; Miguel Ângelo; Maderno.....	18
<a href="http://pt.wikipedia.org/wiki/Bas%C3%ADlica_de_S%C3%A3o_Pedro">http://pt.wikipedia.org/wiki/Bas%C3%ADlica_de_S%C3%A3o_Pedro</a>	
Fig.5. Estaleiro com estruturas de madeira para içar o obelisco.....	26
Biblioteca Riccardiana , <a href="http://www.fisicamente.net/SCI_FED_1/index-1879.htm">http://www.fisicamente.net/SCI_FED_1/index-1879.htm</a>	
Fig.6. Base e troços intermédios lisos, sem hieróglifos nem decorações nova.....	26
Fotos do autor	
Fig.7. Base e troços intermédios lisos, sem hieróglifos nem decorações nova.....	26
Fotos do autor	
Fig.8. François Guizot (Foto de Félix Nadar).....	51
<a href="http://commons.wikimedia.org/wiki/File:F%C3%A9lix_Nadar_1820-1910_portraits_Fran%C3%A7ois_Guizot.jpg">http://commons.wikimedia.org/wiki/File:F%C3%A9lix_Nadar_1820-1910_portraits_Fran%C3%A7ois_Guizot.jpg</a>	
Fig.9. Ludovic Vitet.....	51
<a href="http://en.wikipedia.org/wiki/Ludovic_Vitet">http://en.wikipedia.org/wiki/Ludovic_Vitet</a>	
Fig.10. Prosper Mérimée.....	51
<a href="http://blogs.chi.ac.uk/shortstoryforum/hallmarking-the-stories-of-prosper-merimee/">http://blogs.chi.ac.uk/shortstoryforum/hallmarking-the-stories-of-prosper-merimee/</a>	
Fig.11. Napoléon Didron.....	51
<a href="http://en.wikipedia.org/wiki/Adolphe_Napol%C3%A9on_Didron">http://en.wikipedia.org/wiki/Adolphe_Napol%C3%A9on_Didron</a>	

Fig.12. Viollet-le-Duc.....	62
<a href="http://en.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne_Viollet-le-Duc">http://en.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne_Viollet-le-Duc</a>	
Fig.13. James Wyatt.....	62
<a href="http://en.wikipedia.org/wiki/James_Wyatt">http://en.wikipedia.org/wiki/James_Wyatt</a>	
Fig..14. Gilbert Scott.....	62
<a href="http://en.wikipedia.org/wiki/George_Gilbert_Scott">http://en.wikipedia.org/wiki/George_Gilbert_Scott</a>	
Fig.15. John Ruskin.....	62
<a href="http://en.wikipedia.org/wiki/John_Ruskin">http://en.wikipedia.org/wiki/John_Ruskin</a>	
Fig.16. William Morris.....	74
<a href="http://en.wikipedia.org/wiki/William_Morris">http://en.wikipedia.org/wiki/William_Morris</a>	
Fig.17. Camillo Boito.....	74
<a href="http://en.wikipedia.org/wiki/Camillo_Boito">http://en.wikipedia.org/wiki/Camillo_Boito</a>	
Fig.18. Alfredo d'Andrade.....	74
<a href="http://pt.wikipedia.org/wiki/Alfredo_d'Andrade">http://pt.wikipedia.org/wiki/Alfredo_d'Andrade</a>	
Fig.19. Gottfried Semper.....	74
<a href="https://www.ethz.ch/en/news-and-events/eth-news/news/temple-to-science.html">https://www.ethz.ch/en/news-and-events/eth-news/news/temple-to-science.html</a>	
Fig.20. Luciano Cordeiro.....	98
<a href="http://pt.wikipedia.org/wiki/Luciano_Cordeiro">http://pt.wikipedia.org/wiki/Luciano_Cordeiro</a>	
Fig.21. Luca Beltrami.....	98
<a href="http://it.wikipedia.org/wiki/Luca_Beltrami">http://it.wikipedia.org/wiki/Luca_Beltrami</a>	
Fig.22. Alöis Riegl.....	98
<a href="http://en.wikipedia.org/wiki/Alois_Riegl">http://en.wikipedia.org/wiki/Alois_Riegl</a>	
Fig.23. Gustavo Giovannoni.....	98
<a href="http://www.babelio.com/auteur/Gustavo-Giovannoni/140120">http://www.babelio.com/auteur/Gustavo-Giovannoni/140120</a>	

Fig.24. Benedetto Croce.....	134
<a href="http://en.wikipedia.org/wiki/Benedetto_Croce">http://en.wikipedia.org/wiki/Benedetto_Croce</a>	
Fig.25. Roberto Pane.....	134
<a href="http://www.edilia2000.it/Architettura-citta-paesaggio_5-2-5694.html">http://www.edilia2000.it/Architettura-citta-paesaggio_5-2-5694.html</a>	
Fig.26. Ernesto Rogers.....	134
<a href="http://www.gizmoweb.org/2009/09/ernesto-nathan-rogers-1909-69/">http://www.gizmoweb.org/2009/09/ernesto-nathan-rogers-1909-69/</a>	
Fig.27. Cesare Brandi.....	134
<a href="http://it.wikipedia.org/wiki/Cesare_Brandi">http://it.wikipedia.org/wiki/Cesare_Brandi</a>	

## BIBLIOGRAFIA

ABEL, Chris. *Architecture & Identity, Responses to Cultural and Technological Change*, Architectural Press, London, 2003.

. *A Green Vitruvius, Princípios e Práticas de Projecto para uma Arquitectura Sustentável*, Comissão das Comunidades Europeias, publicação Ordem dos Arquitectos, 2001.

. *A Intervenção no Património. Práticas de Conservação e Reabilitação*, Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Porto, 2002.

ALEXANDER, Christopher. *The Timeless Way of Building*, Center for Environmental Structure Series, Oxford, 1979.

AL GORE, *A Terra à procura de Equilíbrio, Um Manifesto Ecologista*, Editorial Presença, Lisboa, 1993.

ALLÈGRE, Claude. *Ecologia das Cidades Ecologia dos Campos*.  
col. «Perspectivas Ecológicas», Edições Instituto Piaget, 1996.  
(edição original 1993)

ALMEIDA, Pedro Vieira de. *A Arquitectura no Estado Novo, uma leitura Crítica*, Livros Horizonte, Lisboa, 2002.

ALVES, Alice Nogueira, *Ramalho Ortigão e o Culto Dos Monumentos Nacionais no Século XIX*, Doutoramento em História na Especialidade de Arte, Património e Restauro, (orientada pela Professora Doutora Maria João Baptista Neto), Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de História, Instituto de História da Arte, 2009.

AMSONEIT, Wolfgang. *Contemporary European Architects*, Benedikt Taschen, Köln, Alemanha, 1991.

ANDO, Tadao. *Conversas com Micheal Auping*, Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2003.

ANDRADE, Manoel Carlos de, *Picador da Picaria Real de Sua Magestade Fidelissima, Luz da Liberal e Nobre Arte da Cavallaria, Oferecida ao Senhor D. João Principe do Brazil*, Lisboa, Por Ordem de Sua Magestade na Regia Officina Typografica, anno MDCCXCANDREOLI, Elisabetta e Adrian Forty. *Brazil's Modern Architecture*, Edições Phaidon, UK 1995.

ANDREOTTI, Dr. Giulia. *Past and Future of Double-Skin Façades*, in *Glass Processing Days*, 2005.

ANDREOTTI, Dr. Giulia. *The Development of Double-Skin Façade Systems*, in *Glass Processing Days*, 2003.

. *Ambiente Construído, Clima Urbano, Utilização Racional de energia nos edifícios da cidade de Lisboa*, ed. Instituto Nacional de Engenharia e Tecnologia Industrial, Departamento de Energias Renováveis, 2004.

. *Arquitectura Ecológica, 29 ejemplos europeos*, Editorial Gustavo Gili, S.A., textos de Dominique Gauzin-Muller, 2002.

. *Arquitectura high-tech y sostenibilidad, Eco-Tech*, Editorial Gustavo Gili, S.A., textos de Catherine Slessor, 1997.

. *Arquitectura Popular em Portugal*, ed. Associação dos Arquitectos Portugueses, 1988. (edição original 1961).

. *Arquitetura Sustentável, Hightech housing*, Instituto Monsa de Ediciones, S.A., 2003

ASENSIO, Paco. *Eco-tecture, Tendências bioclimáticas y arquitectura del paisaje en el año 2.000*, LOFT publications, Barcelona, 1999.

ASCHER, François. *Metapolis. Acerca do futuro da cidade*, col. «Geografias», Celta Editora, Oeiras, 1998.

ATHIENITIS, A. K. e M. Santamouris. *Thermal Analysis and Design of Passive Solar Buildings*, James & James (Science Publishers) Ltd, London, 2002.

AUGÉ, Marc. *Não-Lugares, Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. col. «Últimas Letras», Bertrand Editora, Venda Nova, 1998.

. *Avaliação ambiental dos edifícios. Workshop*. Comissão das comunidades europeias, Direcção-Geral de Energia, 1993.

AZEVEDO, A. *Factores climáticos: a sua influência na saúde*. In ARAÚJO, T. (ed.) *Ambiente Urbano e Saúde, Vol. II*. Sociedade Portuguesa de Pneumologia, Lisboa, 1988.

BABELON, J.-P. e André Chastel, *La notion de Patrimoine*, Éditions Liana Levi, 1994.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*, edições Livraria Martins Fontes, São Paulo, 1989. (edição original 1957).

BAEZA, Alberto Campo. *A ideia construída*, col. «Pensar Arquitectura», Editorial Caleidoscópio, Lisboa, 2004.

BAKER, Nick e Koen Steemers, *Daylight Design of Buildings*, James & James (Science Publishers) Ltd, London, 2002.

BARAQUIN, Noëlla / Jacqueline Laffitte. *Dicionário de Filósofos*, col. «LEXIS», Edições 70, Lda, Lisboa, 2007.

BARRETO, António (org.), *A Situação Social em Portugal*, edições Instituto de Ciências Sociais, 1997.

BATTLE, G e C. McCarthy. *Sustainable ecosystems and the built environment*. Wiley-Academy, John Wiley & Sons, West Sussex, 2001.

BAUDRILLARD, Jean. *As estratégias fatais*, Editorial Estampa, Lisboa, 1991.

BECKER, Annette, Ana Tostões e Wilfried Wang (organização), *Arquitectura do Século XX, Portugal*, Deutsches Architektur – Museum Prestel, Centro Cultural de Belém, Portugal – Frankfurt, 1997.

BEHLING, Sophia and Stefan. *Sol Power, The evolution of solar Architecture*, READ GROUP (Renewable Energies in Architecture and Design) Prestel, Munich-New York, 1996.

BEYTON, John. *Fontes. Espaços para Aprender*, ed. Unesco, 1992.

BENEVOLO, Leonardo. *As Origens da Urbanística Moderna*. «Colecção Dimensões», Editorial Presença, Lisboa, 1987.

BENEVOLO, Leonardo. *História de la Arquitectura Moderna*. 8ª edición revisada y ampliada, Editorial Gustavo Gili, SA.

BENEVOLO, Leonardo. *Projectar a Cidade Moderna*. «Colecção Dimensões», Editorial Presença, Lisboa, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio D'Água Editores, Antropos, Lisboa, 1992.

BESSONE, Silvana - *De Picadeiro a Museu, de Museu a Picadeiro*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1995.

BETTINI, V. *Elementos de ecologia urbana*. col. «série médio ambiente», Edición de LORCA, M.P., Editorial Trotta, Madrid, 1998.

BELLET C. e J.M. Llop (eds), *Ciudades Intermedias. Urbanización y sostenibilidad*. Editorial Milenio, Lleida, 2001.

BERCÉ. Françoise, *Viollet-le-Duc*. Editions du Patrimoine, Centre des Monuments Nationaux, Paris, 2013.

BLOT, Bernard, Pierre Ferant e Louis Porcher, *Pedagogia do meio ambiente*, col.«Biblioteca de Pedagogia», ed. Socicultur, 1975.

BOTTA, Mario. *Ética do Construir*. col. «Arte & Comunicação», Edições 70, Lisboa, 1996.

BOESIGER, Willy. *Le Corbusier*. Martins Fontes, São Paulo, 1994.

BRAAT, L. *The predictive meaning of sustainability indicators*. In Verbruggen & Kuik (ed.s), *Search of indicators of sustainable development*. Kluwer Academic Publication, Dordrecht, 1991.

BRAGANÇA, Luis e outros. *Sustainability of Construction. Integrated Approach to life-term Structural Engineering*, European Cooperation in the field of Scientific and Technical Research (COST) Action 25, Portugal, 2007.

BRANDI, Cesare. *Teoria do Restauro*, col. «Arquitectura/Perspectivas», Edições Orion, Amadora, 2006. (edição original 1977)

BROADBENT, Geoffrey. *Diseño arquitectónico, Arquitectura y Ciencias Humanas*, col. «Arquitectura/Perspectivas», Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1982. (edição original 1974)

CABRAL, J. e Marques. *Do planeamento estratégico ao desenvolvimento sustentável. Experiência em Portugal*. Inforgeo, n.º 11, 1996.

CABRITA, António Reis. *O Homem e casa*, col. «Edifícios», ed. LNEC, 1995.

CABRITA, António Reis, José Aguiar, João Appleton. *Manual de Apoio à reabilitação dos Edifícios do Bairro Alto*, Câmara Municipal de Lisboa, Laboratório Nacional de Engenharia Civil, 1993.

CALDAS, João Vieira (comissário). *Caminhos do Património*, Edições da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, e Livros Horizonte, Lisboa, 1999.

. *Caminhos do Património*, Catálogo da Exposição, Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Livros Horizonte, 1999.

CANIATO, Rodolpho. *Com ciência na Educação*. Papyrus Editora, 1989.

CANS, Roger. "Verdes" *A encenação ecológica*. Bertrand Editora, 1993.

CARNEIRO, Alberto, Elvira Leite e Manuela Malpique. *O Espaço Pedagógico I. A casa /o caminho casa-escola/ A escola.*, col. «Ser Professor», edições Afrontamento, Porto, 1983.

CARNEIRO, Alberto, Elvira Leite e Manuela Malpique. *O Espaço Pedagógico 2. Corpo/espço/comunicação*, col.«Ser Professor», edições Afrontamento, Porto, 1983.

CARDIM, Rui, *Ambiente da Arquitectura*, Serviços Gráficos da Aliança, ACM, Lisboa 1980.

CARVALHO, Benjamin. *Ecologia e arquitectura: onde vive o homem*, ed. Globo, Rio de Janeiro, s.d..

CARVALHO, Licínio Cantarino de, *Iluminação Natural e Radiação Solar no Projecto da Fenestração*, Teses e Programas de Investigação do LNEC, Laboratório Nacional de Engenharia Civil, Lisboa, 2000.

CARVALHO, José Lobo de. *The Castle Hill in Lisbon*, "M. A. in Conservation Studies", York, 1983.

CASTRO, Armando. *Teoria do Conhecimento Científico*. col. «Epistemologia e Sociedade», Edições Instituto Piaget, 2001.

CAVALCANTI, Lauro. *Quando o Brasil era Moderno. Guia de Arquitectura 1928-1960*. Paço Imperial/ MinC IPHAN património contemporâneo, Aeroplano editora, 2001.

CEIA, Carlos. *Normas para apresentação de trabalhos científicos*, col. «ensinar e aprenden», Editorial Presença, 1995.

CHING, Francis, D. K. , *Arquitectura, Forma, Espacio y Orden*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2000. (edição original de 1982)

CHOAY, Françoise. *Alegoria do Património*, col. «Arte & Comunicação», Edições 70 L.da., Lisboa, 1999. (edição original de 1982)

CHOAY, Françoise. *As questões do Património, Antologia para um combate*, col. «Arte & Comunicação», Edições 70 Lda., Lisboa, 2011. (edição original de 2009)

CHOAY, Françoise. *A Regra e o Modelo*, col. «estudos», Editora Perspectiva, S. A. , São Paulo, 1985.

CHOAY, Françoise. *O Urbanismo: Utopias e realidades, Uma antologia* «estudos», Editora Perspectiva, São Paulo 2000. (edição original 1965)

. *Cidades europeias sustentáveis, Relatório*. Grupo de Peritos sobre o Ambiente Urbano, Comissão europeia, Direcção-Geral Ambiente, Segurança Nuclear e Protecção Civil, Bruxelas, 1998.

COFAIGH, Eoin O., John A. Olley, Owen Lewis, *The Climatic Dwelling, An introduction to climate-responsive residential architecture*, James & James (Science Publishers)Ltd, London, 1996.

COLLARES-PEREIRA, Manuel. *Energias Renováveis, A opção inadiável*. Edição SPES, Sociedade Portuguesa de energia Solar, 2000.

COLQUHOUN, Alan. *La arquitectura moderna, una historia desapasionada*, Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2005.

COLTON, Norman. *Solar Heated Houses*, Tutor Press, Toronto-Canada, 1978.

. *Conhecer, Inovar, Conservar, Informar*, Catálogo da Exposição dos 75 anos, Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Ministério das Obras Públicas, Transportes e Habitação, Secretaria de Estado da Habitação, 1997.

CONSIGLIERI, Victor, Ribeiro Viana e Chotalal Babulai. *O uso dos espaços em equipamentos para a infância*, ed. DGATG, 1991.

CONSIGLIERI, Victor. *As Metáforas da Arquitectura Contemporânea*, Editorial Estampa, Lisboa, 2007.

CONSIGLIERI, Victor. *A Morfologia da Arquitectura*, Dissertação para Doutoramento, Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa, 1992.

CONSIGLIERI, Victor. *A Morfologia da Arquitectura 1920-1970, Volume I*, Referência, Editorial Estampa, Lisboa, 1994.

CONSIGLIERI, Victor. *A Morfologia da Arquitectura 1920-1970, Volume II*, Referência, Editorial Estampa, Lisboa, 1994.

CONSIGLIERI, Victor. *As significações da Arquitectura 1920-1990*, Editorial Estampa, Lisboa, 2000.

CONTI, Flavio. *Como reconhecer a Arte Barroca*, col. «Como Reconhecer a Arte», Edições 70, Lisboa, 1991.

CONSIGLIERI, Victor. *A Morfologia da Arquitectura 1920-1970, Volume I*, Referência, Editorial Estampa, Lisboa, 1994.

CONSIGLIERI, Victor. *A Morfologia da Arquitectura 1920-1970, Volume II*, Referência, Editorial Estampa, Lisboa, 1994.

CONSIGLIERI, Victor. *As significações da Arquitectura 1920-1990*, Editorial Estampa, Lisboa, 2000.

CONTI, Flavio. *Como reconhecer a Arte Barroca*, col. «Como Reconhecer a Arte», Edições 70, Lisboa, 1991.

CONTI, Flavio. *Como reconhecer a Arte Grega*, col. «Como Reconhecer a Arte», Edições 70, Lisboa, 1991.

CORBUSIER, Le & P. Jeanneret, *Œuvre complète 1934-1938*, Les Editions d'Architecture, (Artemis), Zurich , 1964.

CORBUSIER, Le & P. Jeanneret, *Œuvre complète 1946-1952*, Les Editions d'Architecture, (Artemis), Zurich , 1953.

CORBUSIER, Le & P. Jeanneret, *Œuvre complète 1965-1969*, Les Editions d'Architecture, (Artemis), Zurich , 1964.

CORBUSIER, Le, *O Urbanismo*, ed. Livraria Martins Fontes, São Paulo, 2000.  
(edição original 1965)

CORREA, Charles. *Housing and urbanisation*, Thames & Hudson, Londres, 2000.

CORREIA, José Eduardo Horta. *Arquitectura Portuguesa, Renascimento, Maneirismo, Estilo Chão*, Editorial Presença, Barcarena, 2002.

CUSTÓDIO, Jorge (coord). *100 anos de património*, Lisboa, Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico, I.P., 2010

CUSTÓDIO, Jorge. "Renascença" artística e práticas de conservação e restauro arquitectónico em Portugal, durante a I República. *Fundamentos e antecedentes*, «Tese e Dissertações», Comissão Nacional para as Comemorações do Centenário da república, Caleidoscópio- Edições e Artes Gráficas, S.A., Lisboa, 2011.

DANA, Jacqueline e Anne Denner. *A Criança e o meio ambiente*, Publicações Europa-América, 1975.

DAUBOIS, Jeanne. *A Ecologia na escola*, col. «Técnicas de Educação», Editorial Estampa, 1974. (edição original 1973)

DAVDSON, Françoise e Paulette Maguin. *As creches. Abordagem ao processo de produção de habitação*, col.«Ciências da Educação», Publicações Europa América, 1983.

DEMO, Pedro. *Educação e Qualidade*. Papyrus Editora, 1994.

DÉOUX, Pierre e Suzanne. *Ecologia e a Saúde. O impacte da deterioração do ambiente na saúde*, col.«Medicina e Saúde», Edições Instituto Piaget, 1996.

. *Double-Skin Facades, Integrated Planning, Building Physics, Construction, Aerophysies, Air-Conditioning, Economic Viability*, Editora Prestel, Munich, London, New York, 2003.

DOXIADIS, A. Constantinos. *Arquitectura em Transição*, Editor Arménio Amado, 1963, Ceira – Coimbra.

DUBY, Georges. *Para uma História das Mentalidades*. col. «Ideais & Factos», Edições Terramar, 1999. (edição original 1971)

DUVIGNEAUD, Paul. *A Síntese Ecológica*. col. «Perspectivas Ecológicas», Edições Instituto Piaget, 1996. (edição original 1980)

DUARTE, Carlos (comissário geral). *Tendências da Arquitectura Portuguesa*, Catálogo de exposição itinerante, Ministério dos Negócios Estrangeiros e Secretaria de Estado da Cultura de Portugal, Julho de 1986.

DUARTE, Rui Barreiros, *A Arquitectura do efémero*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa, 1992.

DUARTE, Rui Barreiros, Ana Paula Pinheiro. *O Poder da Ideia*. Insidecity, Lisboa, 2009.

DUARTE, Rui Barreiros. *O Voo da Fénix*. Papiro Editora, Porto 2008.

ECO, Umberto. *A definição da Arte*, col. «Arte&Comunicação», edições 70, Lisboa, Fevereiro 2006.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*, col. «debates, debates, debates», editora Perspectiva, São Paulo, 1970.

ECO, Umberto. *Obra aberta*, Difel, Difusão Editorial, Lisboa, 1989. (edição original 1962)

. *Edifícios Solares Passivos em Portugal*, INETI, 1997.

. *Environmental Health, Guidelines for Healthy Housing*. Organização Mundial de Saúde, Copenhagen, 1988.

. *European Passive Solar Handbook, Preliminary edition. Basic principles and concepts for passive solar architecture..*  
Commission of the European Communities, Directorate-General XII for Science, Research and Development, Brussels 1986.

FADIGAS, Leonel S.. *A Natureza na Cidade: Uma perspectiva para a sua integração no tecido urbano*. Dissertação de Doutoramento em Planeamento Urbanístico, Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Arquitectura, 1993.

FATHY, Hassan. *Arquitectura para os Pobres, Uma experiência no Egipto Rural*. Argumentum, Editora Dinalivro, Lisboa, 2009. (edição original 1973)

FERNANDES, José Manuel. *Arquitectura Moderna em Portugal*, Edições Gradiva, 1993.

FERNANDES (b), José Manuel. *Arquitectura Portuguesa*, Temas Actuais Edições Cotovia, Lda, Lisboa, 1993.

FERNANDES, Manuel Correia. *A Estrutura de Suporte*, col. «seis lições», Publicações Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1995.

FERRAZ, Francisco Luis dos Santos. *Arquitectura e Clima*, Universidade Federal do Rio Grande de Sul, 1995.

FERREIRA, António Fonseca. *Livro Branco sobre a Política da Habitação em Portugal*, E.N.H., 1993.

FERRERO, Juan Hernández. *Palacios Reales del Patrimonio Nacional*, Lunwerg Editores y Patrimonio Nacional, 1997.

FERRY, L. *A Nova Ordem Ecológica*. Edições ASA, Porto. 1993.

FILGUEIRAS, Octávio Lixa. *Da Função Social do Arquitecto. Para uma Teoria da responsabilidade numa Época de encruzilhadas*, Edições do Curso de Arquitectura da E.S.B.A.P. «Textos Teóricos», Porto, 1985.

FITZGERALD, Eileen and J. Owen Lewis (editors). *European solar architecture, proceedings of a solar house contractor's meeting*. Barcelona, 1995, Energy Research Group, University College Dublin.

FLORENSA, Rafael Serra e Helena Coch Roura. *Arquitectura y energia natural*, Edicion Universitat Politècnica de Catalunya, 1995.

FORMAN, R.T.T. e M. Godron. *Landscape Ecology*, John Willey Sons, New York, 1986.

FOUCAULT, Alain. *O Clima, História e devir do meio terrestre*. col. «Perspectivas Ecológicas», Edições Instituto Piaget, 1996. (edição original 1993)

FRAGOSO, Maria João. *A antropometria na infância*, ed. Faculdades de Motricidade Humana e APEI, 1990.

FRAISSE, Paul e Jean Piaget. *Tratado de Psicologia Experimental. A percepção*, editor Forense, Rio de Janeiro, 1969.

FRAMPTON, Kenneth. *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1993. (edição original de 1981)

FRAMPTON, Kenneth. *Introdução ao Estudo da Cultura Tectónica*. Col. «Cadernos de Arquitectura», Associação dos Arquitectos Portugueses e Contemporânea Editora, Lisboa, 1998.

FRAMPTON, Kenneth. *Le Corbusier*. Col «World of art», Thames & Hudson London, 2001.

FRANÇA, José-Augusto. *A Arte e a Sociedade Portuguesa no século XX*, col. «Série Artes Visuais», Editorial Biblioteca Breve, 1972.

FRANÇA, José-Augusto. *Lisboa: Urbanismo e Arquitectura*, col. «Série Artes Visuais», Editorial Biblioteca Breve, 1989. (edição original de 1980)

FREITAS, Lima de, Centeno, Yvette Kace. *A Simbólica do espaço. Cidades, Ilhas, Jardins*, Editorial Estampa, 1991.

FREY, H. *Designing the City. Towards a more Sustainable Urban Form*, E & FN Spon, London, 1999.

GARCIA, José Manuel. *História de Portugal, Uma Visão Global*, Editorial Presença, Lisboa, 1983 (edição original de 1981)

GAUZIN-MÜLLER, Dominique. *Arquitectura Ecológica*, Editorial Gustavo Gili, S.A., 1902-2002.

GELERNTER, Mark. *Sources of architectural form, A critical history of Western design theory*, Manchester University Press, UK 1995.

GIEDION, Sigfried. *Space, Time and Architecture, The Growth of a New Tradition*, Cambridge, Massachusettes, Harvard University Press, (original de 1941; 50.ª ed. revista e alargada), 1997.

GILBERT, O. L., *The Ecology of Urban Habitats*. Chapman and Hall, London, 1991.

GIRARDET, H. *The Gaia Atla of Cities. The directions for sustainable urban living*. Anchor Books, Doubleday, New York, 1993.

GOITIA, Fernando Chueca. *Breve História do Urbanismo*. «Coleção Dimensões», Editorial Presença, Lisboa, 1989.

GOLDBLATT, David. *Teoria Social e Ambiente*. col. «Perspectivas Ecológicas», Edições Instituto Piaget, 1998. (edição original 1996)

GOLDSMITH, Édouard. *O Desafio Ecológico*. col. «Perspectivas Ecológicas», Edições Instituto Piaget, 1995.

GOMES, Rogério. *Ambiente urbano: conceito e estratégia*. Urbe, 2000.

GONZALEZ, Xavier. *Envoltura versus fachada: el concepto epidérmico*, in "capas, layers", a+t ediciones, Vitoria-Gasteiz, España, 1998.

GOULDING, John R., J. Owen Lewis e Theo Steemers. *Energy Conscious Design*, Comission os the European Communities, Luxembourg, 1994.

GOZZOLI, Maria Cristina. *Como reconhecer a Arte Gótica*, col. «Como Reconhecer a Arte», Edições 70, Lisboa, 1990.

GRACIA, Francisco de. *Construir en lo Construido*, Editorial Nerea, S.A., 2001.

GREGOTTI, Vittorio. *Tre forme di architettura mancata*, Giulio Einaudi Editore, Roma, 2010.

. *Habiter la Ville outre-mer. Living in the french tropics, Europandom, Concours International d'architecture, International architectural competition, European, 2000.*

HALL, Edward T. *A Dimensão Oculta*, col. «Antropos», Relógio D'Água, 1986.

HALL, Peter. *Cidades do Amanhã. Estudos de Urbanismo*. Editora Perspectiva, São Paulo, Brasil, 1995.

HANNINGAN, John A. *Sociologia Ambiental*. col. «Perspectivas Ecológicas», Edições Instituto Piaget, 2000. (edição original 1995)

HEGGER, Manfred, Hans Drexler e Martin Zeumer. *Materials*, col. «Basics», Birkhäuser-Publishers for Architecture, Basel, 2007.

HERZOG, Jacques, *Una conversación entre Jacques Herzog y Jeff Wall*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

HERZOG, Thomas, *Solar Energy in Architecture and Urban Planning*, editorial Prestel, Munich, London, New York, 1997.

HOPKINSON, Petherbridge e P. Lingmore. *Iluminação natural*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975.

HOUGH, Michael. *Proyectar con la Naturaleza, Planificación urbana y Procesos ecológicos*, Ed. Gustavo Gili, AS, Barcelona, 1998. (edição original 1995).

HSIN, R. *Guidelines and Principles for Sustainable Community Design*. Florida A & M University, School of Architecture, USA, 1996.

HUISMAN, Denis, *A Estética*, col. «Arte & Comunicação», Edições 70, Lisboa 1994.

ITO, Toyo, *Conversas com estudantes*, Editorial Gustavo Gili, S.L., Barcelona, 2007.

JANSON, H. W. *História da Arte, Panorama das Artes Plásticas e da Arquitectura Da Pré-História à Actualidade*, Edições Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1977.

JENCKS, Charles. *Movimentos Modernos em Arquitectura*, Edições 70, Lisboa, 1985. (edição original de 1973)

JENCKS, Charles e Karl Kropf (edited by). *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*, Wiley-Academy, West Sussex, England, 2006.

JENGER, Jean. *Le Corbusier, l'architecture pour émouvoir*. Découvertes Gallimard Architecture, 1993.

JENKS, M., Burton, E., Williams, K. (Eds.). *The Compact City: a sustainable urban form?*. E&FN Spon, London, 1996.

JODIDIO, Philip. *Contemporary American Architects*, Benedikt Taschen, Köln, Alemanha, 1994.

JOKILEHTO, Jukka. *A History of Architectural Conservation. A Contribution of English, French, German and Italian Thought towards an International Approach to the Conservation of Cultural Property*. D. Phil Thesis, The University of York, England. Institute of Advanced Architectural Studies, September, 1986, PDF format in February 2005.

JORDAN, Furneaux R. *História da Arquitectura no Ocidente*. Editorial Verbo, 1985.

JUSTICIA, M.<sup>a</sup> José Martínez, Domingo e Leonardo Sánchez-Mesa Martiínez. *Historia y Teoría de la Conservación y Restauración Artística*. Editorial Tecnos, Madrid, 2008.

KAHN, Louis I.. *Conversa com Estudantes*, Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2002.

KANDINSKY, Wassily. *Ponto, Linha, Plano*, col. «Arte&Comunicação», Edições 70, Lisboa, 1970.

KAPLAN, R., Kaplan, S., *The Experience of Nature: the psychological perspective*. Cambridge University Press, 1989.

KNAACK, Ulrich, Tillmann Klein, Marcel Bilow, Thomas Auer. *Façades, Principles of Construction*, Birkhäuser- Publishers for Architecture, Verlag AG, 2007.

KOOLHAAS, Rem. *Conversations with students, Rice University School of Architecture*. Princeton Architectural Press, New York, 1996.

KOOP, Anatole. *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*, Nobel, S.A., Editora da Universidade de S. Paulo, 1990.

KROLL, Lucien. *Buildings and Projects*, Thames and Hudson, 1998.

KULLER, Rikard. *Architectural Psychology. Proceedings of Lund Conference*, ed. Dowden, Hutchinson & Ross, Inc., Lund, Sweden, 1973.

LAIKE, Thorbjorn, *The impact of home environment and daycare environment on children's emotional behavior*, Lund, Sweden, 1995.

LAMAS, José M. Ressano Garcia. *Morfologia Urbana e Desenho da Cidade*, col. «Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas», Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

LAUWE, P.-H.- Chombart de, *Des hommes et des villes*, ed. Petit Bibliothèque Payot, n° 154, Paris, 1963.

LEACH, Neil. *A anestésica da arquitectura*, Antígona, Editores Refractários, Lisboa, 2005.

LEITÃO, Luiz Augusto, *Construções*, Imprensa Nacional, 1896

LENIAUD, Jean-Michel e Philippe Plagnieux, *La Basilique Saint-Denis*. Editions du Patrimoine, Centre des Monuments Nationaux, Paris, 2012.

LEOZ, Rafael. *Redes y Ritmos Espaciales*, Fundación Rafael Leoz para la Investigación y Promoción de la Arquitectura Social, Editorial BLUME, Madrid-Barcelona, 1969

LÉVÊQUE, Christian. *Ecologia, Do Ecosistema à Biosfera*. col. «Perspectivas Ecológicas», Edições Instituto Piaget, 2002.  
(edição original 2001)

LINO, Raúl, *A Nossa Casa. Apontamentos sobre o Bom Gôsto na construção das casa simples*. Edição OTTOSGRAFICA, Lisboa, Quarta edição (1923).

LINO, Raúl, *Casas Portuguesas. Alguns apontamentos sobre o architectar das casas simples*. Academia Nacional de Belas Artes, Edição de Valentim de Carvalho, Lisboa, MCMXXXIII (1933).

*Livro Verde sobre o Ambiente Urbano: Comunicação da Comissão ao Conselho e ao Parlamento*. Comissão das Comunidades Europeias, Bruxelas. 1992.

LNEC, Laboratório Nacional de Engenharia Civil, *Ambiente em edifícios Urbanos*, Seminário, Lisboa, 2000, Coordenação de Jorge Patrício e António Santos.

LNEC, Laboratório Nacional de Engenharia Civil, *Caracterização da Irradiação dos vãos envidraçados pela radiação solar directa*, Volume I, Metodologia, Dados Climáticos Reais a Lisboa, Dezembro de 1985.

LNEC, Laboratório Nacional de Engenharia Civil, *Ventilação Natural em Edifícios de Habitação*, Relatório 320/94, Lisboa, Dezembro de 1994.

LYLE, J.T., *Design for Human Ecosystems: Landscape, land use and natural resources*, Van Nostrand, New York. 1985.

LYOTARD, Jean-François. *O Pós-moderno explicado às crianças*, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1993.

LOFFLER, P., Payne, A. (Eds.). *An initial evaluation on the European sustainable cities and town campaign: summary*. European Commission, City of Aalborg and City of Hanover, Brussels. 1999.

LOWENTHAL, David. *The Heritage Crusade and the Spoils of History*, Cambridge University Press, 2010 (edição original de 1998).

MACY, Christine and Sarah Bonnemaïson. *Architecture and Nature, Creating the American landscape*, Architectural Press, London, 2003.

MAIA, Maria Helena, *Património e Restauro em Portugal (1825-1880)*. «Colecção Teses», Edições Colibri- IHA/ Estudos de Arte Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2007.

MAGALHÃES, Manuela Raposo, *Importância dos Espaços Exteriores e dos Equipamentos na Qualidade da Habitação*, in "Forum Habitação", "II Encontro: Qualificação/ Requalificação de Áreas Habitacionais", Instituto Nacional de Habitação, 1997.

MANDEL, Gabriele. *Como reconhecer a Arte Islâmica*, col. «Como Reconhecer a Arte», Edições 70, Lisboa, 1989.

MARRAS, Amerigo (ed). *ECO-TEC Architecture of the In-Between*, Princeton Architectural Press, New York, 1999.

MARSH, G.P., *Man and Nature. Lowenthal*, Harvard University Press, Cambridge. 1995.

MASCARÓ, Lucía, *Luz, Clima e Arquitectura*, Livraria Nobel, São Paulo, 1989.

MEADOWS, D.H., Meadows, D.L., Randers, J., *Além dos Limites: da catástrofe total ao futuro sustentável*. Difusão Cultural. Lisboa. 1993.

MELA, Alfredo, Maria Carmen Belloni e Luca Davico, *A sociologia do ambiente*, col. «Temas de Sociologia», Editorial Estampa, Lisboa 2001.

MELA, Alfredo. *A sociologia das cidades*, col. «Temas de Sociologia», Editorial Estampa, Lisboa 1999.

MELO, João Joanaz e Carlos Pimenta, *Ecologia*, col. «O que é», Difusão Cultural, Lisboa, Março de 1993.

MENDES, Maria Clara. *O Planeamento Urbano na Comunidade Europeia, Evolução e Tendências*, col. «Universidade Moderna», Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1990.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Edições Martins Fontes, 1999. (edição original 1945)

MINDLIN, Enrique E. *Modern Architecture in Brazil*, Reinhold Publishing corporation, New York, 1939.

MOITA, Francisco. *Energia Solar Passiva*. Vol. I, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1987.

MOITA, Francisco. *Energia Solar Passiva*. Vol. II, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1988.

MONTANER, Josep Maria. *As formas do século XX*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

MONTANER, Josep Maria. *A modernidade Superada, Arquitectura, arte e pensamento do século XX*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1997.

MONTANER, Josep Maria. *Arquitectura e Crítica*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

MONTANER, Josep Maria. *Depois do movimento moderno, Arquitectura da segunda metade do século XX*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001.

MONTEIRO, A. Pardal. *Estudos de Ambiente I. Acústica dos Edifícios*. Apontamentos Académicos, ESBAL, 1976.

MONTEYS, Xavier. *Le Corbusier Obras e Projectos*.  
Editorial Gustavo Gili, 2005.

MOORE, Charles e Gerard Allen. *Dimensiones de la arquitectura. Espacio, forma y escala*. Col.«Arquitectura y crítica», Editorial Gustavo Gili, 1981.

MOORE, Charles, Gerard Allen e Donlyn Lyndon. *La casa. forma y diseno*. Col.«Arquitectura/perspectivas», Editorial Gustavo Gili, 1985.

MORIN, Edgar. *O Paradigma Perdido, A natureza humana*,  
col. «Biblioteca Universitária», Publicações Europa-América, Lisboa, 2000.  
(edição original 1973)

MORIN, Edgar. *Ciência com consciência*, col. «Biblioteca Universitária», Publicações Europa-América, Lisboa, 1994. (edição original 1982)

MORIN, Edgar e outros. *O Problema Epistemológico da Complexidade*, col. «Biblioteca Universitária», Publicações Europa-América, Lisboa, 1996.

MORIN, Edgar/ Ilya Prigogine. *A Sociedade em Busca de Valores*. col. «Epistemologia e Sociedade», Edições Instituto Piaget, 1998.  
(edição original 1996)

MORIN, Edgar. *Os sete saberes para a educação do futuro*. col. «Horizontes Pedagógicos», Edições Instituto Piaget, 2002.  
(edição original 1999)

MORRIS, A. E. J. *Historia de la forma urbana, desde sus orígenes hasta la Revolución Industrial*. col. «Arquitectura/Perspectivas», Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1998.  
(edição original 1984)

MOSTAEDI, Arian, *arquitectura sostenible, lowtech houses*, Instituto Monsa de Ediciones, S.A., Barcelona, 2002.

MOURA, Eduardo Souto, *Santa Maria do Bouro, White & Blue*, Edições de Arquitectura e Urbanismo, Lda, Lisboa, 2001.

MOUTINHO, Mário. *A Arquitectura Popular Portuguesa*, Imprensa Universitária, Editorial Estampa, Lisboa, 1979.

MULLENDER, Jacques. *Environnement et petite enfance*. Centre George Pompidou, 1978.

MUMFORD, Lewis. *A Cidade na História, Suas origens, transformações e perspectivas*. Livraria Martins Fontes Editorial, São Paulo, 1998. (edição original 1961)

MUÑOZ VIÑAS, Salvador. *Contemporary Theory of Conservation*. Elsevier Butterworth-Heinemann, Burlington, 2005.

MUNTAÑOLA, Josep. *A arquitectura como lugar. Aspectos preliminares de una epistemologia de la arquitectura*. Editorial Gustavo Gili, 2000.

NARANJO, Sergio Becerril, *Del Sol a la Arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Mexico, 1987.

NERDINGER, Winfried, Editor. *Frei Otto, Complete Works, Lightweight Construction Natural Design*, Birkhäuser–Publishers for Architecture, Basel, Boston, Berlin, 2008.

NETO, Maria João, *James Murphy e o Restauro do Mosteiro de Santa Maria da Vitória no Séc. XIX*, col. «Teoria da Arte», Editorial Estampa, 1997.

NETO, Maria João, *Memória, Propaganda e Poder, O restauro dos Monumentos Nacionais (1929-1960)*, FAUP Publicações, 2001.

NESBIT, Kate, Editor. *Theorizing a new agenda for Architecture, An Anthology of Architectural Theory, 1965-1995*, Princeton Architectural Press, New York, 1996.

NIEMEYER, Oscar. *Conversa de Arquitecto*, col. «Campo da Literatura», Campo das Letras- Editores, S.A., Porto, 1998.

NIEMEYER, Oscar. *As Curvas do tempo, Memórias*, col. «Fora de Colecção», Campo das Letras- Editores, S.A., Porto, 1997.

NORA, Pierre. *Présent, nation, mémoire*, col. «Bibliothèque des Histoires». Editions Gallimard, 2011.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *A la Recherche d'un langage Contemporain de l'Architecture*, References VIII, Institut Supérieur d'Architecture Saint-Luc, Bruxelles. 1988.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Intenciones en arquitectura*, «GG Reprints», Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1998. (edição original 1967).

OESTERLE, Lieb, Lutz, Hueusler. *Double-Skin Facades, Integrated Planning*, Prestel Verlag, Munich. London. New York, 2001.

ORTIGÃO, Ramalho, *O Culto da Arte em Portugal*. António Maria Pereira, Livreiros - Editor, Rua Augusta, Lisboa, 1896 (Typographia da Academia Real das Ciências de Lisboa).

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de, Fernando Galhano, *Arquitectura Traicional Portuguesa*, col. «Portugal de Perto», Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1992.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de, Fernando Galhano e Benjamin Pereira, *Construções Primitivas em Portugal*, col. «Portugal de Perto», Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1988.

OLGYAY, Victor, *Arquitectura y Clima, Manual de Diseño Bioclimático para Arquitectos y Urbanistas*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2006.  
(edição original 1963).

PAIS DA SILVA, Jorge Henrique. *Pretérito Presente (Para uma teoria da preservação do Património Histórico-Artístico)*, Lisboa, 1975.

PANERO, Julius e Martin Zelnik. *Las dimensiones humanas en los espacios interiores*, Ed. Gustavo Gili/ Mexico, S.A. de C.V., México, 1989.

PAPADAKIS, Andreas, Catherine Cooke e Andrew Benjamin (ed.). *Deconstruction, Omnibus Volume*, Academy Editions, Londn, 1989.

PARAREDA, Guillermo Yañez. *Arquitectura solar*. MOPU, 1988.

PARICIO, Ignacio. *La protección solar*. Ed. Bisagra, Barcelona, 1997.

PEIXOTO, José Pinto. *O sistema climático e as bases físicas do clima*, O col. «O Ambiente e o Homem», Ministério do Plano e da Administração do Território, Secretaria de Estado do Ambiente e dos Recursos Naturais, Lisboa, Fevereiro de 1987.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*, col. «estudos, estudos, estudos», Editora Perspectiva, S.A. São Paulo, Brasil, 2005.

PETIT, Jean. *Niemeyer, Poeta da arquitectura*, Fidia Edizioni d'arte Lugano

PEREIRA, Nuno Teotónio. *Escritos (1947-1996, selecção)*, Publicações da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1996.

PEREIRA, Paulo. *Arte Portuguesa, História Essencial*, «Temas e Debates», Círculo de Leitores, Lisboa 2011.

PEREIRA, Paulo. *Património edificado, Pedras angulares*, «Ensaio», Editora Aura, 2004.

PIANO, Renzo. *Sustainable architectures arquitecturas sostenibles*, Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1998.

PIEIDADE, A. *Canha da Construir no Presente, Preservando o Futuro*, Comunicação integrada no Curso de Formação *Construção Sustentável e Inovação Tecnológica*, Volume I, Fundação para a Formação Contínua em Engenharia Civil, Instituto Superior Técnico, Lisboa, Junho 2000.

PIANO, Renzo. *Sustainable architectures arquitecturas sostenibles*, Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1998.

PIANO, Renzo. *Un regard construit*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2000.

PIÑÓN, Helio, *Teoría del proyecto*, ETSAB Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Edicions UPC Universitat Politècnica de Catalunya, 2006.

PINTO, António Costa (coordenador), *Os Presidentes da República Portuguesa*, Temas e Debates- Actividades Editoriais, 2001.

PINTO, Jorge Filipe da Cruz, *La caja El espacio-limite. La idea de caja en momentos de la arquitectura Portuguesa*, Universidad Politecnica de Madrid, Escuela Tecnica Superior de Arquitectura. Tesis Doctoral, 1998.

PIRES, Amílcar Gil. *A Quinta de Recreio em Portugal, Vilegiatura, Lugar e Arquitectura*, Caleidoscópio – Edição e Artes Gráficas S.A. Casal de Cambra, 2013.

PITA, António Pedro. *A Experiência Estética como Experiência do Mundo*, col. «Campo da Filosofia», Campo das Letras –Editores S.A. Porto, 1999.

PORTAS, Nuno. *Arquitectura(s), História e Crítica, Ensino e Profissão*, Publicações da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2005.

PORTAS, Nuno. *Evolução da arquitectura moderna em Portugal*, Livros Horizonte, Lisboa, 2008. (texto original de 1973)

PORTAS, Nuno e Manuel Mendes, *Portugal Architecture 1965-1990*, col. «Tendences de l'architecture contemporaine», Editions du Moniteur, Paris, 1992.

PORTOGHESI, Paolo. *Depois da Arquitectura Moderna*, col. «Arte&Comunicação», Edições 70, Lisboa, 1985.

PURCHLA, Jacek, *Heritage and Transformation*, International Cultural Center, Cracow, 2005.

RAGOT, Gilles, Direction Scientifique avec Thierry Jeanmonod et Nicolas Nogue. *"L'invention d'une Ville" Royan années 50*, col. «Cahiers du Patrimoine» Monum, Éditions du patrimoine.

RAPOPORT, Amos. *Vivienda y Cultura*, col. «Arquitectura y Crítica». Ed. Gustavo Gili, AS, Barcelona, 1972.

REBOUL, Oliver. *A Filosofia da Educação*. col. «Nova Biblioteca 70», Edições 70, 2000.

. *Regulamento Geral das Edificações Urbanas*, col. «Construção Civil», nº2 e 5, editora Rei dos Livros 6ª edição, Outubro de 1997.

. *Regulamento de Execução da Medida de Apoio ao Aproveitamento do Potencial Energético e Racionalização de Consumos (MAPE)*, Portaria n.º198/2001 de 13 de Março, Ministério das Finanças, da Economia e do Planeamento.

*Resolução do Conselho de Ministros n.º 169/2005 de 24 de Outubro*. Diário da República – I Série- B

RETBI, Miguel. *Architecture Ambiances et Energie. Mission Architecture et Art Urbain*, Techniques & Architectures, 1989.

RIBEIRO, Orlando. *Portugal, O Mediterrâneo e o Atlântico*, col. «Nova Universidade», ed. Livraria Sá da Costa, (5ª edição), Lisboa, 1987.

RICORDEAU, Christian. *La port ouvert. Unite pedagogique d'architecture*. L'institut de l'environnement, 1973.

RIEGL, Alòis, *El culto moderno a los monumentos. «Caracteres y origen»*, La Balsa de la Medusa, A. Machado Libros, S.A., Madrid, 2008 (original de 1903).

RIVERA BLANCO, Javier, *De varia restauratione, Teoría e Historia de la Restauración Arquitectónica. «Lecturas de Arquitectura»*, ABADA Editores, S.L., Madrid, 2008.

ROAF, Sue e outros. *Ecohouse 2, A design guide*.  
Ed. Architectural Press, 2003.

RODRIGUES, António Jacinto. *A Bauhaus e o Ensino Artístico*, Editorial Presença, Lisboa, 1989.

RODRIGUES, António Jacinto. *Teoria da Arquitectura, «seis lições»*, Publicações Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1995.

RODRIGUES, António Jacinto. *Urbanismo e Revolução*, col. «cidade em questão», ed. Afrontamento, Porto, 1973.

RODRIGUES, António Jacinto. *Pedagogia para uma Sustentabilidade, «Cadernos de Arquitecturas»*, Publicações ISMAT, Porto, 2007.

RODRIGUES, Maria João Madeira. *Arquitectura- O que é*, Editorial Quimera, Lisboa, 2002.

RODRIGUES, Maria João Madeira, Pedro Fialho de Sousa e Horácio Bonifácio. *Vocabulário Técnico e Crítico de Arquitectura*, Editorial Quimera, Lisboa, 1990.

RODRIGUES, José Degado. *De Viollet-le-Dic à Carta de Veneza, Teoria e Prática do Restauo no Espaço Ibero-Americano, Livro de Actas*, Editorial LNEC, Lisboa, 2014.

ROHE, Mies van der. *Conversas com.....*, Editorial Gustavo Gili, S.L., Barcelona, 2006.

ROGERS, Richard. *Ciudades para un pequeño planeta*, col. «arquitectura y Diseño + Ecología», Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 2000.

ROGERS, Richard. *Architecture: A modern View*, Thames and Hudson, Singapore, 1991.

ROMERO, Marta Adriana Bustos. *Arquitectura Bioclimática do Espaço Público.*, col. «arquitectura urbanismo», Ed. Universidade de Brasília, 2001.

ROSA, João. *Observação e registo do desenvolvimento da criança. Em jardim de infância*, Ministério da Educação – Núcleo de educação pré-escolar, 1994.

ROSAS, Lúcia. *Monumentos Pátrios: a arquitectura religiosa medieval: património e restauro, 1835-1928*, Porto, Edição de Autor, 1995.

ROSSI, Aldo. *A Arquitectura da Cidade.*, Edições Cosmos, Lisboa, 2001.

RUANO, Miguel. *Eco-Urbanismo, Entornos humanos sostenibles: 60 proyectos*. Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1999.

RUSKIN, John, *Seven Lamps of Architecture*, Kessinger Publishing, LLC, USA, 1849.

RYN, Sim Van der, and Stuart Cowan. *Ecological Design*, Island Press, Washington, D.C. 1996.

SALAZAR, António Oliveira. *Era da Restauração. Era do Engrandecimento*, in *Discursos e Notas Políticas*, Coimbra Editora, 1935-1937

SANTOS, Boaventura Sousa. *Introdução a uma ciência pós-moderna*, col. «Biblioteca das ciências do homem», Ed. Afrontamento, Porto, 1989.

SANTOS, Boaventura Sousa. *Pela mão de Alice, O social e o político na pós-modernidade*, col. «Biblioteca das ciências do homem», Edições Afrontamento, Porto, 1994.

SANTOS, Boaventura Sousa. *Um Discurso sobre as Ciências*, col. «Histórias e Ideias», 3ª edição, Ed. Afrontamento, 1994.

SANTOS, Boaventura Sousa. *A Crítica da razão indolente, Contra o desperdício da experiência*, col. «Biblioteca das ciências do homem», Edições Afrontamento, Porto, 2000.

SAURA, Carles / Carulla. *Arquitectura y medio ambiente*, col. «Arquitectonics, Mind, Land & Society», Edições Universitat Politècnica de Catalunya, 2003.

SCHAFFER, H. Rodolph. *Desenvolvimento social da criança*. col. «Epigénese e Desenvolvimento», Edições Instituto Piaget, 1999.

(edição original 1996)

SCHITTICH, Christian (direction), *Architecture Solaire, Stratégies, Visions, Concepts*, col. «en Detail», Edition Detail, Birkhäuser, Institut für internationale Architektur – Dokumentation Gmb&Co.kG, Munich, 2003.

SCHITTICH, Christian (direction), *Enveloppes, Concepts, Peaux, Matériaux*, col. «en Detail», Edition Detail, Birkhäuser, Institut für internationale Architektur – Dokumentation Gmb&Co.kG, Munich, 2003.

SCHITTICH, Christian (direction), *Habitat collectif, Concepts. Projects. Réalisations*, col. «en Detail», Edition Detail, Birkhäuser, Institut für internationale Architektur – Dokumentation Gmb&Co.kG, Munich, 2005.

SCHULZ, Christian Norberg. *Existência, Espaço y Arquitectura*, col.«Nuevos caminos de la arquitectura» , ed. Blume, 1975.

SEMPER, Gottfried. *The four elements of Architecture and other Writings*, Cambridge University Press, 1989.

SERPA, Luis (coord). *Depois do Modernismo*, Catálogo de exposição Lisboa, 1983.

SERRA, Rafael. *Arquitectura y climas.*, col. «GG Básicos», Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1999.

SILVA, Agostinho da, *Reflexão*. «Filosofia & Ensaios», Guimarães Editores, Lda, Lisboa, 1996.

SILVANO, Filomena. *Antropologia do Espaço*. Edições CELTA, 2001.

. *Sistema Nacional de Certificação Energética e da Qualidade do Ar Interior nos Edifícios, Regulamento dos Sistemas Energéticos de Climatização em Edifícios, Regulamento das Características de Comportamento Térmico dos Edifícios*, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, Lisboa 2006.

SMITH, Mark J.. *Manual de Ecologismo, Rumo à cidadania ecológica*. col. «Perspectivas Ecológicas», Edições Instituto Piaget, 2001.  
(edição original 1998)

SMITH, Peter. *Architecture in a Climate of Change, A guide to sustainable design*. Ed. Architectural Press, 2001.

SOARES, José Alexandre, *A reforma do ensino de arquitectura, Anuário da Sociedade dos Architectos Portuguezes*. Sociedade dos Arquitectos Portugueses, ano IV, Lisboa, 1908

SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Presente y Futuros. La arquitectura en las Ciudades, XIX Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos*, Col.legi d'Arquitectes de Catalunya, Actar publishers, Barcelona, 1996.

STACCIOLI, Romolo. *Como reconhecer a Arte Etrusca*, col. «Como Reconhecer a Arte», Edições 70, Lisboa, 1986.

TAFURI, Manfredo. *Projecto e Utopia*, col. «Colecção Dimensões», Editorial Presença, 1985.

TARELLA, Alda. *Como reconhecer a Arte Romana*, col. «Como Reconhecer a Arte», Edições 70, Lisboa, 1988.

TÁVORA, Fernando. *Da Organização do Espaço*. Publicações Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto, 1999.

TEIXEIRA, Artur Pedro. *Energia Solar Passiva*, col. «Formação profissional», ed. Plátano, Lisboa, 1984.

TELLES, Gonçalo Ribeiro (cord.). *Plano Verde de Lisboa*, Componente do Plano Director de Lisboa, Edições Colibri, Lisboa, 1997.

TERRY, Faw. *Psicologia do desenvolvimento: Infância e Adolescência*. col. «Schaum», McGraw-Hill, São Paulo, 1980.

TIRONE, Livia e Ken Nunes. *Construção Sustentável, Soluções eficientes hoje, a nossa riqueza de amanhã*, Editora Tirone Nunes, SA, Lisboa, 2007.

TOMÉ, Miguel, *Património e Restauro em Portugal (1920-1995)*, FAUP, publicações, Porto, 2002.

TOSTÕES, Ana, *Cultura e Tecnologia na Arquitectura Moderna Portuguesa*, Tese Doutoramento, UTL, 2000.

TZONIS, Alexander, Liane Lefraivre and Bruno Stagno. *Tropical Architecture Critical Regionalism in the age of Globalization*. Wiley-Academy, Great Britain, 2001.

URSPRUNG, Philip (moderador). *Une conversación entre Jacques Herzog y Jeff Hall*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

VALADIER, Paul. *A Anarquia dos Valores*. col. «Epistemologia e Sociedade», Edições Instituto Piaget, 1998. (edição original 1997)

VAN DER RYN, Sim, & Peter Calthorpe. *Sustainable Communities, a New Design Synthesis for Cities, Suburbs and Towns*, Sierra club books San Francisco, 1991.

VASCONCELLOS, Rita Roquette de, *A Relação entre o Particular e a Administração Local, Operações Urbanísticas do RJUE*, Tese de Mestrado FA UTL, 2013, Orientador Prof. Rui Barreiros Duarte.

VAYER, Pierre e Dennis Trudelle. *Como aprende a criança*. col. «Horizontes Pedagógicos», Edições Instituto Piaget, 1999.

VAYER, Pierre e Charles Roncin. *Psicologia actual e desenvolvimento da criança*. col. «Epigénese e Desenvolvimento», Edições Instituto Piaget, 1994. (edição original 1988)

VENTURI, Robert, *Complexidade e Contradição em Arquitectura*, Editora Martins Fontes, São Paulo, 1995 (Edição original de 1966).

VERB, *Verb Natures*, Editora ACTAR, Barcelona 2006.

VERDELHO DA COSTA, Lucília, *Ernesto Korrodi, 1889-1944, arquitectura, ensino e restauro do património*, col. «Teoria da Arte», Editorial Estampa, Lisboa 1997

VERGERONT, Jeanne. *Places and spaces for preschool and primary (indoors)*, NAEYC, USA, 1992.

VITRÚVIO, Marco Lúcio Polion. *Los diez libros de Arquitectura*, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1995, SODILIVROS Distribuição.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. *Description du châteaux de Pierrefonds (Éd. 1857)*, Hachette Livre, BnF, 2014.

WILD, Friedeman. *Construcciones para la infancia. Guarderías. Jardins de infancia, Centros pre-escolares*, col.«Projecto y Planificación», Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1974.

WINES, James, *l'Architecture Verte*, Taschen, Köln, 2000.

YEANG, Ken. *Proyectar con la Naturaleza, Bases ecológicas para el proyecto arquitectónico*, Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1999.  
(edição original, 1995).

ZABALBEASCOA, Anaxu e Javier Rodríguez Marcos. *Minimalismos*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 2001.

ZAIDAN FILHO, Michel. *A Crise da Razão Histórica*. Papyrus Editora, 1989.

ZEVI, Bruno. *A Linguagem Moderna em Arquitectura*. Col. «Arte e Sociedade», Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1984. (Edição original de 1973)

ZEVI, Bruno. *História da Arquitectura Moderna*. Editora Arcádia, Lisboa, 1970 (edição original de 1950)

ZEVI, Bruno. *Saber ver a Arquitectura*. Livraria Martins Fontes editora LTDA, São Paulo, 1989

ZUMTHOR, Peter. *Atmosferas, Entornos arquitectónicos – as coisas que me rodeiam.*, Editorial Gustavo Gili, 2006.

ZUMTHOR, Peter. *Thinking Architecture*, Birkhäuser Publishers for Architecture, Boston, 1999.