


Mirandulina Maria Moreira Azevedo  
Maíra de Luca e Lima

# ENSAIOS SOBRE TECTÔNICA E DESENHO DE MONUMENTOS ARQUITETÔNICOS

 editora  
UFMS



ENSAIOS SOBRE  
TECTÔNICA E DESENHO  
DE MONUMENTOS  
ARQUITETÔNICOS



**UNIVERSIDADE FEDERAL  
DE MATO GROSSO DO SUL**

Reitora

*Camila Celeste Brandão Ferreira Ítavo*

Vice-Reitor

*Albert Schiaveto de Souza*

Obra aprovada pelo

CONSELHO EDITORIAL DA UFMS

Resolução nº 344-COED/AGECOM/UFMS,

15 de abril de 2026.

CONSELHO EDITORIAL

*Rose Mara Pinheiro (presidente)*

*Adriane Angélica Farias Santos Lopes de*

*Queiroz Alleisa Ferreira Riquelme*

*Andrés Batista Cheung*

*Antonio Pancrácio de Souza*

*Cid Naudi Silva Campos*

*Elizabeth Aparecida Marques*

*Maria Lígia Rodrigues Macedo*

*Marlei Sigrist*

*Ronaldo José Moraca*

*William Teixeira*

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Diretoria de Bibliotecas – UFMS, Campo Grande, MS, Brasil)

---

Azevedo, Mirandulina Maria Moreira.

Ensaios sobre tectônica e desenho de monumentos arquitetônicos [recurso eletrônico] /  
Mirandulina Maria Moreira Azevedo, Maíra de Luca e Lima. – Campo Grande, MS : Ed.  
UFMS, 2026.

115 p. : il. color.

Dados de acesso: <https://repositorio.ufms.br>

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-7613-832-7

1. Desenho arquitetônico - Ensaios. 2. Monumentos - Ensaios. 3. Arquitetura

Romana. 4. Arquitetura – Conservação e restauração. I. Lima, Maíra de Luca e. II. Título.

CDD (23) 720.284

---

Bibliotecário responsável: Valdeir da Silva Severino – CRB1/ 3.044

Mirandulina Maria Moreira Azevedo  
Maíra de Luca e Lima

ENSAIOS SOBRE  
TECTÔNICA E DESENHO  
DE MONUMENTOS  
ARQUITETÔNICOS

Campo Grande-MS  
2026



© das autoras:  
*Mirandulina Maria Moreira Azevedo*  
*Maira de Luca e Lima*

1ª edição: 2026

Preparação do texto  
*Secretaria da Editora UFMS*

Projeto Gráfico, Editoração Eletrônica  
*Secretaria da Editora UFMS*

Revisão  
A revisão linguística e ortográfica é de responsabilidade dos autores

A grafia desta obra foi atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 1º de janeiro de 2009.

Direitos exclusivos para esta edição



Secretaria da Editora UFMS - SEDIT/AGECOM/UFMS  
Av. Costa e Silva, s/nº - Bairro Universitário  
Campo Grande - MS, 79070-900  
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul  
Fone: (67) 3345-7203  
e-mail: [sedit.agecom@ufms.br](mailto:sedit.agecom@ufms.br)

Editora associada à



ISBN: 978-85-7613-832-7

**Versão digital:** Abril de 2026.

Apoio:



**UNIVERSIDADE FEDERAL  
DE MATO GROSSO DO SUL**

Edital UFMS/AGECOM nº 03/2024  
Seleção de Propostas de Materiais de Divulgação Técnico-Científica para publicação pela Editora UFMS - Fluxo Contínuo.



Este livro está sob a licença Creative Commons, que segue o princípio do acesso público à informação. O livro pode ser compartilhado desde que atribuídos os devidos créditos de autoria. Não é permitida nenhuma forma de alteração ou a sua utilização para fins comerciais. [br.creativecommons.org](http://br.creativecommons.org)

## AGRADECIMENTOS

Agradecemos, em primeiro lugar, à editora da UFMS que por meio do edital UFMS/AGECOM Nº 03 /2024 - referente a seleção de propostas de e-book nos deu a oportunidade de atualizar de maneira pública o projeto de pesquisa. “Para compreender arquitetura: Construção, História e Preservação (2024-2026)” protocolo Sigproj 2APFK.150124 que desenvolvemos na UFMS. O projeto em questão investiga monumentos históricos e a presença oportuna em Roma da doutoranda em Arquitetura e Urbanismo pelo IAU USP, Máira de Luca e Lima em período de cotutela no Departamento de História, Desenho e Restauro da Arquitetura da *Università degli Studi di Roma “La Sapienza”* onde pode realizar pesquisa na Biblioteca do Vaticano, na *Accademia di Francia a Roma* e no ICCROM (Roma) e escrever especialmente o capítulo “A tectônica das cúpulas do Panteão de Roma e da Basílica de São Pedro Vaticano” que contou com o apoio do Auxílio Regular FAPESP – processo nº 2022/13342-6, e a Bolsa Estágio de Pesquisa no Exterior BEPE – processo nº 2023/12590-9.

Por fim, agradeço à UFMS a oportunidade de revisar meus estudos antigos sobre Bramante e o restauro em Riegl aprimorando-os e tornando-os capítulos de maneira a dar sentido e continuidade as pesquisas sobre a materialidade na arquitetura que agora desenvolvo como professora adjunta.

# SUMÁRIO

<b>AGRADECIMENTOS .....</b>	<b>5</b>
<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>8</b>
<b>1. A TECTÔNICA DAS CÚPULAS DO PANTEÃO DE ROMA E DA BASÍLICA DE SÃO PEDRO NO VATICANO .....</b>	<b>12</b>
<b>Sobre a tectônica dos monumentos.....</b>	<b>12</b>
<b>A arquitetura romana .....</b>	<b>14</b>
<b>Panteão de Roma .....</b>	<b>16</b>
Breve história .....	16
A cúpula.....	22
<b>Basilica de São Pedro no Vaticano.....</b>	<b>24</b>
Breve história .....	24
A cúpula.....	27
<b>Considerações finais .....</b>	<b>30</b>
<b>Referências .....</b>	<b>32</b>
<b>2. A INTERPRETAÇÃO DE BRAMANTE SOBRE A LINGUAGEM E CONSTRUÇÃO DO DUOMO DE MILÃO ....</b>	<b>34</b>
<b>Introdução .....</b>	<b>34</b>
<b>O papel da arquitetura no renascimento .....</b>	<b>38</b>
<b>Arte liberal versus arte mecânica: a nova posição do artista .....</b>	<b>44</b>
<b>Vitrúvio e Alberti: um duplo paradigma renascentista .....</b>	<b>48</b>

<b>Bramante arquiteto e o princípio da conformità ..</b>	<b>55</b>
<b>Uma ordem estética .....</b>	<b>64</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>69</b>
<b>3. O TEMA DO RESTAURO NA OBRA DO CONSERVADOR</b>	
<b>ALÖIS RIEGL.....</b>	<b>72</b>
<b>    Introdução .....</b>	<b>72</b>
<b>    A abordagem do problema à época e o restauro do</b>	
<b>    portal gigante.....</b>	<b>77</b>
<b>    Novas tendências em conservação .....</b>	<b>90</b>
<b>    Considerações sobre a contribuição de Riegl .....</b>	<b>99</b>
<b>    Referências .....</b>	<b>110</b>
<b>SOBRE AS ORGANIZADORAS/AUTORAS .....</b>	<b>114</b>

# INTRODUÇÃO

*Mirandulina Maria Moreira Azevedo*

O que chamamos “Ensaio sobre Tectônica e Desenho de Monumentos” é resultado de uma experiência de ensino de mais de vinte anos que nos familiarizou com a existência de arquiteturas extraordinárias, nos permitiu guardá-las pelo nome evocando sua materialidade e transmitindo às gerações mais jovens sua história, o pensamento que criou suas formas, e enaltecendo o respeito e a amizade por tais edificações.

Concomitante à experiência de ensino, que, sem dúvida, por possibilitar a tarefa de elaborar explicações acerca do que é conhecido e estabelecer uma base para o diálogo, ocorre a prática da pesquisa que abrindo campo para indagações nos lança na posição de testar ‘territórios’ ainda não conhecidos, revisando pontos de vista, questionando lacunas e recorrências. É a ação combinada de ensino e pesquisa que exercitamos há um certo tempo (sabemos que nem sempre os temas que pesquisamos são assunto de nossas aulas) que nos permite avançar em nuances que são pouco tratados nas bibliografias mais conhecidas na medida em que essas são mais generalistas e por isso nós consideramos mais adequado chamar esses escritos de ensaios.

Os ensaios são sobre ‘tectônica e desenho de monumentos’, sobre o assunto ‘tectônica’, vale ressaltar que, ainda que acompanhe os estudos na área de história e teoria da arquitetura, nem sempre, assume uma presença maior nas explicações dos textos produzidos. Do mesmo modo, o tema do ‘desenho’ e aqui, nestes escritos, nos referimos a desenho de ‘monumentos’ e os monumentos arquitetônicos são fontes documentais, constituem-se o

melhor testemunho de como determinada época pensou uma resolução de desenho para edificar suas próprias obras.

O interesse pela história da arquitetura nos levou a problemática específica da obra e seu legado para gerações futuras, esta orientação encontra hoje um ambiente acadêmico em que diversas áreas de conhecimento também passaram a considerar a tarefa preservacionista. Para nós o que precede essa discussão é o entendimento da obra do passado como fonte de conhecimento científico e artístico enquanto pesquisadores da área de história e teoria da arquitetura vale a lição de Tafuri – a compreensão de que a arquitetura inovadora dialoga com as lições do passado.

Os arquitetos dos séculos XV e XVI indagaram obras da Antiguidade, as trataram como fonte de conhecimento, observaram seus processos construtivos e criaram maneiras de construir. Foi o caminho feito por Brunelleschi na construção da cúpula da igreja de Santa Maria del Fiori.

A nova postura gerou a prática de uma abordagem que se consagraria – a da leitura e interpretação da obra em sua constituição física e em sua linguagem artística. Em duas vertentes: a primeira, investiga a solução construtiva da obra do passado, como um estudo de caso, para criar uma solução inédita, como fez Brunelleschi em Florença e Michelângelo para a cúpula da Basílica de São Pedro em Roma. A segunda vertente abriu quase um campo de atuação para o arquiteto – a consultoria técnica, para resolver problemas contemporâneos em arquiteturas do passado.

Na primeira vertente temos o capítulo 1, dedicado a pensar a experiência do panteão romano e da basílica de São Pedro, intitulado “A tectônica das cúpulas do panteão de Roma e da basílica de São Pedro no Vaticano”, Maíra de Luca e Lima, inédito, resultado de suas pesquisas de doutorado com fontes escritas e

estudo das obras *in loco*. A colaboração com a autora foi construída por intermédio de seminário relacionado ao projeto de pesquisa registrado no Sigproj-UFMS (2024-2026), em que foi possível reencontrar pesquisadores da mesma área, e de outras instituições, nesse caso, com muita alegria, proporcionou o diálogo entre professoro(a) e aluno(a). O projeto de pesquisa foi pensado para aprofundar o exame sobre a constituição de obras em termos de materialidade, desenho e textos de época, considerando o patamar da pesquisa de fontes primárias *in loco* e na abordagem do desenho de arquitetura como expressão de uma teoria arquitetônica focada em aspectos tectônicos.

Com o capítulo “A tectônica das cúpulas do panteão de Roma e da basílica de São Pedro no Vaticano”, de Maíra de Luca e Lima, que se encontrava em Roma, em intercâmbio na Universidade *La Sapienza*, apresenta-se a noção de tectônica discutida por diversos autores e se faz a retrospectiva histórica das fontes escritas sobre o panteão. A discussão sobre a cúpula da basílica de São Pedro foi feita no sentido de estabelecer o sentido metodológico do entendimento de que a arquitetura inovadora dialoga com as lições do passado, viés importante da discussão do seminário para o qual a autora foi convidada.

Na segunda vertente, o capítulo 2, intitulado “A interpretação de Bramante sobre a linguagem e construção do Duomo de Milão” de nossa autoria em que se revisitou estudos feitos na década de 1990 e também um artigo publicado na mesma época, em uma revista já extinta e não disponível on-line, e o capítulo 3, também de nossa autoria intitulado: “O tema do restauro na obra do conservador Alöis Riegl” resultado de pesquisas feitas em 2012 voltadas, com muita ênfase, à leitura dos escritos desse autor, em especial, os seus pareceres sobre restauro escritos

quando presidente da “Comissão Central para o estudo e a preservação dos Monumentos” da Áustria.

Nos dois últimos capítulos ressalta-se a importância dos pareceres técnicos que são vistos, em geral, como literatura menor, e, no entanto, tornaram-se documentos históricos em que o conhecimento técnico-profissional se tornou expressão maior da cultura. O parecer do arquiteto Bramante respondia a consultoria como construir o tiburio do Domo de Milão e o parecer do historiador da arte e conservador Alöis Riegl explicava sua posição em relação a projeto de restauro proposto para o portal gigante de Santo Estevão. Esses contextos evidenciam que a cultura é composta de atos cotidianos em geral relacionados ao trabalho, a procedimentos, a metodologias de como fazer, de como resolver problemas.

No processo de formação dos estudantes é preciso que se insista no valor de conhecimento científico de qualquer texto acadêmico que a ação de o realizar seja feita com rigor técnico e postura ética, seja um relatório de pesquisa, seja um relatório de obra. Do mesmo modo a prática de desenho que certamente, sendo também uma prática discursiva, seja visto como expressão de um pensamento, já reconhecido no renascimento, quando Vasari afirmava: *designo è cosa mentale*. Estes “Ensaio sobre Tectônica e Desenho de Monumentos” foram escritos no intuito de valorizar essa ideia.

# 1. A TECTÔNICA DAS CÚPULAS DO PANTEÃO DE ROMA E DA BASÍLICA DE SÃO PEDRO NO VATICANO

*Maíra de Luca e Lima<sup>1</sup>*

## **SOBRE A TECTÔNICA DOS MONUMENTOS<sup>2</sup>**

A tectônica dos monumentos diz respeito a uma concepção referente ao modo como a estrutura e a construção de um edifício são traduzidas e integradas à sua forma arquitetônica. Trata-se de um conceito fundamental na arquitetura em razão da ênfase na importância construtiva que não é apenas funcional, mas, também, esteticamente satisfatória e expressiva.

Autores como Frampton (1996), Mahfuz (2003), Amaral (2009) e Cantalice (2015) afirmam que a tectônica se refere a uma interpretação do edifício através da compreensão da união entre as partes e da sua materialidade, ligada à capacidade da realização de algo adquirido através da prática – o “saber fazer” – que resulta da criatividade de confrontar as múltiplas facetas de materiais e técnicas construtivas. Ou seja, a tectônica relaciona-se diretamente ao modo pelo qual os materiais, adotados em um determinado sistema construtivo, bem como sua estrutura,

---

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Brasil. Processo nº 2022/13342-6. As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do(s) autor(es) e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

<sup>2</sup> Neste ensaio, será usado o termo “tectônica dos monumentos” pois serão abordadas a tectônica das cúpulas de dois monumentos, sendo o primeiro o Panteão de Roma, e, o segundo, a Basílica de São Pedro, no Vaticano. O termo tectônica pode-se aplicar a outros edifícios também.

se organizam em determinada forma e se transformam, de modo determinante, no todo.

Mahfuz (2003, p. 72) elucida a construção da tectônica como a “síntese dos vários subsistemas que compõem uma obra de arquitetura, em uma estrutura formal que possua identidade, sentido e consistência”, a fim de que sua estrutura lhe confira ‘identidade formal’” (Mahfuz, 2003, p. 73).

A partir das abordagens acima mencionadas, pode-se compreender a tectônica dos monumentos a partir de sua expressão construtiva, integração de forma e estrutura, história e evolução e exemplos históricos, sendo:

- A expressão construtiva referente à maneira como os elementos estruturais de um edifício é visível e contribui para sua estética;
- A integração de forma e estrutura busca uma forma harmoniosa entre forma arquitetônica e sua estrutura construtiva, a fim de que a estrutura não seja apenas funcional, mas, também, esteticamente integrada a forma em geral;
- A história e evolução importante para o entendimento de que o conceito da tectônica evoluiu ao longo do tempo, refletindo mudança nas técnicas de construção e abordagens estéticas
- Os exemplos históricos que nos permitem assimilar a estrutura, claramente expressa, se tornando parte integrante da forma arquitetônica. Neste ensaio serão usados dois exemplos para seu entendimento: a cúpula do Panteão de Roma e a cúpula da Basílica de São Pedro, no Vaticano.

## A ARQUITETURA ROMANA

É oportuno que o presente ensaio aborde as principais características da arquitetura romana, uma vez que serão abordados dois monumentos presentes na Península Itálica: o Panteão romano, datado da época da Roma republicana, e a Basílica de São Pedro no Vaticano, do período renascentista italiano.

Os romanos, muito além o uso de elementos arquitetônicos desenvolvidos pelos gregos, conceberam grandes avanços na engenharia estrutural entre os anos 200 a.C. e 300 d.C., o que refletiu diretamente na escala das obras. Logo, pode-se afirmar que a arquitetura romana funde as tradições dos povos helenísticos submetidos às criações dos etruscos e dos romanos: o arco, a abóboda, a cúpula (Koch, 2009), além do uso de um novo material: o concreto.

A respeito dos elementos da arquitetura romana acima citados, e tendo em vista que esta arquitetura tem uma função sobretudo utilitária, é importante a compreensão de seu valor individual para, nos próximos tópicos deste ensaio, entendê-los na totalidade das obras. Desta forma, temos:

- Arco: utilizando-se de pedras em forma de cunha – denominadas *voussoirs* –, os romanos conseguiram criar arcos que distribuíam o peso de forma eficiente, criando estruturas fortes e duradouras. O arco possibilitou a construção de pontes, aquedutos e edifícios de grandes vãos sem a necessidade de colunas maciças;
- Abóboda: trata-se de uma série de arcos alinhados, configurando um teto – ou cobertura – contínuo e curvo. Possibilitaram que os romanos vencessem espaços maiores, com suporte e estabilidade, de maneira a criarem espaços internos mais amplos e imponentes, como são os

casos das termas (a de Caracala, por exemplo) e o Panteão de Roma;

- **Cúpula:** as cúpulas da arquitetura romana eram feitas principalmente de concreto e edificadas em camadas, nas quais a parte mais grossa estava na base e a mais fina no topo. No decorrer da construção, criava-se uma estrutura temporária em madeira – denominada *cofragem* – cuja finalidade era dar suporte à cúpula até a secagem completa do concreto.

- No que se refere à sustentação da cúpula, ela se tratava de uma série contínua de arcos que se apoiavam uns aos outros. Essa configuração permitia que a força fosse distribuída de maneira igualitária por toda a estrutura, de forma a reduzir o risco de desmoronamento. A parte superior da cúpula possuía anéis de compressão, estes utilizados para resistir às forças laterais que poderiam causar a expansão e a ruptura da estrutura. A base da construção deveria ser notavelmente forte e larga a fim de proporcionar uma fundação estável que podia suportar o peso da cúpula acima. Ainda, algumas cúpulas, como é o caso da do Panteão, possuíam uma abertura circular no topo – o óculo. O óculo, além de permitir a entrada de luz natural, auxiliava na redução do peso no ponto mais alto da cúpula, colaborando na distribuição do peso.

- **Concreto:** um composto inovador na época, composto de cal, cinza vulcânica e agregados como pedras e tijolos quebrados. A cinza vulcânica ofereceu ao concreto extraordinária força e durabilidade.

Num primeiro momento, um grande dilema era colocar em harmonia: formas retas e angulares com as circulares, algo até então desconhecido pelos gregos. Mais uma vez, o Panteão de Roma é um exemplo da solução adorada pelos romanos, na qual

observa-se sua cobertura de concreto, em forma de cúpula, que é sustentada por um grande tambor e com um óculo central, aparenta colidir com o pórtico linear de colunas da entrada.

A arquitetura romana foi imposta como arte do Estado em todas as províncias romanas (Koch, 2009) e, posteriormente, reintroduzida no estilo românico e renascentista ocidentais.

## **PANTEÃO DE ROMA**

### **Breve história**

Desde o ano 120 d.C., quando o imperador Adriano reconstrói o Panteão após o edifício ter sofrido dois incêndios devastadores, passando pelos livros e tratados renascentistas que abordam o Panteão – como é o caso do Livro III, de Sebastiano Serlio, e o Livro IV do tratado *I Quattro Libri dell’Architettura* de Andrea Palladio –, até estudos mais recentes, como o de Lugli (1989) e Saccone (2017), pode-se afirmar que o Panteão é o edifício da Antiguidade mais bem conservado até os dias atuais. É significativo, contudo, compreender o Panteão antes da reconstrução de Adriano para assimilar transformações e permanências no edifício.

Num primeiro momento, é de grande relevância ter conhecimento de que antes do Panteão ser reedificado por Adriano, existiu um primeiro edifício feito por Marco Agripa entre os anos 27 e 25 a.C. Por meio das inscrições textuais no Panteão, os antigos romanos facilitaram o entendimento e as interpretações sobre o local, sendo a de maior destaque a presente no friso do entablamento do edifício, na qual lê-se:

M.AGRIPPA L. F. COS. TERTIUM FECIT<sup>3</sup> . Essa inscrição menciona Marco Agripa, general, edil, amigo e genro do imperador Otávio Augusto. Agripa foi uma figura crucial durante o reinado de Augusto, responsável por diversas obras públicas e pela modernização de Roma. Agripa supervisionou inúmeros projetos na região do Campo Marzio, uma vez que eram essenciais para o desenvolvimento urbano e para o bem-estar da população. Sem interferir na área destinada aos exercícios militares – o Campus Agrippae, foram construídos esgotos, piscinas e uma grande quantidade de edifícios, incluindo a Basílica de Netuno, um extenso complexo de spas e, finalmente o Panteão, que se tornou um dos marcos arquitetônicos mais emblemáticos de Roma.



**Figura 1.** Inscrição no Panteão que faz menção à Agripa

Fonte: Arquivo pessoal. Março/2024.

Conforme exposto na tese de Saccone (2017), existem duas fontes antigas que contam a história do Panteão antes de suas

---

<sup>3</sup> “M(ARCUS) AGRIPPA L(UCI) F(ILIIUS) CO(N)S(UL) TERTIUM FECIT” (Saccone, 2017, p. 13). Seu significado é: “Marco Agripa, filho de Lúcio, Cônsul pela terceira vez, construiu” (Palladio, 2009, Notas de tradução, p. 333)

transformações oriundas das enchentes, as quais são o *Acta Fratrum Arvalium* e a *História Natural de Plínio, o Velho*.

O *Acta Fratrum Arvalium* diz respeito a um conjunto de registros que documentam atividades e rituais da Irmandade dos Arvais (*Arvales fratres*), uma associação religiosa da Roma Antiga. Os registros eram inscritos em tábuas de mármore e fixados nas paredes do Templo de Dea Dia, a deusa do bosque, e fornecem informações importantes sobre os rituais e cerimônias realizadas pela Irmandade, incluindo votos, nomes dos participantes, locais de sacrifícios e datas específicas. Nele, é relatado um episódio ocorrido dentro do Panteão em 59 d.C., no qual os irmãos Arvais realizaram um ritual em homenagem ao imperador Nero, para assegurar a proteção e prosperidade do imperador e do estado romano (Scheid, 1998).

No tocante a *História Natural de Plínio, o Velho*, uma enciclopédia escrita por Plínio, o Velho, composta de 37 livros, os quais abordam temas como astronomia, botânica, arte e arquitetura. A enciclopédia reúne conhecimento da época sobre o mundo natural e as artes, copilando informações de mais de 2000 obras de cerca de 200 autores diversos. A respeito do Panteão, é narrado que, em 77 e 78 d.C., “o templo teria sido decorado por Diógenes de Atenas e que uma das pérolas de Cleópatra adornava os lóbulos da estátua de Vênus no Panteão”<sup>4</sup> (Saccone, 2017, p. 14).

Aproximadamente 130 anos após o Panteão ter sofrido incêndios, transformações e múltiplas reconstruções, o edifício já não era mais o Panteão original de Agripa. Durante o reinado dos imperadores Sétimo Severo e Marco Aurélio, o Panteão passou

---

<sup>4</sup> Tradução livre de “(...) il tempio sarebbe stato decorato da Diogene di Atene e che una delle perle di Cleopatra ornava i lobi della statua di Venere nel Pantheon” (Saccone, 2017, p. 14).

por uma significativa restauração que visava preservar e fortalecer a grandiosidade do monumento (Lugli, 1989). Essa restauração é evidenciada por uma nova inscrição, menor que a original de Agripa, localizada nas faixas da arquitrave do monumento, na qual é possível ler: *IMP. CAES. SEPTIMVS SEVERVS PIVS PERTINAX ARABICVS PARTHICVS PONTIF. MAX. TRIB. POT. XI. COS. III. P. P. PROCOS. ET IMP. CAES. MARCVS AVRELIVS ANTONINVS PIVS FELIX AVG. TRIB. POT. V. COS. PROCOS. PANTHEVM VETVSTATE CORRVP TVM CVM OMNI CVLTV RESTITVERVNT*<sup>5</sup> (Palladio, 2009, V, XX, p. 269). A inscrição menciona especificamente os imperadores responsáveis pela restauração, destacando a continuidade da importância do Panteão como símbolo do poder e da resistência da civilização romana.

A história das intervenções e restaurações do Panteão é detalhada por Dione Cássio na História Romana, onde ele descreve o templo, sua abóbada e as numerosas estátuas, incluindo as de Marte e Vênus. Agripa, em 25 a.C., além de completar o Panteão, descreveu a abóbada, como observado por Susanna Pasquali (1996). Essa descrição influenciou estudiosos como Luca Beltrami e Pier Olinto Armanino durante suas escavações em 1892. Segundo Saccone (2017) e Lugli (1989), nos escritos de Dione Cássio há outras informações relevantes: em 22 a.C., tempestades danificaram estátuas; em 80 d.C., um grande incêndio atingiu templos, os banhos adjacentes de Agripa e o próprio Panteão. Além disso, Dione Cássio relata que a cúpula do Panteão, uma das maiores obras de engenharia da antiguidade

---

<sup>5</sup>“Imperador César Sétimo Severo Pio, Pertinz, Árábico, Pártico, Sumo Pontífice, Investido de Poder Tribunício por onze vezes, Cônsul pela terceira vez, Pai da Pátria, Procônsul, e Imperador César Marco Aurélio Antonino Pio, Venturoso, Augusto, investido pela quinta vez de Poder Tribunício, Cônsul, Procônsul, restauraram o Panteão, deteriorado pelo tempo, bem como todo o culto” (Palladio, 2009, Notas de tradução, p. 333).

de, foi uma das mais importantes contribuições arquitetônicas de Agripa. Não obstante, o acontecimento mais significativo, do ponto de vista histórico, está presente nas crônicas de Paolo Orosio, que, no século IV, relata um incêndio ocasionado por um raio em 110 d.C. (Saccone, 2017), o qual danificou o edifício por inteiro, tendo este sido reconstruído pelo imperador Adriano, que não assinou a obra.

Ainda que estudos recentes apontem a existência de dois edifícios distintos – o de Agripa e o de Adriano – a maioria dos estudiosos e humanistas do Renascimento acreditavam estar diante do Panteão de Agripa, buscando nele descrições de fontes antigas. Andrea Palladio, contudo, pelo rigor no estudo da Antiguidade Clássica, observando e medindo as ruínas, bem como tendo contato com autores diversos, afirma:

Ele foi edificado, segundo as opiniões de alguns, por M. Agripa por volta do ano de Cristo XIII, mas eu creio que o corpo do Templo foi feito no tempo da República e que M. Agripa a ele acrescentou somente o pórtico, o que se compreende pelos dois frontispícios que estão na fachada. Foi esse Templo chamado Panteão porque, depois de Júpiter, foi consagrado a todos os Deuses (Palladio, 2009, IV, XX, p. 269).

No início do século XIX, o advogado Carlo Fea, comissário de antiguidades de Roma para o papa Pio VII, o engenheiro Giuseppe Cozzo e, mais recentemente, o arquiteto Giovanni Belardi, conduziram pesquisas que distinguiram dois edifícios com o mesmo nome e local. O Panteão pré-adriânico foi objeto de diferentes interpretações, especialmente destacadas pela teoria de Cozzo, que confronta os resultados das escavações de Luca Beltrami e Pier Olinto Armanini de 1892-93. Segundo Cozzo, o Panteão teria tido originalmente uma entrada ao sul, através

de um átrio majestoso, confundido com o Lacônico das termas de Agripa. As considerações de Cozzo, junto com as de Fea, Lanciani, Colini e Gismondi, foram retomadas e reelaboradas por Belardi, que propôs uma interpretação diferente: o Panteão teria sido originalmente um ambiente termal diretamente conectado à Basílica de Netuno, funcionando como o calidário das termas de Agripa. (De Luca e Lima; Lancha, 2020; Saccone, 2017).

Lugli (1989) questiona o motivo pelo qual Adriano nunca mencionou seu nome na reconstrução do Panteão, mas tornou a usar o de Agripa. Ainda que tenha realizado uma série de obras públicas, em nenhuma delas, exceto a que dedicou a seu pai Trajano – o Fórum de Trajano -, escreveu seu nome.

Estudos mais recentes, como o de Carandini e Carafa (2013), apontam que o Panteão que hoje pode ser visitado é o mesmo da época de Adriano. Ademais, o edifício de Adriano preservou a forma e as proporções do Panteão de Agripa, além de reproduzir a inscrição original na arquitrave. O *pronaos*, mais profundo e acessível por escadas laterais ladeadas por fontes, passou de dez para oito colunas na parte frontal e foi dividido em três naves por quatro filas de colunas de granito com 11,82 metros de altura. Essa adaptação não só manteve a grandiosidade do edifício original, mas também introduziu novos elementos arquitetônicos que refletiam o período adriânico.



**Figura 2.** O Panteão na atualidade

Fonte: Arquivo pessoal. Julho/2018.

Essa afirmação, retirada do Atlas de Carandini e Carafa (2013), descreve o Panteão de Adriano e resume a complexa história de leituras, interpretações e deduções que transformaram o Panteão de Agripa no monumento que admiramos hoje. As principais etapas dessa transformação podem ser compreendidas dividindo o edifício em suas partes principais: fundações, alçado e cobertura. As fundações robustas garantiram a estabilidade do edifício, enquanto o alçado e a cobertura foram meticulosamente planejados para criar um espaço interior harmonioso e grandioso, simbolizando o poder e a engenharia avançada da Roma antiga.

## **A cúpula**

A estrutura do Panteão é concebida com o uso eficiente de arcos de alívio, especialmente na alvenaria do cilindro que sustenta a cúpula. Até a primeira cornija, a 12,5 metros de altura, o

cilindro é formado por camadas alternadas de travertino e tufo, revestidas com semi-laterais. A cada 1,2 metros, são inseridas fiadas de *bipedali*, confirmando a ideia de “dia útil”, ou seja, o tempo necessário para a fixação da alvenaria. Da primeira cornija até o início da cúpula, uma altura de 9,5 metros, a alvenaria consiste em estratos de tufo e fragmentos de tijolos, assentados com argamassa, revestidos com semi-teres e organizados com fiadas de *bipedali* a intervalos regulares de 1,2 metros. (Ruggieri, 1990).

Conforme evidenciado por Ruggieri (1990), a cúpula, por sua vez, foi pensada e fabricada em formas semiesféricas. Da sua base até uma altura de 11,75 metros, é composta de fragmentos de tijolos e fileiras de *bipedali*. Na altura adicional de 2,25 metros, a alvenaria contém tufo, fragmentos de tijolos e percursos fechados de *bipedali*. Até o óculo, há uso complementar de tufo e massa vulcânica.

A cúpula é composta, sobretudo, de concreto romano, que, conforme indicado nos parágrafos acima, tratava-se de uma mistura de cal, cinzas vulcânicas e fragmentos de tijolos. À medida que a cúpula cresce verticalmente, o concreto se torna progressivamente mais leve, utilizando materiais mais leves - técnica de construção ajuda a cúpula a sustentar seu próprio peso de forma mais eficiente.

O Panteão possui a maior cúpula de concreto não armado do mundo - 43,3 m de diâmetro, assim como sua altura. Sua cúpula trata-se de uma esfera perfeita, a qual emite a sensação de equilíbrio e harmonia. Seu interior utilizou concreto moldado em caixotões, dispostos em cinco fileiras simétricas, de modo a criar uma estrutura robusta e esteticamente agradável, que ajudaram

a reduzir o peso da cúpula. Seu peso total é de aproximadamente 4.535 toneladas.

O óculo presente na cúpula possui 9 metros de diâmetro e não possui uma função apenas estética, mas é também um elemento estrutural. Ele reduz o peso da cúpula e permite a entrada de luz natural, de modo a criar um efeito dramático no interior do monumento.



**Figura 3.** Cúpula do Panteão com óculo centralizado

Fonte: Arquivo pessoal. Abril/2024.

## **BASILICA DE SÃO PEDRO NO VATICANO**

### **Breve história**

A construção da Basílica de São Pedro remonta à crucificação do apóstolo Pedro, em 64 d.C., que foi morto e sepultado no

Monte Vaticano. No século IV, o imperador Constantino decidiu erigir uma basílica no local em que Pedro estava sepultado. A construção foi concluída em 329 d.C., e a Igreja tornou-se um importante destino de peregrinação.

Ao longo do período da Renascença, com uma crescente preocupação com as eventuais ameaças às ruínas de Roma, bem como no aumento ao respeito por elas, o Papa Nicolau V tornou Roma o grande centro do humanismo, conhecimento e beleza do século XV. De acordo com o exposto por Coulombre (2022), Nicolau encontrava-se desgostoso com a Basílica de São Pedro em estado de ruínas, afinal de contas, ela fazia “um milênio de idade e sofrera muitos abusos” (Coulombre, 2022, p. 352); portanto, iniciou a sua reconstrução. Os planos traçados pelo Papa definiram a cidade de Roma que vemos hoje, ainda que não contassem com os melhores homens para suas execuções.

Embora Nicolau V tivesse, num primeiro momento, idealizado a reconstrução da Basílica, foi o pontífice Júlio II que, em 1506, colocou a primeira pedra para a nova edificação. A construção da nova basílica levou cerca de 150 anos para ser concluída. Enquanto Nicolau V havia idealizado uma extensão do edifício existente, Júlio II decidiu que fosse realizada uma completa limpeza na Igreja de Constantino, além da remoção de mais de cem capelas, túmulos e altares acumulados ao longo de mais de mil anos de história.

Mal havia começado o século de ouro do Renascimento, quando um papa dinâmico em todas as suas ações e um arquiteto que desprezava qualquer obra de arte que não fosse aquela obra-prima que consumia seu gênio, ansiosos apenas por criar, concordaram em dar à cristandade uma nova igreja-mãe. Um dia memorável foi o domingo in Albis (18 de abril) de 1506, quando Júlio II se dirigiu proces-

sionalmente para colocar a primeira pedra da nova basílica, trazendo uma inscrição verdadeiramente presunçosa (...) <sup>6</sup> (Pecchiai, 1948, p. 469).

Foi Donato Bramante o primeiro arquiteto incumbido para o novo projeto, ideado em cruz grega, com traçados de linhas clássicas e uma cúpula que fosse mais elevada que a do Panteão. Com a morte de Bramante, sucedeu-o Rafael Sanzio, o qual alterou o projeto original e o transformou em cruz latina. Após o falecimento de Rafael, seguiram-se na chefia da obra:

- Baldassare Peruzzi, que abandona o modelo em cruz latina de Rafael para redesenhá-lo em cruz grega;
- Antonio da Sangallo il Giovane, que refaz a maquete da Basílica, estreitando laços com o projeto de Bramante, especialmente nos grandes arcos da porta central e na cúpula, rodeada por dupla ordem de loggie. Porém, no tocante ao traçado interior do projeto, ele acaba por distanciar-se do projeto bramantesco
- Michelangelo Buonarroti que, em 1547, a pedido do Papa Paulo III, já havia sido nomeado escultor, pintor e arquiteto supremo do palácio apostólico e, também, chefe da edificação de São Pedro. A proposta de Michelangelo manteve a forma que ela sempre possuiu, à exceção do

---

<sup>6</sup> Tradução livre de “Era appena uscito dalle fasce il secol d’oro della rinascenza, quando un papa dinamico in ogni sua azione e un architetto sprezzatore di ogni opera d’arte che non fosse quel capolavoro che rodeva il suo genio, di null’altro smanioso che di creare, si posero d’accordo per dare alla cristianità una nuova chiesa madre. Giornata memorabile la domenica in Albis (18 aprile) del 1506, quando Giulio II si recò processionalmente a deporre la prima pietra della nuova basilica, recante l’epigrafe, veramente presuntuosa (...) (Pecchiai, 1948, p. 469).

prolongamento das naves com capelas laterais, tendo adotado, decisivamente, o conceito de cruz latina.

A construção foi finalizada em 1626, e a Basílica foi consagrada pelo Papa Urbano VIII. O famoso baldaquino sobre o altar, projetado por Gian Lorenzo Bernini, foi concluído em 1633, dando à basílica sua aparência atual.

## A cúpula

A cúpula da Basílica de São Pedro foi projetada por Michelangelo, que esteve na direção da obra até o nível do tambor. Giacomo della Porta completou e finalizou o trabalho, tendo aumentado o vão do domo em 7 metros. Em seu lado externo, bem como ao lado externo da Basílica, Michelangelo projetou uma parede contínua e nivelada que circunda todo o edifício. Esta parede, muito extensa em apenas uma ordem demarcada por janelas e nichos, é coroada por um sótão com janelas. Sobre esta estrutura, localiza-se o tambor e o arco final da cúpula (Suffi, 1998).

A cúpula ergue-se sobre o altar e o baldaquino, adornada por mosaicos e ornamentos de estuque. Sua sustentação se dá por quatro pilares estruturais cujo perímetro é de 71 metros e 140 metros de altura (Suffi, 1998). Nestes pilares, nos tímpanos que os unem, são retratados os quatro evangelistas, sendo Mateus, Marcos, Lucas e João. Ao redor da base do tambor, é possível ler, em latim, o seguinte trecho do evangelho de Mateus *“Tu es Petrus et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam et tibi dabo claves regni caelorum”*<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> “Tu és Pedro e sobre esta pedra edificarei a minha Igreja, a te darei as chaves do reino dos céus” (Mt 16,18).



**Figura 4.** Detalhe para a luz natural entrando pela cúpula, o baldaquino ao centro, um dos quatros pilares estruturais à esquerda do baldaquino e a inscrição em latim na base do tambor da cúpula

Fonte: Arquivo pessoal. Julho/2018.

Além dos quatro grandes pilares que sustentam o domo, Michelangelo introduziu pilares de suporte adicionais a fim de assegurar estabilidade da cúpula. Em relação ao projeto original, o arquiteto reduziu o número de suportes internos, com intuito de criar a sensação de elevação e leveza. Pesando cerca de 14.000 toneladas, está a uma altura de 136,57 metros do chão. Sua cons-

trução utilizou-se de uma combinação de concreto e tijolos, com estrutura interna de madeira.

É essencial destacar a existência de dupla cúpula, sendo uma interna – 41,7 metros de diâmetro – e uma externa – 58,9 metros de diâmetro. A existência de duas cúpulas garante maior estabilidade estrutural, uma vez que a cúpula interna suporta o peso da cúpula externa, distribuindo a carga de forma mais eficiente e reduzindo a pressão sobre as paredes da Basílica. A cúpula externa preserva a cúpula interna de intempéries e variações climáticas, mantendo a temperatura estável no interior da Basílica e protegendo a cúpula interna da umidade. Ainda, dupla cúpula cria um design estético que possibilita produzir um efeito visual tanto do exterior quanto do interior: a cúpula externa, visível de longe, proporciona uma grandiosa visão da Basílica, enquanto a cúpula interna oferece uma experiência suntuosa aos visitantes no interior.



**Figura 5.** Vista da Basílica a partir da Praça São Pedro, no Vaticano. Detalhe a magnitude da cúpula externa

Fonte: Arquivo pessoal. Março/2024.

A cúpula externa conta com anéis de compressão para manter sua integridade cúpula; a interna, por sua vez, foi cons-

truída com tijolos encaixados em formas de arcos e nervuras, de modo a substituir o suporte temporário de madeira utilizado na construção. Por fim, sua lanterna permite entrada de luz natural, concebendo uma aura celestial na Basílica.



**Figura 5.** Detalhe aos anéis de compressão na cúpula externa da Basílica, vista do Museu do Vaticano

Fonte: Arquivo pessoal. Março/2024.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se o estudo da tectônica dos monumentos investiga modo pelo qual a concepção de um edifício se integra e se traduz na forma arquitetônica, levando em consideração técnicas de construção, escolha de materiais, soluções estruturais, estética e funcionalidade das edificações, fica evidente que a engenhosidade das

construções romanas, ao menos as aqui apresentadas, é concisa e admirável.

Ainda que existam séculos de diferença entre a edificação das cúpulas do Panteão e da Basílica de São Pedro, é possível notar a influência do primeiro sobre o segundo. Inicialmente, Bramante inspirou-se na cúpula do Panteão para projetar a da Basílica, tendo Michelangelo feito algumas alterações, como a inclusão dos pilares de suporte para sustentar a cúpula, o que resultou num marco da arquitetura renascentista.

Ambas as cúpulas são obras-primas da engenharia e arquitetura de suas épocas e influenciaram profundamente a arquitetura subsequente. Nota-se, também, o uso de concreto como material principal. Diferentemente da cúpula do Panteão que é monolítica e possui um óculo como abertura, a da Basílica de São Pedro é uma cúpula dupla, mais elevada e com uma lanterna no topo.

A compreensão e entendimento dos elementos da arquitetura romana, como um todo, permite a assimilação dos elementos estruturantes das cúpulas tanto em partes como no todo. A influência que a arquitetura clássica, como a que pode ser vista no Panteão, teve na arquitetura renascentista, expressa, aqui, pela Basílica de São Pedro, permitiu a compreensão e aplicabilidade de princípios e formas da Arquitetura Clássica, com certos avanços na engenharia estrutural.

## REFERÊNCIAS

AMARAL, Izabel. Quase tudo que você queria saber sobre tectônica, mas tinha vergonha de perguntar. **PosFAUUSP**, São Paulo, Brasil, n. 26, p. 148–167, 2009. DOI: 10.11606/issn.2317-2762.v0i26p148-167. Disponível em: <https://revistas.usp.br/posfau/article/view/43644>.. Acesso em: 16 dez. 2024.

CANTALICE, Aristóteles. **Descomplicando a tectônica: três arquitetos e uma abordagem**. 304 f. Tese (Doutorado em Desenvolvimento Urbano) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

CARANDINI, Andrea; CARAFA, Paolo. **Atlante di Roma antica: biografia e ritratti della città**. Milano: Electa, 2013..

COULOMBRE, Roy-Charles. **História dos Papas**. Dois Irmãos (RS): Minha Biblioteca Católica, 2022.

DE LUCA E LIMA, Máira; LANCHÁ, Joubert José. Del Pantheon oggi detto La Ritonda: as representações do Panteão de Roma a partir de Palladio. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE ENGENHARIA DE PRODUÇÃO, 6., 2019, Belo Horizonte. **Anais eletrônicos....** Belo Horizonte: UFMG, 2020. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/seminarioarqedoc2019/215303-DEL-PANTHEON-OGGI-DETTO-LA-RITONDA--AS-REPRESENTACOES-DO-PANTEAO-DE-ROMA-A-PARTIR-DE-PALLADIO>. Acesso em: 20 dez. 2024.

FRAMPTON, Kenneth. **Studies in tectonic culture: the poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture**. Cambridge: MIT Press, 1996.

KOCH, Wilfried. **Dicionário dos estilos arquitetônicos**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

LUGLI, Giuseppe. **Il Pantheon e i monumenti adiacenti**. Roma: Bardi Editore, 1989. 70 p.

MAHFUZ, Edson. Reflexões sobre a construção da forma pertinente. *In*: LARA, Fernando, MARQUES, Sônia. Orgs. **Projetar**: desafios e conquistas da pesquisa e do ensino de projeto. Rio de Janeiro: EVC, 2003. p. 64 – 88.

PALLADIO, Andrea. **Os quatro livros da arquitetura**. São Paulo: Haucitec, 2009. 334 p.

PASQUALI, Susanna. Neoclassical remodeling and reconception, 1700-1820. *In*: MARDER, T. A.; WILSON JONES, M. (ed.). **The Pantheon**: From Antiquity to the Present. New York: Cambridge University Press, 2015. p. 330-353.

PECCHIAI, Pio. **Roma nel Cinquecento**. v. 13. Bologna: Licino Cappelli Editore, 1948.

RUGGIERI, Gianfranco. **Guide to the Pantheon**. Rome: Editoriale Museum, 1990.

SACCONI, Mauro. **Disegnare il Pantheon**: la pratica del rilievo nell'insegnamento accademico del XIX secolo e nel disegno digitale contemporaneo. 324 f. Tese (Doutorado em Architettura: Innovazione e Patrimonio) - Università degli Studi Roma Tre - Politecnico di Bari, Roma, 2017.

SCHEID, John. **Commentarii Fratrum Arvalium qui supersunt**. v. 115. Roma: Ecole française de Rome, 1998.

SERLIO, Sebastiano. **Il terzo libro di Sabastiano Serlio bolognese, nel qual si figurano, e descriuono le antiquita di Roma e le altre che sono in Italia, e fuori d'Italia**. Venice: Impresso in Venetia per Francesco Marcolino da Forli, 1540.

SUFFI, Nicolò. **St. Peter's** : guide to the square and the basilica. Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 1998.

## 2. A INTERPRETAÇÃO DE BRAMANTE SOBRE A LINGUAGEM E CONSTRUÇÃO DO DUOMO DE MILÃO

*Mirandulina Maria Moreira Azevedo*

### INTRODUÇÃO

*Bramante, uma ordem estética* propõe uma investigação sobre a arquitetura do Renascimento através da figura do arquiteto Donato Bramante (1444-1514). A polêmica entre artes mecânicas e liberais, o papel dos Tratados na formação dos arquitetos e a situação inédita da arquitetura gerada no imaginário da pintura são algumas questões tipicamente renascentistas abordadas aqui. O argumento central parte do peculiar ponto de vista da *Bramante-Opinio*, parecer do arquiteto sobre a construção do Tibúrio do Domus de Milão. Para Bramante a questão ultrapassa em muito o aspecto estritamente construtivo, trata-se inicialmente de atentar para a unidade conceitual-construtiva através do *Princípio da Conformità* defendido pelo autor. Do nosso ponto de vista o que temos em Bramante é uma ordem estética para a cidade.

Gombrich (1993, p.510) observou certa vez a respeito dos ‘métodos’ da pesquisa da história da arte, que estes eram esforços no sentido de desenvolver respostas as diferentes perguntas sobre o passado, e que estas perguntas que desejamos fazer num dado momento dependem de nós mesmos e de nossos interesses, mas que as respostas dependem das provas que se pode trazer à luz’. Para nós, objetivamente qual o interesse de determinarmos na análise de um autor renascentista? São várias as razões. Primeiro, do ponto de vista da criação artística, dos processos

ideativos e de intervenção projetual há bastante material de registro em que se pode perceber uma metodologia implícita, o que é de grande valia para uma reflexão sobre arquitetura, nosso maior interesse. Segundo, trata-se de um período em que se dá a passagem das artes — pintura e escultura para o campo das artes liberais, proporcionando ao artista um status social mais elevado. Terceiro, é o momento de grandes inovações técnicas. E finalmente a estas inovações deram-se conjuntamente mudanças radicais de mentalidade, fato que, segundo Francastel, transforma os renascentistas nos primeiros modernos.

Partindo inicialmente de um texto escrito em junho de 1992, intitulado *Bramante arquiteto e o Princípio da Conformità*, empreendemos uma pesquisa de textos de historiografia da arte no que se refere às questões surgidas no âmbito do que se convencionou chamar Renascimento. Panofsky (1992) faz a distinção entre os renascimentos (o renascimento carolíngio, por exemplo) e o Renascimento, estes outros renascimentos seriam, resumindo seu ponto de vista, apenas *renovatio*s.

O Renascimento se compõe de linhas de força variadas podendo só à custa de intensas simplificações apresentá-lo com uma única face definidora. A este respeito o interessante Burckhardt (1991) no livro “A Cultura do Renascimento na Itália” fornece um vasto material dos mais variados aspectos da cultura da época, elucidando inclusive detalhes da vida cotidiana de então, compondo algo que poderíamos classificar à luz de hoje, como uma história de mentalidade. Apesar de questionado por muitos, as informações de Burckhardt são de importância considerável.

À velha fórmula ‘volta aos antigos’ ou ‘novo espírito do tempo’ conduz a uma busca incessante de fontes remotas e tem justificado tanto exageros de erudição quanto simplificações aterradoras. Estudos mais recentes, em nova chave metodoló-

gica, segundo Choay (1985), interessa o texto de Alberti *De re aedificatoria*, do ponto de vista de uma leitura objetiva sobre a cidade, para a autora, segundo um método estrutural-semiológico, o documento de Alberti funciona como embrião da constituição do urbanismo como ciência no século 19, nas palavras de Choay “um texto instaurador”.

De nossa parte, realizamos um texto cujas passagens foram organizadas em segmentos estratégicos cujo cerne é dedicado a Bramante. Procuramos frisar uma certa imagem do Renascimento de maneira a estabelecer uma opinião menos genérica do tema, a partir da qual os escritos sobre arquitetura, fontes primárias, pudessem ser retomados tanto em nível de seu valor de época quanto documentos internos da própria arquitetura. Assim é que elaboramos uma discussão sobre o papel da arquitetura no renascimento, em que nos preocupamos em investigar seu papel relevante enquanto constituição de imaginário de época e demarcação de novas soluções práticas na história da arquitetura, concentramo-nos na figura emblemática de Alberti, daí passamos a uma discussão cujo centro nos conduziu às reflexões de Hannah Arendt sobre a distinção do público e do privado e dos conceitos de imortalidade e eterno; do ponto de vista do imaginário discutimos a importância estratégica das imagens da arquitetura clássica na Renascença, neste nível nos interessou demarcar o campo possível da posição social do artista, para que não surpreenda que em tal momento histórico tenha sido possível um determinado profissional — o arquiteto, já articulado a uma incipiente divisão técnica do trabalho, pensar e ter meios de uma ação sobre a cidade. Elaboramos então a discussão “Arte liberal versus arte mecânica: a nova posição social do artista”, em que partimos de considerações de Anthony Blunt no seu clássico *La theorie des arts*, na Itália sempre contrabalanceado por

informações de Burckardt em seu “A cultura do renascimento na Itália”.

Trata-se de uma transformação de imaginário e realidade; é dessa forma que entendemos o embrião deste trabalho Bramante arquiteto e o princípio da *conformita*, quando um documento de finalidade técnico-artística intitulado *Bramante-Opinio* que versa sobre a construção do Domo de Milão é prova documental para a historiografia, e principalmente por se tratar de um princípio de ordem estética. E este princípio de ordem estética, perceptível nas intervenções práticas e nas considerações teóricas do arquiteto Bramante está integrado numa longa tradição de textos de arquitetura que remonta à Antiguidade na figura do arquiteto Vitruvio, através dos “Dez livros de arquitetura”, cuja releitura por Alberti, principalmente proporcionou uma determinada visão sobre a cidade, visão centrada em princípios de harmonia na construção, princípios da Antiguidade que durante o Renascimento passam a ter novamente valor de aplicação, só que dentro de uma outra objetividade.

Em resumo, Bramante, por sua prática de projeto e sua, mesmo restrita, teorização sobre arquitetura, revelou estar influenciado de maneira notável por estes princípios de ordem estética: para entender então sua formação de arquitetura é necessário reavivar a ligação Vitruvius-Alberti, daí a discussão Vitruvius e Alberti: um duplo paradigma renascentista. O que seria uma ordem estética para a cidade?

Percebemos a partir de vários autores posteriores ao Renascimento, Camillo Sitte é um deles e alguns autores inclusive contemporâneos como Aldo Rossi, que possuem em comum a visão de que a arquitetura tem o papel de informar sobre a história das cidades em princípios artísticos e não apenas funcionais e que a arquitetura introduz pela sua simples presença a

memória da vida coletiva. Embora haja uma tendência crescente de não percebermos a arquitetura a nossa volta, a arquitetura do Renascimento, faz no mínimo pensar sobre as condições da arquitetura dos nossos dias, Pinsky (1983) em texto sobre método histórico cita o historiador da Antiguidade, Políbio, ao lembrar a frase ‘o passado nos protege’ dá sentido as nossas tarefas de discutir a arquitetura do passado.

## **O PAPEL DA ARQUITETURA NO RENASCIMENTO**

A arquitetura do Renascimento antes de existir de fato na forma edificada existiu no imaginário da pintura de um período anterior, já em tomo do *Trezeno*. Francastel (1982, p. 307) explica “a sociedade dirigente vive num mundo a construir diferente do mundo real que a cerca e pede aos pintores antecipar-se aos arquitetos.” O que nos interessa deste ponto de vista, e que convém ressaltar no momento, é menos o aspecto de vanguardismo da pintura e mais o aspecto utópico da arquitetura que se antecipava e se deixava ver na pintura. Isto é, a arquitetura fornecia a imagem, a medida, a verossimilhança necessária, o modelo concreto para uma orientação nova na história. Assim sendo, a arquitetura apesar de inspirada no passado agia como um elemento instaurador a favor de determinadas concepções de época. Ficava a cargo da arquitetura, no limite, a representação mais próxima do mundo ideal cujo modelo se inspirava na Antiguidade.

Por outro lado, se observarmos a produção teórica e prática de Alberti, percebemos neste intelectual do Renascimento um ideário cujas fontes remontam a conceitos próprios da Antiguidade, entendidos e reelaborados com ênfase especial na

arquitetura, garantindo a um sentido de correspondência física de uma determinada visão política sobre a cidade. É depois de estudar direito que Alberti faz um estudo analítico dos monumentos arquitetônicos em Roma, *a Descriptio Urbis Romae* (1432). A primeira preocupação de Alberti foi, pois, com a medida e investigação do antigo no seu valor de monumento, a arquitetura, coisa física, vinculando memória de fatos de ações humanas e de significados de uma vida social passada. A arquitetura teria esta função de representar os ideais de vida coletiva como atestava a arquitetura de Roma e da própria Grécia, daí tomar de empréstimo à Antiguidade, certos conceitos e repensá-los a partir da arquitetura. Por exemplo, quando Alberti reflete sobre a família, ele na verdade insiste na separação do público e do privado, ele pensa a coexistência das duas esferas com separação e autonomia, em tese só possíveis durante a existência da cidade-estado. Sobre o sentido da separação público-privado entendido por Alberti, tomemos como exemplo uma passagem de seu *Della Famiglia* (1434) em que entende a família através da constituição da casa como interesse privado bem definido para a conformação de um resultado coletivo equilibrado, pois se todas as famílias se autoconstituem fortes privadamente não haverá a dominação do interesse de apenas uma família ou indivíduo, entende enfim a casa privada como necessidade de um decoro público.

De acordo com a introdução ao prólogo de Paolo Portoghesi (1966, p. 12)

*La casa, suprema realizzazione alla quale sono egate de stesse origini della società, non è affermazione di egoistico isolamento della comunità, ma della coscienza corale della città intesa come risultato del convergere in unità degli interesse privati, anche la qualificazione estetica*

*diventa così la prova più evidente del contributo dei singoli alla configurazione del volia della città.*

Mas como já observamos antes, Alberti preocupava-se com a medida do monumental, que se funda sobre um outro aspecto da arquitetura enquanto constituição de memória coletiva, que pode ser relacionado na origem ao conceito de imortalidade. A imortalidade é o tipo de aspiração própria da cidade-estado. Relembremos com Arendt (1991, p. 28) “A tarefa e a grandeza potencial — obras e feitos e palavras [...] Por sua capacidade de feitos imortais, por poderem deixar atrás de si vestígios imorredouros, os homens, a despeito de sua mortalidade individual, atingem o seu próprio tipo de imortalidade. Se lembrarmos a dedicatória do livro de Vitruvius ao imperador, veremos ressaltado o caráter de medida de majestade da arquitetura. Argan ressaltava (1992, p. 107) “Acima de uma prática construtiva já institucionalizada, Vitruvius vê a arquitetura relacionar-se com os altos desígnios políticos do imperador, com os supremos valores do estado; é uma superestrutura que insiste numa estrutura técnico-cultural preexistente.”

Mas segundo a própria Hannah Arendt, o conceito de imortalidade já havia declinado entre os filósofos da Antiguidade, estes haviam descoberto o conceito de eternidade, que é diverso e mantém com o conceito de imortalidade uma relação contraditória.

*A theoria* ou contemplação, é a designação dada à experiência do eterno, em contraposição a todos as outras atitudes que, no máximo podem ter a ver com a imortalidade. Talvez a descoberta do eterno, feita pelos filósofos, tenha sido favorecida pelo fato de que eles, muito justificadamente, duvidavam das possibilidades da pólis no tocante à imortalidade, o que os colocava em franca oposição a antiga cida-

de-estado e a religião que a inspirava (Arendt, 1991, p. 29).

O reforço no conceito de eterno, elaborado no final da Antiguidade, sem dúvida acompanhou o ideário religioso cristão durante a Idade Média. Contudo o que vale para a filosofia não se rebate mecanicamente na arquitetura.

Na Itália havia muitas pequenas cortes que precisavam desesperadamente de honra e prestígio. Eri- gir magníficos edifícios, encomendar esplêndidos túmulos ou grandes ciclos de afrescos, ou oferecer uma pintura para o altar-mor de uma famosa igreja eram considerados modos seguros de perpetuar o próprio nome e de adquirir um monumento para dignificar a existência terrena (Gombrich, 1993, p. 218).

Alberti ao tratar da arquitetura como resultado da esfera pública, melhor dizendo, como peça de uma simbologia entre os cidadãos na pólis, certamente tinha consciência de que tal postura não podia ser histórica mesmo porque a cidade-estado tal como na Grécia não mais existia. Alberti não tinha os olhos voltados para o passado, o seu papel é mais de instaurador de novas relações mimetizadas na arquitetura da cidade renascentista, cuja medida embrionária era o indivíduo e seu potencial de crescimento enquanto tal. Para tanto, a própria cidade deveria assumir uma conformação mais adequada à nova cena histórica, bem afastada das imagens da cidade medieval, não um ambiente de fiéis, mas de cidadãos.

Não é gratuito o fato de Alberti criticar duramente a tirania de Cosme de Médicis e o é, menos porque “o modo de vida do déspota, pelo fato de ser meramente uma necessidade, não podia ser considerado livre e nada tinha a ver com o *Bios* polí-

tico” (Arendt, 1991, p. 42) e sim, talvez, em desacordo com uma visão mais abstrata sobre a cidade, cujo controle pertence cada vez mais à instância do Estado, e menos a personalidades singulares. Não se tratava de um saudosista, ao contrário, para termos uma ideia da visão histórica objetiva de Alberti, basta lembrar com Argan de certas definições albertianas acerca das variações de área física em relação ao poder constituído a partir das cidades, como uma extrapolação dos limites históricos anteriores. Por exemplo, a “definição urbanística de regio, zona muito mais extensa do que a área da cidade — uma entidade geopolítica, porque é uma extensão em que se faz sentir a influência política e econômica do Estado” (Argan, 1992, p. 102). Mas não era apenas Alberti que via a arquitetura e a cidade como ‘historicamente’ transformadas, segundo Argan outros estudiosos também

desenham de Florença uma imagem inclusive arquitetônica — soberbos palácios, templos esplêndidos, ruas largas e retas — que não correspondem tanto à realidade de fato, quanto à figura ideal que estava se recompondo de Roma antiga a partir de uma primeira reflexão sobre as ruínas: a própria imagem sobre a qual, mais tarde, Alberti constituirá em *De re aedificatoria*, um modelo de Estado-cidade (Argan, 1992, p. 102).

É neste sentido de elemento ambiental ideológico, como parte de uma estratégia mais global de transformação da sociedade que a arquitetura do Renascimento optou por ser clássica, porque enquanto clássica ela estava vinculada a certos valores humanos que retomavam sentido dentro de uma outra ordem.

Os homens da Renascença se esforçaram por se inspirar concretamente nas suas criações em fragmentos emprestados a Antiguidade. Todavia, incorporaram esses fragmentos dentro de um sistema diferente daquele da civilização morta que lhes ha-

via legado elementos mutilados (Francastel, 1982, p. 311).

Francastel (1982, p. 311) também considera que os renascentistas se inspiravam nas formas da Antiguidade porque julgavam que estas possuísem um valor de identificação: “uma prova de identidade do espírito humano no tempo na história”.

Mas não se pode esquecer que os “fragmentos de Antiguidade” puderam ser revividos em nova chave porque a noção de espaço de sentido geométrico abstrato substituiu a noção de lugar, melhor dizendo, após a “reforma radical de Brunelleschi se estabelece a noção geométrica do espaço, a identificação das estruturas arquitetônicas com as estruturas espaciais, e teorização da perspectiva como princípio formal unitário da visão da natureza e da construção dos edifícios” (Argan, 1992, p. 102). Isto é, a transposição de formas clássicas no período renascentista só é possível porque o próprio conceito de espaço geométrico já havia antes se instalado, e permite pelo seu caráter de abstrato que se elaborem modelos diversos que inclusive se substituem.

Adiante, ao tratarmos de Bramante, examinaremos de forma mais direta, a partir dos projetos e das considerações teóricas, como desde um certo momento histórico surge para a arquitetura uma prática aberta, onde procedimentos intelectuais, estruturais, históricos e simbólicos se fazem valer. A arquitetura, em meio as outras artes, talvez tenha desempenhado durante o Renascimento o papel de agente de reflexão que superava em muito seu próprio território. Entendemos que o fato de a arquitetura do Renascimento ter passado antes pelo imaginário da pintura, somado ao fato de que tenha através dos escritos de Alberti assumido um papel de modelo estratégico para uma nova visão do mundo, é prova suficiente de que a arquitetura, realizando

uma ponte necessária entre o imaginário e a realidade da época, tenha tido neste aspecto um papel da maior importância.

## **ARTE LIBERAL VERSUS ARTE MECÂNICA: A NOVA POSIÇÃO DO ARTISTA**

Sem dúvida, no período renascentista constatam-se mudanças estruturais na relação entre o artista e a sociedade. Há uma evidente alteração no papel do artista, registrando-se uma mudança de natureza qualitativa. Este crescimento em importância do artista não se deu de forma abrupta no quadro das relações sociais de então. A questão central é a passagem das artes (pintura, escultura) para o campo das artes ditas liberais. Mas, a bem da verdade, esta não era uma posição completamente aceita naquele momento. Segundo Blunt (1956), certos autores ofereciam resistência a admitir a pintura e a escultura como artes liberais. De qualquer maneira havia a reivindicação dos artistas por uma melhor posição social, e a existência de um debate em torno desta questão já é um avanço neste sentido favorável aos artistas. A distinção entre arte mecânica e arte liberal é oportuna naquele momento porque segundo a tradição da Antiguidade, a primeira seria praticada por escravos e a segunda por homens livres, daí que os artistas no contexto de crescente importância valorizassem tanto este debate.

Gombrich (1993, p. 219) explica “O esnobismo e o preconceito social são forças poderosas, e muita gente que convidaria prazerosamente para sua mesa um erudito que falava latim e sabia usar a frase certa hesitaria em estender este privilégio a um pintor ou escultor.”

Mas, de fato, o artista, desde um certo momento, já se relacionava com a arte de forma diversa. Não apenas em um

Brunelleschi e um Ghiberti porque ocupavam importantes cargos administrativos, mas sobretudo porque a orientação de método de trabalho modificava-se, o processo de realização artística caminhava na direção de uma crescente racionalidade, como atesta a utilização de métodos de perspectiva na pintura que permitem concepções mais livres do ponto de vista do espaço e deixavam o artista livre da relação de submissão à religião com seus códigos de representação bem definidos. Além do que a perspectiva é um método que se apoia em procedimentos matemáticos, e como se sabe a geometria é uma arte liberal. Estavam pois os artistas em condição de reivindicar para arte liberal, em função mesmo do fato de que já não ocupavam o status de apenas um processo manual, mas iniciam a passagem para um controle intelectual cada vez maior.

Os escritos de Leonardo da Vinci (1452-1519) são uma prova incontestada deste novo lugar na sociedade, desejado pelo próprio artista. Segundo Anthony Blunt, Leonardo da Vinci em seus escritos, atacava as especulações abstratas da escolástica, era contra o princípio medieval segundo o qual toda forma de saber é mecânica se é produto da experiência e que é científica se começa e termina no espírito. Dizia Leonardo que se nós duvidamos da certeza de tudo que nos vem pelos sentidos, ainda mais devemos duvidar das coisas que não podemos fazer objeto de verificação, tais como à natureza de Deus, da alma e de outras coisas parecidas. Isto demonstra que Leonardo se opunha profundamente à especulação sem fundamento experimental, sua opinião pode ser resumida pela fórmula emprestada de Aristóteles — todo nosso saber tem sua origem no que percebemos.

Anthony Blunt explica também que Leonardo viveu em meio a influência intelectual do neoplatonismo, contudo, tam-

bém se influenciou pela tradição de ateliê de Alberti, através do professor Verrochio.

Para Blunt (1956, p. 99) a posição de Leonardo é paradigmática, de certa maneira ela resume o ponto de vista mais conseqüente defendido pelos artistas a respeito de sua própria condição social. A polêmica levada a cabo pelos artistas parece ter dado resultado, pois a partir de certo momento reconhece-se que pintura e escultura faziam parte das chamadas artes liberais.

É assim, segundo Anthony Blunt, que se implanta a ideia das artes como *Beaux-arts*. Mas as discussões sobre artes liberais traduziam também a nível prático a mesma luta por melhor condição social através da luta contra a forma de organização em corporações de ofícios. A educação artística passa a se dar de outra maneira, ao invés da disciplina de trabalho prático das oficinas, passava a ser por meio de estudos teóricos sob a forma de academias. A primeira delas parece ter sido criada por G. Vasari em Florença, no ano de 1562, e chamava-se *Accademia del Disegno*. Houve casos também que certas “guildas” se transformaram em academias como nos informa Anthony Blunt a respeito da Guilda de Saint-Luc, que se transformou em academia em 1577. O aparecimento das *Les vites de più eccellenti architetti, Pittori escultore italiani* de G. Vasari é uma prova definitiva desta mudança, sob dois aspectos; o primeiro, sob o ponto de vista conceitual, para Vasari pintura, escultura e arquitetura não são apenas execuções sumárias em materiais determinados, mas são antes de tudo concepções mentais a priori em desenho; o segundo é do ponto de vista social propriamente — os artistas já são personalidades importantes a ponto de merecerem destacadas biografias, pois como se sabe, até aquele momento só havia biografias de personalidades públicas. Nas *Vites* de Vasari um artista — Michelângelo foi chamado de ‘divino’.

Entre os italianos, a busca de traços característicos de homens ilustres torna-se, então, uma tendência predominante, e é isso que os diferencia dos demais ocidentais, em meio aos quais essa tendência manifesta-se apenas acidentalmente e somente em casos extraordinários. Um senso tão desenvolvido para a individualidade, só pode possuí-lo aquele que se destacou ele próprio de sua coletividade. Em conexão com o já mencionado conceito de glória, surge uma arte cumulativa e comparativa da biografia que, ao contrário de Anastácio Agnelo e seus sucessores, ou dos biógrafos dos doges de Veneza, não têm mais necessidade de se apegar a dinastias ou sucessões eclesiásticas. Pode, antes, permitir-se retratar apenas aqueles que são importantes e unicamente porque o são [...] (Burckhardt, 1991, p. 242).

Por mais que o artista tenha alcançado uma posição de destaque no Renascimento, este papel ampliado de seu campo de ação não foi tão completamente autônomo como se possa pensar. As relações entre os artistas e o poder político constituído não foram nunca de preponderância dos primeiros sobre os segundos. Antes, pelo contrário, por exemplo, houve, como se sabe, uma mudança de orientação filosófica em Florença sob o governo dos Médicis, segundo Anthony Blunt, Ficino e Pico della Mirandola influenciaram-se pelo misticismo de Plotino e razões políticas de certa forma favoreceram a aceitação dessa corrente de platonismo afeita à vida contemplativa, que interessava mais que uma vida ativa no sentido político. Segundo Burckhardt (1991, p. 154) Pico della Mirandola, por exemplo, dispunha de todo o saber talmúdico e filosófico de um instruído rabino (...). Ele foi o único a defender em voz alta e de maneira enérgica a ciência e a verdade

de todas as épocas contra a ênfase unilateral dada a Antiguidade Clássica.

Este deslocamento do elemento ativo é bem interessante nos quadros de uma autocracia - afastar da política os pensadores, com a finalidade de exercer sem maiores problemas o poder absoluto. Para Blunt (1956, p. 12) Alberti, cuja postura de experimentação e principalmente cujos estudos de teoria da arquitetura se vinculavam diretamente ao ideal de cidade-estado podia sentir-se à vontade em tal ambiente, tanto é que em seu último livro de *Icarchia* ataca abertamente o governo dos Médicis, em posição de óbvia desigualdade, apenas a nível da crítica. A posição do artista, apesar de afastar-se da conduta vivida durante a primazia das corporações de Ofícios, não era, com certeza de autonomia completa. Gombrich inclusive critica a visão, segundo ele fortemente influenciada por Vasari, de que o Renascimento seria um período de glória para o artista. Segundo Gombrich (1993, p. 84) as influências do mecenato sobre as 'decisões artísticas' eram mais fortes do que se pode imaginar.

Enfim apesar dos avanços reais na posição social do artista nos quadros do Renascimento, a autonomia do artista já a partir daí com certeza é bem relativa. É neste contexto que o artista é chamado a opinar na sociedade, como um especialista, como um técnico, assim é que Bramante, Leonardo da Vinci e Francisco de Giorgio são chamados a opinar sobre a construção do tibúrio do Domo de Milão.

## **VITRÚVIO E ALBERTI: UM DUPLO PARADIGMA RENASCENTISTA**

Vitrúvio e Alberti ambos os arquitetos tratadistas, o primeiro considerado arquiteto símbolo da Antiguidade, o segundo

tido como figura típica do Renascimento, acham-se ligados de certa forma, apesar de separados por séculos no tempo. O próprio termo Renascimento sugere este sentido de procura pelo sentido original, principalmente a busca por fontes da Antiguidade Clássica. A número um destas fontes é sem dúvida “Os dez livros de arquitetura” de Vitrúvio, escrito no século 1, editado através dos séculos com correções e traduções diversas de acordo com Pellati (1944), esta obra é a principal referência de Alberti no seu significativo tratado *De re aedificatoria* (1485). Estas duas obras continuam sendo material básico de pesquisa contemporânea, são referências permanentes de reflexão (Scarbi, 1992).

Entendemos a relação Vitruvius-Alberti como um duplo paradigma renascentista, uma vez que o primeiro fornecia um modelo cuja importância é independente da perspectiva particular de Alberti, que, aliás, realiza um modelo sobre um modelo. Para nós é fundamental não perder de vista estes dois níveis diferenciados. Primeiro Vitruvius como leitura básica formativa para os arquitetos renascentistas embora Pellati (1944, p. 47) tenha observado que Brunelleschi ignorava a obra vitruviana, Alberti como propriamente um autor do Renascimento influenciado pelas fontes da Antiguidade buscou em Vitruvius, fortalecer o legado da arquitetura romana (Pellati, 1944, p. 51). Dessa maneira podemos, pois, ressaltar as questões próprias da arquitetura porque estaremos sempre desenvolvendo as discussões a partir da problemática específica da arquitetura de forma direta. Não quer dizer que recusemos momentos mediadores e sim que evitemos passar dos limites metodológicos de uma historiografia de arquitetura que privilegia o documento histórico e a tradição do ‘território’ da arquitetura como ponto de partida para pesquisa.

Apesar das críticas de Alberti, dirigidas ao tratado vitruviano quanto ao método e quanto aos aspectos formais da es-

crita (Alberti, 1966, p. 470), não se pode afastar de vista as ligações existentes entre os dois. Para o que nos interessa, que é demarcar elementos de permanência do ponto de vista da ação da arquitetura que faz com que distanciados historicamente, o segundo possa fazer do primeiro um uso atualizador, retirando deste partes ativas, engendrando mesmo através de concepções instrumentais uma arquitetura de marcos visuais bem definidos, isto é, orientando propriamente a representação da arquitetura do Renascimento pelo valor instrumental do tratado de Vitruvius, um autor da Antiguidade.

Não é preciso muita argúcia para perceber diferenças quanto a concepção e o sentido da obra nos dois autores. Enquanto para Vitruvius a ordenação da arquitetura estava colada à representação de ideais religiosos, para Alberti esta ordenação pertencia à esfera terrena, vinculava-se a ordem política da sociedade, ao governo que ainda que ideal era concebido a partir da ideia do homem sem dependências do plano divino.

Para Vitruvius, a arquitetura enquadra-se no âmbito mais amplo das técnicas de construção, é propriamente a arte da construção o construir com arte, o momento estético de uma construção civil e militar que, tendo já uma tradição técnica própria, não é problema. Para Alberti, a arquitetura enquadra-se no âmbito mais vasto da cidade, é a interpretação, a comunicação em formas visíveis do seu significado (Argan, 1992, p. 107).

Enfim são conhecidas as diferenças de concepção de mundo, o sentido e o papel histórico destes dois tratados, bem como o papel desempenhado pela própria arquitetura a cada momento

histórico, acreditamos que Argan tenha colocado estas diferenças de maneira objetiva.

Se por um lado há uma profunda diferença conceitual entre os dois tratados, a novidade é que o tratado de Alberti obedece a uma estratégia, é um plano de conjunto para a cidade, onde cada detalhe do ponto de vista construtivo- arquitetônico está subordinado à ideia de um plano para a cidade como um todo. (Blunt, 1956, p. 19). Por outro lado, há algo que não deve ser minimizado: as semelhanças na visão estética, o mesmo fundamento centrado na ideia de uma ordem. Ordem como instrumental para realização da visão de harmonia, de tal forma que se instaura entre os dois tratados um fio condutor, isto é, há permanência do mesmo ideal estético — arquitetura como símbolo e realidade deste ideal estético. Certamente há tantos detratores da obra de Vitruvius quanto defensores; para nós não interessa nem a crítica, que em geral não é desprovida de sentido, nem a defesa que também procede; mesmo porque até os detratores concordam sobre seu inestimável valor como documento de época. Consideramos que as questões vitruvianas possuem de fato matéria para reflexão sobre arquitetura, independente do grau de erudição de quem manipula a matéria, entendemos que o documento de Vitruvius é uma obra orgânica, histórica e que é o primeiro registro historiográfico de arquitetura que se consagrou, e isto não é pouco, que há numerosos aspectos ainda a se discutir, ou se rediscutir, já que contam com uma longa tradição de estudos.

Destes numerosos aspectos que são interessantes e necessitam de mais estudo e tempo, percebemos dois pontos que queremos ressaltar, pois denotam permanências que justificam nossas observações anteriores, sobre que haveria um duplo paradigma Vitruvius-Alberti. Primeiro por mais que se afastem as perspectivas e o teor das obras de Vitruvius e Alberti, há uma ‘estrutura’,

que chamaríamos de uma espécie de ‘equação’ de arquitetura, uma estrutura cujos termos funcionam como elementos que se relacionam, e este saber que se configurava em uma tentativa de sistematização — um tratado, não é pouco, porque conduziu uma ‘base de ação’ para uma prática de arquitetura em tempos históricos diferentes. Esta ‘equação’ é tão elementar e importante que séculos depois Alberti em nova chave, numa outra situação histórica, retoma a estrutura, critica-a e reativa-a historicamente. O segundo aspecto que gostaríamos de ressaltar é que a ideia de beleza que é derivada da proporção. Nestes dois aspectos reside o duplo paradigma — na ‘equação’ de teoria-prática de arquitetura e no conceito de beleza, ambos são reavivados e trabalhados em nível de paradigma.

Sobre a ideia de tratado como guia de arquitetura no sentido de matéria de reflexão e prática, no prologo do *De re aedificatoria* Alberti elabora uma concepção de arquiteto como humanista, nas suas palavras:

*Architetto chiamerò colui che com metodo sicero e perfetto sappia progettare razionalmente e realizzare praticamente (O grifo é nosso), attraverso lo spostamento dei pesi e mediante la riunione e la congiunzione dei corpi, opere che nel modo migliori se adattino ai più importante bisogni dell'uomo* (Alberti, 1966, p. 5).

Apesar da crítica de Alberti à ‘obscuridade’ de Vitruvius, observamos passagens nos Dez livros de arquitetura, onde percebe-se uma ‘clara’ semelhança com o ideário albertiano. Para começar Vitruvius intitula seu primeiro capítulo da seguinte forma: Que é arquitetura e que coisas devem saber os arquitetos e começa ampliando ao máximo o campo de ação do arquiteto: “Es la arquitetura una ciência que *“debe si acompañada de otros muchos conocimientos y estudios, merced a los cuales juzga*

*de las obras de todas las artes que con ella se relacionan. Esta ciência se adquire por la practica y por la teoria”* (Vitruvius, 1955, p. 5)

As semelhanças continuam. À estrutura temática dos dois tratados é muito parecida, nos dois capítulos sobre materiais, sobre o caráter dos edifícios públicos e privados, sobre ordens, sobre ornamentação. As diferenças, na verdade, contribuem para que se ressalte as diferenças históricas, mas ao mesmo tempo enfatizam por contraste as permanências, o ‘território’ da arquitetura. Por exemplo, quando Vitruvius fala sobre a planta, a representação do edifício, este tema está disseminado no texto, em Alberti, ao contrário, há um capítulo especial para o tema desenho (Alberti, 1966, p. 14), dando ao desenho, principalmente a perspectiva, um significado especial e como se sabe a perspectiva é uma espécie de chave conceitual do Renascimento. Ainda que não dedique nenhum capítulo especial à hidráulica, que é o Capítulo VIII de Vitruvius, o Capítulo X de Alberti sobre restauro fala amplamente da ação da água em vários níveis.

Examinando mais de perto os dois textos, podemos constatar as já mencionadas semelhanças de nível estético. No Capítulo II, Vitruvius fala de certos elementos que compoem a arquitetura e introduz nestes elementos o nível especial de regras geradoras para a criação artística. Trata os elementos que são: ordem, disposição, eurtmia, decoro e distribuição de uma maneira que às vezes superpõe-se aos significados de cada um. Ordem, por exemplo, confunde-se um pouco com simetria, e no sentido original vitruviano, como já esclareceu Camille Sitte, nada tem a ver com a mera correspondência lado esquerdo-lado direito. De acordo com Vitruvius: *“La simetria o proporción es una concordancia uniforme entre la obra intera y sus miembros, y una correspondienciam de cada una de las partes separadamente*

*con toda la obra.*” (Vitruvio, 1955, p. 13-14). E continua nestes termos: *“Porque así como el cuerpo humano hay una proporción y una simetria entre el codo, el pie, ta palma de la mano, el dedo y las restantes partes, ocurre igual en toda construcción.”* (Vitrúvio, 1955, p. 13-14). O conceito de simetria, enquanto proporção, parece ser o núcleo de ideal estético de Vitruvius à medida em que é responsável direto pela harmonia resultante. Este conceito parece ser derivado do conceito de belo natural e aponta inegáveis semelhanças com a condição de existência do belo natural em Aristóteles (384 aC.): “[...] o belo, num ser vivente ou num objeto composto de partes, deve não só apresentar ordem em suas partes como também comportar certas dimensões. Com efeito, o belo tem por condições uma certa grandeza e a ordem” (Aristóteles, 19--?, p. 250).

As semelhanças estão na analogia do ‘belo objeto’ com o ‘belo animal’, este teria a ‘razão’ da sua beleza na dimensão relativa das suas partes, assim por derivação o ‘belo objeto’ teria a mesma ‘razão’ de beleza resultante desta dimensão relativa das partes, ou seja, ‘ordem em suas partes’ e ‘comportar certas dimensões. Há sem dúvida semelhanças na ideia de beleza de Vitruvius e Aristóteles, o que não quer dizer que Vitruvius tenha sido leitor de Aristóteles, acreditamos mais na hipótese de que a ideia de beleza do natural seja uma medida disseminada em geral na Antiguidade, visíveis principalmente na expressão de sua escultura e arquitetura. Alberti com certeza terá sido leitor de Aristóteles, dada a sua formação erudita, Anthony Blunt chega a dizer que para efeito ‘operacional’ Alberti reduzia os pressupostos aristotélicos. No Capítulo IX do primeiro livro *De re aedificatoria*, encontramos a mesma analogia feita entre organismo animal e a arquitetura: *“(...) e come nell’organismo animale ogni membro se accorda con egli altri, cosi nell’edificio ogni parte deve accordarsi con el altre”*(Alberti, p. 64). É ba-

sicamente o conceito de ‘acordo’ entre as partes que compõe o edifício feita a partir da analogia com o organismo animal que Alberti desenvolve metodicamente a sua ideia de beleza. Adiante Alberti registra:

*Ocorre che ogni membro dell'edificio si armonizzi con gli altri per contribuire alla buona riuscita dell'intera opera e alla sua leggerezza, di modo che non si esaurisca in sola parte tutto l'impulso alla bellezza, trascurando affatto de altri parti, beusi tutte quante si accordino tra loro in modo da apparire come un solo corpo, intero e bene articolato, anziché Sfragmenenti estranei e disparati. (Alberti, 1966, p. 66).*

Este ‘acordo’ entre as partes deve funcionar de tal maneira que estas partes no final sejam vistas como um só corpo, porque se uma única parte não concordar então não se tem o corpo perfeito, a unidade.

Estes princípios de criação artística, como pudemos observar, são como um fio condutor que liga Vitruvio a Alberti, estabelecendo deste ponto de vista um duplo paradigma de criação estética no Renascimento, repercutindo-se na formação do arquiteto Bramante, que mais tarde, apoiando-se nesta ideia de ‘acordo’ entre as partes elabora o elemento *conformità*, registrado por escrito na sua opinião sobre aspectos construtivos do Domo de Milão, e também na execução das suas obras, como veremos a seguir.

## **BRAMANTE ARQUITETO E O PRINCÍPIO DA CONFORMITÀ**

Desde Vasari (1511-74) e seus contemporâneos a autores mais recentes, a figura de Donato Bramante (1444-1514) tem

suscitado interesse. Para Vasari (1948, p. 454) Bramante não só nos ensinou imitando os gregos e romanos com novas invenções, mas também aumentou muito a beleza e a dificuldade da arte.

De nossa parte tentamos investigar um dos pontos da problemática que envolve a postura de Bramante-arquiteto, que seria a unidade conceitual-construtiva. Trata-se de um ponto de vista diverso da visão consagrada de que Bramante só estabeleceria um salto de qualidade na sua produção a partir do momento em que passa a operar estritamente nos moldes de uma linguagem clássica, esta visão já se configurava a partir de Vasari, mas mesmo mais recentemente confirma-se esta ideia de ruptura, de que haveria dois Bramantes, um anterior e um posterior a experiência projetual em Roma. Para Lukomski (1932, p. 365) “Depois de sair de Milão, ocorre em Bramante uma profunda transformação de estilo: é a arte do século XV que termina e a do século XVI que começa”.

Do nosso ponto de vista, o que há em Bramante é uma correspondência da maior coerência entre conceito de arquitetura e construção. Tal postura pode ser vista, não apenas no estudo de obras, mas pode ser antevista, em termos de que haveria uma consciência bramantesca a respeito desta unidade conceitual-construtiva, já a partir do texto (1486) de autoria do próprio Bramante sobre a construção do Domo de Milão. Portanto, tomaremos como referências básicas para o desenvolvimento do nosso argumento principal — unidade conceitual-construtiva em Bramante, o documento, Bramante (1978) um parecer escrito sobre o Domo de Milão e uma obra nos moldes clássicos - o Tempio de São Pedro em Roma (1502). A nossa opinião é que tanto na sua visão teórico-construtiva anterior a Roma, quanto na sua talvez mais comentada obra clássica realizada em Roma,

há em Bramante uma comprovável continuidade de postura teórico-projetual.

Bramante (1978) refere-se no documento que sua opinião se fundamenta em quatro elementos: la forteza (*solidita ed efficienza statica*), *ta conformita*, *que nos seus termos traduzia a aderenza all'impostazione e al carattere organico d'insieme dell'edificio gotico iniziato, la legiereza*" (Bramante, 1978, p. 367) que mais que leveza se refere ao grau de facilidade construtiva e quarto e último *la belleze*.

Este esquema teórico-construtivo de Bramante não possui um caráter apenas instrumental, mas é também revelador de uma certa sensibilidade histórica, ao referir a *conformità*, o que está em jogo é estabelecer uma relação coerente entre o que deveria ser a solução do tiburio do Domo de Milão e o restante do edifício gótico já definido.

É dentro do princípio da *conformità* que se pode entender o aparente disparate da solução delineada por Bramante em relação a seus contemporâneos — o tiburio em planta quadrada) "*Quanto a la prima cosa, videlicet forteza, dico che l'quadro è molto più forte e meglio che l'octavo, perhò che più colresto de l'edificio se concorda*" (Bramante, 1978, p. 367). Discordância principal em relação a Leonardo da Vinci que propunha a solução octogonal tipicamente renascentista (sobre a qual não entraremos em detalhes), o caso é que seria de se esperar uma concordância de soluções, uma vez que é reconhecida a influência de Leonardo sobre Bramante a partir dos estudos sobre os edifícios com planta central

*Ma la superioriti del Bramante deve attribuirsi soprattutto all'influenza de Leonardo. Basta, per convincersene, esaminare, i disegni di architettura de Leonardo e specialmente il manoscritto B della*

*biblioteca dell'Instituto di Francia (che si ascrive al periodo 1488-1497) e che continiene numerosi progetti di chiese. In esso se trovano degli studi per tutte que cose che costituiscono le novità del Bramante (Lukomski, 1932, p. 365).*

Questão que retomaremos adiante na discussão sobre o Tempio de São Pedro. Mas é possível que as razões da escolha de Bramante pela planta quadrada se fundamentem em um corpo teórico forjado a partir do esquema albertiano de composição, em linhas gerais Bramante *“ricerca una egualità, cioè una unica legge regolatrice delle diversi parti in modo, avvrebbe detto l'Alberti”* (Bruschi. 1970, p. 359).

Vejamos a *Bramante-Opinio*: “Quanto a la seconda cosa, cioè conformisà, dico questo edificio essere partito in quatro corpi diversi el alteza, ma in larghezza dove sono d'uma egualità (Bramante, 1978, p. 369), a abordagem de Leon Batista Alberti (1404- 1472) que se encontra em *L'Architecture: De re aedificatoria* opera nos mesmos termos:

*Il metodo albertiano, almeno nella sua premessa programatica sta dunque alla base della pressa de posizione di Bramante così come, abbiamovisto, di quela de Leonardo e certifica di proficua scambi certamente avvenuti tra e due artisti a Milano. L'Alberti si proponeva per ambedere e comme esempio di un comportarsi con “certa ragione” e non secondo un'arbitraria ed inconsapevole prassi tradizionale comme chi ‘se regge a opinione (Bruschi, 1970, p. 360).*

A posição de Bramante é examinar a estrutura espacial do edifício, decompondo-o em partes, classificar seus elementos e relacioná-los entre si de forma orgânica, com *conformità*, ora, em se tratando de uma construção gótica, a solução apontada

por Bramante não é um disparate, o quadrado se justifica como resposta adequada tanto do ponto de vista estrutural, quanto do ponto de vista conceitual. Sobre os dois pontos define Bramante:

*Quanto la terza parte quale é legiereza, dico essere veduta assai bene da tutti, e preci pue da l'Amadeo; ma ello ha errato ne Valteza per troppo volerlo fare ligiere, si che meglio se conformarebe quel prete a quelli contraforti, che il suo. Quanto a la quarta cosa, che é bellezza, quanto piú alio andasse, piá bello sarebe, pure non excedesse l'ordine* (Bramante, 1978, p. 372).

Bramante completa o raciocínio interligando o terceiro e o quarto ponto respectivamente *leggierezza e bellezza*, ao ponto fundamental que é a *conformità* quando diz que o edifício seria mais belo se mais alto fosse, uma vez que se tratava de uma construção gótica, mas não podia exceder certos limites que a própria ordem gótica impõe.

Retomamos neste ponto, com ênfase, o fio condutor da nossa argumentação — a coerência do conceito de arquitetura e construção que acreditamos haver existido na figura de Bramante

*E il tiburio saia insieme forte, 'conforme', leggero e bello, malgrado la 'manicra tedesca' nel quale dovia essere precisato. Un ciorpo organico, corente, se per non perfetto, simbolo anch'esso de una visione del mondo che, al di la dell'apparente mosteplicita e contraddittorietà: dei fenomeni, crede in una fondamentale 'concordanza', 'conformità e "correspondenza" (Bruschi, 1970, p. 365).*

É esta coerência que permitiu ao mesmo, quando consultado sobre a construção do tibúrio do Domo de Milão assumir uma posição aparentemente disparatada — a solução em planta quadrada, disparatada, porque diversa da concepção corrente

em pleno Renascimento, a planta octogonal. Bramante ao proceder dessa forma nada mais fazia do que respeitar os princípios da *conformità* para uma obra com características góticas.

Acreditamos, também, que da mesma forma ao se instalar em Roma, Bramante trabalhou dentro dos mesmos princípios, se as obras deste período apresentam-se com características diferentes das do período anterior é porque há um passado histórico-arquitetônico resultante de uma reelaboração da arquitetura grega clássica, é bem verdade que este passado só podia ser retomado a seus termos de reprodução arquitetônica em condições favoráveis: de uma parte o movimento cultural do Renascimento e de outra o fortalecimento político do papado. A convergência destes dois fatores, somados ao fato de existir uma verdadeira memória arquitetônica clássica exposta ao vivo no cotidiano da cidade, é que permitiu a arquitetos como Bramante operar o chamado retorno ao clássico, retorno, que sabemos bem, é de certa forma inaugural de uma visão de mundo não percebida até então.

Do ponto de vista de concepção de arquitetura, o ponto chave nesta questão é a problemática das igrejas com planta central, tematizadas por Leonardo e por Alberti

*El predominio de construcciones centralizadas en estos estudios revela que para Leonardo el concepto de iglesia era practicamente sinónimo del concepto de edificio centralizado. Cuando, en otra ocasión, Leonardo disena un mausoleo circular en forma de edificio períptero y con cúpula, un períptero con una sorprendente semejanza con el tempio de Bramante — combina dos características al mismo tiempo un edificio conmemorativo y un*

*monumento en el sentido más general que Alberti da al término (Lotz, 1985, p. 70).*

Podemos entender o significado social e simbólico do aparecimento destas igrejas como resultado de duas frentes de interesse, convergindo para a mesma expressão de arquitetura, de uma parte, à luz da fórmula histórica da necessidade de edifício comemorativo nos moldes da religiosidade cristã impregnada em Roma, o Tempietto é uma comemoração ao martírio de São Pedro, mas é também um edifício com caráter de monumento que o Renascimento justificava e necessitava

*Uno de los rasgos distintivos de la arquitectura del Renacimiento italiano, como senalo Burckhardt, es la preferencia por las iglesia sobre planta central (...) Wit tower demostró que el circulo se consideraba con la perfección de Dios. Esta interpretación, derivada en ultima instancia del Timeo de Platón, se puede documentar con numerosos edificios erigidos en los siglos XV y XVI" (Lotz, 1985, p. 65).*

A Renascença reencontra e revaloriza o paganismo sobretudo graças à moda alegorista do neoplatonismo

Mas foram os estoicos que exerceram uma influência profunda nos fins da Antiguidade, elaborando a exegese alegórica, método que lhes permitia salvar-se e, ao mesmo tempo, revalorizassem a herança mitológica. Segundo os estoicos, os mitos revelam visões filosóficas sobre a natureza profunda das coisas, ou contém lições de moral. Os múltiplos nomes dos deuses designam uma só divindade, e todas as religiões exprimem a mesma verdade fundamental; só varia a terminologia. O alegorismo estoico permite a tradução numa linguagem universal e facilmente compreensível, de qualquer tradição antiga ou exótica. O seu sucesso foi considerável e o méto-

do alegórico frequentemente utilizado desde então (Eliade, 1957, p. 9-10).

Marsílio Ficino (1433-1499) editou Porfírio, o pseudo-jâm-blico, Hermes Trimegisto, e compôs uma Teologia Platônica; Ficino considerava os últimos discípulos de Plotino como os mais autorizados intérpretes de Platão. Os humanistas supunham que existia uma tradição comum a todas as religiões e que o conhecimento desta bastava para a salvação, e que, em suma, todas as religiões se equivaliam. (Eliade, 1957, p. 14). Daí ser uma contradição, apenas aparente, o fato de Bramante executar em moldes clássicos oriundos do paganismo um edifício comemorativo cristão, pois de acordo com a moda alegorista do neoplatonismo, então em voga, todas as religiões se equivaliam.

Em síntese, o que queremos ressaltar é que o caráter de monumentalidade do Tempio conseguido à custa de sua composição clássica “Bramante toma por um lado da tipologia de Vitruvio y por outro un edificio histórico determinado, el templete de la Sibila em Tivoli”. (Argan, 1961, p. 37), também se alimenta do significado simbólico dado pelo fato de ser um edifício comemorativo do martírio de São Pedro. É bem verdade que esta escolha operou um deslocamento do conceito de monumento antigo, melhor dizendo Bramante introduz um diálogo entre o antigo e o novo, faz o que a arquitetura permite fazer — trabalhar os lugares e os estratos de tempo.

Acreditamos não estar exagerando quando afirmamos que, ao elaborar o Tempio de São Pedro, Bramante, devidamente contextualizado, opera dentro dos princípios teóricos que orientaram sua opinião sobre o Domo de Milão, a novidade, esclarecemos, está no contexto histórico-arquitetônico que é essencialmente outro, não se trata de descontinuidade criativa, a diferença não estava em Bramante, ao contrário estava no ambiente cultu-

ral. Bramante com a elaboração do Tempio, na verdade responde em termos criativos à presença do clássico em Roma, e responde com toda *conformità*.

Finalizando o que apresentamos, que é em linhas gerais a ideia de que há em Bramante uma coerência conceitual-construtiva, que se baseia principalmente no que o próprio Bramante chamou de *conformità*, que é no fundo conceber a arquitetura na relação orgânica das suas partes, isto significa não só uma teoria de arquitetura, mas subjaz nesta conduta, aparentemente apenas operativa, um lastro de orientação histórica.



**Figura 6.** Domo de Milão

Fonte: Maíra de Luca e Lima.



**Figura 7.** Tibúrio Domo de Milão

Fonte: Maíra de Luca e Lima.

## UMA ORDEM ESTÉTICA

Falando de Roma, Argan lembrava que o Coliseu faz parte da memória da cidade, é um elemento que não pode ser demolido, nem restaurado. Sobrevive como obra artística e isto é o mais importante, ainda que do ponto de vista funcional para a cidade, o Coliseu não contribui, ao contrário até promove uma certa dificuldade, uma ‘desordem’ funcional

O Coliseu, por exemplo, é um lugar, *um topos*, e é um anel de muros com características arquitetônicas determinantes. Do ponto de vista puramente histórico, tem um valor: a) pela história do cristianismo primitivo, mesmo que no que se conte haja mais lenda do que verdade; b) pela história social do império romano; c) pela história da arquitetura antiga. Do ponto de vista estético, se é que pode ser

separado do ponto de vista histórico. (...) Às vezes para representar Roma, tem-se figurado apenas o Coliseu; em todo caso não conheço uma única representação simbólica de Roma em que falte o Coliseu. (...) Querem que o Coliseu permaneça assim como chegou até nós, no estado de ruína (Argan, 1992, p. 227-228).

Camille Sitte, em sua obra “A Construção das cidades segundo seus princípios artísticos” retoma o modelo o grego, o romano, o renascentista e o barroco e a cidade moderna. Sobre todos os modelos com exceção do moderno, Camille Sitte apreende um sentido artístico, uma determinada ordem estética. Argan falando de Roma entende a arquitetura como portadora de um sentimento cívico, seu olhar é o de um historiador. Camille Sitte vê a arquitetura como um objeto estético ainda que desperto pelo sentimento da arte está preocupado antes com a construção, com uma ‘metodologia’ da beleza. E neste caminho surge mais tarde Aldo Rossi, quando fala da constituição da arquitetura como fato primário, na Arquitetura da cidade. Autores diversos, enfim, entendem cada um a sua maneira, que a ideia de cidade como objeto artístico permanece, embora também percebam que a realidade atual das cidades praticamente nega esta ideia. Estamos bem distanciados de épocas em que a arquitetura introduzia na cidade uma ‘ordem estética’. Em diversos momentos históricos a cidade mostrou-se como artefato artístico, mas certamente foi no Renascimento que o belo se impôs como princípio essencialmente ordenativo. De acordo com Paolo Portoghesi “*L’obiectivo del De re aedificatoria, di istituire i fondamento oggettivi per un linguaggio universale sarà problema centrale del classicismo romano de Bramante*” (Portoghesi, 1966, p. 5).

Quando Alberti observa que a cidade deve comportar-se como uma grande casa e a casa como uma pequena cidade, re-

vela que historicamente a cidade será controlada por uma visão cada vez mais administrativa, a cidade será visível, controlável a vários níveis de seu funcionamento, como uma casa, podemos dizer que reside nesta acepção de cidade-casa um forte conteúdo ‘premonitório’. A cidade contemporânea é objeto principalmente de um olhar administrativo, e cada vez menos de um olhar artístico, quando tal ocorre é um investimento publicitário.

A cidade renascentista é antes um modelo que uma realidade palpável; discutimos sobre o papel da arquitetura no Renascimento, em que principalmente concentramo-nos no aspecto da arquitetura enquanto ‘imagem’ de mundo, enquanto utopia e, na importância, enquanto manifestação mais apropriada do ideário renascentista. De fato, como já observou Francastel, a arquitetura do Renascimento não teve muitos exemplos práticos de arquitetura, talvez por isso que suas determinadas obras sejam tão marcantes. O caso do Tempio de Bramante, considerado uma das obras-primas do Renascimento, atinge o nível de uma gramática clássica perfeita. Aliás, Sumerson considera Bramante uma espécie de linguista da gramática da arquitetura clássica. *“La razón de que destaque a Bramante es que fue él, mas que cualquier otro, quién reformuló la gramática de la Antigua Roma con sus edificios que tuvieron repercusiones”*. (Summerson, 1978, p. 37). Neste sentido entende-se que o Tempio de São Pedro introduziu um diálogo com as referências da cidade, a arquitetura deste pequeno edifício não é igual a nenhuma outra, ela não é uma referência repetida, o Tempio de São Pedro está de ‘acordo’ com outras referências arquitetônicas de Roma, está incorporado à sintaxe arquitetural, e talvez seja

um dos maiores representantes do forte sentido imagético de ordem, na arquitetura do Renascimento.

Apoiando-se no fato de que foi edificado no lugar onde teria se dado o martírio de São Pedro, que bem pode ser que não seja verdade, o que importa, contudo, é que se deu coletivamente esta conotação ao lugar, convertendo-o em ponto singular. Pois, segundo Aldo Rossi: “A identificação destes ‘pontos singulares’ pode ser devida a um dado acontecimento que sucedeu naquele ponto (...) Estes lugares são os sinais concretos do espaço; e, enquanto sinais estão em relação com o arbitrário e a tradição” (Rossi, 1992, p. 140-41).

O Tempieto é edificado em um lugar considerado fato primário na acepção de Aldo Rossi, à verdade é que na realidade o Tempieto constitui-se em um lugar de forte sentido coletivo, daí que o sentido imagético de ordem de inspiração clássica realiza-se plenamente. A ‘ordem estética’, aplicada durante o Renascimento, cujo exemplo concreto pudemos ver através do Tempieto de Bramante, era trabalhada no tecido da cidade obedecendo suas premissas históricas. Daí a opção de Bramante de manter o tiburio do Domo de Milão, em planta quadrada, no ‘acordo’ das partes góticas do edifício.

*L'autocoscienza umanistica, la nuova coscienza di sé nel mondo e nella storia, non più intera come scorrere prestabilito di eventi ma come opera dell'uomo, apre la strada al concerto di 'distanza storica'. Permette ai teorici e agli architetti del Rinascimento di individuare una maniera 'tedesca' — così come una maniera 'greca' e una maniera romana o antica — come un insieme di forme, conesse secondo un sistema linguistico, un 'ordini' o si vuole un 'codice' sottoposto a certe convenzioni e a certe regole; un 'modo gotico chiaramente delimitato, fornito di una precisa e autonoma*

*fisionomia e collocato nel tempo in un preciso punto della Storia* (Bruschi, 1978, p. 323-24).

Mas por outro lado procurava os critérios de unicidade próprios das obras de arte, resultando em uma arquitetura cujo fundamento principal é instituir a relação estética pela via de uma ordem que se impõe na cidade de forma memorável. A pintura do Renascimento é testemunha da importância que a arquitetura incorporou em nível artístico, não apenas a pintura de arquitetura de ‘fragmentos clássicos’, que se antecipava à própria arquitetura a mando de pessoas influentes, como informa Francastel; mas também aquela da cena real. Cito Aldo Rossi:

Penso frequentemente nas praças dos pintores do Renascimento, onde o lugar da arquitetura, a construção humana, adquire um valor geral, de lugar e de memória, porque é fixado num momento único; mas este momento é também a primeira e a mais profunda noção que temos das praças de Itália e está ligado, portanto, a própria noção de espaço que nós temos das cidades italianas (Rossi, 1966, p. 141).

Uma imagem que mobiliza expectativas e reflexões sempre que é evocada. Talvez estas imagens funcionem como um arquétipo de cidade, sem o qual se perdem as referências mínimas do território humanizado.

## REFERÊNCIAS

ALBERTI, León Batista. **L'architecture de re aedificatoria**. Milano: Polifolio, 1966.

ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1991.

ARGAN, Giulio Carlo. **A história da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. **El espaço del barroco al moderno**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Vision, 1961.

ARISTOTELES. **Arte retórica e arte poética**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [s.d.].

BABELON, Jean (coord.). **Histoire de l'art**. v. 3: Renaissance, baroque, romantisme. Paris: Gallimard, 1965.

BARONI, Costantino. **Bramante**. Col. Il Grandi Artisti Italiani. Bergamo: Instituto Italiano Art. Grafiche, 1944.

BLUNT, Anthony. **La théorie des arts en Italie de 1450 a 1600**. Paris: Gallimard, 1956.

BONELLI Renato. **Da Bramante a Michelangelo**. Venezia: [s.n.], 1960.

BONELLII, Renato; BRUSCHL, Arnaldo (cood). **Bramante tra umanesimo e manierismo**. Roma: Instituto Grafico Tiberiano, 1970.

BRAMANTE, Donato. Bramante-Opinio Super Domicilium Seu Templum Magnum. *In: Scritti Rinascimentale di Architettura*. Milano: Polifolio, 1978.

BRUSCHI, Arnaldo. Comentario a Bramante-Opinio. *In: Scritti Rinascimentale di Architettura*. Milano: Polifolio, 1970.

BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do Renascimento na Itália**. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

CHASTEL. André. **El grand talier de Italia: 1460-1500**. Madrid: Aguilar, 1966.

CHASTEL. André. **Arte e umanesimo à firenze al tempo de Lorenzo Il Magnifico**. Torino: Einaudi, 1964.

CHASTEL. André. **L'arte italien**. Paris: Flammarion, 1956

CHOAY, Françoise. **A regra e o modelo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.

FAURE, Eric. **Histoire de L'Art. L'Art Renaissant**. Paris, 1914.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

GIOVANNONI, Gustavo. **Saggi Sulla Architettura del Rinascimento**. Milano: Fratelli Treves Editori, 1931.

GOMBRICH, Ernst Hans. **História da arte**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Norma y forma**. Madrid: Alianza, 1985.

GRASSI, Luigi, PEPE, Mario. **Dizionario della critica d'arte**. Torino: Tipografia Sociale Torinese, 1978.

LOTZ, Wolfgang. **La arquitectura del Renascimento en Italia**, Madrid: Herman Blume, 1985.

LUKOMSKI, Georgij R. **Il Maestri della Architettura Classica de Vitruvio allo Scamozzi**. Milano: Editore della Real Casa, AD. MCMXXXII-XI.

PANOFSKY, Erwin. **Renacimiento e renascimientos na arte ocidental**. Madrid: Alianza, 1992.

PELLATI, Francisco. **Vitruvio el grand arquitecto de la antiguidade greco-romana**. Buenos Aires: Clot, 1944.

PINSKY, Jaime. **100 textos de história antiga**. São Paulo: Global, 1983.

PORTOGHESI, Paolo. Introdução. *In*: ALBERTI, León Batista. **L'architecture de re aedificatoria**. Milano: Polifolio, 1966.

RAYMOND, Marcel. **Bramante et L'Architecture Italienne au XVI siècle**. Paris, 1914.

RICCI, Corrado. **L'architettura del cinquecento in Italia**. Turin, 1914,

ROSSI, Aldo. **A arquitetura da cidade**. Lisboa: Cosmos, 1977.

ROSSI, Aldo. **Arquitetura da Cidade**. Lisboa, 1966.

SANGIORGIO, Fert. **Bramante "Hastrubaldino"**: documenti per una biografia bramantesca. Urbino: [s. n.], 1970.

SCARBI, Cláudio Vitruvio e le sue Imagini. **Spazio & Societá**. Ano 14, n. 56. p. 52-57. out.-dez. 1991.

SCARBI, Cláudio. Vitruvio: Fabrica e Raciocinatio. **Spazio & Societá**. Ano 15, n. 57, p. 122-26. Gennaio-marzo, 1992.

SCHLOSSER, Julius Von. **La litteratura artistica**. Florença: 1952.

SITTE, Camille. **A construção das cidades segundo seus princípios artísticos**. São Paulo: Ática, 1992.

SUMMERSON, John. **El lenguaje clasico de la arquitetura**. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

BAUM, J. [Verbete]. *In*: THIEME, Ulrich; BECKER, Felix. **Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart**. v. 4, p. 515.

VASARI, Giorgio - **Le vite...** Casa Editrice Sansogno, comentata de Pio Pecciai, Milano.

VASARI, Giorgio. **Le vite de piú eccelenti Pittori, scultore e architettori**. Firenze: Adriano Salani editore, pubblicati sotto direzione de Enrico Bianchi, Firenze, 1948.

VITRUVIO, Marco Lúcio. **Los diez libros de arquitetura**. Barcelona: Iberia, 1955.

### 3. O TEMA DO RESTAURO NA OBRA DO CONSERVADOR ALÖIS RIEGL

*Mirandulina Maria Moreira Azevedo*

#### INTRODUÇÃO

Do conjunto da obra de A. Riegl (1858-1905), voltada à preservação cultural dois títulos: “La porta gigante de Santo Stefano” (*Das Riesentor des St Stephan*, 1902) e “Nuove tendenze nella conservazione” (1905), em particular, assumem considerável relevância por tratarem, especificamente, de problemas de restauro arquitetônico e nos propiciando a oportunidade de incorporar novos elementos à interpretação de sua teoria e prática de conservação e entender melhor o que seria restauro para Riegl.

Scarrocchia defende a posição de que o sentido da preservação em Riegl comporta a distinção entre *Denkmalpflege*, entendida ‘literalmente como cura do monumento’ e *Denkmalschutz* que estaria associada à proteção do monumento e conota o ‘conjunto de medidas técnicas’ (Scarrocchia, 2006, p. 229). Na coletânea que utilizamos “Alöis Riegl Teoria e Prassi della Conservazione dei Monumenti”, *Denkmalpflege* é traduzido por Conservação (Scarrocchia, 2003, p. 55). À época de Riegl *Denkmalpflege* é o núcleo de um conceito hermenêutico, não técnico, porque o maior significado do termo é constituído da explicação, interpretação do monumento, da atribuição de significado, em suma da mediação-comunicação para os homens do significado deste (Scarrocchia, 2003, p. 57).

A leitura destes documentos também esclarece aspectos da teoria dos valores que se tornariam conhecidos, de maneira mais

ampla, com a publicação do “Culto moderno dos monumentos” (1903). Sobre a importância de Riegl descortinada a partir desta obra F. Choay ressalta: “foi o primeiro a definir o monumento histórico a partir de valores de que foi investido no curso da história, faz-lhes o inventario e estabelece uma nomenclatura pertinente” (Choay, 2001, p. 168).

Este pequeno opúsculo, cuja fortuna crítica é extraordinária, estava umbilicalmente ligado à proposta de lei para a organização da tutela apresentada por Riegl solicitada, um ano antes, por ocasião de sua nomeação como presidente da comissão central, em 1902. A Comissão havia sido criada em 1859 como o nome de “Comissão para o estudo e a preservação das obras de artes e dos monumentos históricos”; em 1873 a Comissão passa a ser chamada de “Comissão Central para o estudo e a preservação dos Monumentos” (De Stefano, 1996, p. 9).

Em razão das responsabilidades profissionais assumidas neste cargo é que escreve “La porta gigante de Santo Stefano” (*Das Riesentor des St Stephan*). O ponto de partida para as reflexões do autor foi dado com a retomada do projeto de restauro para a porta gigante da igreja de Santo Estevão em Viena do arquiteto Friedrich Von Schmidt (1825-1891); proposta feita 20 anos antes, e que havia suscitado, na imprensa, aguerrido combate levado a cabo pelo historiador Moritz Thausing (1838-1884).

Tratava-se de uma disputa entre um arquiteto Friedrich Von Schmidt e um historiador da arte M. Thausing. O segundo, fez parte da chamada escola de Viena (a primeira) juntamente com seus alunos Franz Wickhoff e A. Riegl.

Sobre o arquiteto, Friedrich Von Schmidt (1825-1891) sabe-se que se iniciou profissionalmente como pedreiro na catedral de Colônia de 1843 até 1848, quando foi certificado como mestre; de 1848 a 1854 tornou-se arquiteto chefe da obra. Experiência

profissional chave em sua vida seria frequentemente requisitado como especialista no trato com arquiteturas históricas. Protestante de nascimento, convertido ao catolicismo, teve considerável abertura profissional, premiado em 1858 foi nomeado professor da academia de Brera em Milão (1858-1859). De volta à Áustria continua a atividade docente na academia de belas-artes de Viena como especialista em arte medieval na categoria arquitetura. Tendo tornando-se bastante ativo na profissão é autor do projeto da câmara Municipal de Viena na *Ringstrasse*, entre tantos outros projetos desenvolvidos em outras províncias do império. Em 1860 tornou-se membro da comissão da Ópera da igreja de Santo Estevão e 3 anos depois, em 1863 chefe da construção até 1891. O projeto de restauro de parte desta igreja: a porta gigante foi apresentada em 1882. De 1860 a 1881 foi membro da comissão central para estudo e preservação da arte e monumentos históricos; e de 1875 a 1891, membro do conselho dos curadores do museu austríaco de arte e indústria.

Para Riegl valia a pena reexaminar a questão considerando dois critérios: primeiro, a partir de suas próprias memórias sobre o antigo embate (contra ou a favor do restauro); segundo avaliar o novo contexto em que o projeto havia sido retomado. Tratava-se de observar o campo do debate como espaço público aberto às manifestações diversas e antagônicas para identificar os valores envolvidos na disputa.

O autor, contudo, avançava no enfrentamento do problema e, pautado pelo valor de antiguidade, ajustava o foco; Riegl enfatizava a realização de base documental para a efetiva compreensão da obra, estabelecia a necessidade de pesquisas aprofundadas

para identificação de fases e avaliava a questão dos acréscimos, da reconstrução de partes e de remoções.

É que ao final do século 19 a cultura preservacionista, em diversos países, já superava a antiga dicotomia restaurar ou abandonar. Renato Bonelli observa que na Itália, no decênio 1880-1890, surgiam duas novas posições. De um lado o restauro histórico, defendido e aplicado por Luca Beltrami (Bonelli, 1995, p. 28), e do outro Camillo Boito que anunciava “os princípios fundamentais do restauro entendidos no sentido moderno, superando a parcialidade e o ponto de vista estilístico, romântico e histórico, em uma concepção mais madura e complexa” (Bonelli, 1995, p. 28).

No que diz respeito ao ambiente austríaco a contribuição original de Riegl somava-se a uma longa trajetória de amadurecimento das instituições dedicadas à preservação cultural. A proeminência das práticas estilísticas em restauro tão ao gosto de Friedrich Von Schmidt já havia dado sinais de crise. A crítica radical do professor Thausing ao projeto de restauro para a porta gigante de 1882 é prova incontestada de que o debate se intensificara. Em outras palavras, Riegl fazia notar que nos países de língua alemã, havia também, no mesmo período analisado por Bonelli, 1880-1990, um visível aprimoramento no trato com os monumentos.

Entre “La porta gigante de Santo Stefano”, de 1902, e *Nuove tendenze nella conservazione*, de 1905, ano de sua morte, havia uma diferença básica; o primeiro mantinha o foco centrado em uma obra específica, que a época era objeto de um debate acalorado e que exigia de Riegl um posicionamento oficial; o segundo se preocupava em confrontar posturas teóricas divergentes, na argumentação desenvolvida em ambos um fio condutor : a teoria dos valores explicada no Culto moderno dos monumentos.

Em *Nuove tendenze nella conservazione* é possível identificar a oposição radical entre historiadores e arquitetos quanto ao tratamento a ser dado aos bens arquitetônicos, didaticamente observado nas posturas de G. Dehio (1850-1932) e Bodo Ebhardt (1865-1945). Neste confronto assiste-se a um aprofundamento da antiga disputa entre Thausing e Schmidt.

Nosso objetivo neste capítulo é buscar, não só, pistas quanto à evolução do debate sobre preservação, desde as duas últimas décadas do século 19 aos primeiros anos do século 20, em Viena, como esclarecer aspectos importantes do tratamento dado aos bens culturais à época que, mesmo frequentemente negligenciados, não por acaso, são, ainda, importante referência para o debate contemporâneo.

A contribuição de Riegl, no âmbito da preservação, tem sido retomada desde os anos 1980; a maioria dos autores contemporâneos reconhece que suas reflexões transcendem, não só, as fronteiras territoriais de sua ação, mas também limites temporais. Revisitar aspectos de suas reflexões dedicados, explicitamente, ao restauro somam-se aos demais esforços pelo seu devido reconhecimento.

A exposição se inicia com o enfrentamento do problema na origem, cujo foco está no projeto de F. Schmidt para a porta gigante, e sua repercussão na crítica de M. Thausing, segundo relato de Riegl; na sequência, o artigo sobre tendências em conservação em que se examina, respectivamente o conceito de monumento em G. Dehio e o restauro na concepção de Bodo Ebhardt; e por fim, apresentamos algumas considerações pontuais sobre restauro, hoje, tendo em vista os pontos mais relevantes tocados por Riegl quanto ao tema do restauro arquitetônico.

## **A ABORDAGEM DO PROBLEMA À ÉPOCA E O RESTAURO DO PORTAL GIGANTE**

O século 19 assiste a uma virada decisiva no trato com os monumentos. Herdeiro da tradição iluminista também impulso vital com as preocupações emanadas do nascimento dos nacionalismos em todo o mundo ocidental.

O patrimônio no sentido “legal” surgiu com as legislações nacionais do século XIX, legislações que lhe garantiram um destino específico no meio de todas as manifestações sociais dos objetos. Aliás, tal postura foi assumida em nome do povo, como destinatário eminente e, ao mesmo tempo, o derradeiro responsável por essa herança. A França da primeira metade do século XIX foi, por excelência, o lugar da elaboração progressiva e muitas vezes conflitante dos valores patrimoniais – em oposição, especificamente, ao direito de propriedade. (...) A patrimonialização confundia-se, mais ou menos, com a narrativa de uma socialização progressiva e generosa de coleções e de títulos de propriedade: ao servir-se da pátria como ilustração, ela enaltecia o labor da ciência e os avanços da instrução pública (Poulot, 2009. p. 26-27).

A cultura patrimonialista, clivada de razões e paixões, empenhou-se na busca pelo zelo como resultado de uma atitude amorosa. O discurso apaixonado parece ser o motor que movia a todos, desde as experiências exemplares de restauro na Itália, no início do século 19; a atitude emblemática de Ruskin contra o restauro; as práticas de restauro estilístico, indelevelmente, associadas à figura de Viollet le Duc, e difundidas por diversos arquitetos, na Europa como um todo; até as duas últimas décadas do século em que se divisam as posturas de Luca Beltrami e de Camillo Boito, na Itália, e que surge em Viena a discussão entre

restauro e conservação travada entre F.Schmidt e M.Thausing, objeto das reflexões de Riegl, as quais nos interessa rememorar porque apontam perspectivas lúcidas para o enfrentamento da questão; e que assumem, neste sentido, um aspecto didático.

Sobre a época é, preciso, ainda, refletir sobre alguns aspectos mesmo que estes já sejam, suficientemente, conhecidos. Tratava-se de um momento decisivo na formação de um campo disciplinar autônomo dedicado à preservação dos bens culturais, e que, em visão retrospectiva, a crítica em grande parte reconhece ter sido significativa a contribuição de Riegl.

No início do século 20 foi retomado o projeto de restauro para a porta gigante de Santo Estevão, em Viena, de autoria do arquiteto F.Schmidt. A mesma proposta havia sido recusada, vinte anos antes, pelas autoridades competentes, em meio à intensa polêmica na opinião pública. De acordo com Riegl para o público de leigos parecia que se tratava de uma disputa de poder entre artistas, no caso arquitetos, e historiadores da arte; com demonstração de superioridade dos últimos, pois graças às suas críticas o projeto de restauro havia sido recusado (Riegl, 2003, p. 163).

Riegl, naquela ocasião, era aluno do historiador da arte Moriz Thausing, um dos principais críticos ao projeto em questão. O projeto de restauro se rerepresentava diante de uma nova responsabilidade profissional, como presidente da comissão central baseou sua argumentação, de um lado, nas suas memórias, e de outro, na sua (em formação) teoria dos valores, que aliás, teria, nesta oportunidade, ocasião propícia para o seu efetivo exercício. Antes de apreciar as reflexões de Riegl, postas no artigo de 1902, é preciso tecer algumas observações sobre as duas últimas

décadas do século 19, em Viena, no que diz respeito à história da preservação.

A catedral de Santo Estevão contava desde 1880 com uma organização destinada a conduzir os trabalhos de restauro, intitulada *Wiener Dombauverein*, traduzida para o inglês por Margaret Olin como *Viennese Cathedral Building Society* (Olin, 1985, p. 190) e que Sandro Scarrochia, em italiano, refere-se como *opera del Duomo*. Esta sociedade decidiu, em 1882, renovar o portal oeste da catedral, chamado de Riesentor (portal gigante). O portal era constituído por uma parte românica mais antiga, e uma mais recente, formando um corpo avançado com um arco gótico, considerado um acréscimo.

O projeto de restauro de Schmidt, arquiteto responsável pela obra, consistia em eliminar a contradição românico-gótica, abrindo o arco gótico tornando-o um arco pleno. Para a reconstrução dos elementos românicos seria utilizado o material removido da parte gótica (Olin, 1985, p. 190).

Na figura 8. Portal gigante de Santo Stefano o corpo que se projeta possui um arco agudo contudo é composto por elementos de figuração gótica.



**Figura 8.** Portal gigante de Santo Stefano

Fonte: Kauane Christofolletti.

Este tipo de postura envolvendo remoções de partes existentes e reconstruções de acordo com um suposto estado original havia prevalecido como um método de restauro, preconizado por Viollet-le-Duc, no período entre 1845 e 1870 (Carbonara, 1997, p. 108-109), com ampla aceitação e quase total predomínio como prática em diversos países. Na ocasião da proposta de restauro de Schmidt, 1882, já se registrava, inclusive na França, questionamentos sérios a esta tendência como expresso nas palavras de Didron “a questão não é fazer melhor, mas respeitar o que existe” (Carbonara, 1997, p. 122). Carbonara observa que ‘a geração seguinte de arquitetos se inclinava para uma concepção mais aproximativa do ponto de vista arqueológico (Carbonara, 1997,

p. 123). Em Viena, os questionamentos a esta prática repercutiram com destaque na opinião pública.

Ponderando a respeito de opinião pública, Habermas, a partir de C.W.Mills, destaca o conceito de público: “Num público (1) virtualmente tantas pessoas expressam opinião quanto as recebem. (2) As comunicações são organizadas de tal modo que há uma chance imediata e efetiva de responder a qualquer opinião expressa em público. Opiniões formadas de tal discussão (3) rapidamente encontram uma saída na ação efetiva, mesmo contra – caso necessário – o sistema dominante de autoridade. E (4) instituições autoritárias não penetram o público, que nisso é mais ou menos autônomo em sua operação” (Habermas, 1984. p. 289).

A imprensa, em especial, a *Neue Freie Press* registrou alguns momentos decisivos do debate que se desenvolveu em torno do programa de restauro para o portal gigante de Santo Estevão, em que se identificavam duas posições opostas. O jornal católico *Das Vaterland* registrou contra o restauro o artigo “das Riesentor Von St.Stephan” do prior Heinrich Swoboda, em 03/05/1882, a favor do restauro o religioso W.A.Neumann publicou no *Wiener Dombauverein-Blatt*, 2, 1882, pp-41f, *Das Project für die Wiederherstellung des romanischen Portals Von St.Stepha*, e no ano seguinte, no mesmo periódico. “Literatur Von St.Stephan”, vol. III, p.76 (Olin, 1985, p. 190).

A defesa do restauro partiu dos quadros religiosos, mas entre estes não havia unanimidade, já que a proposta valorizava o românico, em detrimento do gótico, e havia católicos que entendiam que o verdadeiro estilo católico seria o gótico. A crítica mais contundente seria a do professor e historiador M. Thausing, publicada em 26/04/1882, no periódico *Neue Freie Press* (disponível on-line), com o título de “Phylloxera Renovatriz”, o artigo

considerava a tendência de renovação dos monumentos da época como uma doença. O radicalismo da opinião tornou-se emblemático, tratava-se, no entanto, da defesa apaixonada de uma relação profunda de envolvimento com a obra, a qual fazia parte da vida de Thausing e de seus alunos, sendo com frequência objeto de estudo.

Segundo Riegl o projeto de Schmidt se baseava na monografia de um aluno de Thausing, P.Müller, *Das Riesentor des St.Stenphandomes zu Wien, Seine Beschreibung und seine Geschichte*, sem considerar, no entanto, a base histórica do referido trabalho (Riegl, 2003, p. 163). O trabalho de Muller foi avaliado por Riegl, logo em seguida, em *Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien*, (Riegl, 2003, p. 163). Thausing publicaria ainda mais um artigo no jornal *Neue Freie Press* de 29/05/1883 intitulado *Das riesentor dês St Stephansdomes, wie es ist und wie es war*.

Avaliando a repercussão do debate à época, Riegl constatou que para o público de leigos parecia que se tratava de uma disputa de poder entre artistas, no caso arquitetos, e historiadores da arte; com demonstração de superioridade dos últimos, pois graças às suas críticas o projeto de restauro foi recusado (Riegl, 2003, p. 163).

Para além de qualquer polêmica associada a possibilidade de hegemonia exercida por algum grupo de interesse, o projeto foi recusado porque questionou-se por ocasião de sua avaliação pela Comissão Central “se a renovação era de fato necessária” (Olin, 1985, p. 190).

Vinte anos após a recusa submetia-se novamente à avaliação da Comissão Central e suscitaria novamente o debate. A crítica do professor M.Thausing, ainda exerceria influência e retor-

naria por intermédio de alguns de seus alunos, entre eles, Franz Wickoff e o próprio Riegl.

Segundo Margaret Olin, Wickoff sugeriu que o *Wiener Dombauverein* cessasse por completo a restauração e financiasse uma série de publicações ilustradas (Olin, 1985, p. 192). A posição de Riegl seria conhecida através do artigo “Das Riesentor Von St.Stephan” traduzido por Scarrochia “La porta gigante di Santo Stefano”, que neste artigo foi utilizado como eixo investigativo.

Neste documento, a primeira constatação feita por Riegl é que a discussão oferecia novos contornos, algumas diferenças haviam surgido, apesar dos pontos de a questão permanecerem os mesmos (Riegl, 2003, p. 163). A grande diferença é que a crítica ao projeto de restauro reapresentado não seria oriunda dos historiadores da arte, mas dos pintores, em especial, de um certo grupo de pintores, muito influente em Viena, o grupo da Secessão, em torno do qual estavam ligados também pintores e arquitetos. A questão se tornava para o público de leigos difícil de ser compreendida, uma vez que a disputa que se dava, neste segundo momento, era de artista contra artista (arquitetos e pintores) e não mais entre cientistas e artistas (historiadores e arquitetos).

Riegl colocava-se como um estudioso que conhece o assunto com detalhe e que poderia também tratar do mesmo com distanciamento necessário para formular um juízo autônomo, e como seria seu dever, enquanto presidente da Comissão Central responsável diante da opinião pública. Para ele uma realidade se impunha – o observador era moderno, e a obra, era antiga, suscitava não só interesse estético, mas histórico e artístico. Reconhecia, contudo, que a valorização do aspecto estético era influenciada, substancialmente, pelo fato da obra existir havia

muitos séculos (Riegl, 2003, p.164). Em outras palavras, a passagem do tempo constituía-se condição para a valorização estética.

Delineava-se a necessidade de investigar a relação do público com a obra. A análise dos diversos interesses surgia como o caminho indicado, seria preciso identificar os valores que se ressaltavam naquela obra, em especial; o entendimento do problema que se ampliava para além da necessidade de conexão com o passado. Riegl enxergava dois passos principais: o primeiro seria examinar se os valores artísticos expressos satisfaziam o gosto dito moderno, avaliar se a obra seria considerada moderna e estimar seu valor enquanto tal. Segundo passo procurar avaliar quanto deste valor corresponderia ao gosto atual (daquela época), pois quanto maior a coincidência do antigo com o moderno mais o antigo seria valorizado (Riegl, 2003, p. 164). Observa-se, nesta passagem, que a noção de valor artístico enquanto valor de contemporaneidade correspondia a aplicação da teoria dos valores, que seria definido posteriormente no Culto moderno dos monumentos.

Riegl, na sequência, destaca o fato de a obra não ser produto de uma só época, mas de dois períodos estilísticos: românico e gótico (Riegl, 2003, p. 165). As dificuldades encontradas estariam relacionadas a esta ambiguidade. O observador entra em contato, em primeiro lugar, com o corpo quadrangular que se destaca da fachada e que é centralizado por um arco gótico. A parede do corpo avançado é lisa e apenas movimentada por algumas esculturas embutidas. Os meios expressivos utilizados na abertura do arco e no modo de tratar a seção de corte, falam em uma língua compreensível ao observador moderno, e não pas-

saria pela mente deste a necessidade de eliminar a parte gótica (Riegl, 2003, p. 165).

Determinado a investigar a arquitetura e assimilar a condição de sua fruição – a percepção distraída, Riegl se coloca na posição do observador e descreve o que este veria:

Atrás do corpo gótico se oculta um espaço interno de forma quase trapezoidal que se estreita em duas paredes oblíquas que convergem para o portal de ingresso da igreja. As duas paredes que o delimitam, são enfeitadas com graciosas colunas, o arco de volta perfeita é articulado por arquivoltas: em toda parte há um severo senso arquitetônico combinado com agradáveis ornamentos. Também a arquivolta entre as colunas e as arquivoltas é coberta de figuras em relevo, que embora, não se dispondo imediatamente, enquanto símbolos de fácil compreensão, suscitam associação de ideias no observador. Não há dúvida que um tratamento moderno para o portal de uma igreja seria diferente; mas aos nossos olhos nem a descrição da estrutura e da decoração arquitetônica, nem a forma expressiva, tão longe da sensibilidade moderna pode impedir a tendência moderna contrária de superar e apreciar plenamente o que nesta obra é mais próximo a nós (Riegl, 2003, p. 165).

Este recurso articula-se de modo, especialmente, apropriado a sua perspectiva sobre o culto moderno dos monumentos – de que este é determinado pela necessidade de fruição das massas, e estas mesmo sem conhecimento histórico das obras de arquitetura percebiam que o monumento pertencia a outra época e apreciavam exatamente esta qualidade – a imagem do passado reconhecendo nela valor próprio.

Wolfgang Kemp faz um paralelo entre W.Benjamin e A.Riegl, para este autor Riegl sustenta que o valor de antiguidade

de dá as massas a mesma satisfação de um culto religioso, e que Benjamin, ao contrário admite a perda da aura, e a substitui por uma nova recepção (Kemp, 2003, p. 118); F. Choay advertia em relação ao uso da palavra culto por Riegl: “Ele não pode, sobretudo, afirmar que, na sociedade em que vive, o valor de ancianidade tende a ocupar o espaço social que era tradicionalmente ocupada pela religião (Choay, 2001, p. 170).

O observador moderno, daquela época, saberia apreciar o corpo gótico externo e o espaço interno românico, e não cogitaria em reestruturar o portal. Contudo a apreciação do portal estaria comprometida na medida em que “o portal românico interno parece hoje (isto é, na época) imperfeito para quem o observa de perto e para quem o observa de longe ele, praticamente, não é visível por causa do acréscimo do corpo gótico” (Riegl, 2003, p. 165). Riegl acrescentava ainda que no espaço interno se formavam dois cantos escuros perigosos para higiene, e o vão seria frequentemente fechado por um portão de ferro que prejudicava a visita.

Em resumo, Riegl considera dois aspectos relevantes: primeiro, o gosto moderno corresponde mais ao corpo gótico do que ao precedente românico; segundo o portal românico ricamente decorado fala uma língua mais compreensível e estimulante que o plano gótico e seu tosco arco ogival. Deste modo, considerando-se esta lógica o corpo gótico tornava-se um obstáculo (Riegl, 2003, p. 165).

Esta seria a argumentação seguida por aqueles que defendiam o projeto de restauro, e não se podia negar que não fosse uma visão moderna. Explicava-se, assim, segundo o próprio Riegl, o fato da diretoria do *Wiener Dombauverein*, que ninguém pode culpar de prepotência e obstinação, retomar com tanta energia o projeto de Schmidt e que a I.R.Comissão Central

para a conservação dos monumentos arquitetônicos, que por dever institucional deve preocupar-se da conservação e não da destruição dos legados do passado, tomou posição com tanta decisão e zelo pelo referido projeto (Riegl, 2003, p. 166). Segundo Riegl, a diretoria chegou a declarar que o corpo gótico havia sido de início uma construção provisória., a afirmação teria gerado perplexidade entre os historiadores da arte (Riegl, 2003, p. 166).

Riegl procurou ajustar os termos de uma entidade como a Comissão Central voltada, ressaltando-se as suas palavras: ‘para a conservação e não a destruição’ com um ponto de vista afinado com este horizonte, de apreciar o antigo enquanto tal, e que, se, num primeiro momento remetia a perspectiva de Ruskin; de forma mais apropriada a convergência seria encontrada em uma tendência da época – a abordagem impressionista.

Ao buscar aproximação com a tendência da época e não com Ruskin, nosso autor, dava ênfase a sua teoria dos valores e ao mesmo tempo evitava reforçar a posição defendida pelos pintores da Secessão, uma vez que estes defendiam seu ponto de vista contra o restauro do portal a partir de argumentações de “As sete lâmpadas da arquitetura” de John Ruskin. A sensibilidade moderna poderia ser melhor explicada pelo exemplo da pintura impressionista, cujo modo de ver considera os objetos o mais longe possível, transforma a sua corporeidade e a reduz a retícula de cores. Do mesmo modo os edifícios antigos proporcionariam o tal efeito de *Stimmung* que não pode ser obtido se eles não forem de fato antigos e não imitações modernas (Riegl, 2003, p. 166).

Para este segundo modo de considerar a obra antiga, no caso da Porta Gigante, tanto o aspecto românico quanto o gótico são interessantes. Haveria uma dificuldade em relação ao portal românico que ao ser integrado com as pedras obtidas com a re-

moção da parte gótica não manteria mais o efeito de *Stimmung* do antigo (Riegl, 2003, p. 167).

A primeira opinião, favorável ao restauro, foi defendida pela maior parte dos arquitetos vienenses e a segunda opinião, contrária ao restauro, era compartilhada por todos os pintores da Secessão (Riegl, 2003, p. 167). O interesse do historiador da arte pelo antigo não estava ligado à impressão artística criada pela *Stimmung* mas pelo antigo enquanto elo de uma cadeia de desenvolvimento, em que todo material possui valor fosse gótico ou românico.

Thausing manifestou-se contra o projeto de restauro de Schmidt – porque este propunha a destruição do gótico para a restauração do românico (Riegl, 2003, p. 167). O próprio Riegl admitiu que como historiador da arte não sacrificaria o gótico para restaurar o antigo, mas reconhecia que de outro ponto de vista poderia haver algum interesse histórico artístico também na eliminação da parte gótica, já que assim seria possível a apresentação do românico de forma completa, só concebível, enquanto hipótese, se poderia reconstruir um elo da cadeia de fatos históricos. Por outro lado, em se tratando de hipóteses, Riegl considerava que os desejos do historiador da arte seriam plenamente satisfeitos se fosse destacado o material do gótico e da parte românica, e dessa última se fizesse um levantamento preciso, e, em seguida, se restaurasse o corpo gótico *in integrum*.

A dificuldade maior estava na posição das autoridades competentes que precisam tomar decisões. A tendência é evitar alterações violentas de situações dadas, por cautela (Riegl, 2003, p. 168).

O projeto de restauro de Schmidt tinha como argumento a afirmação que o corpo gótico foi construído em caráter de emergência para encobrir os danos provocados por incêndio e

reforçar as paredes da fachada (Riegl, 2003, p. 168). Segundo os historiadores da arte Thausing e Paul Muller a explicação seria de outra ordem. Para eles durante o período gótico considerou-se que havia desarmonia entre o arco românico de volta perfeita e uma janela em arco agudo que ficava próxima. E por este motivo, para encobrir esta desarmonia foi construída a parte gótica. Riegl contraria esta hipótese afirmando que no período medieval não havia o conceito moderno de pureza estilística (Riegl, 2003, p. 168). Do mesmo modo Panofsky (1991) em “Arquitetura gótica e escolástica. Sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média” relaciona o gótico tanto a chamada *variatio* – combinação de diferentes partes de um edifício, quanto a *aemulatio* – formulação do novo a partir do antigo.

Riegl esclarece que no período gótico maduro se reconhece uma tendência, demonstrada em numerosos exemplos, de fechar até um certo ponto a entrada das igrejas, a transformar o portal aberto a maneira românica em átrio fechado (Riegl, 2003, p. 169).

As considerações finais de Riegl:

1. A porta gigante deve permanecer objeto de estudo
2. Não se pode pretender que o Wiener Dombauverein renuncie a seu projeto de restauro.
3. As informações são insuficientes para fornecer um juízo seguro sobre a ordem cronológica das partes.
4. Provavelmente trata-se de uma realização tardia, em que se identificaram três ou quatro períodos diversos da edificação.
5. Seria importante o Wiener Dombauverein e a I.R.Comissão Central apresentarem ao público uma pesquisa

mais acurada e publicação correspondente (Riegl, 2003, p. 169).

Estas assertivas serão retomadas adiante.

## **NOVAS TENDÊNCIAS EM CONSERVAÇÃO**

Em “Nuove tendenze nella conservazione” Riegl parece identificar a oposição entre Bodo Ebhardt e G. Dehio quase em paralelo com as figuras de Schmidt e Thausing, isto é, como um embate entre arquiteto e historiador quanto às concepções da tutela moderna dos monumentos. Scarrocchia (2006) destaca, no entanto, que Riegl demonstrava perceber diferenças significativas tanto entre os dois arquitetos, quanto entre os dois historiadores.

A partir da leitura comparada entre o texto da palestra Dehio (2003) “La protezione e la cura dei monumenti nell’Ottocento” e a obra impressa de Bodo *Ebhardt Ueber Verfall, Erhaltung und Wiederherstellung von Baudenkmalen – mit Regeln für praktische Ausführungen* (Souza, 2006). Sobre a ruína, conservação e reconstrução de monumentos – com regras para a sua execução prática), seria possível, segundo Riegl perceber, à época, uma mudança na concepção fundamental das tendências internas da moderna tutela dos monumentos e nos deveres públicos que lhe são correlatos (Riegl, 2003, p. 292).

Para nosso autor, os obstáculos que, muitas vezes, pareciam intransponíveis, deveriam ser atribuídos, em boa parte, a mal-entendidos e a diversidade de opiniões em relação a problemas de restauro (Riegl, 2003, p. 292).

A estratégia de Riegl, ao invés de partir da conhecida polarização entre arquitetos e historiadores, corroborada pela litera-

tura e pelos congressos anuais dedicados a tutela dos monumentos, e que tornaria G. Dehio em posição diametralmente oposta a de Bodo Ebhardt, foi buscar nos extremos, vistos, em geral, como excludentes a aproximação (Riegl, 2003, p. 292).

Da palestra de Dehio conhecida por seu radicalismo Riegl evita, deliberadamente, as frases polêmicas, como aquela em que o autor se refere ao restauro como filho ilegítimo da preservação. O foco de sua interpretação tinha por objetivo maior estabelecer diálogo com as partes e como eixo sua própria teoria dos valores, assim toma como ponto de partida a divisa de G. Dehio “proteger os monumentos não significa buscar prazer, antes ter respeito” (Riegl, 2003, p. 292).

Para Dehio os juízos estético e histórico são sujeitos a oscilação, só quando fazem parte da vida nacional é que adquirem caráter imutável e tornam-se altruístas. Segundo ele: “nós protegemos o monumento como parte da vida nacional”. O argumento é, do ponto de vista riegliano, bastante limitado, compreender o monumento nesta perspectiva, só se justificava por “sede de glória, não de respeito” (Riegl, 2003, p. 293).

Riegl questionava o aspecto altruístico do conceito de monumento fundamentado na relação com a vida nacional, pois este seria rapidamente convertido em sentimento egoísta se confrontado com interesses de outras nações. Ademais, a satisfação proporcionada pelos monumentos transcenderia seus vínculos nacionais. A maior dor da perda de um monumento estaria relacionada a perda do valor do antigo em si e por si, do não moderno, do testemunho da criatividade das gerações precedentes e do qual constituem a própria atuação (Riegl, 2003, p. 293). Como se

vê Riegl mobilizava de pronto da sua tese dos valores o elemento inovador – o valor de antiguidade (Riegl, 1984).

A limitação do conceito de Dehio era evidente pois o sentimento nacionalista reduzia o conceito de monumento quase a termos locais, unilaterais, e, de acordo com Riegl, esta visão seria superada pelo sentimento mais amplo de pertencimento a humanidade (Riegl, 2003, p. 294). Também já se configurava uma compreensão de que a natureza comportava uma nova dimensão, nosso autor enfatizava que o culto moderno dos monumentos assimilava um interesse crescente pelos chamados monumentos naturais, questão negligenciada por G. Dehio como resultado dos limites de sua própria formulação (Riegl, 2003, p. 294).

Na opinião de Riegl o culto dos monumentos naturais seria o mais desinteressado de todos na medida em que ele exige, às vezes, de nós que estamos vivos sacrifício em nome de coisas inanimadas da natureza (Riegl, 2003, p. 295).

Na sequência Riegl tenta retomar um aspecto menos conflitivo, ou limitado da definição de Dehio de monumento – a ideia de altruísmo, na passagem em que este afirma que “o interesse da coletividade em relação ao monumento, supera, numa medida imponderável, o interesse individual”. Por regra só o proprietário particular teria interesse em destruir o monumento porque conservá-lo requer sacrifício material, requer altruísmo. Para resolver este recorrente conflito de interesses seria necessário a tutela pública dos monumentos, que assumiria assim um caráter socialista (Riegl, 2003, p. 295). Neste ponto a aproximação a Dehio se dava em torno da base do conceito de monumento como parte da vida nacional, pois no nível das leis e da organização

que lhes correspondem é que seria possível a tutela pública dos monumentos.

Para se reconhecer como urgente a necessidade de tutela pública dos monumentos seria importante incluir as massas na fruição dos monumentos, exigiria democratizar o monumento substituindo a ideia de monumento histórico e artístico, baseada em seleção aristocrática pela noção do antigo enquanto tal (Riegl, 2003, p. 296). É precisamente, neste ponto que Riegl, numa virada lógica de sua argumentação, faz convergir o seu próprio ponto de vista com o de Dehio, quando este afirmava que os valores históricos artísticos, na medida em que faziam parte da cultura historicista do século 19, já haviam sido superados. Mas, se para Dehio, a evolução se daria na direção dos valores do passado nacional, para Riegl a evolução se configurava, em sentido mais amplo, no sentimento dos valores do passado relacionados à humanidade como um todo.

A leitura de Riegl da palestra de G. Dehio, ainda que, estrategicamente conciliadora, resultava, de certo modo, numa visão redutora da visão deste autor. Riegl não explicitou alguns pontos de grande valia da reflexão de Dehio, a saber:

1. A crítica às “abstrações arqueológicas praticadas em restauro” (Dehio, 2003, p. 354).
2. A crítica ao movimento romântico que a despeito de ter contribuído para a valorização de obras medievais tratava as composições neomedievais do século 19 com a receita classicista (Dehio, 2003, p. 354).
3. Dehio esclarecia que conservar não significava renunciar a todo juízo de valor e afirmava que havia situações em que as remoções seriam necessárias (Dehio, 2003, p. 355).

4. Dehio questionava os artistas que qualificavam de ‘imperfeitos os restauros feitos 70 ou 40 anos passados dirigindo a estes a mesma dúvida – como poderiam estar seguros de que dentro de 40 ou 70 anos os restauros feitos por estes artistas seriam bem-vistos pela crítica? O erro da opinião pública seria acreditar que se tratava de uma tarefa para artistas quando na verdade ela estava no campo histórico-crítico (Dehio, 2003, p. 355).

Deste modo o slogan ‘conservar não restaurar’ adquire outros contornos. Tratava-se, para Dehio, de tentar evitar comprometer as características das obras do passado, pois, naquela altura dos acontecimentos as práticas vigentes de restauro eram baseadas em experimentações, e ainda que houvesse pesquisa envolvida, o tratamento carecia de reflexões teóricas mais consolidadas. O fato é que a postura de Dehio provocaria protestos, por parte dos arquitetos restauradores, e, nos demais historiadores, uma certa reserva quanto ao significado histórico nacional dado ao monumento (Riegl, 2003, p. 297).

É o ponto de vista dos arquitetos restauradores que Riegl passa a examinar em seguida, com a figura de Bodo Ebhardt aproxima-se da “opinião sobre o caráter e os fundamentos da prática de tutela dos monumentos de um artista moderno ativo no setor” (Riegl, 2003, p. 298).

A prática recorrente na Alemanha, no final do século 19, entre os arquitetos restauradores era a da reconstrução, e fazia parte de uma política ativa de restauração promovida pelo Estado. Esta postura continuaria na virada para o século 20. A exemplo, Bodo Ebhardt já havia iniciado a restauração do Castelo de Hohkönigsburg (1900-1908) no qual “o arquiteto encontrou em ruínas 75 por cento do original da Idade Média, isto é, entre os séculos XII e XVI. Com exceção da sala do imperador

(*Kaisersaal*) todos os pavimentos foram reconstruídos” (Souza, 2009, p. 2).

Além dos trabalhos de contenção e reestruturação das ruínas, a prática da ‘volta ao como era’ seria total, o arquiteto, inclusive

adquiriu armas e peças de mobiliário originais, e criou um museu que retratava a imagem plausível de um castelo medieval. Na mesma época, intelectuais como Georg Dehio opunham-se mesmo a cuidadosa postura de Ebhardt, alegando que restaurações como esta alteravam a verdade histórica dos monumentos devendo estes ser apenas preservados em sua substância original (Souza, 2009, p. 2).

Dehio confrontava-se com o tratamento dado aos monumentos pelos restauradores há um certo tempo; alguns anos antes, em 1901, quando escrevia *Was wird aus dem Heidelberger Schloß werden?* (O que será do Castelo de Heidelberg?) afirmava os valores da ruína e da pátina e a necessidade da sua conservação:

Perdas e ganhos podem ser vislumbrados claramente no caso do contínuo agravamento da situação do castelo. Perderíamos o autêntico e ganharíamos a imitação; perderíamos aquilo que se tornou histórico e ganharíamos a arbitrariedade fora do tempo; perderíamos a ruína, que com a sua pátina ainda nos fala tão viva, e ganharíamos uma coisa, que não é nova nem velha, uma abstração acadêmica morta. Entre estes devemos decidir (Dehio *apud* Souza, 2009).

Intervenções como a de Bodo Ebhardt fundamentadas em reconstrução representavam, naquele contexto histórico, um considerável avanço, na medida em que se pautavam por critérios científicos e históricos e não unicamente por critérios esté-

ticos. Na sua publicação sobre monumentos Ebhardt pretendeu expor suas idéias com a intenção explícita de realizar uma defesa de suas posturas em relação ao seu campo de atuação. A partir do Hohkönigsburg ele iria reconstruir diversos outros castelos na Alemanha” (Souza, 2009, p. 3).

A postura de Bodo estava também fundamentada no interesse da preservação do monumento, sua orientação, contudo, divergia profundamente da de Dehio. Para o arquiteto a tarefa da reconstrução se sobrepunha aos objetivos da conservação.

[...] Se se quer evitar a ruína, a reconstrução, apesar de todos os ataques que sofre, permanece como a única salvação. Inevitável é que uma construção vá ao chão, quando ela é deixada ao seu próprio destino, ou somente escorada por emergência; seguro é que uma ruína cujo telhado foi roubado, como um ser humano com feridas abertas, tem relativamente um curto tempo de vida. Cada caso de reconstrução será então uma questão pessoal (Ebhardt *apud* Souza, 2009, p. 3).

Riegl esclarece que Ebhardt não fornece em seus escritos nenhuma definição de monumento, apesar do arquiteto não deixar nenhuma dúvida “que o valor do monumento consiste essencialmente no seu significado histórico” pois, na concepção de Bodo “nós protegemos um monumento porque este oferece uma imagem a seu modo finito de um precedente nível de desenvolvimento histórico-cultural” (Riegl, 2003, p. 298).

De acordo com o arquiteto o prazer suscitado pela visão do monumento não é de ordem estética, não estaria ligado a *Stimmung* do valor de antiguidade. Segundo esta concepção a associação de ideias suscitada pela imagem é tanto mais rica quanto mais o monumento for conservado em sua inteireza. Em

outras palavras, é preferível uma fortaleza conservada a uma fortaleza em ruínas.

Para o culto dos monumentos, na concepção de Ebhardt – no caso da abordagem de ruínas seria necessário realizar o completamento de lacunas, e estas deveriam ser projetadas de acordo com modelos da cultura da época (Riegl, 2003, p. 298). Riegl conclui que este tipo de tratamento produzia um resultado passível de ser apreciado, apenas, por um público mais informado, praticamente de especialista; o público de leigos, em sua maioria não seria capaz de avaliar ou identificar nuances dos procedimentos.

O valor histórico desejado por Bodo residiria na forma e não na elaboração ou nos materiais constituintes do monumento. A concepção do arquiteto Bodo Ebhardt do caráter e das tarefas da tutela dos monumentos históricos poderia ser resumida deste modo: “defendemos os monumentos pelo seu valor histórico e, para tornar pleno este valor, devemos, se necessário, reconstruí-lo” (Riegl, 2003, p. 298).

Estes princípios haviam dominado a proteção pública dos monumentos no último quartel do século 19; na Áustria e seu maior defensor foi Friedrich Schmidt (Riegl, 2003, p. 29). Apesar de no final do século ter surgido um novo valor – o valor de antiguidade – que tendo se desenvolvido a partir do valor histórico, não exige como este conhecimento prévio da obra, pois comunica-se diretamente com o sentimento. Riegl constatava que o valor histórico ainda era dominante nas práticas de proteção aos monumentos na virada para o século 20, os encargos profissionais constantes do arquiteto Bodo Ebhardt voltados para recons-

trução de castelos medievais é prova incontestada do predomínio desta tendência.

Por outro lado, também já existiria uma nova concepção segundo a qual o valor de um monumento poderia se basear em um efeito imediato de *Stimmung*, mediado por um sentimento. Era possível destacar, inclusive da postura do próprio Ebhardt uma concessão a nova tendência: dizia respeito a valorização das ruínas. É verdade que a preservação de ruínas enquanto tais só era considerada adequada pelo arquiteto quando não houvesse meios de reconstruí-las (Riegl, 2003, p. 299).

O fato é que, objetivamente, o próprio arquiteto fornecia elementos palpáveis para a aproximação desejada por Riegl. Na sua publicação, Bodo Ebhardt, também, dedicou-se a enumerar regras para a conservação de ruínas e demonstrou ter compreensão dos métodos fundamentais que permitiriam criar efeito de *Stimmung*. A exemplo, Riegl cita um pequeno trecho dos procedimentos indicados por Ebhardt em que este referia-se à necessidade de manter a argamassa afastada cerca de 3 ou 4 cm da superfície dos blocos para proporcionar sombras que seriam interessantes para criar o efeito de *Stimmung*, em detrimento mesmo do reforço da parede (Riegl, 2003, p. 300).

Riegl considera este procedimento de Bodo apenas uma “transgressão parcial de sua concepção de valor histórico como único fator de valor no monumento” (Riegl, 2003, p. 300). A busca pela fidelidade histórica e a pureza estilística são os objetivos almejados pelo arquiteto na sua prática de restauro. Este tipo de objetivo só poderia ser atendido na perspectiva da reconstrução (tarefa do arquiteto), mas que tivesse por base uma rigorosa pesquisa histórica (tarefa do historiador).

Um dos problemas diagnosticados por Riegl na abordagem de Bodo Ebhardt é que este concentrava em suas mãos as tarefas

do arquiteto e do historiador, o equívoco se devia a dois motivos principais: primeiro, a tarefa do historiador necessita de um escrupuloso estudo de tipos históricos e de fontes escritas; segundo, questionava Riegl – qual o papel criativo desempenhado pelo arquiteto se este estaria determinado a realizar nada mais que uma cópia perfeita de uma fonte do passado?

Quanto a suposta ‘fidelidade das reconstruções’ sabe-se que já naquela época o público reconhecia os limites deste tipo de intervenção (Riegl, 2003, p. 301).

Para Riegl, G. Dehio teria dado um passo adiante quando afirmara: “A tutela não é tarefa de artistas, antes pertence ao campo do pensamento crítico e histórico” (Riegl, 2003, p. 301), assertiva em tudo contraditória com seu comprometimento com o sentimento nacionalista como base de valor para o monumento, já que tal sentimento não se coaduna nem com o pensamento histórico e muito menos com o crítico (Riegl, 2003, p. 302).

Para concluir Riegl destaca que “a tutela não é, certamente, tarefa de artistas, mas também não é mais, fundamentalmente, território do pensamento histórico e crítico, mas tornou-se, prevalentemente, uma questão emocional” (Riegl, 2003, p. 302). Acreditava Riegl que quando este modo de ver se generalizasse se resolveria o equívoco entre historiadores e arquitetos, uma vez que basear o conceito de monumento somente no elemento histórico tem se constituído o pomo da discórdia entre as duas partes” (Riegl, 2003, p. 302).

## **CONSIDERAÇÕES SOBRE A CONTRIBUIÇÃO DE RIEGL**

A situação atual de ampliação dos bens culturais, de democratização do acesso à cultura e a educação pelas massas si-

nalizam um triunfo da chamada ‘cultura patrimonialista’, que no melhor sentido da interpretação de Margaret Olin confirmam a perspectiva ‘socialista’ de Riegl (Olin, 2003). Perdeu-se, contudo, o ambiente de discussão pública da época, do público passou-se, não sem problemas para as massas.

Numa massa, muito menos gente expressa opiniões do que as recebe, pois a comunidade do público torna-se uma coleção abstrata de indivíduos que recebem impressões dos meios de comunicação de massa. 2. As comunicações que prevalecem são organizadas de tal modo que é difícil ou impossível para o indivíduo responder de modo imediato ou com qualquer eficácia. 3. A efetivação da opinião em ação é controlada por autoridades que organizam e controlam os canais de tal ação. 4. A massa não tem autonomia frente as instituições; pelo contrário, agentes de instituições autorizadas penetram para a massa, reduzindo qualquer autonomia que ela possa ter na formação através da discussão (Habermas, 1984, p. 289).

O diagnóstico de Jeudy confirma:

“patrimônio, memória coletiva” ou “identidade cultural” perderam seu poder conceitual, tornando-se expressões vagas que acabam designando o próprio esvaziamento de seu sentido. Elas aparecem como ‘palavras de ordem’ para programas sócio-culturais cada vez mais repetitivos e equivalentes entre si (Jeudy, 1990, p. 2).

Ainda assim, vale ressaltar que, em termos de ‘cultura preservacionista’ há, não se pode deixar de notar, melhoria consi-

derável no acesso aos bens favorecendo a educação do público, e também na formação de especialistas.

Se, enquanto historiador da arte, Riegl rompeu com uma tradição consolidada no pensamento iluminista ao introduzir referências até então desconsideradas neste meio, como especialista em preservação também inaugurou uma nova abordagem. O seu diagnóstico da cultura preservacionista da época considerava a existência de tendências, a disputa de interesses e o estabelecimento do debate como via segura na defesa da preservação.

As explicações de Riegl sobre projetos de restauro de Schmidt e Bodo Ehardt continuam, não apenas, a análise da experiência histórica de determinada prática da sua época, que oscilava entre o *estilístico* dos primeiros tempos e a evolução na direção do *histórico*; indicavam, ainda, se não princípios, pelo menos, diagnósticos de problemas e suas possibilidades de solução. Os projetos e as experiências de restauro eram apresentados e discutidos, tendo sempre por premissa os interesses coletivos envolvidos na preservação da obra e abordados de maneira a contemplar problemas que, via de regra, podiam ser recorrentes e, portanto, passíveis de serem generalizados.

Da análise de Riegl para a proposta de restauro de F. Schmidt podem ser ressaltados:

1. A ênfase na necessidade de estudos aprofundados sobre a obra, bem como a restrição ao uso de hipóteses como base para intervenções nas mesmas. Riegl critica não só a hipótese de Schmidt de compreender a parte gótica como construção provisória, e que como consequência de sua filiação às práticas do restauro estilístico seria considerado sem valor e, portanto, passível de demolição; como aquela hipótese de Thausing que entende o acréscimo gótico como tentativa de harmonizar com determinada janela de

feição gótica, pois justificava o autor: o período medieval desconhecia a necessidade de harmonização das partes.

2. O respeito de todas as fases da obra demonstrado pelo questionamento quanto a valorização de uma época em detrimento de outra, no caso debatido, a escolha do românico em detrimento do gótico.

3. A visão conservativa de manter a situação assegurava a existência das duas partes de diferentes períodos e significava também a aceitação da mínima intervenção como princípio.

4. Apesar de recusar o projeto de restauro de Schmidt com justificativa calcada na falta de conhecimentos mais aprofundados sobre a obra, Riegl deixa claro que não esperava que aqueles que se mobilizaram em favor do restauro (*Wiener Dombauverein*) renunciassem definitivamente de seus propósitos. De certo modo, sugere que a disputa entre os que preferem conservar a obra e os que desejam restaurá-la poderia ser retomada no futuro.

5. Por fim, a nova recusa do Projeto de Schmidt, encaminhada por Riegl, deveu-se em grande parte a defesa do valor de antiguidade, muito embora não fique explícito nos tópicos apresentados em sua avaliação final.

A busca da *Stimmung* seria identificada, apenas, na crítica, ou melhor, na recusa total do projeto de restauro de Schmidt, feita pelos pintores da Secessão. O argumento dos pintores, de base ruskiniana, citado, *en passant*, por Riegl, estava centrado na valorização da passagem do tempo na obra. Segundo Bressan (2004) desde 1870 as ideias de Ruskin haviam se estabelecido como alternativa efetiva à prática corrente de restauração:

Ruskin configura-se como o mentor intelectual do Movimento Anti-restauração (*Anti-scrape movement*), que advogava a conservação dos monumentos, em vez de sua restauração. É por sua causa que, na língua inglesa, a palavra “restauração” assumiu uma conotação fortemente negativa, sendo substituída por “conservação (Bressan, 2004, p. 28).

É preciso que se entenda que esta polarização já havia sido superada, conforme já ressaltado por Bonelli (1995), na década de 1880-1890, o debate da preservação assumiria novos contornos. Não se tratava simplesmente de seguir a tendência da conservação à maneira de Ruskin, que aliás, já era superada pela teoria intermediária, seria preciso dialogar com a emergência de novos valores surgidos, para usar uma expressão cara a nosso autor, ‘com o desenvolvimento histórico’, ‘a novidade’ seria o surgimento do valor de antiguidade. Este valor seria tanto o fio condutor de sua argumentação para o parecer sobre o restauro do portal gigante de Santo Estevão quanto para o entendimento do artigo sobre as novas tendências em conservação.

Neste último escrito Riegl, apesar de reiterar a importância do valor de antiguidade registra com realismo a hegemonia do que na prática de restauro era chamado de ‘valor histórico’, não sem esperança de que no futuro o valor de antiguidade fosse mais bem compreendido: a preocupação de discutir os valores de um culto moderno dos monumentos colocava-se como uma expectativa de longo prazo. O valor de antiguidade atrelado a sensibilidade e fruição do antigo enquanto tal – parecia estar mais próximo do tratamento conservativo de G. Dehio. Mas, diante dos fatos: a hegemonia de uma determinada prática de restauro – a tendência à reconstrução exemplificada na postura de Bodo

Ebhardt, teria sido compreendida por Riegl como necessidade da época.

Seria esta a razão da mudança de perspectiva de Riegl? negar de forma oficial a restauração de Santo Estevão em 1902, e em seguida, em 1905, no texto sobre as tendências em conservação considerar aceitáveis as reconstruções promovidas por Bodo Ebhardt na Alemanha porque esta prática teria se convertido em ‘uma necessidade de época?’

Scarrocchia insiste em afirmar que para Riegl os dois arquitetos restauradores Friedrich von Schmidt e Bodo Ebhardt não compartilhavam a mesma abordagem: a diferença era visível, o primeiro adepto do restauro histórico e o segundo capaz de reconstruir o valor de antiguidade (Scarrocchia, 2006, p. 240). Contudo, como já mencionamos anteriormente, Riegl considerava que o procedimento técnico de Bodo em relação ao valor de antiguidade era apenas “uma transgressão parcial de sua concepção do valor histórico como único valor no monumento” (Riegl, 2003, p. 300).

Ambos, Schmidt e Bodo Ebhardt justificavam suas práticas atribuindo-lhes a busca pelo valor histórico, mas como adverte Scarrocchia “os restauros de Schmidt e Ebhardt possuem diferentes significados e pertencem a épocas diferentes da história do restauro” (Scarrocchia, 2006, p. 241). De fato, Schmidt aproximava-se mais do estilístico, neste sentido, realizava ‘visivelmente’ uma reconstrução, ou seja, era possível reconhecer a sua intervenção, o que seria bem menos evidente no caso das experiências de Ebhardt (Scarrocchia, 2006, p. 241).

Ou ainda será que se tratava, não de contextos diferenciados de intervenção: conservar quando não houver necessidade de restaurar(caso de Santo Estevão),e restaurar quando as práticas conservativas fossem insuficientes(castelos alemães); mas,

ao contrário, da simples consequência da aplicação do método de investigação filológico que se interessa fundamentalmente pelo caráter documental da obra; não por acaso, Riegl destacaria das reflexões do arquiteto: “nos protegemos um monumento porque este oferece uma imagem a seu modo finito de um precedente nível de desenvolvimento cultural”. A seu modo, Bodo se empenhava em recuperar cada elo da cadeia de desenvolvimento da obra, tentava garantir a ‘durabilidade do mundo das coisas’ de que falava Hannah Arendt (1991):

Nada como a obra de arte demonstra com tamanha clareza e pureza a simples durabilidade deste mundo de coisas; nada revela de forma tão espetacular que este mundo feito de coisas é o lar não mortal de seres mortais. É como se a estabilidade humana transparecesse na permanência da arte, de sorte que certo pressentimento de imortalidade – não a imortalidade da alma ou da vida, mas de algo imortal feito por mãos mortais – adquire presença tangível para fulgurar e ser visto, soar e ser escutado, escrever e ser lido (Arendt, 1991, p. 181).

Por meio de seu ofício de trabalhar as pedras, o arquiteto, efetivamente, procurava expressar um tipo de entendimento que não era muito diferente da poética citação da filósofa em relação ao fundamento da noção de monumentos, muito embora, fosse levado pela premissa de que o patrimônio “oferece uma imagem a seu modo finito de um precedente nível de desenvolvimento histórico-cultural” (Riegl, 2003, p. 298).

Pois ter amor aos monumentos em si, necessariamente, implicaria na aceitação dos ‘acontecimentos’, dos ‘dramas’ vividos pela obra no estado em que esta foi encontrada, levaria a busca pelos limites da imagem potencial da obra; e não redundaria na imagem criada a posteriori para fazer jus a uma suposta ima-

gem original da obra, imagem esta que em tudo negaria o próprio tempo que, necessariamente, impregna a matéria da obra e que lhe confere sentido como patrimônio.

O exame dos dois escritos de Riegl permite divisar os nuances e a dinâmica própria da discussão da época quando o patrimônio arquitetônico era objeto de atenção de diversos especialistas e do público em geral. A polêmica entre historiadores e arquitetos cedia lugar a disputa entre artistas (arquitetos e pintores) no caso do debate do restauro do portal gigante de Santo Estevão, em Viena. A mudança parecia estar relacionada à aceitação do emergente valor de antiguidade, de certo modo implícito na visão dos pintores da Secessão. Seria o contexto cultural específico de Viena que favorecia o debate com mais nuances?

Ao avaliar as tendências em conservação Riegl registra um impasse entre os valores defendidos por Dehio e Bodo Ebhardt como uma retomada da conhecida divergência entre historiadores e artistas em relação ao tratamento a ser dado ao monumento. Para além da determinação comum a todos de agir no sentido de preservar o bem o debate se aprofundava quando a questão era determinar como preservar. Riegl entendia que compreender as razões e os objetivos da preservação precedia as resoluções tomadas no sentido de agir sobre a matéria da obra. O contato com o problema neste ponto sensível – como arbitrar uma discussão sobre os monumentos no momento presente (*i.e.* naquela época) é exatamente o conteúdo dos textos, que tão bem registraram as dificuldades como elas se apresentavam que seria o nervo que conduziria a escrita do culto aos monumentos.

A preocupação com o estabelecimento de critérios para o debate forneceria ao culto moderno dos monumentos mais que um conteúdo específico reflexivo sobre preservação, sobretudo, dotaria, esta obra que praticamente funcionava como um pres-

suposto para o projeto de lei que lhe seguia, de uma importância inestimável para a abordagem da temática do patrimônio cultural no tempo presente.

Atualmente há um conflito entre dois modos de entender a cura do monumento, o restauro e a conservação. O restauro entende a cura como interpretação histórica conduzida diretamente no monumento, ‘reinterpretação da sua historicidade’; a conservação para não se tornar subalterna deve apresentar a sua modalidade de *Erhaltung*, as suas medidas técnicas: deve acentuar o seu caráter de *Denkmalschutz* (Scarrocchia, 2003, p. 57).

Preferimos dar atenção especial a Walter Frodl quando este procura uma aproximação entre estes dois modos, pois há inegáveis pontos em comum ao longo da trajetória da preservação. (Frodl, 2003). Hoje, entende-se que o restauro é um ato de cultura (Carbonara, 2006) e que sua realização exige preparo e dedicação. A disciplina da preservação conta com um histórico de mais de dois séculos consolidados por reflexões, pesquisas, projetos e experiências (Carbonara, 1997). A situação atual é resultado de um grau de aprimoramento considerável, tendo atingido um patamar de conhecimentos específicos conta com um conjunto de princípios consensuais que lhe servem de guia (Kühl, 2009, p. 78).

Predomina, entre as tendências atuais, o entendimento de que não há nenhuma diferença conceitual entre restauro e restauro arquitetônico. “O segundo constitui-se uma particular aceção do primeiro, do qual se distingue, não em princípios, mas na prática, pela distinta consistência e dimensão dos objetos dos quais se ocupa” (Carbonara, 2010, p. 11).

A arquitetura como arte (do ‘desenho’, analogamente a pintura e a escultura) pela sua qualidade formal, colorística e espacial ou, pela sua antigui-

dade, como objeto da história, postula uma defesa que recai a pleno título e sem exceção no campo do restauro (Carbonara, 2010, p. 11).

Esta compreensão é especialmente importante porque esclarece que se trata de trabalhar com *unidade* de método e princípios e *pluralidade* de técnicas aplicativas.

A despeito de, nos últimos tempos, ter sido notável o crescimento do interesse pelo tema do restauro e da tutela dos bens culturais, em especial fala-se, não de restauro, mas de recuperação de patrimônio edificado. Nestas situações observa-se o esquecimento tácito ou uma atitude negligente em relação aos princípios do restauro. Ao se ‘descolar’ do pesado encargo da unidade teórico-metodológica o restauro converte-se facilmente numa operação pragmática de recuperação. Sem tais exigências a ‘opção’ pelo restauro arquitetônico torna-se mais compatível com vários tipos de restauro: socioeconômico (restauro de interesse social), ideológico (reapropriação da cidade histórica) e reprimatário (Carbonara, 1997, p. 12). É esta a razão de ser do conhecido e recorrente problema do distanciamento entre teoria e prática.

Por sua vez, este problema está relacionado a um outro, não menos relevante, o da formação de especialistas. O campo das pesquisas tem se ressentido, nos últimos tempos do domínio crescente do tecnicismo e também de uma ‘pulverização’ de interesses que, por vezes, acaba por dificultar o foco da questão. Recentemente foi publicado um compêndio intitulado *Das Riesentor Archäologie, Bau- und Kunstgeschichte, Naturwissenschaften, Restaurierung* que reuniu um conjunto de 11 ensaios sobre a restauração do portal gigante de Santo Estevão, organizado por Friedrich Dahm, produto da colabora-

ção interdisciplinar de arqueólogos, historiadores da arte, conservadores e cientistas.

Uma boa formação técnica não garante, necessariamente, um bom resultado, ademais no enfrentamento das questões de preservação é imprescindível base ética (Kühl, 2006) é preciso ter em mente as razões pelas quais se preserva; as reflexões a este respeito são necessárias, sempre.

As questões que hoje se apresentam não são as mesmas do início da formação da disciplina, ou, pelo menos, não deveriam ser. Uma visão retrospectiva do debate da época revela, contudo, aspectos que, naquele momento, eram tratados como questões de reflexão e ação. Estes aspectos ressurgem em nossos dias, muitas vezes diminuídos em sua problemática, e sem que sequer se mencione a larga experiência acumulada pela disciplina. Por negligência, ou pela alegada falta de tempo, ironicamente, muitos dos que lidam com o tema do restauro parecem estar empenhados em esquecer as lições do passado.

## REFERÊNCIAS

BOITO, Camilo. **Os Restauradores**. Tradução Beatriz Kühl e Paulo Kühl. Cotia: Ateliê, 2002.

BONELLI, Renato. **Scritti sul restauro e sulla critica architettonica**. Roma: Bonsignori, 1995.

BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração**. Tradução Beatriz Kühl. Cotia: Ateliê, 2004.

CARBONARA, Giovanni. **Avvicinamento al restauro: teoria, storia, monumenti**. Napoli: Liguori, 1997.

CARBONARA, Giovanni. Brandi e a restauração arquitetônica hoje. **Desígnio**, São Paulo, n. 6, p. 35-48, set. 2006.

CARBONARA, Giovanni. Restauro e pura conservazione. *In*: CARBONARA, Giovanni. **Trattato di Restauro Architettonico**: Primo aggiornamento. Torino: Utet, 2004. p. 52-58.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do Patrimônio**. Tradução de Luciano Viera Machado. 1. ed. São Paulo: Estação Liberdade/ Editora UNESP, 2001.

CHOAY, Françoise. Riegl, Freud e i monumenti storici: per un approccio 'societale' alla conservazione. *In*: SCARROCCHIA, Sandro (org.). **Alois Riegl (1834-1905)**: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Bologna: Gedit, 2003.

DEHIO, Georg. La protezione e la cura dei monumenti nell'Ottocento. *In*: SCARROCCHIA, Sandro (org.). **Alois Riegl**: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Bologna: Gedit Edizione, 2003. p. 347-357.

DI STEFANO, Roberto. **Monumenti e valori**. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1996.

FRODL, Walter. “Concetti, Valori di Monumento e il Loro influo sul Restauro.” *In*: SCARROCCHIA, Sandro (org.). **Alois Riegl**: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Bologna: Gedit, 2003. p. 401-412.

JEUDY, Henri-Pierre. **Memórias do Social**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.

JOKILEHTO, Jukka. Alois Riegl e Cesare Brandi nel loro contesto culturale. *In*: CONVEGNO INTERNAZIONALE, 2003, Viterbo. **La teoria del restauro nel novecento da Riegl a Brandi**: [atti]. Viterbo: [s.n.], 2003. p. 51-57.

KÜHL, Beatriz Mugayar. História e Ética na Conservação e Restauração de Monumentos Históricos. **Revista CPC**, São Paulo, v. 1, n.1, p. 16-40, nov. 2005/ abr. 2006

KÜHL, Beatriz Mugayar. O tratamento das superfícies arquitetônicas como problema teórico da restauração. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 12, p. 309-330, jan-dez. 2004.

KÜHL, Beatriz Mugayar. **Preservação do Patrimônio Arquitetônico da Industrialização**. Cotia: Ateliê, 2009.

KÜHL, Beatriz Mugayar. Restauração Hoje: Método, Projeto e criatividade. **Desígnio**, São Paulo, n. 6, set. 2006.

OBERHAIDACHER, Jörg. Lídea di Riegl dell’unità teórica oggetto-osservatore. *In*: SCARROCCHIA, Sandro (org.). **Alois Riegl (1834-1905)**: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Bologna: Gedit, 2003.

OLIN, Margaret. The cult of monument as a state religion in late 19th century Austria. *In*: **Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte**. Viena: Böhlau Verlag, v. 38, 1985.

OLIN, Margaret. Il culto socialista dei monumenti di Alois Riegl. *In*: SCARROCCHIA, Sandro (org.). **Alois Riegl (1834-1905)**: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Bologna: Gedit, 2003.

POULOT, Dominique. **Uma história do patrimônio no ocidente**: séculos XVIII-XXI, do monumento aos valores. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

RIEGL, Alois. La porta gigante di Santo Stefano. *In*: SCARROCCHIA, Sandro (org.). **Alois Riegl**: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Bologna: Gedit Edizione, 2003. p. 163-169.

RIEGL, Alois. La Stimmung come contenuto dell'arte moderna. *In*: SCARROCCHIA, Sandro (org.). **Alois Riegl**: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Bologna: Gedit Edizione, 2003. p. 135-142.

RIEGL, Alois. **Le Culte Moderne des Monuments**: son essence et sa genèse. Tradução de Daniel Wiczorek. 1. ed. Paris: Éditions du Seuil, 1984.

RIEGL, Alois. Nuove tendenze nella conservazione. *In*: SCARROCCHIA, Sandro (org.). **Alois Riegl**: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Bologna: Gedit Edizione, 2003. p. 291-302.

RIEGL, Alois. Sul problema del restauro delle pitture parietali. *In*: SCARROCCHIA, Sandro (org.). **Alois Riegl**: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Bologna: Gedit Edizione, 2003. p. 251-262.

SCARROCCHIA, Sandro. **Alois Riegl (1834-1905)**: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Bologna: Gedit, 2003.

SCARROCCHIA, Sandro. **Oltre la storia dell'arte**: Alois Riegl vita e opere di un protagonista della cultura viennese. Milano: Marinotti, 2006.

SOUZA, Luiz Antonio Lopes de. Wiederaufbau: a Alemanha e o sentido da reconstrução: parte 2, do novo patrimônio ao pós-guerra. **Arquitextos**, São Paulo, v. 10, n. 112, set. 2009.

SOUZA, Luiz Antonio Lopes de. **Wiederaufbau**: a Alemanha e o sentido da reconstrução. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

THAUSING, Moritz. Philoxera Renovatrix. **Neue Freie Presse**, [s.l.], 26 abr. 1882. Disponível em: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=18820426&seite=1&zoom=33>. Acesso em: 25 maio 2025.

## **SOBRE AS ORGANIZADORAS/AUTORAS**

### **Mirandulina Maria Moreira Azevedo**

Professora adjunta em regime de dedicação exclusiva na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul UFMS. Arquiteta de formação (UFC), mestre e doutora (USP), Pós-doutorado no Instituto de Arquitetura e Urbanismo IAU-USP e Pós-Doutorado PNPd/CAPES na FAUUSP. Coordenadora do Projeto de Pesquisa “Para Compreender Arquitetura: Construção, História e Preservação” (2024-2026). Autora do e-book “O que se pensava sobre arquitetura quando São Paulo virou metrópole [recurso eletrônico]: desenhos e escritos em revistas (1900-1920)”.

### **Maíra de Luca e Lima**

Graduada em Arquitetura e Urbanismo (UNIMEP). Mestra em Arquitetura e Urbanismo pelo Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU USP). Doutoranda em Arquitetura e Urbanismo pelo IAU USP, com período de co-tutela no Departamento de História, Desenho e Restauro da Arquitetura da Università degli Studi di Roma “La Sapienza”. Durante o período de co-tutela, realizou pesquisa na Biblioteca do Vaticano, na Accademia di Francia a Roma e no ICCROM (Roma).



Título	Ensaio sobre tectônica e desenho de monumentos arquitetônicos
Formato	14 x 21 cm
Tipografia	Georgia e Violeta
Licença	CC BY-NC-SA



Este livro, produzido pela Editora UFMS, é financiado com recursos públicos e tem como finalidade a ampliação do acesso ao conhecimento. A obra está alinhada ao Objetivo de Desenvolvimento Sustentável 4 (ODS 4 – Educação de Qualidade), ao promover uma educação inclusiva, equitativa e de qualidade, com a participação de docentes e discentes. Ademais, contribui para a preservação ambiental, ao favorecer a redução do uso de papel e da pegada de carbono.

Publicado on-line em: <https://repositorio.ufms.br>

Campo Grande  
20° 29' 44.3" S 54° 36' 48.7" W  
Feito no Brasil  
2026

Ensaaios sobre Tectônica e Desenho de Monumentos é o amadurecimento de mais de duas décadas de diálogo entre o ensino e a pesquisa rigorosa. Esta obra convida o leitor a uma imersão na materialidade e no pensamento que moldaram arquiteturas extraordinárias, tratando o monumento não apenas como objeto de admiração, mas como fonte viva de conhecimento científico e artístico.

Através de uma análise profunda da tectônica — da maestria das cúpulas do Panteão e da Basílica de São Pedro às consultorias técnicas de Bramante e aos pareceres de Aloïs Riegl —, o livro reafirma a lição de que a inovação arquitetônica nasce do diálogo ético com o passado. Como defendia o Renascimento, o desenho é aqui reafirmado como *cosa mentale*: uma prática discursiva e a expressão máxima de um pensamento técnico-cultural.

ISBN 978-85-7613-832-7



9 788576 138327