

# Metrópole e memória: a origem das práticas de conservação

---

*Eneida de Almeida\**

*Metropolis and memory:  
the origins of conservation practice*

**RESUMO:** O processo de formação das metrópoles pós-industriais apresenta-se como momento propício para uma nova compreensão da história. A atitude crítica do indivíduo frente ao seu passado cria uma nítida separação entre passado e presente, em substituição à noção de continuidade assegurada pela tradição. O fenômeno metropolitano é aqui analisado naqueles aspectos diretamente relacionados às novas formas de ativação da memória e releitura dos legados do passado concomitantes com o desenvolvimento das idéias e das práticas de conservação do patrimônio cultural. Busca-se situar nesse panorama as posturas de figuras-chave, entre as quais: 1) Viollet-le-Duc e John Ruskin, ambos iniciadores do debate relacionado à legitimidade do restauro, a partir de diferentes posicionamentos frente aos testemunhos do passado; 2) Camillo Sitte e George-Eugène Haussmann como urbanistas a suscitar a controvérsia urbanismo versus preservacionismo que se acentua nas primeiras décadas do século XX.

**Palavras-chave:** memória, patrimônio cultural, patrimônio urbano.

**ABSTRACT:** The postindustrial metropolis formation process shows to be the right moment for a new understanding of history. The critical attitude of an individual before their past creates a clear separation between past and present, replacing the notion of continuity so far granted by tradition. The metropolitan phenomenon is here reviewed on those aspects directly related to new ways of activating memory and new interpretation of legacies of the past concomitant to the development of ideas and practices for cultural heritage preservation. It is sought to situate in this scenario the approaches presented by key-figures, among them: 1) Viollet-le-Duc and John Ruskin, both started the debate on restoration legitimacy with different positioning on past testimonies; 2) Camillo Sitte and George-Eugène Haussmann the urbanists who stimulated the controversy urbanism *versus* preservationism which was quite prominent in the early decades of the twentieth century.

**Keywords:** memory, cultural heritage, urban heritage.

\*Este artigo amplia a análise da origem das condutas de conservação introduzida em *Metrópole e cidade global como lugares de memória*, trabalho apresentado no II Seminário do Programa de Pós-graduação stricto sensu em Arquitetura e Urbanismo da USJT: Produção arquitetônica contemporânea no Brasil (2007).

\*\*Eneida de Almeida é arquiteta pela FAUUSP (1981), mestre pela *Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Roma - La Sapienza* (1987), doutoranda pela FAUUSP (2006). É professora do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Judas Tadeu e coordenadora do Laboratório Modelo do mesmo curso.

## Introdução

A metrópole em sua formação configura um complexo quadro cultural que aproxima e potencializa fenômenos significativos para a definição das raízes da problemática moderna do restauro: a criação da estética como disciplina filosófica e específica, a história da arte como história do estilo, a difusão dos museus, o surgimento do urbanismo e da arqueologia como disciplinas autônomas, a iconoclastia dos *san culottes* e a pronta reação das instituições republicanas francesas, enfim, a crença no progresso científico, junto à valorização romântica do passado.

Este artigo trata das relações entre o ambiente cultural de formação das metrópoles e o surgimento das primeiras teorias voltadas à preservação dos bens culturais. O interesse do estudo é apresentar o fenômeno metropolitano, com seus novos modos de convívio sociocultural, como um dos elementos fundamentais a desencadear o processo de reorganização da memória que está implícito no pensamento do restauro moderno.

O objetivo principal dessa abordagem é recuperar e contextualizar a origem da construção de idéias que contribuem para constituir o campo disciplinar do restauro, com base na compreensão de valores e práticas elaborados a partir do final do século XVIII e durante o XIX. Retomar esse momento histórico, detendo-se nas premissas que se apresentam para a formulação do problema da conservação e do restauro, propicia investigar tanto a semântica dos conceitos elaborados, quanto a maneira como esses temas ecoam na atualidade. Não se trata aqui de esgotar o tema, uma vez que já foi amplamente abordado em inúmeras publicações. Busca-se, isto sim, sintetizar os aspectos essenciais desse contexto cultural, aproximando as interpretações do campo específico do restauro daquelas do campo mais geral da historiografia da arquitetura.

A idéia de preservação é aqui reconhecida como fruto da modernidade, uma noção que nasce no mesmo momento em que o movimento da arte moderna arrisca seus primeiros passos. Memória e invenção, nesse contexto, são dados entrelaçados – ainda que por vezes sejam considerados como opções incompatíveis entre si – e a cidade é matriz de transformação.

Como se sabe, as expressões do pensamento e as manifestações artísticas desse período histórico estão intimamente ligadas ao quadro de transformações profundas da ordem social, econômica e política

que remonta à transição do feudalismo para o capitalismo. Nesse panorama, o despotismo esclarecido e o iluminismo<sup>1</sup> têm grande relevância: o primeiro por mudar a concepção do Estado, o segundo por propiciar o desenvolvimento das correntes racionalistas e empiristas que constituem a base teórica das revoluções política e industrial.

<sup>1</sup>

Conforme Franco Venturi em *Utopia e reforma nell'illuminismo*, Turim: Einaudi, 1970, p.151.

<sup>2</sup>

Essa expressão comparece em AZEVEDO, 2006, p.10, referindo-se ao discurso de Cloots na Assembléia de Paris.

Paris –“*local onde habita a Razão*”<sup>2</sup>, onde se prepara a Enciclopédia (1751-72) e a Revolução, cidade do Homem Universal – é centro vital desse quadro e continuará a sê-lo na condição de capital das vanguardas modernistas, no início do século XX. A capital indiscutivelmente figura como símbolo do século das Luzes que, aliás, reúne condições privilegiadas tanto para a difusão do conhecimento, como para a criação de uma nova consciência histórica. Trata-se de uma nova mentalidade que privilegia formas dedutivas de conhecimento como meios adequados para a compreensão da realidade, em detrimento da intuição, misticismo, fé ou revelação religiosa, o que concorre de forma definitiva para o questionamento da tradição.

É o que Marvin Perry identifica como afirmação da razão e da liberdade, nascida no ambiente cosmopolita de Paris, capital do Iluminismo, e que se difunde às principais cidades da Europa ocidental e da América do Norte. Assim explica o autor:

“Newton descobrira leis universais que explicavam os fenômenos físicos. Os ‘philosophes’ então indagavam: não haveria também regras gerais que se aplicassem ao comportamento humano e às instituições sociais? Seria possível criar uma ‘ciência do homem’ que correspondesse à ciência da natureza de Newton?(...)Ao defenderem a metodologia científica, os ‘philosophes’ afirmaram o respeito pela capacidade da mente e pela autonomia humana(...)rejeitando a intervenção do clero e da autoridade principesca, ela (a mente) conta com a sua própria habilidade de pensar e confia nas evidências de sua própria experiência.” (1985: 296)

Em tempos mais distantes predomina a prática generalizada de se dispor das obras do passado para adaptá-las sem restrições às necessidades do presente. Contribui para esse comportamento usual, a ausência de uma demarcação mais evidente entre passado, presente e futuro. [Fig. I e II]

Se até então persistia uma noção de continuidade no transcurso do tempo, o pensamento iluminista contribui efetivamente para contrapor-se a essa condição. Ao negar a autoridade incontestável da tradição e buscar a aplicação do método científico ao universo humano, propicia uma nítida separação entre passado e presente. É justamente a manifestação de uma atitude crítica do homem frente ao seu passado a configurar essa nítida separação.

Figura I - O antigo teatro de Marcello transformado em Palazzo Orsini por Baldassare Peruzzi no séc. XVI.



Figura II- A igreja de San Lorenzo in Miranda, 1602, inserida no pórtico remanescente de um antigo templo romano, projeto de Orazio Torriani. Fonte das imagens: Dell'Orto, 1982, p. 52 e 31.



## Passado e presente: dilema entre divisão e conexão

Se, por um lado, a observação distanciada de sua vivência permitiu ao indivíduo uma condição mais objetiva de análise histórica, por outro, a continuidade entre seu passado e o presente, antes propiciada pela tradição, acaba por ser restabelecida de uma nova forma. Por isso a necessidade de se instaurar outra espécie de ponte entre o ontem e o devir, agora baseada no sentimento de que o passado continuava a viver através da *nostalgia*<sup>3</sup>.

Sob essa perspectiva, o sentimento romântico de apego ao passado, que concilia historicismo e nacionalismo – e conduzirá aos diversos *revivals* estilísticos do século XIX – corresponde a um meio de preencher o hiato criado entre passado e presente.

É característica marcante dos tempos de mudanças não se encontrar uma congruência rigorosa de idéias: em meio às significativas transformações técnicas e sociais, observam-se também importantes

<sup>3</sup> Paul Philippot em artigo: Restauro: filosofia, criteri, linee guida. Em revista *Strumenti* 17, 1998, p. 43.

focos de resistência às mudanças. Se há uma vertente racionalista que tende a cultivar o mito do desenvolvimento linear do progresso, mantendo sua atenção voltada a um futuro promissor para a humanidade, há, por outro lado, uma corrente romântica mais interessada em reatar os vínculos com o passado.

A produção cultural dos séculos XVIII e XIX, portanto, traz em seu bojo essa oscilação entre o espírito racionalista, como expressão de um conhecimento universal, e o espírito romântico, enquanto manifestação de sentimentos nacionalistas e estímulos individuais.

A propósito de contraposição de idéias, Giulio Carlo Argan (1988: 3), ao tratar das manifestações artísticas que antecedem a produção moderna do início do século XX, refere-se a dois termos recorrentes: “clássico” e “romântico”. Designam, segundo o autor, duas visões de mundo que estabelecem entre si uma relação dialética e estão presentes na origem da cultura artística moderna. O “clássico”, explica Argan, está ligado à arte do mundo antigo greco-romano, assim como à cultura humanística do século XV e XVI; o “romântico” associado à arte cristã da Idade Média, especialmente às manifestações românicas e góticas.

Ao discorrer sobre essas diferentes concepções de arte, Argan retoma Wilhelm Wörringer (1881-1965)<sup>4</sup>, segundo o qual cada uma dessas visões está relacionada a uma condição cultural e geográfica que sintetiza a relação entre o homem e a natureza: a clássica reporta ao mundo mediterrâneo, onde essa relação é clara e positiva; enquanto a romântica alude ao mundo nórdico, onde a natureza é força misteriosa e muitas vezes hostil.

Cada uma dessas posições vai ser investigada por outros autores, sob pontos de vista diversos, a partir da criação do campo disciplinar da estética. Esse é, sem dúvida, o momento de teorização da arte sob a forma de uma filosofia da arte, a estética, em substituição ao viés tratadista que vigorou desde o Renascimento. Como observa Argan<sup>5</sup>:

“Teorizar (sobre) períodos históricos significa transpô-los da ordem dos fatos àquela das idéias ou dos modelos: é de fato a partir da metade do século XVIII que aos tratados ou às preceptivas do Renascimento e do Barroco substitui-se, a um mais elevado nível teórico, uma filosofia da arte (estética).” (1988: 3)

O autor esclarece que inicialmente o tratado da arte atendia ao pressuposto da arte universal, como norma a ser colocada em prática, um raciocínio pertinente ao pensamento clássico. Nos novos tempos

<sup>4</sup>

Em obra intitulada *Abstração e Natureza*.

<sup>5</sup>

Op. cit. (tradução do autor).

em que a arte não é mais considerada um meio de conhecimento da realidade, nem tampouco um meio de transcendência religiosa, mas sim um modo de ser do espírito humano, a investigação teórica toma novos rumos. Enquanto a noção de arte calcada no pensamento antigo pressupõe o dualismo entre o modelo e a imitação, recorrendo à *mimesis*, a concepção romântica invoca a *poiesis*, ou seja, o próprio fazer artístico, centrado agora na intencionalidade do artista, na criação propriamente dita.

Aqui está, segundo Argan, a origem da autonomia da arte, própria do movimento moderno. Refere-se à compreensão da arte como uma experiência primária que não tem outra finalidade senão a própria criação.

Ao discorrer sobre o pensamento romântico, há autores, entre os quais Azevedo (2006), que fazem uso do plural – ‘romantismos’ – a enfatizar a ausência de um programa coeso e unitário para as várias manifestações artísticas relacionadas a esse universo peculiar. De todo modo, a historiografia da arte em geral destaca a predominância de um sentimento que se evidencia na confluência de correntes que renegam as preceptivas artísticas da tradição clássica, em favor de uma valorização da capacidade ilimitada do gênio.

## **O interesse pela memória**

A memória e sua prática interessam tanto aos românticos quanto aos racionalistas, se é que podem ser identificados em posições rigorosamente contrapostas. Para os românticos, a memória é motivo de encantamento. Conforme explica Le Goff, “o romantismo reencontra, de um modo mais literário que dogmático, a sedução pela memória” (1984, p. 37). Para exemplificar, recorre a Michelet que, na tradução da obra de Vico, *De antiquissima italorum sapientia* (1710), encontra a ligação entre memória e imaginação, memória e poesia.

Fantasia e invenção são atributos indissociáveis da produção de Giovanni Battista Piranesi (1720-78), figura de destaque no cenário cultural da época. Célebre por suas gravuras, entre as quais as *Vedute di Roma* (Vistas de Roma), visões panorâmicas das ruínas romanas, estimulou a imaginação dos seus contemporâneos e inspirou com suas reconstruções fantásticas os adeptos das concepções neoclássicas e românticas. Os seus *Carceri d'invenzioni* (Projetos de prisões imaginárias) [Fig. III e IV] prefiguram,

<sup>6</sup> Em *Arquitetura moderna*, 2002, p. 19.

<sup>7</sup> Comenta-se a respeito da evocação da obra de Piranesi presente em autores contemporâneos.

*segundo Scully*<sup>6</sup>, “o fim do velho mundo humanista, centrado no homem, com seus valores fixos – é o começo da era das massas da história moderna, com seus ambientes enormes e continuidades precipitadas.” Imagens de espaços ameaçadores, continuam a ser fonte de inspiração de vários autores do século XX, entre os quais o cineasta Serge Eisenstein e o dramaturgo Peter Weiss (THOENES, 2003: 164)<sup>7</sup>.

Para os racionalistas, a memória é importante instrumento de conscientização coletiva, não só de rememoração e comemoração, mas também de reordenação e reedição de situações e informações passadas. Nesse sentido, a função da memória não é exclusivamente de celebração, mas principalmente de releitura e reinterpretação dos acontecimentos.

Por essa razão na França, após a Revolução, são criados os arquivos nacionais que reúnem os documentos da memória da nação. Criam-se também instituições responsáveis pela formação de especialistas aptos a organizar e fazer funcionar esses arquivos. O mesmo acontece com os museus, como se observa na análise a seguir.

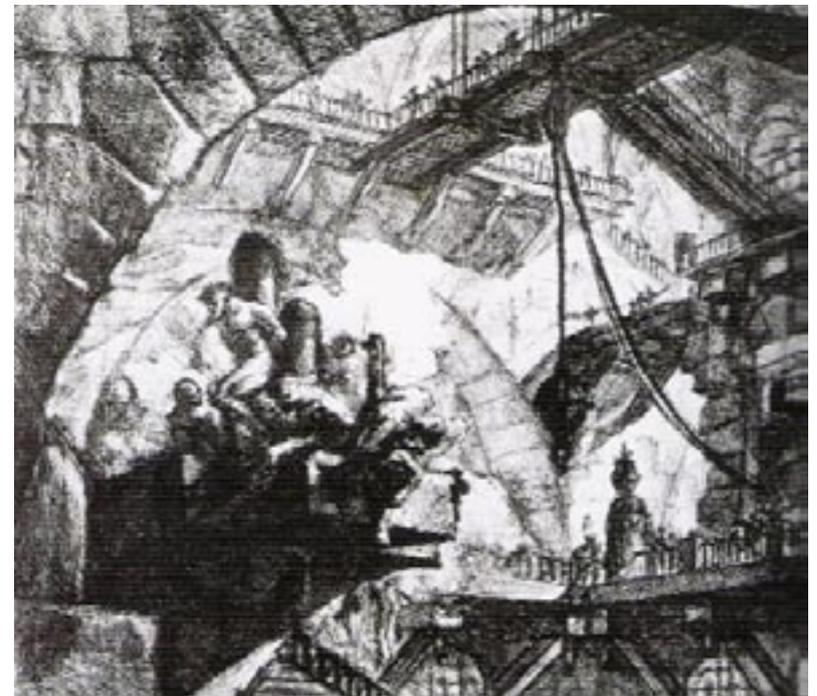
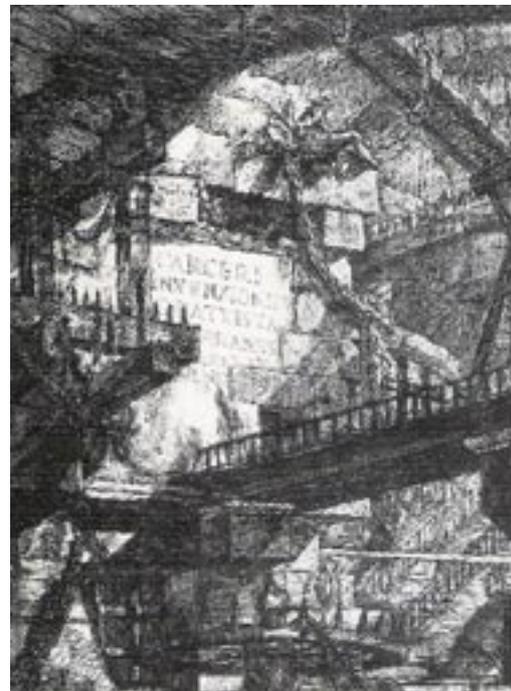


Figura III e IV - Projetos de Prisões Imaginárias, 1761, G. B. Piranesi. Fonte: Argan, 1988, p. 392.

Ganha assim importância, no contexto das principais metrópoles, a ação de historiadores, colecionadores, antiquários, arqueólogos, além de literatos, pintores e arquitetos que se dedicam à investigação, apreciação e conservação de obras de arte, documentos e ruínas. São intelectuais estimulados pelo projeto de democratização do conhecimento que acompanha o iluminismo, empenhados em atividades de diversa natureza, mas que contribuem em conjunto para fortalecer a ligação entre memória e identidade e, por extensão, a noção de preservação.

## Memória e coletânea

Nessa condição de difusão do saber, ou dos “saberes”, com o desenvolvimento de áreas específicas do conhecimento, a arqueologia afirma-se pouco a pouco como disciplina autônoma. Ciência que, a partir das evidências materiais criadas pelos homens, investiga os costumes e culturas dos antepassados, a arqueologia se estabelece como especialização do estudo da história. Sua consolidação requer a adoção de métodos sistemáticos de levantamento e classificação, além dos processos de coleta e escavação.

O interesse pelos vestígios específicos da antiguidade clássica se intensifica após os trabalhos de escavação da cidade de Paestum (1746), na Magna Grécia, assim como das antigas cidades romanas: Pompéia (1748) e Herculano (1755). A descoberta desses sítios – que permaneceram enterrados por muitos séculos – além de causar grande comoção, foi um dos fatos decisivos para confirmar o sentido de separação entre passado e presente. Mostrava-se evidente a descontinuidade entre o momento do sepultamento e o da descoberta: Paestum vinha desbravada; Pompéia e Herculano voltavam, literalmente, à luz.

A propósito da arqueologia, convém destacar o papel do historiador e arqueólogo Johann Joachim Winckelmann (1717-68), por estabelecer em sua obra “*História da arte na Antiguidade*” (1764) as bases da história da arte como história do estilo, e exercer forte influência sobre o desenvolvimento da arquitetura neoclássica<sup>8</sup>.

São, portanto, inúmeros os fatores a mobilizar o interesse e a institucionalizar a conservação material sistemática dos bens culturais. A reflexão sobre a arte, as descobertas arqueológicas, a criação dos arquivos e dos museus<sup>9</sup> destinados ao grande público, são os agentes mais significativos a interferir nesse processo.

<sup>8</sup> Paul Phillipot em artigo: *Storia e attualità del restauro*. Em: *Strumenti* 17, 1998, p. 101.

<sup>9</sup> Id. p. 89. Museus criados no séc. XVIII: British Museum, Museo Pio Clementino em Roma e Louvre.

10

Em: *A alegoria do patrimônio*, 2001, especialmente nas páginas 62 e 97, a autora tece considerações sobre a criação dos museus na França.

O museu, importante instituição desse contexto cultural, como observa Françoise Choay<sup>10</sup>, começa a aparecer na sua acepção atual, durante o século XVIII, seja pela ampliação e transformação dos espaços privados de coleção em espaços abertos à visitação pública, seja pela transferência de bens da Coroa e do Clero para a nação, em um procedimento de expropriação comum na França pós-revolucionária.

## Memória, nomenclatura e significados

Museu e *Encyclopédie* têm em comum um propósito didático. Nas páginas de introdução do *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, conforme aponta Paolo Rossi, D’Alembert enfatiza a importância “de um trabalho continuamente iluminado pelo conhecimento dos princípios teóricos que lhe servem de base, e de uma pesquisa teórica capaz de ceder lugar a aplicações práticas e de se reconverter em obras (...)”. Observa-se que os enciclopedistas quando “se voltavam aos artesãos da França, interrogando técnicos e operários e, a seguir, tentando definir com exatidão os termos, métodos e procedimentos próprios das várias artes, para inseri-los num ‘corpus’ orgânico e sistemático de conhecimento” (1989: 112), buscavam estabelecer um vínculo estreito entre teoria e prática.

Confirmação dessa preocupação em promover os fatos da prática, relegados tradicionalmente a segundo plano, prossegue Rossi, é o próprio verbete “Art” da *Encyclopédie*, em que se critica a distinção tradicional entre artes liberais e artes mecânicas, por reforçar o preconceito de que a atenção aos objetos sensíveis e materiais constitui uma renúncia à dignidade do espírito humano.

Diretamente ligada ao tema deste estudo, a ampliação da terminologia referente à análise histórica ocorre impulsionada justamente pela influência do espírito da Enciclopédia. Novos significados são incorporados ao vocabulário corrente: documento, monumento, patrimônio, preservação, restauro. São vocábulos cujo emprego freqüente remete aos novos métodos da memória coletiva e do estudo da história, um reflexo das preocupações do homem de manter contato vivo com as obras produzidas pela cultura do passado.

11

Em: *A alegoria do patrimônio*, 2001, especialmente nas páginas 62 e 97, a autora tece considerações sobre a criação dos museus na França.

Documento e monumento têm primazia entre os materiais da memória coletiva e da história<sup>11</sup>. O vocábulo latino *documentum*, derivado de *docere*, ‘ensinar’, com o tempo adquire o sentido de ‘prova

<sup>12</sup>  
Apud Le Goff, 1984, p. 37.

documental' e, a partir do século XIX, o de 'testemunho histórico'. Já o termo "monumento", do latim *monumentum*, derivado de *monere*, 'lembrar', 'rememorar', em origem indica aquilo que traz à lembrança acontecimentos, ritos, crenças. Logo, genericamente o *monumentum* é um ícone do passado, enquanto obra representativa construída para fins simbólicos e não para atender a usos específicos. Desde a antigüidade romana, o monumento tende a dividir-se em dois tipos: uma obra comemorativa ou um monumento funerário. Veyne<sup>12</sup> ressalta a usual manipulação da memória coletiva exercida pelos imperadores romanos e a conseqüente reação do senado contra a tirania imperial, ao criar um expediente que permite cancelar o nome do imperador defunto dos documentos de arquivo e das inscrições monumentais, a *damnatio memoriae*. Ao poder da memória contrapõe-se a destruição da memória, mecanismo empregado por diversas vezes, no século XX, em circunstâncias ligadas a regimes totalitários. Com o transcurso do tempo, o monumento não só consolida o sentido de obra grandiosa construída com o objetivo de contribuir para a perpetuação memorialística de uma pessoa ou acontecimento relevante na história de uma comunidade, mas incorpora também uma conotação estética.

O "monumento histórico" do século XIX, contemporâneo à nomeação da Comissão dos Monumentos Históricos da França, em 1837, inclui três categorias de edifícios: os remanescentes da antigüidade, os edifícios religiosos medievais e alguns castelos. Trata-se de uma classificação formulada para fins de inventário e tutela de bens que constituíram alvos de ataques da população contra os símbolos do *Ancien Régime*.

De início, o monumento associado a um passado remoto, ao status de raridade e suntuosidade, aos poucos vai adquirindo um sentido mais abrangente, equiparável à conotação de outro vocábulo também aplicado ao universo da conservação da memória: patrimônio.

Etimologicamente o sentido do termo 'patrimônio' (COLONNA, 2005: 283), proveniente do latim *patrimonium*, corresponde ao conjunto de bens pertencente ao pai, o *pater*. O significado consolida-se como conjunto de bens transmitidos dos pais aos filhos por herança. Com o tempo, seu emprego não se limita às estruturas familiares, mas passa a ser aplicado às empresas e instituições públicas. Entre os séculos XVIII e XIX, o termo ganha uma nova compreensão: "patrimônio histórico". Assim explica Choay:

"A expressão designa um bem destinado ao usufruto de uma comunidade que se ampliou a dimensões planetárias, constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objetos que se congregam por seu passado comum: obras e obras-primas das belas-artes e das artes-aplicadas, trabalhos e produtos de todos os saberes e 'savoir-faire' dos seres humanos." (CHOAY, 2001: 11)

Considerado suporte da memória, fonte da história dos homens, portador de significado, o patrimônio - para se constituir como tal - pressupõe o reconhecimento de valor, a adoção de critérios de seleção, e, implicitamente, a importância da conservação. Sob esse aspecto, só a preservação possibilitará o usufruto do legado recebido do passado e a sua conseqüente transmissão às gerações futuras.

## **Memória, preservação e restauro**

Pode-se afirmar que antes da revolução, na França, a idéia de conservação nasce a partir da visão crítica da história. No período sucessivo, entre 1790 e 1820, no entanto, a preservação passa a ser uma ação necessária e imprescindível para evitar o cancelamento do passado. Trata-se de impedir a destruição provocada pela onda de vandalismo por parte da *população perigosa, a turba*<sup>13</sup> que atinge os monumentos considerados símbolos do antigo regime e de suas classes dominantes: o clero e a nobreza.

13

Expressão corrente com que se designa a multidão exaltada na época da Revolução. Cf. AZEVEDO, op. cit., p. 7 .

Processos históricos emblemáticos, a Revolução Francesa e a Revolução Industrial, da mesma forma que apontam para o futuro, para transformações de ordem prática e conceitual, reconstróem o vínculo com o passado.

Na Inglaterra, dois aspectos contribuem especialmente para despertar o interesse pela conservação: a indignação provocada pela lembrança do vandalismo religioso da Reforma; a reação às rápidas e radicais transformações causadas pela revolução industrial, seja na forma de produção artística, seja no ambiente urbano.

França, Inglaterra e Itália, não por acaso, são palco dos primeiros debates e ações voltadas à preservação do patrimônio cultural. As condutas são diferenciadas pela própria condição de cada país: França e Inglaterra envolvidas com os respectivos processos históricos revolucionários e a Itália diretamente relacionada à afirmação da arqueologia.

As teorias formuladas pelos pioneiros – o francês Eugène Viollet-le-Duc e o inglês John Ruskin – apesar de assumirem posições antagônicas, têm uma origem comum: a correlação com o espírito nostálgico dominante no período. A posição dos italianos, por sua vez, reflete a conduta sistemática que acompanha os trabalhos já mencionados de escavação arqueológica.

Viollet-le-Duc (1814-1879), historiador, teórico e restaurador, atua num momento em que a ação do Estado francês faz-se necessária para impedir a continuidade da escalada de vandalismo que se desenvolve após a Revolução Francesa.

Após integrar uma comissão que elaborou um levantamento criterioso das edificações de interesse patrimonial e das condições de conservação, passou a participar das primeiras iniciativas de restauração, entre as quais, as catedrais de Paris, Chartres e Amiens. Estabeleceu então uma conduta de intervenção, após dedicar-se atentamente ao estudo das técnicas construtivas, especialmente das catedrais góticas. [Fig. V e VI]

Ao propor a recuperação dos edifícios, reporta-se ao conceito de estilo, entendido como uma realidade histórico-formal unitária e coerente circunscrita no tempo e bem definida nas suas características físicas. O estilo seria uma expressão direta de uma época, de um momento histórico, o que autorizaria a hipótese da reconstrução de partes não mais existentes. Com base nesse conceito, a posição de Viollet-le-Duc, que se torna conhecida como “restauro estilístico”, autoriza a restabelecer o estado primitivo unitário do edifício. Em outras palavras, legitima as livres experiências de reconstrução e de livre composição em nome da exaltação de uma hipotética unidade estilística.

[Figura V - A catedral ideal de Viollet-le-Duc

Figura VI - Corte do coro da Catedral de Beauvais. Desenho de Viollet-le-Duc interessado em investigar as razões do desmoronamento em 1284. Fonte das imagens: Thoenes et. al., 2003, p. 347 e 348.



14

O verbete foi traduzido para o português por Beatriz Kühl e publicado em 2000, na coleção Artes&Ofícios da editora Ateliê Editorial, que têm reunido relevantes contribuições de autores estrangeiros, importantes alicerces das teorias da conservação.

15

Arquiteto e teórico italiano, autor de várias publicações sobre o tema da conservação, é atualmente diretor da *Scuola di Specializzazione per lo Studio ed il Restauro dei Monumenti da Universidade La Sapienza* de Roma. A afirmação comparece em *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*, 1997, p. 141.

16

Em ensaio intitulado “*The seven Lampsof architecture*” (As sete lâmpadas da arquitetura) de 1849. As referências aqui mencionadas foram extraídas da publicação italiana da obra de Ruskin, *Le sette lampade dell'architettura*. Milão: Jaca Book, 1997 (tradução do autor).

No *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle* (editado entre 1854 e 1868), de Viollet-le-Duc, assim diz o verbete ‘restauração’<sup>14</sup>: “restaurar um edifício não é mantê-lo, repará-lo ou refazê-lo, é restabelecê-lo em um estado completo que pode não ter existido nunca em um dado momento.” (KÜHL, 2000: 17)

Giovanni Carbonara<sup>15</sup> comenta que a postura de Viollet-le-Duc parece mudar com a continuidade de suas ações. Passa de uma intervenção mais cautelosa, de caráter conservativo, para uma atuação mais livre e radical de recomposição e reconstrução. Como se fosse possível inferir a ocorrência de uma maior liberdade de ação, a partir da prática mais intensa.

Enquanto, na França, Viollet-le-Duc defendia o restauro estilístico, Ruskin (1819-1900), figura notável da Inglaterra vitoriana, posiciona-se contra aquela conduta. Sustenta o absoluto e religioso respeito ao monumento, traduzido por uma admiração contemplativa, como única forma possível de reverência aos objetos dos antepassados advindos ao presente.

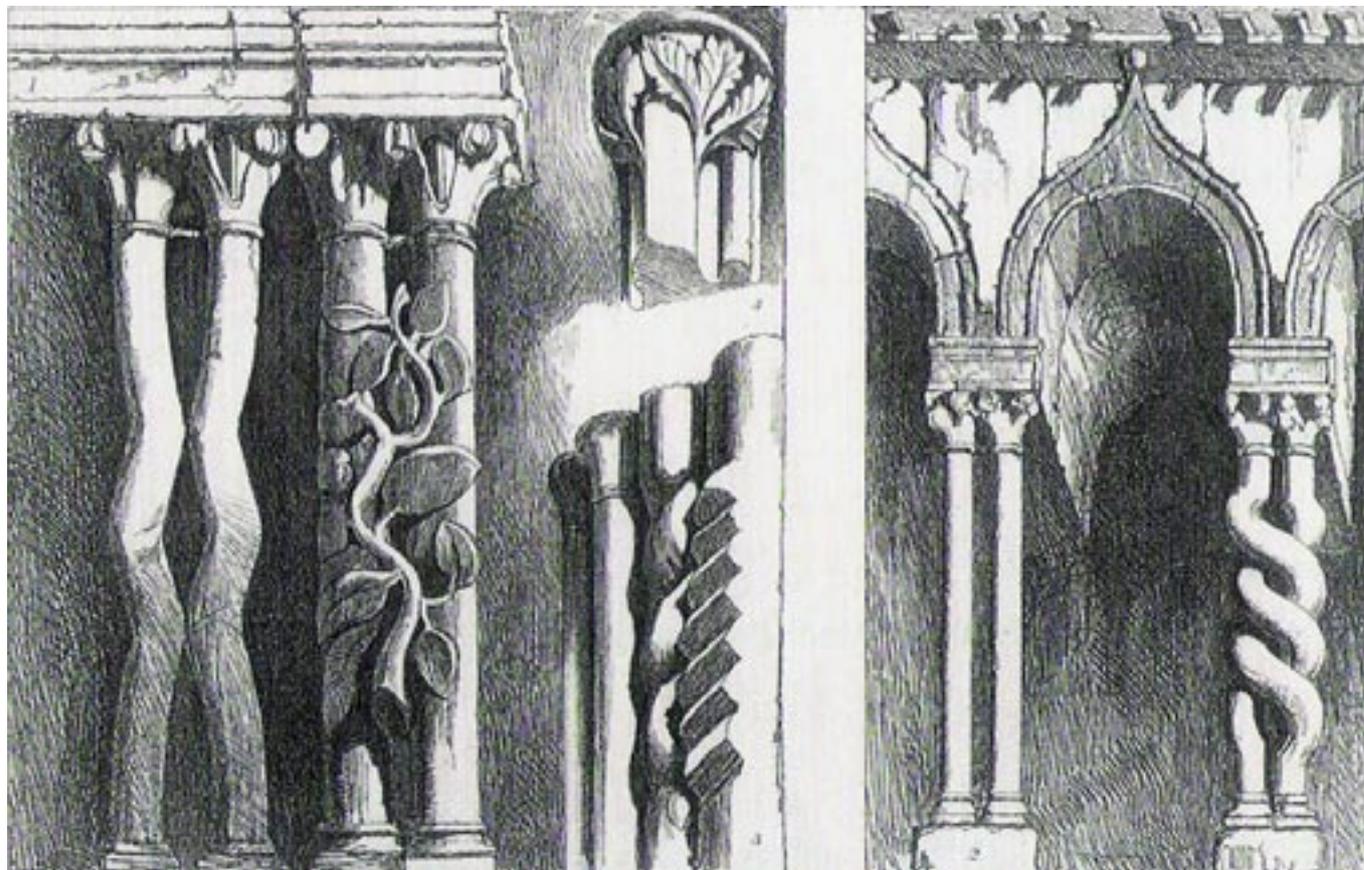
Voltado para uma posição que concilia a experiência estética e moral, Ruskin<sup>16</sup> concebe a exigência de preservação da produção humana a partir de uma visão bastante abrangente que coincide com “a *idéia de abnegação por amor da posteridade*” e que, ao mesmo tempo, renega a ação de restauro:

“Nem o público, nem aqueles a quem é confiada a tutela dos monumentos públicos compreendem o verdadeiro significado da palavra restauro. Essa significa a mais total destruição a que um edifício possa submeter-se: uma destruição que ao final não permanece nem mesmo um resto autêntico a ser recolhido, uma destruição acompanhada da falsa descrição da coisa que destruímos (falso entendido aqui como paródia). Não enganemos a nós mesmos em uma questão tão importante; é impossível em arquitetura restaurar, como é impossível ressuscitar os mortos, por mais grandes e belos que tenham sido.” (RUSKIN, 1997: 226)

Tal concepção deriva da atitude literária que confere ao passado e às obras antigas, um valor exclusivo frente ao presente. Ao reconhecer a singularidade e a autenticidade (*hinc et nunc*) como valores fundamentais da preexistência de caráter monumental, Ruskin desautoriza não apenas a reconstrução nos moldes do restauro estilístico, mas toda e qualquer intervenção do homem. [Fig. VII]

Na Itália, por outro lado, as descobertas dos sítios arqueológicos anteriormente mencionados foram decisivas para o início de uma atuação prática criteriosa de conservação, reconstituição e consolidação dos componentes redescobertos. O trabalho desenvolvido contribui para a conduta sistemática de inventário, coleção e classificação das peças. Além disso, realiza-se a anastilose e a recomposição das

Figura VII - Colunatas do claustro Catedral de Ferrara. Um dos quatorze desenhos presentes no livro *As sete lâmpadas da arquitetura* (4ª Ed. Londres, 1894), elaborados por Ruskin para ilustrar a riqueza formal da arquitetura por ele admirada. Fonte: Thoenes, et. al., 2003, p. 469.



partes originais, desde que se diferenciem os elementos preexistentes das partes de recomposição. Esse procedimento, chamado restauro arqueológico, tem como principais protagonistas Raffaele Stern e Giuseppe Valadier. [Fig. VIII e IX]

17

Arquiteto, crítico, professor e restaurador italiano. Formulou em linhas gerais o conceito de “restauro científico” posteriormente aprofundado por Gustavo Giovannoni. A esse respeito, consultar a obra *Os restauradores. Conferência feita na Exposição de Turim de 1884*. Trad. Beatriz Kühl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

Na transição do século XIX para o XX, Camillo Boito<sup>17</sup> (1835-1914) põe fim à aporia criada pelas posições de Viollet-le-Duc e Ruskin, ao colher contribuições de cada um deles, para compor uma síntese mais equilibrada. A partir de Ruskin, considera o reconhecimento e respeito à autenticidade e à materialidade de que é feita a obra, o que implica em dois procedimentos fundamentais: a diferenciação das partes recuperadas em relação às partes originais e a preservação dos acréscimos estratificados

Figura VIII - Arco de Tito no Fórum Romano em gravura de Piranesi que ilustra a condição precedente ao restauro. Fonte: Carbonara, 1997, ilustração n. 36.



Figura IX - Foto do Arco de Tito na configuração após os trabalhos de recomposição realizados por Valadier (1818-34). Um exemplo de diferenciação de materiais e formas simplificadas adotados nas extremidades, em comparação com os



ao longo do tempo. Em relação à posição de Viollet-le-Duc, opõe-se à reconstrução de partes desaparecidas com base no conceito de estilo, por defender a singularidade de cada obra; por outro lado, acolhe sua conduta de valorizar o presente frente ao passado, legitimando o restauro, em oposição à postura anti-intervencionista de Ruskin.

## **Urbanismo versus preservacionismo**

Uma oposição de idéias de natureza diferente daquela observada entre Viollet-le-Duc e Ruskin pode ser identificada ao analisarem-se as posturas de dois urbanistas do século XIX: Camillo Sitte e George-Eugène Haussmann. Essas posições delineiam um primeiro confronto entre as duas visões contrastantes que irão reemergir no contexto de consolidação do movimento moderno, a partir da década de 1930: de um lado, a observação atenta do patrimônio arquitetônico construído no passado, associada à apreciação estética da paisagem urbana; de outro, a necessidade de modernização urbana e, portanto, a exigência de transformação das cidades antigas, pré-industriais.

O arquiteto e urbanista austríaco Camillo Sitte (1843-1903) reflete uma visão culturalista ao criticar a rigidez e simetria dos projetos urbanísticos contemporâneos e destacar as qualidades das cidades antigas. No outro extremo, Georges-Eugène Haussmann (1809-91), responsável pelas propostas de remodelação do centro antigo de Paris, expressa o ideal de renovação do cenário urbano.

O concomitante surgimento do urbanismo, como disciplina autônoma, fortalece a convicção de que é necessário elaborar um novo modelo de cidade mais eficiente e mais saudável, segundo parâmetros daquele momento histórico: um novo desenho e uma nova escala com condições satisfatórias de circulação do tráfego das mercadorias, do transporte público de massa e, ao mesmo tempo, a proposição de uma cidade dotada de equipamentos coletivos e de infra-estrutura adequada aos novos padrões sanitários.

Como se sabe, Georges-Eugène Haussmann é conhecido como um dos mais emblemáticos e polêmicos protagonistas dessa tendência de renovação das cidades. Prefeito do Departamento do Senna em Paris, entre 1853 e 1870, é encarregado por Napoleão III de implantar as diretrizes de urbanismo fixadas por Henrique IV e desenvolvidas por Luís XIV, através do chamado “Plano dos Artistas”, criado em 1797. (PEVSNER, 1992: 306)

Os principais elementos desse plano urbanístico são os *boulevards* amplos e retilíneos que confluem para os *round-points* estelares. Dois aspectos principais orientam esse redesenho da malha urbana parisiense. Primeiramente aqueles ligados à ordem pública, ou seja, impedir a formação de barricadas, além de conter as revoltas populares<sup>18</sup>. Em segundo lugar os de natureza técnica, ditados pelas necessidades de melhorar as condições de higiene – principalmente quanto à iluminação natural e ventilação dos edifícios – e de circulação do tráfego nas áreas centrais. [Fig. X e XI]

A postura de Haussmann pontua, portanto, um viés tecnicista e higienista que determina a destruição do tecido urbano histórico, para dar lugar à nova configuração espacial definida pelos largos e longos *boulevards*, ladeados por corpos de construção de gabarito homogêneo e fisionomia uniforme. Cria-se então um conjunto construído unitário, ao qual se relaciona, em posição de destaque, o monumento (ou edifício de caráter monumental) que desponta na perspectiva regular. As rotatórias de circulação dão origem a pontos focais de junção de várias vias em disposição radial que favorecem a condição de isolamento e de destaque do monumento situado na ilha central.

<sup>18</sup>

As revoltas mencionadas referem-se aos eventos ligados à Revolução Francesa, às rebeliões da população exaltada, a “turba”, que assaltava as ruas e criava as barricadas, ou seja, obstáculos para a ação da polícia.

Figura X - Planta do traçado e desapropriações para a abertura da avenida diante da Ópera de Paris, definida pelo plano de Haussmann, 1876.

Figura XI - Foto da avenida já realizada. Fonte das imagens: Gamarra (2008), em <[www.bifurcaciones.007.Gamarra.htm](http://www.bifurcaciones.007.Gamarra.htm)>, acesso em 03-10-08.



<sup>19</sup> Apud Gamarra, 2008.

<sup>20</sup> Id. Esse texto cita Benjamin ao discorrer sobre a relação entre o plano urbanístico de Haussmann e os mecanismos de controle ligados à repressão das revoltas populares. Sua obra inaugura uma rica abordagem sobre Paris do século XIX e a cultura cosmopolita das metrópoles, sobre os instrumentos de controle e os comportamentos de desvio às regras estabelecidas.

As gravuras do artista Charles Meyron retratam Paris nas vésperas das demolições promovidas por Haussmann. Essas imagens foram admiradas por Baudelaire<sup>19</sup> pelo cunho de documentação que contém e pela capacidade de representar o caráter fugaz daqueles tempos de modernidade.

Walter Benjamin<sup>20</sup> diz a respeito dessa produção que, ao realizar esses registros, o artista transforma casas comuns em monumentos. Observa-se aqui não só a compreensão de que indiscutivelmente as transformações comportam significativos cancelamentos, mas, sobretudo, a percepção do poder de evocação do passado contido na arquitetura do cotidiano. [Fig. XII e XIII]

Camillo Sitte colabora para concretizar a compreensão da cidade como conjunto orgânico detentor de um forte caráter artístico, impossível de ser reduzido a episódios isolados. Diretor da Escola de Salisburg e posteriormente da de Viena, obtém notoriedade com a obra “*Der Städtebau nach seinen künstlerischen grundsätzen*” (*A reforma urbana para sua valorização artística*), 1889, um ensaio sobre a imagem e o desenho urbanos. Com a ajuda de vários diagramas, o autor analisa espaços urbanos abertos e destaca os efeitos positivos e atraentes obtidos pela irregularidade dos tecidos urbanos. Sitte observa a riqueza da composição mais livre e irregular dos traçados das cidades históricas. Reconhece, portanto, na cidade antiga, a dignidade de objeto histórico que de um lado inspira reverência, e de outro instiga a investigação. Daí a valorização da sua obra pelos teóricos da preservação e restauro, pois passa a ser referência importante e uma das bases para a elaboração do conceito de patrimônio que se amplia do edifício ao território urbano.



Figura XII - Le Petit Pont, Charles Meyron, 1854



Figura XIII - Le Pont Neuf, Charles Meyron, 1854. Fonte das imagens: GAMARRA, Garikoitz. “Benjamín y Paris: de las ciudades a las barricadas”. Em *bifurcaciones* [online]. n. 7, 2008. <[www.bifurcaciones.cl/007/Gamarra.htm](http://www.bifurcaciones.cl/007/Gamarra.htm)>. Acesso em 03/10/08.

Colocar lado a lado as visões de Sitte e Haussmann permite identificar claramente os dois posicionamentos antagônicos contidos em suas propostas: um procedimento de análise e reconhecimento favorável à valorização de uma memória materializada nas formas e proporções das cidades pré-industriais; uma conduta de valorização de um novo modelo estético para a cidade pós-industrial, apoiado no tecnicismo e higienismo que concorrem, sobretudo, para a eficiente circulação do tráfego e a afirmação de novas normas sanitárias.

Cabe aqui destacar que a posição de Sitte, como aponta Françoise Choay, reflete a plena consciência de que essas cidades do passado estão fadadas ao desaparecimento, e de conseqüência ao esquecimento, se não houver uma ação deliberada de resgate cultural.

Haussmann, conforme relata Choay, refuta as críticas recebidas por ter destruído a velha Paris e desafia seus opositores a apontar um único monumento antigo digno de interesse, ou edifício de valor artístico, que tenha sido destruído em sua administração. Afirmar, em favor de sua ação, ter demolido exclusivamente, em nome da saúde pública e do progresso, construções degradadas, ruelas insalubres. Lembra a autora:

“O próprio Victor Hugo, poeta da Paris medieval, que escarneceu cruelmente dos largos espaços haussmannianos e da monotonia das novas avenidas da capital, nunca critica em seus artigos ou em suas intervenções na Comissão dos Monumentos Históricos a transformação geral da malha das velhas cidades (...) ele limita-se, se for o caso, a propor algum desvio das vias projetadas, a fim de poupar não a continuidade do conjunto urbano, mas de um monumento(...)” (CHOAY, 2001: 176)

A partir de Sitte, pode se desenvolver outra compreensão de patrimônio que incorpora o espaço urbano, superando a seleção exclusiva dos edifícios de caráter monumental de reconhecido valor artístico, para considerar a própria morfologia da cidade, o conjunto construído, suas relações espaciais, seu gabarito, sua fisionomia, seu traçado.

## **Uma concepção moderna de restauro**

Sabe-se que em tempos remotos os homens intervieram em obras construídas pelos seus antecessores para adaptá-las à vida e aos usos do seu tempo. Era o presente que contava e não a preexistência, raros foram os casos em que as intervenções se voltavam à conservação de edifícios de épocas precedentes.

Os séculos XV e XVI trouxeram algumas mudanças, dado o interesse e respeito pela cultura antiga, no entanto, as ações de conservação ainda eram parciais e esporádicas. [Fig. 14 e 15]

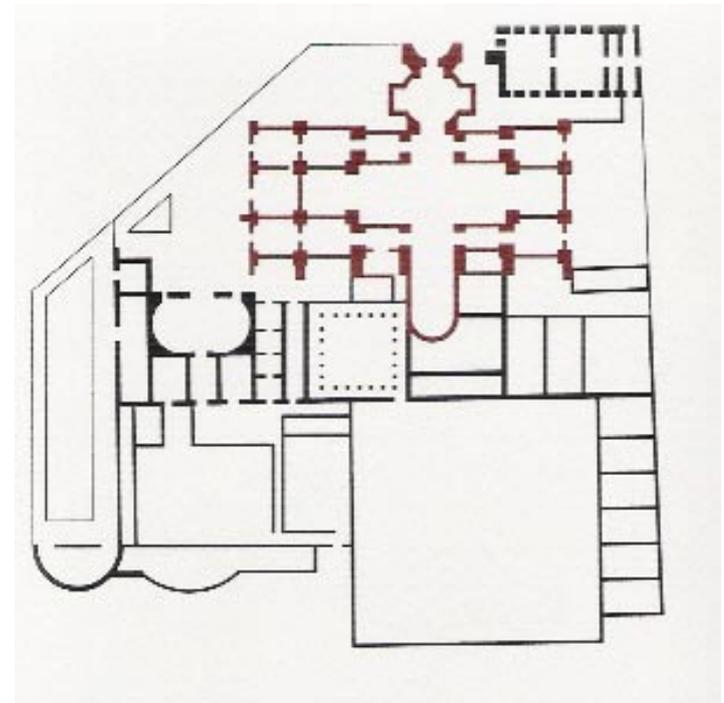
O restauro arquitetônico afirma-se, de fato, como uma concepção moderna que consiste em um modo novo de considerar e de intervir sobre os bens do passado.

O austríaco Alois Riegl (1858-1905) representa, no início do século XX, uma original contribuição para a recondução das primeiras iniciativas na formulação do conceito de restauro. Uma posição que se sobrepõe à revisão de Camillo Boito e que assinala, no momento em que nasce a arte moderna, a transitoriedade dos critérios de valoração de um objeto material. Diz não haver o valor perene da obra de arte em si, ao contrário, declara existir, isto sim, um valor relativo, um valor contemporâneo, de natureza subjetiva conferido pelo observador moderno.



Figura XIV - Interior. Alterações nas decorações dos muros internos foram realizadas por Vanvitelli, em 1749.

Figura XV - Planta com destaque para os recintos do tepidario das Termas de Diocleciano, transformados na igreja de Santa Maria degli Angeli (1561-68), após intervenção sutil de Michelangelo. Fonte das imagens: Boner, 2002, p.72 e p.74.



Historiador e crítico de arte de formação jurídica é encarregado de elaborar uma reforma técnica e político-administrativa de salvaguarda dos edifícios históricos. Sua experiência pessoal na institucionalização da história da arte como disciplina autônoma, em relação à história geral, o credencia para ocupar-se dessa tarefa. Estabelece como prioridade a definição de uma nova competência, a tutela dos monumentos, com base em um *valor do antigo*, fundado em uma percepção intuitiva, própria da cultura de massa.

Como destaca Sandro Scarrocchia<sup>21</sup>, Riegl distingue diferentes atribuições de valores calcadas em apreensões psicológicas, sensoriais. Com isso quer sinalizar que o cidadão da metrópole, apesar de ignorar o conhecimento aprofundado dos especialistas, não deixa de manifestar atenção e interesse pelos artefatos produzidos pelo homem em outros tempos.

Entre as categorias de valor definidas estão: valor de antiguidade, valor de historicidade, e valor de novidade (resultante da “*Kunstwollen*”, *vontade artística*<sup>22</sup>). Vale ressaltar que, na visão de Riegl, essas atribuições de valor não dizem respeito tão somente ao indivíduo singular, nem exclusivamente aos meios eruditos, mas sim a uma coletividade, e relaciona-se diretamente com a fruição da produção artística, em um contexto de cultura de massa.

O ‘*valor de antiguidade*’ refere-se, portanto, a uma satisfação psicológica emanada por uma identificação de qualidade dos edifícios mais antigos, associada à capacidade de sobreviver à ação do tempo e à erosão da história. Desse modo, indica uma nova apreensão, ditada não apenas pela observação da forma, do estilo do passado, mas especialmente por uma apreciação da aparência consumada da produção humana.

O ‘*valor de historicidade*’ ou ‘*valor histórico*’ consiste no fato de representar um estágio particular do desenvolvimento criativo da atividade humana.

Ao ‘*valor de antiguidade*’ contrapõe-se o ‘*valor de novidade*’, decorrente de uma nova sensibilidade do século XX, o “*Kunstwollen*”, *vontade artística*, que se estabelece em contraposição às noções de desenvolvimento linear da produção artística calcada na sucessão ou evolução de estilos.

Importante destacar que Riegl realiza uma rigorosa análise das razões da conservação, embora não chegue a criar uma nova normativa para as ações práticas. Sua importância deve-se essencialmente ao fato de acenar à complexidade do tema e sugerir inúmeras possibilidades de intervenção, de pertinência relativa, mas devidamente amparadas por critérios de valores.

21

Em artigo intitulado *L'autonomia della conservazione in forma di colloquio con Alois Riegl* na revista *Casabella* n.584, p. 29-33.

25

Também traduzido por ‘*volição da arte*’ em nota de esclarecimento sobre o conceito em Kühl, 2008, p. 64.

Conforme assinala Renato Bonelli<sup>23</sup> em uma análise retrospectiva:

23

Renato Bonelli, arquiteto e teórico italiano que, junto com Roberto Pane e Agnoldomenico Pica, desenvolve nos anos 1940-50 o conceito de “restauro crítico”, superando o enfoque positivista do chamado “restauro científico”. Em definição do verbete ‘restauro architetonico’ da Enciclopedia Universale dell’Arte, v. XI, 1983. (Tradução do autor).

“o princípio fundamental do restauro, mantido constantemente nas bases das doutrinas que se sucederam no curso do século XIX, é aquele de restituir a obra arquitetônica ao seu mundo historicamente determinado, recolocando-a idealmente no ambiente onde surgiu e considerando as relações com a cultura e o gosto do seu tempo; e contemporaneamente aquele de operar sobre essa (obra) para torná-la viva e atual, qual parte válida e integrante do mundo moderno” (BONELLI, 1983: 344)

Estão implícitos nessa reflexão dois aspectos essenciais: o primeiro é o entendimento de que a atribuição de valor artístico se estabelece a partir da compreensão das relações entre a obra e a cultura do seu tempo; o segundo é a consciência de que o restauro é uma ação do presente, condicionada pela interpretação e releitura da própria obra a ser submetida a essa intervenção.

## Considerações finais

A aproximação entre ‘metrópole’ e ‘memória’ permite, em síntese, identificar uma associação entre as transformações do mundo moderno e a necessidade de se conservar, ordenar, rever e atualizar experiências passadas e conhecimentos adquiridos.

A ativação da memória, implícita nos movimentos preservacionistas, nestes tempos de transformações e de aceleração da História, diante da perspectiva da perda, do esquecimento, configura-se como uma necessidade premente de reconstrução da própria identidade do indivíduo no seio da nascente sociedade de massa.

A idéia de patrimônio desponta como elemento de cultura associado ao seu contexto de produção, através do qual o homem afirma sua identidade, articula a noção de “si mesmo”, e, ao mesmo tempo, organiza sua prática social e a representação de sua linguagem simbólica. O tema do patrimônio construído envolve, portanto, uma consciência coletiva de apropriação do passado pelo presente e, necessariamente, a perspectiva de transmissão ao futuro, garantida pela idéia de preservação.

## Referências bibliográficas

ARGAN, G.C. *L'Arte moderna*. Florença: Sansoni, 1988.

AZEVEDO, R. M. *Metrópole: abstração*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BONELLI, R. Verbetes 'restauro architettonico'. In: *Enciclopedia Universale dell'Arte*, v. XI, Novara, Istituto Geografico de Agostini, 1983, 4ª ed.

BONER, L. *Michelangelo Buonarroti*. Paris: teNeues, 2002.

CESCHI, C. *Teoria e storia del restauro*. Roma: Bulzoni, 1970.

CARBONARA, G. *Avvicinamento al restauro*. Teoria, storia, monumenti. Nápoles: Liguori, 1997.

CHOAY, F. *A alegoria do patrimônio*. Trad. Luciano V. Machado. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2001.

COLONNA, B. *Dizionario etimologico della lingua italiana*. Gênova: Newton & Compton, 2005.

DELL'ORTO, L. F. *Roma antica. Vita e cultura*. Florença: Scala, 1982.

GRAVAGNUOLO, B. *Historia del'urbanismo en Europa*. 1750-1960. Trad. Juan Calatrava. Madri: Akal, 1998.

KÜHL, B. M. *Restauração*. E. E. Viollet-le-Duc. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

\_\_\_\_\_. *Preservação do patrimônio da industrialização*. Problemas teóricos de restauro. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

LE GOFF, J. *Memória-História*. Enciclopédia Einaudi. Vol. I. Lisboa. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984.

PERRY, M. *Civilização ocidental. Uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

PEVSNER, N., FLEMING, J. E HONOUR, H. *Dizionario di architettura*. Turim: Einaudi, 1992.

RIEGL, A. *Arte tardoromana*. Turim: Einaudi, 1982.

ROSSI, P. *Os filósofos e as máquinas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

RUSKIN, J. *Le sette lampade dell'architettura*. Trad. Renzo Massimo Pivetti. Milão: Jaca Book, 1997.

SCULLY, V. Jr. *Arquitetura moderna*. Trad. Ana Luiza dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

THOENES, C. et. al. *Teoria da arquitectura*. Do renascimento até nossos dias. 117 tratados apresentados em 89 estudos. Lisboa: Taschen, 2003.

## Artigos

GAMARRA, G. "Benjamín y Paris: de las ciudades a las barricadas". Em *bifurcaciones* [online]. n. 7, 2008. <[www.bifurcaciones.cl/007/Gamarr.htm](http://www.bifurcaciones.cl/007/Gamarr.htm)>. Acesso em 03/10/08.

KÜHL, B.M. "As transformações na maneira de se intervir na arquitetura do passado entre os séculos 15 e 18: O período de formação da restauração". Em: *Sinopses* 36, FAUUSP, Dez. 2001, pp.24-36.

PHILIPPOT, P. "Storia e attualità del restauro". Em: *Strumenti* 17, Roma: Bonsignori Editori, 1998, pp.101-108.

\_\_\_\_\_. "Restauro: filosofia, criteri, linee guida". Em: *Strumenti* 17, Roma: Bonsignori Editori, 1998, pp.43-50.

SCARROCCHIA, S. "L'autonomia della conservazione in forma di colloquio con Alois Riegl". Em: *Casabella* n.584, p.29-33.