

Arte e verdade na arquitetura: uma reflexão a partir da perspectiva preservacionista

Art and truth in architecture: a reflection from the preservationist perspective

Ana Elisabete Medeiros

RESUMO

Considerando o propósito do Simpósio de discutir a correlação entre a ausência de evidência filosófica e a ausência da evidência estética na produção artística contemporânea, a partir da relação entre arte e verdade, o presente artigo pretende refletir a arte e a verdade tendo como alicerce o patrimônio cultural como ponto de vista. Se o maior problema teórico do patrimônio cultural, depois do reconhecimento das expressões da arquitetura e urbanismo do Movimento Moderno, é a autenticidade dos monumentos e sítios, este texto defende a ideia de que a prática da preservação do patrimônio exige, do ato de projetar, uma presença filosófica que a aproxima da evidência estética, mesmo que esta aproximação seja menor que o desejável.

Palavras-chave: Arte; Verdade; Arquitetura; Prática Preservacionista; Movimento Moderno.

ABSTRACT

Considering the Symposium's purpose as being the discussion of the correlation between the evidence of philosophical absence and the evidence of aesthetics absence in contemporary artistic productions, taking as reference the relationship between art and truth, this paper intends to analyze art and truth having as foundation the cultural heritage point of view. If the major theoretical problem of the cultural heritage, after the Modern Movement's architecture and urbanism expression recognition, is the authenticity of monuments and sites, this text defends the idea that the cultural heritage practice demands, from the act of designing, a philosophical presence that approaches it to the aesthetic evidence, even if this approximation is less than it should be.

Keywords: Art; Truth; Architecture; Heritage Preservation; Modern Movement.

Arquiteta e urbanista pela UFPE, Mestre em Urbanismo pelo Institut d'Urbanisme de Grenoble da Université Pierre Mendès France – IUG/UPMF, Doutora em Sociologia pela Universidade de Brasília e Pós-doutora pelo Laboratório PACT-IUG/UPMF. Professora Adjunta da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília – FAU/UnB, integra o LabEUrbe – Laboratório dos Estudos da Urbe e é, atualmente, a Chefe do Departamento de Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo – DTHAU.

INTRODUÇÃO

Em um locus onde se pretende discutir a correlação entre evidência da ausência filosófica e a ausência de evidência estética em produções artísticas atuais, tendo por alicerce a relação entre arte e verdade, o presente artigo propõe uma reflexão acerca da arte e verdade na arquitetura a partir da perspectiva preservacionista. Isto porque, se o debate sobre o binômio arte e verdade, de um lado, e arquitetura como arte e verdade, do outro, tem produzido muitas análises ao longo de séculos, estas têm se revestido de outros tons desde que a prática preservacionista foi instituída em fins do século XIX, quando produzir arquitetura passou a pressupor mais que projetar e edificar. Trata-se, desde então, de assumir uma atitude, um posicionamento crítico, frente a questões do construir no construído, dialogando ou negando o diálogo com as preexistências, aceitando ou refutando verdades anteriormente instituídas.

Tal embate (re)coloca, hoje, uma vez ultrapassado o limite temporal do século XXI e estabelecido em larga escala o reconhecimento da arquitetura e do urbanismo modernos como bens culturais, o problema teórico da autenticidade ou da verdade dos monumentos no centro das discussões entre preservacionistas do mundo inteiro.

Dito isto, as linhas e entrelinhas que se seguem procuram contribuir, ainda que rapidamente, para o maior entendimento da questão: sob o ponto de vista preservacionista, como vem se dando, ao longo do tempo, a relação entre arte e verdade na arquitetura?

Para tanto, o texto se estrutura em três partes. Na primeira delas propõe, mesmo que brevemente, uma tessitura conceitual entre homem, arte, arquitetura e verdade, sem a qual não parece possível entender de que maneira o novo fio da prática preservacionista vem se somar à trama, na parte subsequente, cuja intenção é, à luz inicial de duas das lâmpadas ruskinianas iluminar as relações entre arte e verdade que se complexificam na terceira e última parte que se segue. É quando o foco passa a ser a verdade na preservação da arquitetura moderna. Aqui os fios se entrelaçam na defesa da ideia de que a prática preservacionista recente exige do ato de projetar e intervir em arquitetura e urbanismo uma presença filosófica que o aproxima, mesmo que aquém do desejado, da evidência estética.

PARTE I - A VERDADE, O HOMEM, A ARTE, A ARQUITETURA

Verdade. Substantivo feminino. 1. Propriedade de estar conforme os fatos ou a realidade; exatidão, autenticidade, veracidade. 1.1 Fidelidade de uma representação em relação ao modelo ou original; exatidão, rigor, precisão. 2. Por extensão, coisa, fato ou evento real, verdadeiro, certo. 3. Por extensão, qualquer ideia, princípio ou julgamento que se aceita como autêntico, digno de fé; axioma, máxima. 4. Por extensão, procedimento sincero, retidão ou pureza de intenções, boa-fé. 5. Figurativo. O que caracteriza algo ou alguém, caráter, feitio. 6. Filosofia. Correspondência, adequação ou harmonia passível de ser estabelecida por meio de um discurso ou pensamento, entre a subjetividade cognitiva do intelecto humano e os fatos, eventos e seres da realidade objetiva. 7. Filosofia.

Pluralidade inesgotável e frequentemente contraditória de enunciados ou discursos que, em vistas de suas consequências práticas, se revelam úteis ou favoráveis aos interesses de indivíduos, grupos ou da humanidade em geral. (Houaiss, 2001: 2845)

O que é verdade? A questão acerca do que vem a ser a verdade tem sido posta desde a Antiguidade. Ali, já se encontrava a vontade de verdade (Nietzsche apud Gagnebin, 2009) que, ainda hoje, move a humanidade. Naquele contexto, o mundo era uma realidade, uma verdade pressuposta ao homem, uma ideia que só poderia ser alcançada por meio da inspiração e jamais ser modificada, senão pelos deuses.

No campo do que hoje podemos chamar da teoria e crítica da arte, a verdade também era discutida, procurada. A arte era tida como um instrumento de educação e, portanto, tinha por objetivo maior criar imagens verdadeiras, atitude que passou a ser reconhecida como mimesis. A verdade ditada, na natureza, pelos deuses, podia ser apenas aceita e copiada pelo homem. A noção que imperava era a que se conhece hoje como Naturalismo, definido por Osborne (1974) como a ambição de colocar, diante do observador, uma semelhança convincente das aparências reais das coisas. Dentro de tal cenário, a admiração pela obra de arte, o reconhecimento da sua verdade, estava na habilidade que revelava em parecer a própria realidade e não a sua representação. Assim, para Platão, o artista não era capaz de criar. A ele cabia apenas imitar o que os deuses criavam, em uma subcriação que seria sempre decadente em relação à *ideia* divina. Para Aristóteles, a arte seria o meio pelo qual o artista, na sua incapacidade de criar, tomaria consciência da realidade, da verdade, copiando-a. Desta

maneira, embora incapaz de criar, o artista seria capaz de buscar, mentalmente, a *ideia*.

Ainda na Antiguidade, a arquitetura, cuja origem etimológica está em *arché* + *tektonikos* é percebida como meio de materializar, em edifícios, o universo, o cosmos, os deuses. De acordo com Brandão (1999), sempre a partir da noção de mimesis, a arquitetura buscava na centralidade romana, por exemplo, a forma como o céu chegava até a terra. Além do mais, como afirma Gagnebin, desde Platão o diálogo oral representa a vivacidade de uma busca em comum da verdade que também se revela na escrita. Segundo a autora, "... explicitação do enigma do real ... se constrói entre esses dois pólos: o da transmissão oral viva, mas frágil e efêmera, e do da conservação pela escrita, inscrição que talvez perdue por mais tempo, mas que desdenha do vulto da ausência" (2009:11). Gagnebin não menciona a arquitetura como instrumento de explicitação de uma verdade. Entretanto Kothe (2016), ao propor Vitruvius revisto, aponta para o fato de que a teoria arquitetônica que se encontra nos dez livros do *De architectura*, alicerçada na tríade *utilitas*, *firmitas* e *venustas*, vem a ser a transposição do modelo da oratória clássica, do *inventio*, *dispositivo* e *elocutio*. É o próprio autor quem explica que

... a obra [arquitetônica] é feita para ser o equivalente a um discurso, uma peça de oratória, ou seja, um modo de convencer os receptores a terem a mesma visão do autor, que o orador. A vontade de um é transposta pela obra para se tornar vontade de todos (2016:79)

E aqui, por vontade, tome-se o sentido de verdade, entendida na importância atribuída à

oratória/arquitetura como forma de convencimento do outro quanto ao que o orador/arquiteto considera verdadeiro. Kothe (2016) defende, mais à frente, que tanto Vitruvius como Alberti, depois dele, buscaram expressar uma verdade, uma ideia, na arquitetura que apresentavam, tanto na forma escrita, quanto edilícia, apesar desta ideia não se colocar de forma explícita para todos.

Quanto à prática preservacionista, não havia questões diretamente postas a este respeito. Mas, é na Antiguidade que se coloca um paradoxo que, ainda hoje, ressurgem com força, seja na filosofia moderna e o dito mito do eu, seja na arquitetura e as discussões que esta traz à tona sobre autenticidade ou verdade na prática preservacionista atual: o barco de Teseu. Conforme nos lembra Carsalade (2015), Argus foi o barco no qual Teseu retornou à Atenas, depois de ter derrotado, com a ajuda de Ariadne na saída do labirinto, o Minotauro, e salvo jovens atenienses que haviam sido levados à Creta em sacrifício. O barco de Teseu, no seu retorno à Atenas é, então, guardado e, com o passar dos anos, as várias tábuas de madeira que constituíam a sua estrutura “original” vão sendo trocadas por novas. Considerando a perda da materialidade primeira, poderia se afirmar que a embarcação que resultou depois das trocas era autêntica?

De acordo com Peñaloza (2015), Aristóteles usou de sua Teoria das 4 Causas para tentar resolver o problema e apontar a verdade que, segundo ele, residia na causa formal como aquilo que define o que uma coisa, de fato, é. Ou seja, a verdade está na forma que permanece, independentemente das causas material, eficiente ou final. Uma verdade aristotélica

acerca do paradoxo de Teseu questionada ao longo dos séculos e sobre a qual o presente texto retornará, mais à frente.

Por hora, deixando o mundo antigo, é a Idade Média que interessa, como *locus* onde a verdade também é estabelecida pelas leis divinas, inquestionáveis. Aqui, a *ideia* platônica passa a ser compreendida como a própria manifestação de Deus por meio do homem. Santo Agostinho acreditava que a verdade residia no verbo divino e que apenas uma mente purificada, no encontro com seu eu interior, poderia conhecê-la. É Santo Tomás de Aquino quem vai recuperar, por meio da retomada do pensamento aristotélico, o mundo sensível, fonte de pecado durante o medievo. Ele acreditava que por ser criação de Deus, o mundo apresentava marcas da sua origem e era a encarnação simbólica do logus divino podendo ser, portanto, objeto de atenção e interpretação.

Nas artes que, na qualidade de coisa terrena associada à cultura pagã, capaz de esmorecer a força da alma e do espírito, o Naturalismo foi, então, abandonado em prol da estilização, da simplificação dos traços e esquematização das figuras como resposta mais eficaz frente à necessidade de universalização dos princípios da religião cristã. Detalhes individualizadores foram deixados no passado, tudo a favor de uma arte que assumiu a condição de representação da natureza divina e da devoção do homem para com o Deus supremo e cuja autenticidade se encontrava na capacidade de transmitir a uma população analfabeta a verdade das escrituras. Neste contexto, merece destaque a percepção tomasiana acerca da beleza, então completamente indissociável da bondade, que terá influência futura na prática

preservacionista e no estabelecimento da verdade ou autenticidade. Isto porque Santo Tomás de Aquino lista três condições para a beleza/bondade: integridade e perfeição, proporção e harmonia e claridade ou luminosidade e, ao fazê-lo, passa à posteridade o entendimento de que uma coisa só pode ser desejada na medida em que é bela e boa, perfeita, íntegra, proporcional, harmônica, clara e luminosa em seu gênero.

Verdades e autenticidades também são observáveis na arquitetura medieval, cuja concepção espacial permaneceu presidida pela mimesis. Todavia, Brandão (1999) alerta para o fato de que não era mais o caso de fazer o céu descer à terra, mas do homem se elevar até Deus pela graça divina e, para tanto, construir edifícios que se encarregassem desta ascensão, ao mesmo tempo, vertical e luminosa: a catedral gótica.

É ainda no contexto medieval que se observam os primeiros cultos às relíquias. Lowenthal (1999) afirma que:

What made a relic authentic was less what it was than what it did. The miracles that relics engendered proved them authentic. But authenticity demanded continuing activity—a relic that remained too long inert ceased to inspire the awe needed to sustain credibility.

Na Idade Média tardia, portanto, uma relíquia religiosa era considerada autêntica não por prova de origem e sim pela sua capacidade de realizar milagres. Ainda de acordo com o autor, a autoridade e a originalidade eram atribuídas a um determinado objeto pela crença, pelo respeito e obediência. Coisas também eram verdadeiras se reconhecidas como tal por

alguém a quem se atribuía autoridade. Assim, as escrituras bíblicas, por exemplo, eram consideradas autênticas graças à sua autoria sagrada inquestionável.

O advento da Era Moderna trouxe consigo uma ruptura do modo, até então vigente, de questionar e compreender o mundo. De acordo com Brandão (1999), se o homem medieval renunciava ao princípio da subjetividade e da individualidade ao se permitir fundir, harmonicamente, no universo uno, o homem moderno será aquele que destruirá esta harmonia, à procura de uma autonomia, de uma verdade própria. Guiado pela razão, o entendimento acerca da verdade passa a ser de que se trata de algo construído pelo próprio homem e não dado pela Natureza ou por Deus. Conforme aponta Lira, apoiada em Taylor (Taylor *apud* Lira, 2011), fora da ordem maior, divina, na qual se pensava inserido, preso a uma posição e a um lugar desde o nascimento, o homem encontrou a liberdade. O homem moderno se reconheceu o direito à liberdade de construir sua verdade, em um exercício de livre arbítrio. Ainda segundo Lira (2011: 91): “ ... nunca antes se poderia pensar que as diferenças entre os seres humanos tivessem esse tipo de significância moral. ”

É assim que, sob a perspectiva das relações entre a verdade e o homem, ser verdadeiro ou autêntico significava, naquele momento, existir inteiramente pelas leis de si mesmo. Tratava-se de evitar a contradição, no sentido de alinhar discurso e prática. Alguém era autêntico, era verdadeiro, quando se assumia em sua inteireza e deixava coincidir atos e pensamentos, aparência e essência.

Neste contexto de liberdade de escolha, a arte e, com ela, a arquitetura, também passaram a ser encaradas como instrumentos de expressão da verdade, da autenticidade do homem. Entende-se, então, que o artista cria, não imita; que a arte é criação humana e que Deus transcende ao homem. A arte propõe um retorno ao Naturalismo, desta vez apoiado na ciência empírica, nascente naquele momento, que possibilita, entre outras, a incorporação das conquistas da botânica, da anatomia, da fisiologia ou da teoria matemática das proporções. Busca-se, também, o ilusionismo visual obtido pela perspectiva científica que permite a representação em três dimensões sobre uma superfície plana. As artes e a arquitetura são percebidas como sujeitas às regras da perfeição que são racionalmente perceptíveis, no exame da Antiguidade Clássica podendo, portanto, ser formuladas e ensinadas.

Tanto é assim que, a partir de Alberti e seu resgate da obra vitruviana por meio “Da Arte Edificatória”, a arquitetura passa a ser entendida como atividade intelectual que exige formulação e inteligibilidade. De artesão, o arquiteto foi alçado à categoria de intelectual que também impõe verdades que ainda se realizam pela mimesis, em que a ordem do edifício impõe a da natureza. Contudo, conforme Brandão (1999) mais uma vez alerta, no Renascimento, a natureza, o cosmos era matematicamente ordenado e a beleza coincidia com uma razão matemática. O homem renascentista não mais se vê inserido no cosmos, mas acima dele, desempenhando sobre ele uma função organizadora.

Em termos preservacionistas é no Renascimento que se inicia o que Marx (1996) denomina como o primeiro período da memória, aquele em que

se reconhece e se valoriza o legado clássico nas artes e na arquitetura. Conforme demonstra Medeiros, ao tomar Choay como referência (Choay *apud* Medeiros, 2015), as expressões arquitetônicas da Antiguidade adquirem um valor histórico que as transformam em um conhecimento científico materializado para além do valor artístico presente, fazendo com que deixem de ser apenas objetos de apropriação no processo de construção da arquitetura então contemporânea.

A intervenção de Alberti em Rimini, iniciada em 1446, é mostrada por Pevsner (1981) como a primeira, em toda a Europa, a adaptar a composição do arco do triunfo à arquitetura de uma igreja, a afirmar o clássico como verdade arquitetônica, mesmo que esta verdade seja construída com o uso de materiais roubados da igreja de Ravena, de igual maneira como o baldaquino, da Catedral de São Pedro, concebido por Bernini cerca de dois séculos depois, também deva a sua materialidade à retirada e derretimento do forro do Panteão de Agripa, assim como a Roma de Domenico Fontana, projetada a partir da solicitação do Papa Sixto V, aos inúmeros obeliscos egípcios arrancados do seu local de origem. Uma visão da verdade arquitetônica descolada da autenticidade material que perpassa o Renascimento e vai além.

Trata-se de uma questão que incomoda e conduz à reflexão. É talvez por isso que Thomas Hobbes (1588 – 1679), retoma o paradoxo de Teseu e o complexifica ao supor que as várias tábuas da embarcação original, ao serem trocadas, não foram descartadas e, sim, separadas, guardadas e, com o tempo, tornaram-se parte de um outro barco. Ou seja, ao final de

um dado período, dois Argus subsistiram ao tempo: Qual dos dois era, de fato, o verdadeiro navio de Teseu?

Concorda-se com Heynen (2005) quando ela lembra que “*the call for authenticity is one of the important innovations brought about by the Enlightenment*”. Pois, embora o Renascimento já tenha reconduzido, a partir da quebra de paradigmas, a verdade, então outra, ao foco das discussões, é fato que a instituição do método cartesiano por Descartes, como aquele que permite o pensamento chegar à verdade, sua conclusão do “penso, logo existo” como base precursora do Iluminismo, inaugurou outro capítulo acerca do questionamento da verdade e suas relações com a arte e a arquitetura. Mesmo antes, ainda no século XVII, Colbert funda, em 1671, a Academia Francesa de Arquitetura e, com ela, inicia também de forma mais sistematizada, a produção de uma teoria arquitetônica, com François Blondel ou Claude Perrot, entre outros. Para Argan (1973) trata-se de uma postura que revela a crença de uma verdade arquitetônica assentada na representação do espaço, como o autor vê em Bernini, o arquiteto que aceitava plenamente o sistema e cujo grande feito estava em encontrar novas maneiras de expressar pessoalmente na forma, seu valor ideal ou ideológico, agrupá-lo, organizá-lo, torna-lo magnífico. É também quando Borromini passa a exprimir, de acordo com Argan (1973) uma arquitetura cuja verdade não mais está de acordo e apenas organiza o sistema e o representa, mas, ao contrário, busca eliminá-lo a partir de uma experiência direta, não cartesiana, de determinação do espaço. Uma noção que só será posta como método experimental nas ciências por David Hume (1711 – 1776) mais à frente. Hume como aquele

que primeiro irá defender que o conhecimento deriva de verdades obtidas por meio de experiências. Fato que leva a questionar se a leitura arganiana de Borromini não foi possível apenas pelo conhecimento da teoria de Hume.

Já no contexto iluminista, há que se destacar os chamados arquitetos revolucionários que defendiam, por meio de arquiteturas impressas e textuais, verdades arquitetônicas, como apresenta Krufft (1994). Heynen (2005) também faz menção a Jean-Jacques Rousseau e a sua crítica à cultura dominante do século XVIII: falsa, presunçosa, sofisticada e artificial. Rosseau, segundo a autora, defendia a postura do nobre selvagem, direta, espontânea, honesta e em contato com sua natureza íntima, que encontrará eco na atmosfera romântica do século XIX, onde indivíduos que agiam de acordo com as forças da natureza, paixão e desejo, eram glorificados. Além de Rousseau, Alexander Baugarten (1714 – 1762), Immanuel Kant (1724 – 1804) e Johann Winkelmann (1717 – 1768) também merecem ser citados. O primeiro pela Teoria do Conhecimento Sensível, de 1750, que “inaugura” a estética como ciência. O segundo, sobretudo pelo entendimento de que a experiência estética é diferente da experiência moral. E o terceiro, por creditar à Antiguidade Clássica e ao Renascimento a autoridade plena da verdade arquitetônica, contraposta à arquitetura medieval e fonte de inspiração para se atingir o belo absoluto, ideal e eterno. É a defesa de Winkelmann (apud SCHLEE et al, 2002) de que a imitação do belo, na natureza, concerne ou à cópia semelhante de objeto único ou à reunião de notas de diversos objetos particulares a partir dos quais se faz um todo uno – que se credita a verdade arquitetônica defendida e buscada pelo Ecletismo e Romantismo no século seguinte.

PARTE II – A LÂMPADA, A VERDADE E A PRÁTICA PRESERVACIONISTA

Embora seja ao século XVIII que se atribua a alcunha de Século das Luzes, no que se refere à prática preservacionista, é apenas nos oitocentos que se institucionaliza a memória (Marx, 1996) e, em termos teóricos, uma primeira lâmpada é acesa com o propósito de iluminar esta questão. Aliás, sete lâmpadas simultaneamente. Coube a John Ruskin as primeiras reflexões acerca das leis que deveriam reger a produção arquitetônica, inclusive e talvez mesmo, sobretudo, aquela voltada para a restauração do patrimônio edificado. Para tanto, em 1849, Ruskin (2008) publicou, sob o título de flagrante inspiração bíblica, “As 7 Lâmpadas da Arquitetura”, dedicando o segundo e o sexto capítulos, respectivamente, às lâmpadas da verdade e da memória.

O “esteta” Ruskin (2008:34) assim via o princípio da verdade na arte e na arquitetura:

Il est merveilleux, en effet de constater combien ce seul principe renferme de puissance et d'universalité, et comment de sa conscience ou de son oubli dépend la moitié ou l'élévation ou du déclin de tout art et de tout act de l'homme

Para ele, na arquitetura, especificamente, a violação da verdade era a afirmação mentirosa da natureza do material ou do trabalho empregado na execução do edifício. A verdade arquitetônica em Ruskin, assim como a verdade memorial sobre a qual a lâmpada da memória dirige sua luz, reflete sua formação como crítico de arte e reformador social, e está indissociavelmente relacionada às leis eternas

que governam a sua visão moral do mundo. Segundo ele, é até possível viver e adorar a Deus sem a arquitetura, mas não seria possível lembrar sem ela. Ele atribuiu, ao que Millet (1988) denominou muito tempo depois de teimosia das pedras, a preciosidade de materializar o que os homens do passado pensaram, sentiram, manusearam, executaram, adoraram ou contemplaram dia após dia, no decorrer de suas vidas.

La plus grande gloire d'un édifice ne réside en effet ni dans ses pierres, ni dans son or. Sa gloire est toute dans son age, dans cette sensation profonde d'expression, de vigilance grave, de sympathie mystérieuse, d'approbation même ou de blâme que pour nous se dégage de ses murs, longuement baignés par les flots rapides de l'humanité. C'est dans leur témoignage durable devant les hommes, dans leur contraste tranquille avec le caractère transitoire de toutes choses, dans la force qui, au milieu de la marche des saisons et du temps, du déclin et de la naissance des dynasties ... conserve impérissable la beauté de ses formes sculptées ... et constitue en partie l'identité des nations ...; c'est dans cette patine dorée des ans, qu'il nous faut chercher la vraie lumière ... (Ruskin, 2008: 201)

O respeito e o compromisso moral e ético, profundos, pelo trabalho do homem, tanto seus contemporâneos - que o fez assumir, inclusive, uma postura antiprogressista - quanto e, sobretudo, seus antepassados, aponta a concepção da verdade, da autenticidade na teoria acerca da ação arquitetônica em Ruskin. Trata-se, conforme bem aponta Lira (2011), apoiada em Rowney, de um compromisso alicerçado no respeito ético e moral para com a matéria da qual é feita a arquitetura, percebida

quase como uma relíquia, intocável e insubstituível, frente a qual a comprovação de origem, ou o que Dutton (*Apud Lira, 2011*) designa como autenticidade nominal não é, talvez, o que mais importa. Importante mesmo é a autenticidade expressiva, aquela que, ainda segundo Dutton (*Apud Lira, 2011*) revela-se em edifícios ou obras de arte que expressam valores autênticos. Para Ruskin, tais valores se apresentam na força de trabalho de quem os concebeu, executou e mesmo vivenciou, no passado. Nesse sentido, se tivesse encarado o paradoxo do navio de Teseu, Ruskin certamente teria se colocado contra a visão aristotélica da forma causal.

Já Éugène Emmanuel Viollet-le-duc, teria defendido que a embarcação resultante das trocas de material ao longo do tempo não seria o verdadeiro navio de Teseu. Ele provavelmente atribuiria a verdade a um terceiro barco, ideal em termos de materiais e tecnologia, aos quais os argonautas teriam recorrido caso a eles tivessem acesso em sua época. Contemporâneo de Ruskin e se contrapondo a ele, o arquiteto Viollet-le-duc também se debruçou sobre o tema da prática preservacionista, ao adotar e defender, como verdades, posturas de intervenção arquitetônica tanto na teoria, quanto na prática. Embora nem seus textos, nem suas restaurações apresentem de forma direta qualquer menção à verdade ou à autenticidade, é fato que nas entrelinhas ou nos materiais de intervenção, pode-se perceber a adoção de um posicionamento claro. Em sua definição de restauração, publicada no *Dictionnaire Raisoné de l'Architecture*, Viollet-le-duc (2000: 29) afirma: “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”.

Para o arquiteto dos monumentos franceses, portanto, o compromisso com a verdade arquitetônica, em se tratando de restauro, apoiava-se em uma intervenção idealística que não respeitava a matéria ou o projeto original em si do edifício submetendo-o a um modelo ideal, baseado nas condições do seu próprio tempo. De acordo com Rowney (*Apud Lira, 2011*), trata-se de um posicionamento que revela a tentativa da interpretação ótima do que seria a verdade arquitetônica original a partir do entendimento de uma suposta autenticidade do conceito, da genuinidade do espírito do projetista primeiro. Porém, apesar de diferenças, ainda que por motivos diversos, Viollet-le-duc compartilhava de uma verdade ruskiniana: o gótico. Enquanto a verdade moral e ética das construções góticas encantava este último, era a sua verdade estrutural que produzia o encantamento no primeiro – uma percepção que terá muita influência na verdade buscada pelo movimento modernista em arquitetura e urbanismo mais à frente.

Mas, ainda no que se refere à verdade na prática preservacionista, nas últimas décadas dos oitocentos, outro teórico apresentou-se e, com ele, um novo entendimento de autenticidade. Nem a verdade sociomoral de Ruskin, nem a estilística de Viollet-le-duc. Camilo Boito (2002) propôs o que se pode chamar da verdade documental. O arquiteto italiano, ao procurar uma postura conciliadora entre àquelas defendidas por Ruskin e Viollet-le-duc, instituiu o chamado restauro filológico, cuja verdade estava no caráter documental - antes documento que obra de arte - do edifício que, exatamente por isso, pressupunha a sua conservação material, onde a autenticidade nominal de Dutton se torna particularmente

importante, em detrimento da expressiva. Diante do paradoxo de Teseu é possível que Boito tivesse considerado autêntico o navio cujas peças são resultado das trocas, se estas mesmas peças fossem fieis ao seu próprio tempo denotando, de forma clara, a inclusão, além da madeira, de novos materiais da indústria náutica que, por ventura, tivessem aparecido ao longo do tempo. Para ele a autenticidade do navio estaria na sua clara inteligibilidade como documento, importando menos a instância estética.

Então, nos primeiros anos do século XX, Aloïs Riegl (2004) apresentou sua contribuição. Lira (2011), ao discorrer sobre a autenticidade na conservação do patrimônio não se atém ao “Culto Moderno dos Monumentos” de Riegl, passando diretamente de Boito à Césaire Brandi. Mas, a discussão que Riegl traz à tona em 1903 parece imprescindível ao próprio entendimento da verdade de Brandi, décadas depois. É Riegl quem questiona o que torna um edifício um monumento, concluindo que se trata de uma questão de atribuição de valores que se pode entender também como estabelecimento de verdades. Afinal, uma igreja não se ergue com o intuito de ser um monumento, no sentido intencional de rememorar pessoas ou fatos ou lugares, como os arcos do triunfo ou as lápides funerárias, por exemplo. É a sociedade que, em determinada época e lugar, estabelece como verdade que aquele edifício é espaço de rememoração.

Já no prefácio à edição brasileira de “O Culto Moderno dos Monumentos”, as tradutoras afirmam que, por meio de Riegl, o monumento arquitetônico perde “... sua pseudotransparência de dado objetivo.” (Riegl, 2006: 14). A verdade absoluta da arte e da

prática preservacionista defendida, até então, cede espaço a uma verdade relativa, própria a cada tempo e lugar e, muitas vezes, contraditória. A obra de arte, para Riegl, incluída aí a arquitetura, não se assentava sobre uma verdade absoluta. Segundo ele, se até o século XIX o classicismo era considerado unanimidade como verdade artística inquestionável, naquele início dos novecentos em que vivia, o valor de arte de determinado bem se apresentava como relativo, subjetivo e, portanto, variável com o tempo, posto que revestido de valores ou verdades contemporâneas. A verdade artística definia-se no presente, a despeito de olhar o passado ou, como o próprio autor afirmava, além dos valores de rememoração, ligados à memória, história e história da arte, há valores contemporâneos no culto aos monumentos.

Riegl acreditava que a cada época e lugar uma verdade acerca dos valores monumentais era definida. Os valores de rememoração estavam associados ao valor histórico, entendido como aquele que credita ao bem móvel ou imóvel, cuja gênese se encontra no passado, a capacidade de representar uma etapa da evolução de certo campo criativo da raça humana. À rememoração também estava ligado o valor de antiguidade, perceptível por todos, por meio, sobretudo, da pátina e referente ao caráter transitório e finito de todas as coisas; e o valor intencional, vinculado à ideia de que o monumento precisa se manter vivo, sem se converter em passado. No âmbito de tais valores, sobressai-se um primeiro conflito entre o valor de antiguidade e o intencionado, uma vez que este tem como postulado fundamental a restauração que, por definição, à época, apagaria a pátina, caráter essencial daquele.

Além dos valores de rememoração, quando Riegl discorre sobre o valor de contemporaneidade, afirma que este pode se apresentar como valor de arte relativo ou de novidade, e valor de uso. Este último, diz respeito às condições materiais que permitem a utilização prática do monumento. O valor de arte de novidade, assim como aquele histórico, seria facilmente observado por qualquer um. Refere-se à aparência do novo, derivando da atitude milenar de atribuir superioridade a este, em detrimento do velho ou antigo. O valor de arte relativo, por sua vez, denota a possibilidade de apreciação de obras de arte de gerações anteriores pelas novas, não porque são testemunhos históricos e, sim, devido às suas próprias qualidades estéticas.

Depois de Riegl, abre-se um hiato e as reflexões entre arte e verdade à luz da prática preservacionista só serão retomadas nos anos sessenta do século passado. Primeiro com Césare Brandi (2004), em 1963, de forma ainda indireta e, na sequência, no contexto de uma discussão internacional e de forma nominal direta, na Carta de Veneza, em 1964. Ao contrário das teorias anteriores, que buscavam a verdade na prática preservacionista, a teoria de Brandi é centrada no entendimento do que seria verdadeiro na obra de arte, a partir de duas instâncias, a histórica e a estética. Para Lira (2011: 112):

Ao proceder desta forma, o autor relativiza o entendimento da verdade em relação à obra e ao restauro, que era um dado preestabelecido e fundamentador da abordagem dos seus antecessores, e vincula a intervenção ao que cada obra de arte impõe, ou seja, é a própria obra que indica o caminho metodológico mais adequado a ser seguido quando de sua restauração.

A autora parece não perceber o que Carbonara, no texto de apresentação da tradução brasileira do livro de Brandi, aponta: “a reflexão de Césare Brandi ... manifesta uma dívida implícita no que concerne à contribuição teórica de Alois Riegl.” (2004: 09). Claro que a trajetória própria de Brandi tanto no campo prático, como no teórico, é fato que lhe atesta originalidade. Primeiro, ao estabelecer como verdade que só há sentido em se falar em restauração em obras de arte. No caso da arquitetura, como arte aplicada, apenas aquelas expressões arquitetônicas reconhecidas como arte estariam sujeitas à ação restauradora, totalmente distinta de qualquer ato relacionado com a recuperação do uso ou da funcionalidade. Brandi define o restauro como, antes de tudo, um ato crítico de reconhecimento da obra de arte voltado à reconstituição do *texto autêntico* da mesma, por meio do que chama *juízo de valor*, imprescindível à superação da dialética das duas instâncias, a histórica e a estética, apontando a prevalência de uma sobre a outra, caso a caso. (Carbonara *apud* Brandi, 2004: 11-12).

Tais instâncias já estavam presentes nas verdades restauradoras de Ruskin, Viollet-le-Duc, Boito e Riegl. Mas, se Brandi propõe que a restauração deve privilegiar, a priori, a instância estética, por meio da qual a obra de arte é reconhecida como tal, não se alinha perfeitamente com a verdade ideal de Viollet-le-Duc, uma vez que prega o *texto autêntico*. Tampouco vai ao encontro da verdade sociomoral de Ruskin. Aproxima-se de Boito, ao buscar o *texto autêntico*, mas, ao contrário deste, dirige sua procura não apenas pela autenticidade nominal e, sim, também pela expressiva. Alicerçado nos campos da filosofia e da estética, Brandi entende que, a despeito da

não comprovação da autenticidade nominal, que é, como coloca Lira (2011), uma questão predominantemente empírica - com base em procedimentos objetivos aplicados por especialistas da química, física e história, entre outros - um artefato ainda pode revelar uma autenticidade expressiva, cuja prova exige o acesso ao seu significado que muda através dos tempos. Brandi cita Dewey (2004: 28) para esclarecer este ponto:

Uma obra de arte, não importa quão antiga e clássica, é realmente, e não apenas de modo potencial, uma obra de arte quando vive em experiências individualizadas. Como um pedaço de pergaminho, de mármore, de tela, ela permanece (sujeita, porém às devastações do tempo) idêntica a si mesma através dos anos. Mas, como obra de arte, é recriada todas as vezes que é experimentada esteticamente.

Daí a contribuição indispensável da sociedade no acesso à autenticidade expressiva da obra de arte. Afinal, a restauração é capaz, segundo o primeiro axioma de Brandi (2004), de só, e tão somente, restaurar a matéria, cabendo ao sujeito social manter ou restaurar ou reinventar a sua verdade estética, o que denota uma primeira aproximação fenomenológica do tema. E Brandi vai além, discutindo a falsificação, distinguindo a cópia, a imitação e o falso e recolocando a verdade mais uma vez na perspectiva do discurso ético e moral de séculos passados. Neste sentido, qualquer que seja a ação, cópia, imitação ou falsificação, a reprodução do objeto seria uma constante. A diferença substancial estaria na intenção, ao reproduzi-lo, se com fins de documentação ou prazer próprio ou se com o objetivo de enganar o outro a respeito da época, da autoria, da matéria, da fabricação. Para Brandi (2004: 114):

... a falsidade se funda no juízo. Ora, o juízo de falso coloca-se como aquele em que é atribuído a um sujeito particular, um predicado, cujo conteúdo consiste na relação do sujeito ao conceito. Reconhece-se, assim, no juízo da falsidade um juízo problemático com o qual se faz referência às determinações essenciais que o sujeito deveria possuir e não possui, mas que, ao contrário, se pretenderia que possuísse, donde no juízo de falsidade se estabelece a não congruência do sujeito ao seu conceito e o próprio objeto é declarado falso.

Brandi resgata, aqui, a ética e a moral anteriormente tratadas, quando atesta a obra de arte como a manifestação genuína do seu autor que, por meio da sua expressão artística, busca ser verdadeiro com sua própria essência. A obra de arte verdadeira, portanto, é aquela cuja inteireza deixa coincidir aparência e conceito, ou seja, cuja materialidade revela o artista em sua autenticidade. Desta maneira, ao resgatar princípios éticos e morais, ao perceber o caráter autorreferente da obra de arte e ao se alinhar à defesa riegliana de que o estado de verdade ou autenticidade estabelece-se no momento presente, o arquiteto italiano marca o debate na relação entre arte e verdade a partir da perspectiva preservacionista de forma ainda não superada. Quanto ao navio de Teseu, provavelmente a primeira questão que Brandi colocaria seria se tal embarcação poderia ser considerada uma obra de arte.

Um ano após a publicação da “Teoria da Restauração”, a Carta de Veneza (CURY, 2000) recoloca, certamente sob a influência da verdade de Brandi, mas agora de forma explícita, o problema da autenticidade. Trata-se de um primeiro encontro internacional depois da famosa reunião do CIAM – Congresso

Internacional de Arquitetura Moderna, da qual resultou, ainda nos anos trinta, a Carta de Atenas (CURY, 2000). Veneza retoma aspectos de Atenas, porém o faz tendo como pano de fundo o cenário de destruições da última grande guerra mundial e o binômio reconstrução/autenticidade que ele coloca em pauta. Todavia, no texto da própria carta, a autenticidade comparece apenas em um pequeno trecho do preâmbulo como qualidade inerente ao bem patrimonial. E só.

A questão da autenticidade, como bem coloca Lira (2011) é reforçada nos anos setenta, quando a Unesco – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, resolve, no quadro de estabelecimento das diretrizes operacionais para a implantação da Convenção do Patrimônio Mundial, de 1972, exigir um *teste de autenticidade* como condição *sine qua non* para a inscrição de um bem na Lista do Patrimônio Mundial. Lira (2011) mostra que o documento traz uma primeira contribuição ao estabelecer quatro critérios (projeto, materiais, técnicas construtivas e entorno) para a avaliação da autenticidade, que deveria ser vista como a busca pela verdade. Lira (2011) ainda pontua que tais critérios, ao exigir análises puramente na dimensão tangível do bem, deixam de lado a dimensão expressiva da autenticidade e, com isso, ao desconsiderarem a importante contribuição de Riegl e Brandi, excluem o reconhecimento de diversas outras manifestações culturais, cujas verdades acerca da autenticidade são outras.

Aliás, a crítica que se sobressai desta primeira abordagem preservacionista internacional explícita sobre a autenticidade, é da visão demasiadamente ocidentalizada da Unesco.

Países africanos e asiáticos apontam percepções diferentes acerca do tema que volta a ser o foco das discussões em 1994, no Japão, na Conferência de Nara. Em seus artigos 6 e 11 o documento afirma:

A diversidade de tradições culturais é uma realidade no tempo e no espaço, e exige respeito ... impõe o reconhecimento da legitimidade dos valores culturais de cada uma das partes. (...) Todos os julgamentos sobre atribuição de valores conferidos às características culturais de um bem, assim como a credibilidade das pesquisas realizadas, podem diferir de cultura para cultura ... não sendo, portanto, possível basear os julgamentos de valor e autenticidade em critérios fixos. (...) exige que as características de um determinado patrimônio sejam consideradas e julgadas nos contextos culturais aos quais pertencam. (CURY, 2000)

Conforme Lira (2011) aponta, o texto vai ao encontro daquele defendido em Veneza, trinta anos antes e acrescenta a dimensão intangível da autenticidade expressiva ao somar aos critérios ali elencados de projeto, materiais, técnicas construtivas e entorno a substância, as tradições, o espírito e sentimento e outros fatores externos e internos. Desde então, a verdade da arte e da arquitetura a partir da perspectiva preservacionista foi o tema de outras cartas patrimoniais como a Carta de Brasília (1995), a Declaração de Santo Antônio (1996) e a Carta de Riga (2000). Segundo análise da autora, a Carta de Brasília traz o novo argumento da relação entre autenticidade e identidade cultural alicerçada em valores tangíveis e intangíveis de um determinado povo. Argumento confirmado pela Declaração de Santo Antônio que dá um passo a mais,

importante, quando apresenta uma distinção entre integridade e autenticidade: “... a autenticidade é um conceito muito maior que a integridade material e é preciso que os dois conceitos não sejam tomados como equivalentes ou consubstanciais (Icomos, 1996 apud Lira, 2011: 123)”. Já a contribuição maior da Carta de Riga, de acordo com Jokilehto e King (apud Lira, 2011), reside no fato de buscar demonstrar que a questão da verdade nos bens patrimoniais não se resume a uma verificação, a um check-list e, sim, a uma crítica de base para a prática preservacionista. Tal visão é incorporada às diretrizes operacionais da Unesco (2005) onde o termo *teste de autenticidade* cede lugar ao de *condições de autenticidade* e aos critérios soma-se um último: línguas e outras formas de patrimônio intangível.

Olhares mais recentes, acerca da relação entre arte e verdade a partir da perspectiva preservacionista, conduzem à crítica sobre o entendimento instituído a partir de Nara, das diferentes autenticidades: da forma, da matéria, da substância, etc. Trata-se, em suma, do retorno ao debate acerca da (im)possibilidade da separação entre materialidade e imaterialidade, aparência e essência. Mais uma vez é Lira quem apresenta as visões de Jokilehto e Stovel (apud Lira, 2011) no cerne destas discussões. Mostra que o primeiro, apoiado em pensadores como Nietzsche, Benjamin, Heidegger e Brandi enfatiza o processo criativo, a essência que dá especificidade à matéria, ao mesmo tempo em que reafirma a abordagem da Unesco da necessária análise da dimensão tangível da obra com fins a perceber em que medida apresentam traços dos processos de criação, recriação e apropriação social. Trata-se de um retorno à teoria e crítica da arte até

então não incorporada pela Unesco e que se mostrará útil, sobretudo no entendimento da condição de excepcionalidade por ela também exigida para o reconhecimento como patrimônio mundial. A autora aponta também que o segundo, Stovel, contribui no mesmo sentido do entendimento do caráter excepcional dos bens culturais mundiais ao colocar no foco da reflexão, mais uma vez, as noções de integridade e autenticidade. Todavia, em nenhuma delas, ainda de acordo com o que mostra Lira (2011), há avanços objetivos no sentido de operacionalizar teórica e metodologicamente procedimentos de um sistema de indicadores para a autenticidade. É Lira (2011) quem enfrenta o desafio em tese que é publicada no mesmo ano em que o Documento de Madrid sobre os critérios de conservação do patrimônio arquitetônico do século XX é apresentado.

PARTE III – A FALA, O GESTO, O OLHO, O CORPO: A RETÓRICA, O TEXTO, O TRAÇO, A FOTO, A ARQUITETURA E O ESPAÇO

O advento da Arquitetura Moderna recoloca nas primeiras décadas do século passado, e mesmo um pouco antes, questões acerca da verdade e sua relação com a arte. Assim como outras expressões arquitetônicas anteriores, aquela que é própria ao Movimento Moderno adota a noção de autenticidade como um dos seus objetivos. Viollet-le-duc é precursor importante ao exaltar o gótico e a sua capacidade de verdade estrutural que estará presente em obras paradigmáticas da arquitetura modernista, a exemplo da Catedral de Brasília, onde fica clara a relação estrutura = arquitetura. Heynen (2005) também lembra

que são os modernistas que, ao acusarem o Ecletismo por sua inerente falsidade e pretensão e advogando o uso honesto, verdadeiro, dos materiais na arquitetura moderna, o condenam. Para a autora, o credo modernista da autenticidade reside em uma arquitetura capaz de responder às necessidades do seu próprio tempo no uso de materiais e de tecnologias inovadoras exprimindo-se por meio de uma estética racional e abstrata. Só assim, essência e aparência apresentariam a coerência própria à autenticidade pretendida.

Daí o uso do vidro, do aço, do concreto, da integração das artes - jardins, mobiliário, pinturas parietais, painéis - na construção de uma arquitetura em ruptura com o passado ou indissociavelmente ligada a ele e à tradição - no caso brasileiro, luminosa, ventilada, imersa no verde, saudável, socialmente transformadora e, portanto, bela, posto que verdadeira. Terraços-jardins e pilotis devolvendo ao homem o solo roubado e proporcionando ar e sol; rampas e pelo menos quatro fachadas convidando à promenade architecturale e, com ela, a inserção do tempo do percurso na percepção do espaço arquitetônico, ainda que matematicamente produzido; fachadas livres em suas transparências viabilizando luz, eliminando fronteiras entre o público e o privado, o dentro e o fora, o oculto e o visível, a aparência e a essência e, assim, contribuindo para uma sociedade mais autêntica; planta livre oferecendo a possibilidade de adaptações, apesar da forma seguir a função; padronização, uniformização, funcionalismo e existência mínima em prol de unidades habitacionais e de trabalho formadoras da vida moderna; e também muito papel e tinta para imprimir em

textos e imagens a verdade da arquitetura moderna que se quer criar, apresentar, defender e divulgar.

Afinal, como afirma Macdonald (2009: 01) “... *modernism and its followers strove for universal truths, reinforced through international manifestos and key texts.*” Fato reafirmado no contexto nacional por Rubino (2009) e justificado, sobretudo, porque a arquitetura impressa apresenta uma facilidade de transporte e reprodução jamais alcançada pela obra construída. Além do mais, como demonstrado por Medeiros (2015), há que se considerar que a gênese e ascensão do movimento moderno em arquitetura e urbanismo coincide com o processo de construção social do patrimônio histórico e artístico nacional que não apenas também se faz por escrito, como valoriza a teoria, o desenho e também a fotografia, em um momento em que à autenticidade associa-se o documento. Depois, ainda que a visão cartesiana modernista aponte para o projeto, o desenho, o modelo reduzido ou a própria construção como representações de um conceito que o antecede, os avanços nas discussões da relação entre arte e verdade a partir da prática preservacionista, e mesmo a ascensão e queda das verdades arquitetônicas modernas e seu posterior reconhecimento como patrimônio cultural, complexificam o debate e levam ao reconhecimento do texto, do modelo, do desenho, da fotografia e do edifício não apenas como registro ou documento, mas como instrumentos essenciais para o entendimento da autenticidade expressiva.

Os anos sessenta revelam-se, neste sentido, um marco no momento de consolidação das críticas

que passam a questionar, de forma cada vez mais severa, as verdades da arquitetura e urbanismo modernistas. É quando a produção da arquitetura e urbanismo dos primeiros cinquenta anos do século XX se torna objeto de análise de outros campos de conhecimento, ao mesmo tempo em que o olhar interno sobre a sua própria produção também toma emprestado lentes de outras áreas como a Sociologia e a Filosofia. Fuão (2016: 05) afirma que:

... a obra de Heidegger passou a ser importante para muitos arquitetos e críticos de arquitetura nas últimas décadas do século XX, principalmente nos anos 60-70. O debate arquitetônico derivou de aspectos particulares desses escritos de Heidegger que estavam profundamente influenciados pela vida nas montanhas, expressando o espaço existencial, fenomenológico, e opondo-se ao espaço medido matematicamente (centímetros X sentímetros).

Trata-se de uma perspectiva que levará à nova verdade arquitetônica do alto modernismo ou do pós-modernismo, a depender do ponto de vista, da verdade defendida pelo autor, e a um novo entendimento da autenticidade preservacionista. Assim, não parece coincidência a Teoria do Restauro de Brandi e a *contaminação* fenomenológica primeira do campo preservacionista, em 1963, ainda que se considere a influência de Riegl. De fato, o retorno à reflexão alicerçada na relação entre teoria e práxis e matéria e substância remete às visões antagônicas de Hume (1984) e Descartes (1973) e se acentua ainda mais quando do reconhecimento de artefatos arquitetônicos modernos como patrimônio cultural. Isto porque a preservação do moderno apresenta especificidades e desafios que lhes são próprios

e têm sido apontados e discutidos por vários autores, preocupados em identificar, documentar, mas também operacionalizar a prática preservacionista no movimento moderno em arquitetura e urbanismo.

Dentre tais especificidades e desafios destacam-se a sua natureza contemporânea - que dificulta a sua aceitação como legado do passado a ser preservado e o seu reconhecimento como obra de arte, tendo em vista a proliferação de arquiteturas pseudomodernas; o seu caráter provisório defendido por certos modernistas, como os Futuristas - que põe em xeque a sua preservação vista, a partir deste ângulo de visão, como contraditória e incoerente; o uso de materiais e técnicas cujo tempo de vida útil se mostrou bem inferior ao conhecido para a tradicional pedra - o que levanta o problema da autenticidade da matéria, por não sobreviver à manutenção e exigir, muitas vezes a substituição, acarretando o que Viñas (2004) denomina como perda de valor historiográfico da técnica; a obediência ao axioma “a forma segue a função” - que comprometeria as intervenções; a não-aceitação da pátina, interpretada como desleixo e não passagem do tempo; e o papel dos arquitetos-autores, tanto pelo fato de encararem a intervenção no patrimônio não como tal e, sim, como novo projeto, quanto pela facilidade, de certa forma desconcertante, em ir além da interpretação do desenho, do texto, da fotografia, da maquete ou da visita in loco e acessar, via memória oral, aspectos da significância, da essência primeira, da *raison-d'être* (Macdonald, 2009) do projeto, inacessíveis por esta via, até então.

Somamos a estas especificidades e desafios a própria contribuição da crítica ao modernismo

e os recentes questionamentos do campo preservacionista - quanto à validade de aplicação das teorias vigentes ao patrimônio moderno - pelo viés fenomenológico, filosófico, que altera a interpretação dos papéis desempenhados pelo desenho, pelo texto, pela fotografia e pelo edifício e, conseqüentemente, trazem implicações, inclusive de ordem estética, na produção arquitetônica. Tanto é assim que, ao afirmar que

Os conceitos, como aqueles que elaboramos durante a produção de um projeto, não surgem do nada, mas da reflexão sobre a nossa própria experiência dos espaços e daquilo que nos fornece a tradição que lhes concerne ... a tarefa conceitual não é exclusivamente mental pois implica em refletir a experiência vivida. É uma atividade teórica que emana da dimensão prática de nossa existência e sem a qual aquela é vazia. (BRANDÃO, 2001)

Brandão responde ao questionamento de Krufft (1994: 16)

What is the relationship between architectural theory and the built architecture? Is the theory an ex post facto set of reflections complementing, justifying and intellectualising what is already been built, or does it lay down programmes and requirements of architecture to fulfil?"

Ou seja, a teoria não é apenas um *ex post facto* complementando, justificando ou intelectualizando o que já está construído, tampouco somente define requerimentos ou programas aos quais a arquitetura precisa responder. Conforme demonstra Medeiros (2015: 08), a resposta de Brandão a Krufft, não é linear e, sim, circular:

Quando a concepção se materializa no texto, no desenho, no modelo, gera o que Brandão denomina de um "novo acontecimento" que produz implicações na ideia original e a transforma, reformula, levando a novo desenho ou modelo ou texto que, enquanto um "novo acontecimento" conduz a uma nova teoria ... estabelecendo o círculo hermenêutico de origem heideggeriana

É ainda Heidegger que sugerirá uma nova maneira de ver o espaço arquitetônico modernista. A princípio concebido e executado como uma obra de arte total, racional e final que não aceita intervenções capazes de destruí-la enquanto verdade arquitetônica e patrimonial não apenas material, mas também substancial, o espaço modernista será aberto, um tanto quanto à força, a princípio, à leitura fenomenológica do construir, habitar, pensar ou da pré-figuração, configuração e reconfiguração de Ricoeur (1998). É por esta razão que, hoje, o entendimento da sua autenticidade expressiva com fins de projeto de intervenção, também passa pela sua compreensão como arquitetura projetada, desenhada, construída, vivenciada, e possivelmente fotografada.

Aliás, a fotografia ... Cerne da reflexão de Benjamin (1955) acerca da obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica, a foto não era considerada, por ele, obra de arte, mas já era observada como uma representação além do real, posto que capaz de destacar detalhes muitas vezes inacessíveis ao olho humano. Para o autor, apesar da acessibilidade à obra arquitetônica tornada possível pela fotografia esta, ao focar no edifício retirando de cena o homem, destitui-lhe a aura, o valor de culto somente ainda encontrado no retrato, o "... refúgio derradeiro do valor de culto ... da

saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos ...” (Benjamin, 1955). Postura benjaminiana que pode ser contestada de duas maneiras. Primeiro, quando se observa, hoje, a capacidade que têm fotos antigas, que registram edifícios que não mais existem, de encerrar um valor de culto, uma aura. Segundo, nas reflexões mais recentes acerca do papel da fotografia no entendimento da verdade da arquitetura modernista. Macdonald (2009), por exemplo, vai atribuir à ausência da figura humana na captura de imagens de edifícios modernos a intenção de enfatizar, em preto e branco ou a cores, a sua forma estética, a sua verdade em matéria, mas também essência.

The black and white images of the Modern Movement capture the architects' interest in form over materiality; they rarely include people or the context. They are cool, smooth and use contrast to emphasize the stripped down detailing and functionality of their subject, images that leave no room for the patina of age. By comparison the iconic post-war images of Le Corbusier's Unité d'Habitation (1947-52) depict the monumentality of the building but also emphasise the relationship between form and aesthetic. The power, strength, and conviction of the building is self evident but, unlike earlier photographs of buildings these emphasise its materiality, the use of exposed, concrete. The photos clearly show the board marks from the formwork, the rough utilitarian use of concrete, representing economy and honesty in materials and relating its materiality to its function as social housing

Assim, é possível afirmar que também a foto passa a ser entendida não apenas como representação, mas parte da narrativa que o

círculo hermenêutico de pré-figuração, configuração e refiguração de Ricoeur encerra.

A foto, o gesto, o olho, o corpo, a retórica, o texto, o traço, a foto e o espaço vêm contribuindo, e muito, para o entendimento acerca da relação entre arte e verdade na produção e preservação da arquitetura moderna. A questão acerca da validade, ou não, das teorias preservacionistas primeiras a respeito do moderno, parece ter sido superada. Outras permanecem. Alguns autores, como Tomaszewski (2003), advogam que a preservação da arquitetura moderna, desde o início do século XXI, está submetida a duas questões basilares: a autenticidade e a imaterialidade

At the turn of the 21st century, two theoretical problems dominated international discussions among conservators: the authenticity of historical monuments and their nonmaterial values. It may be suggested that, to a large degree, it is on the results of these discussions that the future development of conservation in the century that is just beginning will depend

Autenticidade e imaterialidade podem e estão sendo, de fato, encaradas como problemas distintos. A autenticidade sendo discutida no âmbito do patrimônio material, buscando operacionalizações por meio do tombamento ou da inserção na lista do patrimônio mundial; e o patrimônio intangível, ao escapar, em uma análise mais rápida da dicotomia matéria e substância, situando-se fora das discussões mais acirradas sobre autenticidade. Mas, o fato é que, ajudada pelos campos da Sociologia, da Filosofia, da Geografia, da Museologia e da Antropologia, entre outros aos quais se abriu nas quatro últimas décadas dos noventa, a arquitetura e a prática preservacionista a ela

associada aproximam-se cada vez mais do entendimento da indissociabilidade entre matéria e substância, entre patrimônio tangível e intangível. Afinal, da mesma maneira que a verdade das expressões ou modos de fazer intangíveis não subsiste sem a matéria por meio da qual se manifesta, a autenticidade da arquitetura também não perdura sem que sejam consideradas a concretude da pedra, da cal, do cimento ou do aço e a imaterialidade do espírito, da essência, da substância, do conceito.

É claro que nem sempre esta visão que evidencia a presença filosófica encontra rebatimentos estéticos nas produções recentes da arquitetura, mas esta presença certamente contribuiu enormemente para a realização de intervenções no patrimônio cultural, de uma maneira geral e, especificamente, naquele de caráter modernista, nas quais a instância estética foi, pelo menos, considerada. Mas, é fato que a verdade subjetiva, própria a cada indivíduo ou aquela construída a partir de acordos sociais de natureza política ou econômica, por exemplo, podem levar, na falta ainda muito presente da presença filosófica, a intervenções de reconstrução, de réplica, de pastiche ou tematizadas a serem reconhecidas como autênticas, em matéria e substância, a despeito da ausência de evidência estética.

CONCLUSÃO

Parece necessário, desta forma, manter a atenção quanto à verdade como liberdade de escolha que pode levar ao individualismo exacerbado. Mesmo ciente de que a Igreja também constrói a sua verdade, vale à pena voltar à Lira (2011) quando lembra a encíclica *Veritatis Splendor* e a discussão que o então Papa João Paulo II propõe a respeito do perigo que a busca do ser autêntico consigo mesmo pode acarretar na concepção subjetiva do juízo moral. A verdade como criação da liberdade não pode se perder da ética e da moral, definidas como os limites possíveis para a busca do indivíduo ou da sociedade pela autenticidade (Sartre *apud* Lira, 2011). Autenticidade que, segundo Taylor (*apud* Lira, 2011: 94) “... requer o acesso aos seus horizontes de significância, de outro modo, a criação perde o embasamento que pode salvá-la da insignificância.”

Quanto ao navio de Teseu, bem, não se trata de uma obra arquitetônica, mas as questões que o paradoxo suscita podem ser observadas no Templo de Ise, no Japão que, a cada duas décadas, é reconstruído em sua totalidade, por meio da troca das suas peças em madeira. Obra de arte reconhecida, Ise tem sua verdade arquitetônica, material e imaterial preservada por meio da passagem de uma geração a outra, da maneira como o conceito, a ideia, a essência se manifesta na matéria. Alguns autores creditam esta postura oriental do desapego à matéria à crença na reencarnação ou à ausência do culto à relíquia. Mas, o fato que a preservação do patrimônio moderno coloca como novo neste cenário é que se encontra por toda parte a exigir sempre as mesmas reflexões sobre como preservar a sua verdade, tangível e intangível.

E, para finalizar, não, Victor Hugo (*apud* Theodoro et al: 274) não estava certo quando escreveu, em *Notre Dame de Paris*, que

O pensamento humano descobre um meio de se perpetuar não somente mais durável e mais resistente que a arquitetura, mas ainda mais simples e mais fácil. A arquitetura é destronada. As letras de pedra de Orfeu serão sucedidas pelas letras de chumbo de Gutenberg. O livro vai matar o edifício. (...) A arquitetura não será mais a arte social, a arte coletiva, a arte dominante. O grande poema, o grande edifício, a grande obra da humanidade não se construirá mais, ela imprimir-se-á.

Apesar dos pesares e ainda que a arquitetura impressa tenha demonstrado toda a sua importância, na relação arte e verdade é o edifício que ainda é o grande poema, a grande obra que retifica Hugo.

BIBLIOGRAFIA

ARGAN, Giulio Carlo. *El Concepto del Espacio Arquitectónico desde el Barroco a Nuestros Días*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Vision, 1973.

BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*. Tradução de José Lino Grunnewald. Mimeo.

BOITO, Camilo. *Os Restauradores*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *A Formação do Homem Moderno vista através da Arquitetura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

BRANDÃO, C. A. L. *Linguagem e Arquitetura: o problema do conceito*. Interpretar Arquitetura, Belo Horizonte, v. 1, n.1, p. 1-8, 2001

BRANDI, Césare. *Teoria da Restauração*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

CARSALADE, Flávio de Lemos. *A Pedra e o Tempo – A Arquitetura como patrimônio cultural*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014.

_____. Patrimônio como Construção Cultural. In: *A Conservação do Patrimônio no Brasil: Teoria e Prática*. Olinda: CECI, 2015. PP. 5 – 25.

CURY, Isabelle. (Org.). *Cartas Patrimoniais*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000.

DESCARTES, René. *Discurso do Método*. São Paulo: Editora Victor Civita, 1973

FUÃO, Fernando. Construir, Morar, Pensar: uma releitura de Construir, Habitar, Pensar (Bauen, Wohnen, Denken) de Martin Heidegger. In: *RES – Revista de Estética e Semiótica*. Vol. 6, N. 1. Brasília: NEHS – Núcleo de Estética, Hermenêutica e Semiótica, UnB, 2016. Pp. 3 – 18.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.

HEYNEN, Hilde. Questioning Authenticity. In: *Repenser les limites: l'architecture à travers l'espace, le temps et les disciplines*. Paris: INHA (Actes de Colloques), 2005. URL: <http://inha.revurs.org/890>.

-
- HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HUME, David. *Investigação sobre o Entendimento Humano*. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1984.
- JORDÃO, E. A. *Agostinho: educação e fé na Cidade de Deus*. Petrópolis: Vozes, 2009)
- KOTHE, Flávio. Vitruvius Revisited. In: *RES – Revista de Estética e Semiótica*. Vol. 6, N. 1. Brasília: NEHS – Núcleo de Estética, Hermenêutica e Semiótica, UnB, 2016. Pp. 77 – 90.
- KRUFT, H.-W. *A History of Architectural Theory* (Translated: R. Taylor, E. Callander, A. Wood) New York: Princeton Architectural Press, 1994.
- LIRA, Flaviana Barreto. *Patrimônio Cultural e Autenticidade: Montagem de um sistema de indicadores para o monitoramento*. Recife: Editora Universidade da UFPE, 2011.
- LOWENTHAL, David. Authenticity: rock of Faith or quicksand quagmire? In: *Conservation: the Getty Conservation Institute Newsletter*. Los Angeles: Getty Institut, Vol. 14., n.3, p-5-8, 1999.
- MACDONALD, Susan. *Materiality, monumentality and modernism: continuing challenges in conserving twentieth-century places*. Los Angeles: Getty Conservation Institute. Disponível em: http://www.aicomos.com/wp-content/uploads/2009_UnlovedModern_Macdonald_Susan_Materiality_Paper.pdf. Consultado em outubro 2017.
- MARX, Murillo. O Moderno inventa o Antigo. In: *Revista EXPOR (2)*: 35 – 44. 1996.
- MEDEIROS, Ana Elisabete. *Arquiteturas Impressas*. Projeto de Pesquisa. Brasília: FAU/UnB, 2015. Impresso.
- MILLET, Vera. *A Teimosia das Pedras. Um estudo sobre a proteção do patrimônio ambiental urbano*. Olinda: Prefeitura de Olinda, 1988.
- OSBORNE, Harold. *Estética e Teoria da Arte*. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1974.
- PEÑALOZA, Rodrigo. *O Paradoxo da Nave de Teseu*. Disponível em: <https://medium.com/@milesmithrae/o-paradoxo-da-nave-de-teseurodrigo-pe%C3%B1aloza-2015-21a7107dd2b6>. Consultado em outubro, 2017.
- PEVSNER, Nikolaus. *Origens da Arquitetura Moderna e do Design*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- RICOEUR, Paul. *Arquitetura e Narratividade*. In: *Urbanisme*, n. 303. Nov./Dez. 1998. Pp. 44-51.
- RIEGL, Alois. *O Culto Moderno dos Monumentos: sua essência e sua gênese*. Goiânia: UCG, 2006.
- RUBINO, S. *Lina por Escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. Marina Grinover e Silvana Rubino (Org.). São Paulo: Cosac Naify, 2009. 208pp.
- RUSKIN, John. *Les Septs Lamps de l'Architecture. Collection L'Esprit et les Formes*. Paris: Kilincksieck, 2008.

SCHLEE, Andrey, MEDEIROS, Ana Elisabete e FERREIRA, Oscar. *PROAUS – Técnicas Retrospectivas*. Notas de Aula. Brasília: FAU/UnB, 2002. Mimeo.

THEODORO, Júlia H., MEDEIROS, Ana Elisabete; CHAIM, Giselle Cormier. *Ceci revivrerá cela – o papel do registro digital e impresso no resgate da obra de Zanine Caldas em Brasília*. Relatório Final PROIC. Brasília: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, 2017.

TOMASZEWSKI, Andrzej. Tangible and intangibles values of Cultural Property in Western Tradition and Science. In: *14th ICOMOS General Assembly and International Symposium: Place, memory, meaning: preserving intangible*

values in monuments and sites. 27 – 31 October, 2003. Victoria Falls, Zimbabwe. Disponível em: http://openarchive.icomos.org/465/1/A1-1-_Tomaszewski.pdf. Consultado em outubro 2017.

UNESCO. *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*. Paris: World Heritage Center, 2008. Disponível em: <http://whc.unesco.org/archive/opguide05-en.pdf>. Acesso em Outubro 2017.

VIÑAS, Salvador Muñoz. *Teoría contemporánea de la Restauración*. Madrid: Síntesis, 2004.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène E. *Restauração*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.